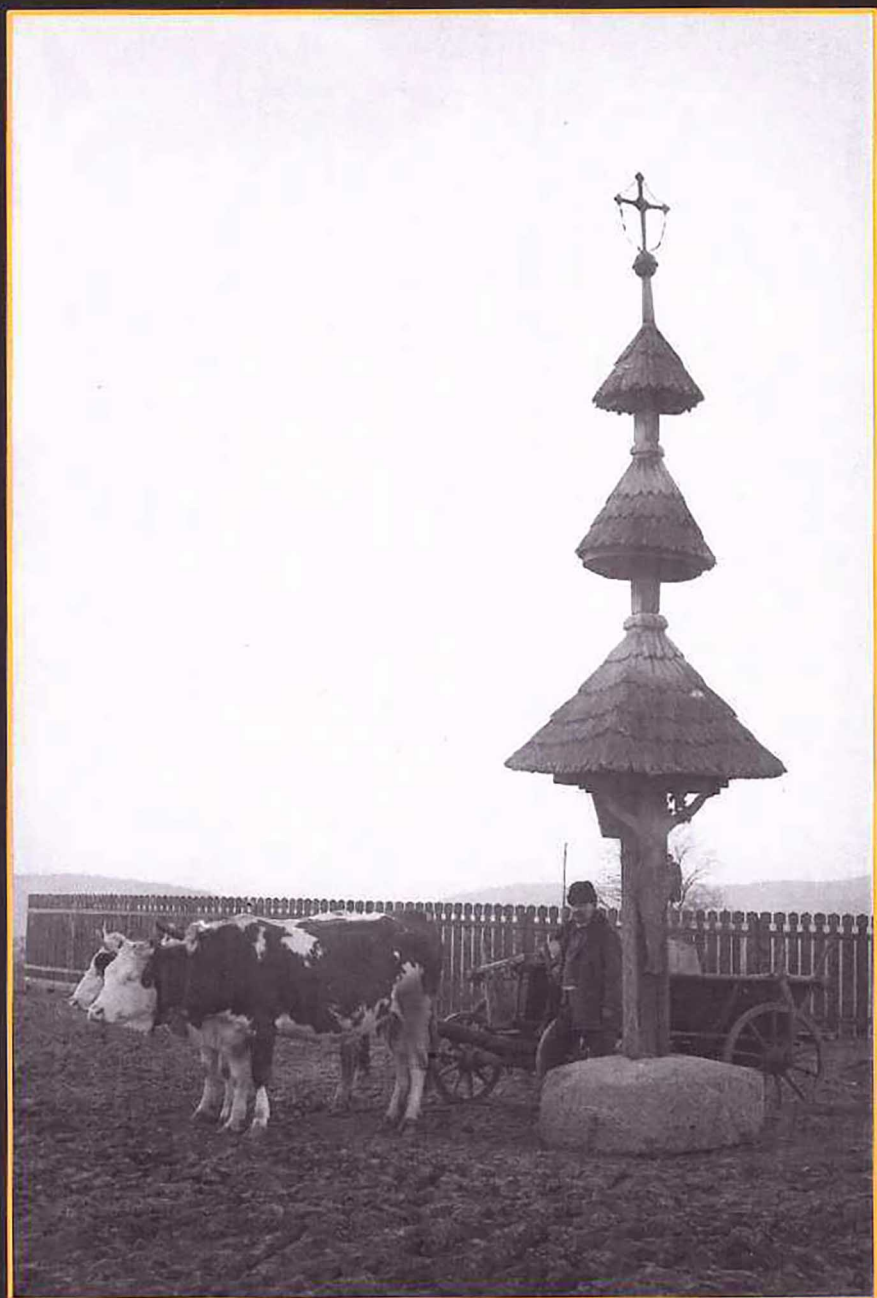


Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei



**CONSILIUL JUDEȚEAN CLUJ
MUZEUL ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI**

**Anuarul Muzeului Etnografic
al Transilvaniei**

2019

Volum editat cu sprijinul financiar al
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

**CONSILIUL JUDEȚEAN CLUJ
MUZEUL ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI**

Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei

**EDITURA ARGONAUT
Cluj-Napoca
2019**

Editor șef: Tudor Alexandru Sălăgean

Colegiul științific

Marius PORUMB – Academia Română

Ioan Aurel POP – Academia Română

Ioan TALOȘ – Universitatea din Köln

Ioan CUCEU – Universitatea Babeș-Bolyai

POZSONY Ferenc – Universitatea Babeș-Bolyai; Academia Maghiară de Științe

Virgil FLOREA – Universitatea Babeș-Bolyai

KESZEG Vilmos – Universitatea Babeș-Bolyai

BALOGH Balázs – Institutul de Etnologie al Academiei Maghiare de Științe

Jean Francois GARMIER – Muzeul din Bourges

Valentin ORGA – Universitatea Babeș-Bolyai

Colectivul de redacție

Flavia Stoica (redactor șef)

Tötszegi Tekla (secretar de redacție)

Anca Zahaniciuc (membru); Zoia Maxim (membru), Ancuța Mocan (membru)

Grafică copertă, prelucrare fotografii: *George Ciupag*

Responsabilitatea asupra conținutului materialelor revine autorilor

Coperta I, IV: Troiță de la intrarea în Parcul Etnografic, foto I. Gavrilă, 1929, Arhiva MET; Casa moșului vâsar în Parcul Etnografic, 1949, Arhiva MET.

© Muzeul Etnografic al Transilvaniei, 2018

ISSN 1582-8921

ISBN 978-973-109-944-6

Muzeul Etnografic al Transilvaniei

Str. Memorandumului nr. 21

400114 Cluj-Napoca

Tel.: +40-264-59.23.44

Fax: +40-264-59.21.48

Email: contact@muzeul-etnografic.ro

www.muzeul-etnografic.ro

Editura Argonaut

Str. Piața Mihai Viteazul, Nr. 33, Ap. 19

Cluj-Napoca, Jud. Cluj, România

Telefon: +40730015485

Email: edituraargonaut@yahoo.com



PUBlicație FonDată în 1958



SUMAR

CULTURĂ MATERIALĂ

Emanuela Traiana BUIA

Casa de lemn din Spermezeu 9

Emilia JURJIU

Reconstituirea unui brâu țesut în bâte aflat în expoziția permanentă a MET 18

CULTURĂ SPIRITUALĂ

Amalia BARBĂ

Păștițele. Rit funebru din perioada pascală în zona Nădlacului 25

Pamfil BILȚIU

Ciuma în folclorul maramureșan și românesc 58

Costel CIOANCĂ

Pentru o istorie socială a basmului fantastic românesc: marginali, minoritari, excluși 68

Mirela MIRON

Memorate despre câteva obiceiuri din satul Mărișel, jud. Cluj. Note de teren 98

Silvestru PETAC

„Originea jocului de călușari” de Romulus Vuia – un mic studiu de etnologie a dansului 114

Andrei Flavius PETRUȚ

Irozii. O privire asupra teatrului popular contemporan 124

Laura Cristina POP

Comicul în folclorul literar. Considerații despre lumea lui Păcală 137

MUZEOGRAFIE, MUZEOLOGIE, PATRIMONIU, COLECȚII

Ion CHERCIU

Fondul iconografic al Atlasului Etnografic Român 149

Tudor SĂLĂGEAN

1929: Primul an al istoriei Parcului Etnografic Național din Cluj 156

Silvia SUCIU

Piața de artă în Franța în sec. XVII-XVIII 171

Ioan TOȘA

Muzeul Etnografic al Transilvaniei și regii României 206

CONSERVARE, RESTAURARE

Mioara SÎNTIUAN

Restaurarea icoanei „Maica Domnului Îndurerată” din patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei 241

Laura TROȘAN

Restaurarea unei piese de podoaba capului din patrimoniul Muzeului

Etnografic al Transilvaniei 248

ETNOARHEOLOGIE

Gheorghe LAZAROVICI, Cornelia Magda LAZAROVICI, Constantin

APARASCHIVEI

Imaginea omului și divinității din paleolitic în prezent 257

Iharka SZÜCS-CSILLIK, Zoia MAXIM

Constelații cunoscute în neolitic 267

RECENZII, DISCUȚII, NOTE DE LECTURĂ, MĂRTURII, COMEMORĂRI, ANIVERSĂRI

Dana Maria CÂMPEAN

ALAIN BOURAS – „*La civilisation des clairières*”. *Enquête sur la civilisation de l'arbre en Roumanie. Ethnoécologie, technique et symbolique dans les forêts des Carpats*, Presse Universitaire de Franche-Comté, 2018, 728 pagini 307

Andrei FILIP

Aspecte privind istoria vânătorii în spațiul transilvănean 310

Sanda IGNAT

Omagiu folcloristei Hanni Markel la 80 de ani 319

Tekla TÖTSZEGI

Dr. Károly Kós – un veac 326



CULTURĂ MATERIALĂ

CASA DE LEMN DIN SPERMEZEU

Emanuela Traiana BUIA
Master UBB

House of Spermezeu

This house can be seen in the area of the Ethnographic Park Romulus Vuia. The house was built in the interwar period and it was donated to the museum by Bishop Macarie Drăgoi. It is also the last immovable item of heritage transferred.

The article begins by providing information about Spermezeu, about its history and in general about peasant houses in this geographic area. Then, the information is strictly related to the house „Bishop Macarie Drăgoi”. Arriving in the village, I interviewed some people who knew the owners of the house. From these people I learned a lot of valuable information about the house, the owners, Hognogi spouses, and how the house was built. They did not have any heirs and their belongings came into the possession of other relatives. The house is important because in time it has kept the original form. The last part of the article presents the transfer of the house to the museum area and the reason for transfer. This last information has been taken from Bishop Macarie Drăgoi who, by his action, wished to preserve and redeem this house.

Keywords: home, wood, family, household, village

Despre Spermezeu

Spermezeu este o comună care are în componența sa opt sate: Spermezeu, Dumbrăvița, Dobricel, Sita, Hălmășău, Păltineasa, Șesuri și Lunca Borlesei. Comuna se regăsește în județul Bistrița-Năsăud, în zona de nord-vest al acestuia. Arealul comunei evidențiază o predominanță a dealurilor care sunt traversate de interfluvii și văi abrupte sau adânci. (Drăgoi, 2001: 9).

Comuna este traversată de cel mai mare afluent al Someșului Mare, de Valea Ilișua. Fiind principala apă curgătoare, zona s-a dezvoltat cel mai probabil în funcție de direcția de curgere a Văii. (Drăgoi, 200: 15)

Spațiul geografic pe care se află și astăzi satele comunei Spermezeu a fost cu siguranță locuit încă din neolitic. În acea perioadă, anii 5.000 - 3.000 î.Hr., s-au produs o serie de schimbări considerabile în modul de a trăi al omului. A avut loc trecerea de la peregrinarea aproape perpetuă la sedentarism. Peșterile nu au mai reprezentat un spațiu de locuit, oamenii dezvoltând așezări stabile de-a lungul unor cursuri de apă. Așezările erau formate din case simple de formă dreptunghiulară, care aveau cu siguranță vatră și cuptor. (Drăgoi, 2001: 20).

Satul Spermezeu figurează pentru prima dată într-un document oficial în anul 1456, în Conventul din Cluj-Mănăstur. În acel an, Ladislau al V-lea Postumul, care era regele Ungariei, l-a depozat pe Ioan Farkas de Herina de satele care aparțineau domeniului Săsarm, din cauza necredinței lui. Satele acestui domeniu sunt oferite lui Ioan și Nicolae Farkas, care erau fiii lui Toma Farkas. Printre satele primite se afla și Spermezeul. (Drăgoi, 2001: 31).

Satul figurează în 1456 ca „Ispanmezew”, care se traducea „Câmpul comitelui”. Deja în 1560 apare ca „Espanmezew”, în 1576 ca „Ispan-Mezew”, în 1607 ca Espan-Mezeo, iar în perioada episcopului Inocențiu Micu Klein, în 1733 apare ca „Buza-Mezo”. (Drăgoi, 2001: 31).

Prima formă românească apare în 1750, „Szpelmezeu”. În următoarele decenii a figurat din nou sub diferite forme românești, maghiare, chiar și sub o formă germană în 1804 „Gespanfeld”. Forma actuală datează de la începutul secolului XX sub forma Spa(e)rmezeu, care se păstrează și astăzi. (Drăgoi, 2001: 32).

Locuințe din arealul geografic al Văii Țibleșului

Datorită informațiilor pe care le avem despre personalitățile care au avut în posesie acest spațiu geografic deducem faptul că este o zonă în care nu au trăit numai țărani, ci și nobili. După cum ne este deja cunoscut, spațiile de locuire ale țăranilor diferă într-o mai mică sau mai mare măsură de cele ale nobililor. Conacele din piatră sunt răspândite în întreaga zonă a Transilvaniei. În Spermezeu, casele micii nobilimi se regăsesc în vatra satului, fiind întrepătrunse de casele țărănești. (Pascu, 1971: 116).

Diferențele dintre casele oamenilor simpli și cele ale micilor posesori de pământ se pot observa în structura casei care în cazul acestor nobili avea ca material de construcție piatra într-o mai mare măsură, anexele gospodărești care erau mai numeroase și de asemenea spațiul de dimensiuni mai mari a grădinii. Gospodăriile micii nobilimi erau formate din casa care avea mai multe camere de locuit, tindă și o cămară care era realizată din piatră. Ferestrele erau acoperite cu hârtie îmbibată în ulei, la fel ca în cazul caselor țărănești, iar ulterior ferestrele au avut și sticlă. (Drăgoi, 2001: 36).

Despre locuințele nobililor mai înstăriți se poate preciza faptul că ele erau amplasate în afara satului, dar particularitățile erau cu totul diferite față de casele oamenilor simpli. Casa în general prezintă statutul social al posesorului, iar în secolul XIX – început de XX, statutul social era și mai ușor de observat privind locuința. Curțile nobililor înglobau o casă sau mai multe case cu etaj, a căror acoperiș se încheia cu câteva turnuri. Grădina putea avea un heleșteu, întinzându-se pe o suprafață de dimensiuni mari. (Drăgoi, 2001: 37). Astăzi în Spermezeu se mai pot observa ruine ale unor curți nobiliare în zona numită Dâmbul Curții. (Drăgoi, 2001: 38).

Casele țărănești

Casele țărănești aveau în mod normal o formă dreptunghiulară dacă ne referim la planimetrie. Pereții erau construiți din nuiele, bârne și pământ, cu ferestre de dimensiuni reduse și un acoperiș realizat din snopi de paie care au fost legați cu nuiele de salcie. Casa avea în majoritatea cazurilor doar o încăpere cu mobilier săracios. Iluminatul se făcea cu ajutorul lumânării din seu de oaie al cărui suport era un sfeșnic ceramic sau din lemn. (Drăgoi, 2001: 38).

Casa familiei Hognogi poate fi datată la începutul secolului XX, mai exact în perioada interbelică. Ea întruchipează forma dezvoltată a caselor de pe Valea Țibleșului și în general a tipologiei caselor din Nordul Transilvaniei.

Evoluția planimetriei caselor a fost una uniformă, care a cuprins zonele apropiate Văii Țibleșului, cum ar fi zona Năsăudului, Lăpușul și chiar mai îndepărtat, zona Clujului. Dezvoltarea planimetriei caselor a pornit cel mai probabil de la construcția monocelulară. Casa care însemna singura cameră existentă a primit încă o încăpere al cărei scop era unul de depozitare. Spațiul nou a fost numit „cămară”. Acestea i s-a alăturat în timp „tindă” care a devenit un spațiu care permitea desfășurarea mai multor activități. În această zonă a țării noastre materialul cel mai la îndemână și cel mai cunoscut și ușor de folosit a fost lemnul. Din acest motiv materialul principal în construirea caselor a fost lemnul. Nucleul casei poate fi considerat vatra de foc. În funcție de locul în care se află vatra în casă se poate analiza și evoluția casei. Destul de devreme în timp a fost specifică pentru zona Năsăudului, a Văii Țibleșului și în general a spațiului nord-estic al Transilvaniei, amplasarea vetrei de foc și a cuptorului în tindă. (Drăgoi, 2014: 129).

„Într-o primă fază se pare că în tindă a apărut o vatră liberă, cum se află în unele case mai vechi din Ținutul Năsăudului. Aceasta a fost întregită cu cuptorul pentru pâine scos din casă”. (Butură, 1989: 101).

Pentru a evidenția particularitatea caselor în funcție de zone s-a observat faptul că locuința din nordul Transilvaniei „spre deosebire de cea din centru și din sud, nu avea cuptor în tindă. Spre nord, casele cu tindă și mai ales cu cuptor în această încăpere se răresc, și alături de ele sporesc cele care au numai o băbură în tindă, frecvente în Sălaj, Sătmar, Lăpuș. În nord-estul Transilvaniei se păstra tinda rece, fără băbură, cu funcțiile ei inițiale.” (Butură, 1989: 101).

Încă din secolul al XVII-lea se poate vorbi despre dezvoltarea planului casei formată dintr-o încăpere, o cămară și o tindă într-o casă cu trei camere, unde tinda devine locul vetrei de foc, comparativ cu casele anterioare care aveau tindă rece. (Drăgoi, 2014: 130).

Casa era gândită în așa fel încât fiecare colțișor al ei să fie funcțional. Un colț al camerei asigură spațiul necesar pentru prepararea hranei. Lângă vatră

se prelucrau pe timp de iarnă fibrele textile, la care femeile depuneau o muncă grea, trecând printr-o serie de lungi procese până ajungeau să realizeze produsul finit. Acest colț care asigura îndeplinirea funcțiilor principale, mâncarea și îmbrăcămintea se numea colțul vetrei. Alt colț al casei adăpostea patul care se afla în singura cameră care se încălzea iarna și în care toți membrii familiei dormeau. Între vatră și pat exista un spațiu în care se puneau o laviță pe care dormeau de obicei bătrânii pentru a fi mai aproape de sursa de căldură. Patul era îmbrăcat în țoale iar pereții de lângă pat erau îmbrăcați și ei în păretare. Deasupra patului se afla ruda, pe care se etalau cele mai bune și mai frumoase materiale din lână, cânepă sau bumbac. Vara se dormea și în șură. Copiii dormeau în trecut în „albie”, într-o covățică sau într-un leagăn sau o lădiță care era legată cu sfoară de grindă și suspendată în aer undeva în apropierea patului în care dormea mama pruncului. Copiii de vârste mai mari dormeau și pe cuptor. Alt colț al casei era destinat mesei. Masa era așezată de obicei în locul cel mai luminos al încăperii, între două ferestre de cele mai multe ori. Masa era realizată din lemn având o formă simplă dreptunghiulară cu patru picioare. În lădoiul mesei se păstrau făina, ouăle, slămina și alte alimente. Așezarea la masă era făcută în funcție de vârstă și de autoritatea în familie, părinții stând de regulă în capul mesei. Femeile mâncau uneori și la vatră. Tot ca formă de modestie, nurorile nu luau loc la masă dacă nu li se adresau insistențe în acest sens. (Drăgoi, 2014: 131).

Casa „Episcop Macarie Drăgoi”

Casa din Spermezeu a fost ridicată cel mai probabil între anii 1935-1940. Proprietarii casei au fost soții Ioan și Nastasia Hognogi. El era originar din Spermezeu, de pe șes iar ea se născuse și copilărise în satul Strâmbulici, comuna Târlișua. Numele ei de familie înainte de a se căsători a fost Cristurean. După căsătorie, soții Hognogi s-au stabilit în Spermezeu, ridicându-și casa pe un teren de dimensiuni reduse aproape de drumul principal. Terenul nu le-a permis și ridicarea unui grajd de dimensiuni mari pentru creșterea vacilor și nici șurii aferente lui, dar gospodăria lor a avut pe lângă casă o cușcă pentru găini, separat un coteț pentru porci și un staul pentru oi. (Pop).

Terenul pe care și-au construit casa se afla în inima satului, la răscruce, lângă biserică. În ciuda terenului de dimensiuni reduse, familia deținea și un bold, ceea ce s-ar traduce astăzi ca prăvălie în care se făcea comerț cu diferite bunuri. În curte mai aveau și o stupină. Aceste detalii ne indică dorința de muncă a familiei și hărnicia pentru care erau vestiți în sat. (PS. Drăgoi).

Proprietarii

Cei doi soți formau o familie de țărani înstăriți și erau un model pentru oamenii din sat datorită hărniciei și calității lor morale. Aceștia doi au trăit o

viață lungă, căsnicia lor atingând 70 de ani. Cei doi nu au avut urmași iar casa și bunurile lor au revenit după moartea ambilor soți unei nepoate. Ioan Hognogi era cunoscut în sat ca „tehnician veterinar” sau ca doctor care practica medicina tradițională, consătenii spunându-i felcer. El nu avea pregătire în domeniul medical dar administra injecții oamenilor și animalelor la nevoie. Cunoștea și plante medicinale, ajutându-i în orice fel pe cei care îi cereau ajutorul. Tot el era persoana la care oamenii apelau pentru a-și rezolva problemele dentare. El efectua „extracții dentare”. Ambii soți erau foarte credincioși. Viața lor de credință a fost una vie și s-a reflectat în viața lor de zi cu zi. Mergeau la biserică, țineau posturile dar mai presus de acestea, erau buni la suflet și îi ajutau pe toți cei care le treceau pragul. Ioan Hognogi era omul bun la toate. A fost o bună perioadă de timp și cântăreț în strana bisericii din sat. Înfățișarea lui era asemenea unui sfânt. Avea un chip blând și senin, părul care îi acoperea capul era alb, la fel de albă fiindu-i și barba lungă. (Buta).

Episcopul Macarie Drăgoi a relatat despre familia Hognogi faptul că „Badea Ioan, ca și lelea Nastasia, era mare rugător și iubitor al Bisericii. Făcea pelerinaje frecvente la Mănăstirile Rohia și Nicula și era cântăreț „diac” cum se spune la noi, la strana bisericii din sat. Avea în obicei să vină noaptea și să țină pravila mănăstirească, citind Laudele din cărțile de cult de la strănă, până în zori. Din evlavie față de modul de viață călugăresc își lăsase plete și barbă. Așadar, de badea Ioan și de lelea Nastasia mă leagă amintiri foarte puternice și calde și, când mă gândesc la ei parcă văd o întruchipare concretă a cizmarului ce trăia în Alexandria, care avea familie și care muncea, pe care Domnul l-a arătat Sfântului Antonie cel Mare pentru că avea smerenie mai mare chiar decât cea a ascetului.” (PS. Drăgoi).

Nastasia Hognogi era o femeie mică de statură. Era plină de bunătate, blândă și primitoare. Era și o gospodină desăvârșită. Casa ei era mereu curată și bine aranjată, primindu-i cu mare căldură pe cei care îi treceau pragul. Nastasia se ocupa cu treburile gospodăriei, cu îngrijirea animalelor, cu păstoritul oilor, mersul la fân pe timp de vară și cu orice altă îndeletnicire mai avea o femeie din vremea sa. În anul 2005 a murit ultimul dintre soți. Preotul satului i-a cunoscut personal pe ambii soți și tot domnia sa a oficiat și ceremonia înmormântării în anul 2005. Domnia sa a relatat cum în ultima perioadă din viața lui Ioan Hognogi, acesta a fost ținut la pat iar soția sa deși în vârstă l-a îngrijit într-o manieră deosebită. Când preotul îi vizita, așternuturile soțului erau de un alb imaculat, iar casa strălucea de curățenie din grija soției. Acest detaliu este remarcabil deoarece viața lor nu a fost una ușoară, totul, inclusiv spălatul rufelor a fost făcut manual și în ultima parte a vieții lor deoarece casa nu a fost modernizată, păstrându-și utilitățile inițiale. (Buta).

Descrierea casei

Casa lor avea 3 camere. Prima cameră în care se intra era numită tindă. Aceasta era o cameră intermediară. Prin ea se putea intra în camera din stânga care avea funcțiunea bucătăriei și a dormitorului. Acolo era camera în care se locuia propriu-zis, unde se creșteau copiii, unde se preparau mesele, unde se mânca și unde se desfășurau cele mai multe dintre activități. În această cameră locuia întreaga familie, neexistând dormitoare separate. (Pop).

Camera din dreapta se mai numește „camera din față”. Era camera cea mai frumoasă, cea mai bogat decorată. O putem considera un fel de cameră de protocol. Acolo se primeau musafirii și era locuită doar în momente speciale, în zilele de sărbătoare. Camera intermediară / tinda nu făcea doar tranziția între cele două camere. Prin ea se putea ajunge și în pivniță la subsol și în podul casei. Există o ușă încastrată în podea prin care se putea coborî în pivniță. La fel exista o ușă, în tavanul tindei. Printr-o singură scară se și urca și cobora. Locul ei era în pivniță. Când trebuia să se urce în pod, scara era scoasă din pivniță și folosită în celălalt scop pentru care a fost prevăzută. Pentru că în mod particular, familia Hognogi nu avea șură, lădoaiele cu făină, orz, grâu, ovăz sau porumb erau depozitate în tindă. (Pop).

În pivniță era păstrată horinca (țuica), vinul, sâlvoița de prune (magiun/dulceață), butoaiele cu varză murată, murăturile în general, fasolea, cartofii și fructele. În podul casei se afuma carnea pe timp de iarnă. Cu scopul încălzirii casei se făcea foc în sobă iar fumul se degaja în podul casei, unde carnea era legată cu sfoară din cânepă și era suspendată pe rude de lemn. Podul se umplea de fum iar carnea se afuma. Slănina în mod particular se ținea în pod în jur de 7 - 8 săptămâni, ea avea durată cea mai lungă de afumare dar cânatul se ținea în jur de 7 zile, având durată cea mai scurtă. După afumare, produsele, în special cânatul era pus într-un coș cu grâu de dimensiuni mari. Datorită grâului carnea nu mai mucegia. Slănina era pusă într-o bărbânță de lemn. Tot carnea se mai ținea vara și în fântână pentru că fântâna adăpostea răcoarea necesară. Carnea era pusă într-o trăistuță dintr-un material mai subțire și suspendată deasupra apei. În general, dar mai ales pe timp de vară podul era spațiul de depozitare a lucrurilor pe care nu le mai foloseau în acel sezon, cum ar fi haine mai puțin importante, lăzi goale și altele. (Horoba).

Procesele de construire

Procesele de construire a unei case s-au schimbat mult de-a lungul timpului, observându-se diferențe majore și de la un deceniu la altul. În urmă cu 80 de ani în Spermezeu și în satele învecinate se construia o casă cu ajutorul vecinilor și a altor oameni din sat. Oamenii se adunau în clăci. O clacă presupunea un șef care cunoștea mai bine detaliile de construire și avea mai multă experiență, iar pe lângă el era restul oamenilor din sat dispuși să dea o

mână de ajutor. Satul era ca o familie de dimensiuni mari în care oamenii se ajutau reciproc. Fiecare familie care dorea să-și construiască o casă proceda în același fel. Fiecare persoană contribuia cum putea, cu munca fizică sau cu idei funcționale noi. Fiecare părere era importantă. Cei mai în vârstă aveau mai multă experiență iar cei mai tineri învățau de la ei. Plata oamenilor de cele mai multe ori consta în mesele calde preparate de gospodina casei, de băutura servită la masă și de întoarcerea favorului atunci când va fi nevoie. (Șerban).

Primul pas al construcției era săparea fundației care era umplută ulterior cu piatră. Piatra se procura primăvara sau iarna din pâraie. Iarna se mergea după piatră cu sania de lemn la care erau înhămați boi. Primăvara se folosea carul tot cu boi. Piatra era scoasă din pârau și încărcată ulterior în car sau sanie. În acea perioadă nu se foloseau caii. Cele mai grele munci erau realizate cu ajutorul boilor și mai demult în timp și cu ajutorul bivoliilor. Piatra cea mai mare era aruncată în fundație iar pietrele mai mici erau folosite pentru crearea unei baze pe care era așezată casa. În exterior rămâneau pietrele cele mai frumoase care îmbrăcau fundația casei de jur împrejur. Casa care se înălța era aproape în totalitate din lemn. Lemnul era procurat din pădure, adus tot cu ajutorul carelor trase de boi. Pentru ridicarea pereților erau create bârne care erau îmbinate în ceteri. Pereții erau lețuiți urmând să fie lipiți cu pământ și pleavă. După ce se usca acest prim strat care se întărea și devenea foarte rezistent urma încă un strat din lut, balegă și paie. Această fază de lucru se numea muruit. După muruit urma văruiatul cu var alb. Ulterior, când au apărut pigmentii, văruierea s-a făcut și în albastru. (Drăgoi).

La fel ca și în cazul tuturor caselor tradiționale de lemn și casa familie Hognogi avea un târnaț pe latura din față a casei. Târnațul a fost realizat din lemn și avea podea tot din lemn. Podeaua din interiorul casei era și ea din lemn. Pentru casele mai vechi sau casele unor familii mai simple podeaua putea fi și din lut. Lutul trebuia întreținut și lipit săptămânal pentru că apăreau fisuri. În timpul săptămânii era călcat și măturat iar placa devenea neuniformă. Munca lipitului și uniformizatăului pământului era făcută de către femei. Lutul se întindea cu mâna în întreaga cameră și nici un colțișor nu scăpa neatins. Lutul se usca și întărea. Podul casei era realizat din grinzi și scânduri. Înelitoarea acoperișului era realizată din dranițe. (Pop).

Transferarea casei în Parcul Etnografic

Casa familiei Hognogi a fost transferată în arealul Parcului Național Etnografic „Romulus Vuia” din Cluj-Napoca din dorința Preasfinției sale Macarie Drăgoi, Episcop al Episcopiei Române a Europei de Nord. Contractul de donație cu cele două părți contractuale, donatorul, PS. Macarie și donatarul, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, reprezentat de Dr. Tudor Alexandru Sălăgean în calitate de manager a fost încheiat în data de 20 august 2015.

Contractul prevede câteva clauze. PS. Macarie a donat casa din lemn care se afla în județul Bistrița-Năsăud, satul Spermezeu, pe strada Principală, numărul 372. Casa a fost donată împreună cu o serie de elemente care vor constitui un inventar mobil și a fost evaluată la suma de 2.500 euro, echivalentul fiind 11.250 de lei. Casa nu avea regimul unui bun imobil, neavând fundație proprie și nefiind înscrisă în cartea funciară. Casa urma să fie demontată de către reprezentanți ai Muzeului Etnografic al Transilvaniei și montată ulterior în arealul Parcului Etnografic din Cluj-Napoca, de pe strada Tăietura Turcului, bunul având valoare culturală. În contract este prevăzut și faptul că piesele mobile de interior ale casei, care fac parte din donație vor fi inventariate, fiind inalienabile. Casa va urma să poarte numele donatorului, Episcop Macarie Drăgoi. În exteriorul casei va fi montată o tablă care va indica „Casa Episcop Macarie Drăgoi. Spermezeu, jud. Bistrița-Năsăud.”, cu posibilitatea de a se preciza „Zona Văile Țibleșului.” Ambele părți contractuale vor fi implicate în dezmembrarea, transportarea și asamblarea casei împreună cu obiectele interioare. Donația a urmat să fie inventariată de către muzeu în termen de trei luni de la data în care ajunge în arealul Parcului, iar astfel muzeul devenea proprietarul bunurilor. (Contract de donație).

Întrebându-l pe preasfinția sa de ce a ales această casă pentru a o transfera în Parcul Etnografic și cum s-a născut dorința de a o transfera și astfel valorifica, dânsul mi-a relatat următoarele lucruri. „Casa lui badea Ioan era ca o casă a bunicilor pentru mine. Eram ca la mine acasă, ca în familie. Am avut și am, încă, atâtea de învățat de la bătrânii Ioan și Nastasia, de la modul lor curat și creștinesc de viață, de la dârzenia și de la bunătatea lor, încât le voi fi veșnic recunoscător că mi-au luminat, alături de părinți și bunici, copilăria. Am ales această casă pentru vechimea ei și pentru că întruchipa atât de bine modul de viață țărănesc al Spermezeului. Ea fusese ridicată în interbelic, deci după rânduiri și reguli de construcție locale, „nemodernizate”, cu o tehnică a construcției la fel de locală. Erau meșteri care făceau fundațiile, încheieturile, acoperișurile într-un anumit mod, cu anumite materiale. După ce au început să pătrundă alte influențe, alte modele și alte tehnici de construire, cele strămoșești s-au degradat treptat și azi e foarte greu să mai poți construi o astfel de casă. Tocmai de aceea ideea conservării ei s-a ivit firească, ca o modalitate de a mai păstra ceva din vechiul sat.” (PS. Drăgoi).

Bibliografie

BUTURĂ, Valer

1989 *Străvechi mărturii de civilizație românească: Transilvania: studiu etnografic*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

DRĂGOI, Marius Dan

2001 *Spermezeu străvechi sat românesc de la poalele Țibleșului*, Editura Limes, Cluj.

2014 *Istorie, cultură și spiritualitate în zona Văilor Țibleșului*, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, (teză de doctorat /manuscris).

PASCU, Ștefan

1971 *Voievodatul Transilvaniei*, Editura Dacia, Cluj, vol. II.

*** Anexă- Contract de donație.

Interviuri - 05.04.2019.

- Buta Ioan Simion – preot paroh în Spermezeu din anul 2004.
- Drăgoi Vasile – fost primar și meșter în construirea caselor
- Horoba Floarea – Localnică din comuna vecină, Târlișua.
- Preasfințitul Macarie Drăgoi – Episcop al episcopiei române a Europei de Nord. – donatorul casei.
- Pop Floarea – nepoata proprietarilor
- Șerban Nastasia – Elena – îngrijitoarea muzeului „Casa Tradițională de pe Valea Țibleșului”

RECONSTITUIREA UNUI BRĂU ȚESUT ÎN BÂTE AFLAT ÎN EXPOZIȚIA PERMANENTĂ A MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI

Emilia JURJIU

Grădinița cu Program prelungit Lumea copiilor, Cluj-Napoca

Reconstruction of a belt woven in the permanent exhibition of the Ethnographic Museum of Transylvania

Sprang is an ancient textile method without knots, worked on a set of threads that have been arranged on a frame. This technique used by people for thousands of years was almost forgotten since the beginning of the industrial revolution. The peculiarity of this type of braiding is that you have a mirror image and for every row of work, you can have two rows of fabric. It is possible to create a variety of interesting patterns and the pieces that are created have sideways that can stretch. Some methods were used and then abandoned, but this one keeps coming back. Sprang is an ideal technique for making human clothing. We tried to create a replica sash that was made in Ținutul Pădurenilor (Pădureni Land) using a circular warp sprang. There is a center line of symmetry around which on one side we have threads in Z twist and on the other side in S twist. The sash grew out from that middle line. It was done in interlinking technique that gives it a great elasticity.

Key words: sprang, interlinking, weaving, woven belt, polychrome

Țesutul în bâte a brâielor și brăcirelor din lână (păr) s-a practicat în Transilvania în zonele munților Apuseni, Țara Hațegului și în Ținutul Pădurenilor până în prima jumătate a secolului al XX-lea. Tehnica este universală (sprang) și constă în răsucirea firelor de urzeală între ele. Fiecare rând se lucrează de la stânga la dreapta și este dus cu ajutorul unor bețe în partea opusă. Pentru fiecare rând lucrat se obțin două rânduri de țesătură. Folosirea acestei tehnici a fost dovedită prin probe arheologice în Germania (1500-300 I.C.), Danemarca (1400 i. C.), la egipteni, la romani, la vikingi. Romulus Vuia scria în articolul despre țesutul în bâte, *Flechtere mit Stäbchen bei den Rumänen*, în *Zeitschrift für Ethnologie* din anul 1914 că brăie asemănătoare, lucrate în această tehnică, s-au găsit în morminte egiptene, iar la începutul secolului XX se mai lucrau în Caucaz și în nordul Africii.

Tehnica practică în Transilvania are o trăsătură distinctă prin faptul că urzeala era circulară, tensionată fiind de două bâte, una sus și una jos. Cea de sus putea fi fixată de un copac sau de grinda casei, iar cea de jos avea legate două greutatea de o parte și de cealaltă, sau femeia călca cu piciorul pe ea pentru a ține firele tensionate. Urzitul se făcea cu rost, pe cuie, apoi se transfera pe cele două bâte. Țesutul se începea din mijlocul urzelii circulare. Acest loc era

mijlocul brâului și din acest loc se începea răsucirea firelor. Cu ajutorul bețelor se împingea în spate pe sub bâta de jos și peste bâta de sus, fiecare rând de fire răsucite. Brâul avea aspectul unei rețele care se întinde, fiind o împletitură lată și elastică. Unele dintre cele mai reușite exemplare de brâie țesute în bâte au fost cele monocrome, negre, având o lățime de 10-12 cm, care se purtau în Țara Hațegului. Peste brâu se punea „brășire” țesută foarte strâns în 2 sau 4 ițe, având o lățime de 4 până la 8 cm și o lungime de 3-4 cuprinse, adică se poate încinge cu ea de 3-4 ori. Bâteala brășirei nu se bătea cu brâglele de la război, ci cu speciaza din lemn în formă de cuțit mare și lat. Brăurile policrome au fost întâlnite în Ținutul Pădurenilor, culorile folosite la realizarea lor fiind: roșu închis, vânăt, verde, albastru. Brăuri țesute în bâte la un nivel artistic deosebit s-au găsit la Ghelar, Leleșe, Cerbăl, Alun, Răchitova, Runcu Mare. Piese deosebit de frumoase au fost găsite și la Sălciua, în județul Alba și la Botoș, în județul Mureș.

În anul 2018 la Cluj-Napoca s-a reconstituit cu succes un brâu policrom cu urzeală circulară. În locul bâtelor fixate de grindă s-a folosit o garderobă mobilă pentru haine sau ștender. În partea de jos a garderobei s-a folosit coada unei măhuri, care a permis rularea urzelii circulare. Urzeala policromă s-a făcut cu lână de oaie țurcană de culoare roșie, albastră, verde, direct pe garderobă. Au fost urzite 10 fire roșii, 10 fire albastre, 10 fire roșii, 10 fire verzi, 10 fire roșii, 10 fire albastre, 10 fire roșii, 10 fire verzi, 10 fire roșii. S-a ales rostul cu ajutorul unor bețe chinezești, iar schimbarea firului de o anumită culoare cu un fir de altă culoare s-a făcut cu ajutorul unui nod în partea în care firele se taie la final.

Împletirea s-a făcut cu ajutorul tehnicii interlinking, prin care se obține o structură elastică asemănătoare unui gard de sârmă. Pentru a obține o întrepătrundere mai mare a firelor colorate și a crea impresia unei zimțări, pe primul rând s-a început împletirea prin aducerea din spate a patru fire. După câteva rânduri s-a observat că la mijloc au rămas câte 3 fire neîmpletite pe fiecare parte. Cele trei fire rămase au fost introduse în mijlocul țesăturii pe patru rânduri, apoi au fost tăiate. Împletirea fiecărui rând a continuat apoi printr-o rutină: un rând se începe prin aducerea a două fire din spate, iar rândul următor continuă prin aducerea unui singur fir din spate. Brâul crește din mijloc spre margini ca și cum ar fi oglindit. Pe o parte a liniei centrale de simetrie firele sunt înclinate în direcția S, iar pe cealaltă parte în direcția Z.

Pentru a obține un brâu policrom lung de trei metri a fost nevoie de multă documentare pe internet, la bibliotecă și la muzeu. Am făcut mai multe teste pentru a afla cum se poate obține zimțarea necesară. Inițial am obținut brâie lungi de doar doi metri, fără o zimțare similară celei de pe brâul expus la muzeu, apoi am schimbat barele de sus ale ștenderului cu două bare mai lungi și am ajuns la brâie lungi de trei metri. Zimțarea potrivită am obținut-o după

mai multe teste și după o analiză atentă a unei fotografii în care se vedea clar textura unui brâu policrom. Lâna folosită a fost cumpărată de la domnul Anton Iordache din Bacău, unul dintre ultimii producători din România de lână țurcană toarsă. Am studiat cu atenție o fotografie în care se vedea mai clar textura unui brâu și o fotografie realizată în anul 1985, în care era surprinsă Nan Floare din Runcu Mare în timp ce împletea un brâu policrom. Cum se face o urzeală circulară am învățat de la Carol James, care a creat un tutorial pe You Tube. Carol James este autoarea cărții *Sprang Ursprung an Illustrated Guide to Interlinking, Interlacing and Intertwinning*, 2011, cea care a recreat brâiele militare, reînviind tehnica sprang.

Bibliografie

ZAHARIA, Florica

2008 *Textile tradiționale din Transilvania. Tehnologie și Estetică*, Complexul muzeal Bucovina, Suceava

JAMES, Carol

2012 *Re-creating Military Sashes: Reviving the Sprang Technique*, Textile Society of America Symposium, Proceedings 698



Fig. 1



Fig. 2



CULTURĂ SPIRITUALĂ

PĂȘTIȚELE. RIT FUNEBRU DIN PERIOADA PASCALĂ ÎN ZONA NĂDLACULUI

Amalia BARBĂ
Master UBB

Păștile. Funeral rite during Easter Holiday in Nădlac area

This study investigates a funeral rite in the area of Nădlac, Arad county: "Păștile", the custom of going to the cemetery, at the graves of the deceased relatives, on the first Sunday after Easter and to offer red eggs and *colac* (a type of braided bread or cake) to the people present in the cemetery. It is a custom competed by the "Lighting Holiday". It is not of Catholic origin, but of Orthodox origin.

Key-words: funeral rite, orthodox tradition, food offering, red egg

PRELIMINARII Motivația alegerii acestei teme este atât obiectivă, de ordin rațional (curiozitatea științifică, cercetarea ritului funebru numit „Păștile” din perspectivă diacronică, sondarea mentalității colective), cât și personală, de ordin subiectiv-afectiv (dorința de a-mi (re)descoperi rădăcinile, de a reveni în satul natal și de a adânci înțelegerea comunității). Fără a insista pe delimitări teoretico-metodologice (se pot deduce din context sensurile principalelor concepte uzitate în lucrare), lucrarea preia o grilă propusă de Irina Nicolau în cartea „*Ghidul sărbătorilor românești*”. Astfel, se pun în discuție sintagmele „Timpul bun” (1), „Locul bun”(2), „Cuvântul, gestul și lucrul potrivit”(3) raportat la câteva elemente ritualice specifice zilei de „Păștile”: a. Pomana, b. Oul roșu, c. Colacul, d. Bocitul, e. Lumânarea, f. Rugăciunea și gestul crucii, g. Florile, h. Interdicții/ prescripții/ obligații.

Prezentarea ritualului propriu-zis, având în vedere atât ancheta de teren (răspunsurile obținute de la localnici), cât și alte posibile informații etnografice și etnologice vizează:

a) aspectul descriptiv: „Păștile” sunt un obicei plasat calendaristic în Duminica Tomii, la o săptămână după Paștile ortodoxe; se înroșesc din nou ouă și se merge la „morminți” cu familia; se aprind „lumini” pe „morminți” (morminte care au fost – anterior – curățate); se dau de pomană ouă vopsite și colaci celor prezenți în cimitir, de obicei, copii și săraci; apare corelarea ciclului pascal cu cel funerar;

b) aspectul dinamic: stabilirea arealului în care se practică obiceiul (zona Nădlacului – Nădlac, Șeitin, Semlac, Pecica, câteva localități din Ungaria de pe graniță - Otlaca Pustă, Chitighaz, Bătania, Michereci, dar și în satele de pe Valea Mureșului – traseul Zam-Arad – sau zona spre Oradea); identificarea modificărilor suportate în timp de ritual (prin discuția cu localnici din diferite

grupe de vârstă); surprinderea unor reglementări, a unor interdicții, a unor superstiții.

c) aspectul comparativ (tangențial): raportarea acestui rit funebru practicat de români la celelalte comunități din zonă (slovaci, unguri, sârbi); justificarea împletirii dintre elementul precreștin și cel religios; asocierea cu „Mătcălaul”, cu „Paștile Blajinilor/Rohmanilor” sau cu cultul strămoșilor (nu se regăsește ciclul pascal, doar cel funerar/cultul morților); deși în zona Nădlacului se remarcă pluralismul etnic, „Păștile” se practică și azi, nu au fost substituite de „Luminație”.

(1) TIMPUL BUN Lucian Blaga intuia foarte bine paradoxul tradiției plasate la confluența temporalului cu atemporalul când afirma „*Tradiția noastră e fără vârstă ca frunza verde; ca matrice stilistică ea face parte din logosul inconștient. O despărțire de ea ar însemna apostazie. [...] Mocnind uneori, neîntrerupt vie, ea se manifestă în timp, deși, măsurată cu orizontul nostru efemer, ea e mai presus de timp.*” (Blaga, 2011: 224) Ea se deplasează și pe axa orizontală, a istoricității, dar și pe axa verticală a eternității (marcată prin simbolul circularității). Pentru o sărbătoare, un obicei, un rit, nimic nu este mai important decât să se plaseze în acest moment „zero”, când sacrul se substituie profanului.

Calendarul popular se definește clar pentru cercetătorul avizat ca o suprapunere de alte calendare, acest „palimpsest” omogenizându-se prin respectarea unei reguli simple: „tot ce merită să fie <ținut>” își câștigă dreptul de a fi luat în considerare de gândirea țaranului român. Multe obiceiuri calendaristice supraviețuiesc prin „capacitatea lor cameleonică”, prin posibilitatea de a se transforma, de a se reintegra în alte configurații temporale, fiindcă „oamenii <îngrijesc> timpul cum își îngrijesc grădina. Ei <țin> sărbătorile, le <păzesc>” (Nicolau, 1998: 21), susține Irina Nicolau, definind prin trei imagini metaforice esența raportării omului la timp. El trebuie păstrat, ținut, recuperat prin reiterarea periodică a sărbătorii; el trebuie „păzit”, respectându-se normele, prescripțiile, interdicțiile, pentru că este valoros; el trebuie „îngrijit”, adică ocrotit, avut mereu în calcul, observându-i-se momentele de criză și intervenindu-se. Discontinuitatea și eterogeneitatea timpului era respectată de omul tradițional, nu era important să urmărească nivelarea, egalizarea. Era, în schimb, esențial, a înțelege că „toate lucrurile au timpul lor” (timpul avea un caracter practic, reglator), că acesta își manifestă „cursivitatea”, pentru că totul se desfășoară „în timp” și că există atât clipa, cât și eternul, fără a se anula (Bernea, 1997: 52-53).

Ținând cont de interpretarea perioadei pascale (ca interval critic când se instaurează haosul și timpul se degradează, având nevoie de o regenerare totală) și de simbolistica zilelor săptămânii (lunea reprezintă mereu începutul, Timpul

nou, și se opune sâmbetei – sfârșitul, finalul, timpul uzat, îmbătrânit¹ (Colta, 2004: 64); duminica reprezintă un moment de „rânduială” cosmică) intuitiv, comunitățile din Banat și „românii ungureni” și-au plasat Paștile Morților mai degrabă duminica sau luna. Fie că se îngrijesc de sufletele morților duminica, timp sacral prin excelență, fie că aleg pentru ofranda funerară ziua de luni, moment al începutului, cele două zile potențează rostul Păștițelor.

Poate nu este deloc hazardată ipoteza că se poate vorbi în cadrul calendarului popular și de un calendar al practicilor funebre (jalonat de Moșii de peste an). Încă de la începutul secolului al XX-lea, Elena Sevastos în studiul său, *Sărbătorile poporului*, amintea de „Sâmbăta părinților” (devenită azi sâmbăta morților dinainte de începutul Postului Mare), existând încă o sâmbătă în post cu același scop; la S.F.I. Marian apare și explicația că pomenirile se sfârșesc până în Joia Mare, când se deschid cerurile și iadul, astfel încât morții se reîntorc acasă pentru a petrece Paștile cu familia (stând până la Duminica Tomii sau până la Rusitori, în ajun de Rusalii) (Marian, 1992: 192, 195). Calendarele ortodoxe de azi reflectă o modificare atitudinală în sensul accentuării practicii funerare sub patronaj religios: toate sâmbetele din Postul Mare permit pomenirea morților, transformând pregătirile pentru sărbătoarea pascală dintr-o perioadă de post și purificare doar a celor vii într-un accentuat interval de susținere și a sufletelor celor morți. Este ca și cum degradarea simbolică a timpului până la Paști „atacă” și răposății care au nevoie de cât mai multă rugăciune și de ofrandă simbolică (jertfă de lumină, colaci, colivă).

Păștițele nu sunt plasate într-un interval de degradare a timpului, căci Paștile au permis regenerarea întregului Univers. Se naște întrebarea legitimă: care este rostul acestui rit funebru? În zona Bucovinei, este clară asocierea strămoși/Blajini, dar și necesitatea de a se bucura împreună cu ei, printr-o sărbătoare specială, de salvarea Universului (conform legendelor despre forța oului roșu). În zona de vest a țării acest construct mitic nu există, deși e vehiculat prin mass-media; dar poate ajuta la înțelegerea fenomenului viziunea arhetipală regăsită în unele bocete. Astfel, lumea morților e imaginată după tiparul lumii celor vii, sufletul trăind alături de familia, rudele și cunoscuții din comunitate care au murit deja; „casa” lui trebuie „colindată” pentru a se propaga regenerarea pascală și în lumea de dincolo, dar și pentru a se vesti bucuria Învierii (așa cum în prima și/sau a doua zi de Paști, rudele se vizitau între ele, finii mergeau pe la nași).

(2) „LOCUL BUN” - „*The entrance to the cemetery is a gate to memory and to who we are.*” (Herman, 1996: 61)

¹ „Lunea, ziua dintâia, era încărcată cu forța generatoare a începuturilor, pe când sâmbăta timpul era deja bătrân, ziua fiind destinată din această pricină morților și morții. (...) se putea stabili un contact cu spiritele de dincolo.”

Noțiunea de „spațiu” a fost luată în considerare și teoretizată nu numai de cercetători străini de marcă (Spengler, Alois Riegl, Leo Frobenius), ci și de personalități românești precum L. Blaga, M. Eliade, Romulus Vulcănescu, Mircea Vulcănescu, Ernest Bernea. Departajarea conform sacrului și profanului realizată de Eliade este deja „un loc comun”: el marchează diferențierea calitativă a spațiului (consacrat/neconsacrat, important/derizoriu), anulând postulatul spațialității omogene² (Eliade, 1995: 21). Din această perspectivă, în Săptămâna Luminată și la Păștițe, spațiul consacrat al satului tinde să fie nu doar casa, ci și cimitirul, în timp ce străzile și drumul până la cimitir se estompează ca semnificație. Pentru Lucian Blaga, spațiul este definit prin matricea stilistică mioritică, ondulatorie (deal/vale); pentru Romulus Vulcănescu există spații deschise sau închise (de la pământ, țară, munte, pădure până la cetate, casă, mormânt), dar importantă este noțiunea de spațiu sacru consacrat, „conceput ca loc de purificare în vederea unui contact cu divinitatea” (Vulcănescu, 1991: 16), astfel de locuri fiind vatra, moșia, mormintele, hotarele, răscrucile, fântânile. Ernest Bernea reia distincțiile oferite de Eliade și aprofundează tipologia spațiului; discută nu doar noțiunea de „spațiu calitativ”, ci și de „spațiu activ” (modificat de acțiunea unor ființe umane sau supranaturale), de „spațiu discontinuu” și de „spațiu-limită”, de spațiu care refuză omogenizarea, acceptând echilibrul și armonia, dar păstrând unitatea în diversitate. O posibilă discuție având ca subiect cimitirul nu poate ignora aceste conceptualizări: cimitirul este și spațiu consacrat, puternic, semnificativ; este și o imagine ondulatorie (mormânt plat – cruce – mormânt plat sau mormânt – spațiu de trecere – mormânt); este și un spațiu închis, spațiu sacru consacrat; este și un spațiu activ (cel viu îl poate profana, îl poate sfinți cu ajutorul preotului, cel mort care devine strigoi îl poate pângări etc); este un spațiu cu caracter religios, aflat sub patronajul bisericii, dar și un spațiu al comunității. Proteismul etichetărilor nu poate oculta relația de simbioză dintre acest topos și om, căci cimitirul este depozitarul, păstrătorul și recuperatorul filiațiilor de sânge. Așa cum conchide și E. Bernea, „În concepția noastră populară, spațiul apare consubstanțial omului. [...] Rudenia și strămoșii nu marchează numai o legătură de sânge, ci și una de loc” (Bernea, 1997: 36). Sacralizarea acestui topos (fie și numai prin apariția crucilor) nu poate elimina, însă, latura profană a cimitirului, care menține, totuși, ordinea comunității, prin departajările de etnii, confesiuni, chiar și prin ierarhii de familie. Zona de protecție (șanțul, gardul, hotarul satului) imprimă cimitirului caracteristica de loc împrejmuit (simbol al ființei lăuntrice, al intimității cf. Chevalier), dar și de incintă (depozit sacru, loc în care pătrunde doar inițiatul). Și cimitirele din

² „spațiul nu este omogen, ci prezintă spărturi și rupturi, unele porțiuni de spațiu sunt calitativ diferite de celelalte [...] amorfe.”

Nădlac respectă limitarea și deplasarea dinspre centru înspre periferie, cele trei cimitire sunt plasate tot la extremități: în partea de est, cimitirul „dă sus”, între două străzi, având case de jur-împrejur; în partea de sud-vest, spre Mureș și vamă este cimitirul din zona numită „Bujac”; în partea de nord – cimitirele neortodoxilor (protestanții, evreii, luteranii, romano-catolicii). Însă, chiar și îndepărtat de biserică, cimitirul este revendicat de aceasta; s-a păstrat strategia de a apăra mormintele de profanare, de a le sfinți periodic, construindu-se și capele unde să poată fi lăsat mortul până la îngropare (să nu mai fie ținut acasă).

Se vehiculează frecvent ideea morții care nu diferențiază, nu alege, toți oamenii fiind egali în fața ei, astfel încât – aparent - și cimitirul devine spațiu ce omogenizează, în care sunt mascate rupturile și inegalitățile de orice natură.. Această iluzie este contrazisă de o seamă de interdicții de ordin religios și/sau confesional, care sunt respectate la repartizarea în cimitir. La Nădlac, spune Aurel, cei care nu acceptă crucea pe mormânt, „pocăiții” (baptiști, penticostali, „sâmboteni”, „nazariteni”), „tăuții” (slovacii, aparținând de biserica evanghelist-lutherană), ungurii (romano-catolicii), evreii sunt înmormântați în partea de nord a Nădlacului, fiecare în sectorul lui. Românii sunt îngropați fie în cimitirul estic, fie în cel vestic (depinde de care au casa mai aproape și unde sunt mormintele familiei).

Un alt criteriu după care se poate analiza rostul cimitirului în toposul rural este departajarea **loc bun/loc rău/loc ferit** pe care o propune Ernest Bernea. Dacă primele două noțiuni nu au nevoie de explicitări, cea de-a treia categorie trebuie nuanțată. Dându-se ca exemplu biserica, grădina și mormântul, se precizează că aceste toposuri sunt benefice, dar pot deveni malefice datorită unor cauze geografice (de exemplu, mlaștina) sau supranaturale (de pildă, strigoiul îngropat). În schimb, cercetările de teren efectuate de E.R. Colta în satele ungurești cu populație românească (Chitighaz, Bedeu) susțin credința că, printre locurile rele, se include și cimitirul, pentru că „*atrage ființe din altă lume și vrăjitori*” (Colta, 2001: 131) sau este „plantat, de fetele care voiau să se mărite, cu <boscoane>”. Aceste locuri rele erau și „*locuri oprite*. Aici nu era bine să lași sau să pierzi ceva.” (Colta, 2001: 25) La Nădlac și la Șeitin nu se mai valorizează cimitirul prin grila bun/rău, informatorii spunând doar că e „locul cu morminte” (Canti). Dar amintesc interdicția de a lua ceva din cimitir sau de a rupe flori de pe alte gropi (chiar dacă scopul este a înmulți planta). Sugestia impurului dată de interdicție („nu-i voie”/„nu-i bine”) permite încadrarea cimitirului în categoria locului oprit; indiferent dacă e considerat bun, sacralizat, sau rău, pângărit, a scoate ceva din cimitir înseamnă dezechilibrare a toposului și mentalitatea colectivă veghează la păstrarea ordinii, a „rânduiei”.

Cimitirul se înscrie, astfel, în categoria denumită „les lieux de mémoire” (binecunoscuta expresie a lui Pierre Nora), „*locuri în care [omul poate] să-și ancoreze memoria*”, locuri în care „*memoria instaurează amintirea în sacru*”, pe care „*fără vigilența comemorativă, istoria le-ar mătura rapid*” (Colta, 2001: 25). În cazul cimitirului, familia este investită cu acest rost de a apăra memoria individuală, de neam și comunitară, de-a o reactualiza periodic, anual măcar, prin îndreptarea atenției spre mormânt, eventual prin slujbele religioase de pomenire a celor răposați. Omul modern nu mai crede în morții care terorizează viii, dar acceptă să marcheze locul mortului pentru a-i fi mai ușoară accesarea memoriei, dar și pentru a lupta împotriva uniformizării date de moarte. Așa s-ar explica și diversitatea monumentelor funerare în încercarea de a păstra rânduiala vieții și după moarte. Ornamentarea, chiar ostentativă, poate dezvălui tocmai frica de non existență³ (Sava, 2000: 72). Crucea/monumentul funerar, ca element vizibil de la distanță, dezvăluie identitatea celui mort și câteva date obiective din punct de vedere temporal (când s-a născut, când a murit); este nu doar un însemn religios (simbol al răscumpărării realizate de Hristos), ci și o imagine cu funcție centripetă, centrifugă și ascensională; ea are un rol cosmic, pentru că recapitulează creația; este un arhetip totalizant (include cercul, centrul și pătratul), dar – mai ales – reprezintă mijlocitorul, „marea cale de comunicare” (cf. Chevalier și Evseev). Mai puțin întâlnită în cimitirele din Nădlac este crucea de fier (mai degrabă la mormintele vechi, când familia nu a avut posibilitatea să o înlocuiască printr-o cruce de piatră); eventual, medalionul de pe crucea de lemn pe care se scriau datele despre mort era din fier. Tot mai rar rămâne locul marcat doar prin crucea de lemn. De obicei, la maxim un an după deces, crucea de lemn este înlocuită cu o cruce de piatră. Mai nou, aceasta se face chiar din timpul vieții, omul preocupându-se să rânduiască totul.

Cimitirul este „o marcă identitară”, încă insuficient cercetată și bogăția sa de semnificații, revelațiile documentare pe care le poate oferi cercetătorului sunt numeroase. La Păștițe, el devine „centrum mundi”, prin deplasarea accentului de la „vatra familială” sau „vatra religioasă” (biserica în perioada pascală mai ales) la „vatra neamului” sau „vatra strămoșească”. Practica funebră care reprezintă subiectul lucrării de față se departajează în două secvențe ritualice, căci „locul se pregătește. A pregăti un loc înseamnă să-l cureți și să-l împodobești.” (Nicolau, 1998: 22). Prima secvență este mai ancorată, aparent, în profan, în dimensiunea pragmatică, și presupune primenirea mormântului prin acțiunile uzuale. „Să vezi cât pir o fost și cum m-

³ „Poarta bogat ornamentată a românilor exprimă o viziune asupra frumosului caracterizată printr-o anumită frică de vid, viziune care valorizează decorația ostentativă.” - idee extinsă la toate însemnele funerare puternic împodobite, inclusiv Săpânța.

am chinuit” (se văicărea în unii ani tatăl meu); „da’ io am ierbicidat de jur-împrejur și gata” (Rozalia a și acoperit mormintele cu lespede, fiindcă doar ea mai trăiește în Nădlac și are deja 77 de ani). Această curățenie se face, după cum spun interlocutorii mei, chiar înainte de Păștițe, sâmbăta mai ales, adică aproape de momentul sărbătoresc, pentru ca amenajarea să nu fie zadarnică. A doua secvență presupune mersul la mormânt în Duminica Tomii - după venirea de la cimitir, nu se impune niciun gest ritualic specific, ceea ce reprezintă o confirmare suplimentară a faptului că, de Păștițe, cimitirul nu este un spațiu marcat de impur, ci de sacralitate, nu apare nicio amenințare cu dezordinea cosmică (la înmormântare, riturile de separație justifică necesitatea de a repune lumea în „ordine”, căci pământul/groapa e impură; la Nădlac încă se mai practică spălătul pe mâini al celor care vin de la mort la pomană - în văzul lumii; la „căput”/„ușiță” (la poartă) sau înainte de a intra la restaurant, se pun ligheane cu apă, săpun și prosoape).

„Pelerinajul” duminical de Păștițe transformă cimitirul într-un loc viu, palpitând de viață și de sărbătoresc: flori, oameni în haine de sărbătoare, preoți, rude care nu s-au văzut de mult timp. Acest dinamism al spațiului nu va fi regăsit decât în următorul an sau, pe măsură ce Luminația câștigă teren, la 1 noiembrie. Poate că, în timp, obiceiul de Păștițe va dispărea, cauzele fiind multiple; poate că se va generaliza Ziua morților toamna; poate că va apărea alt moment investit de comunitate/de biserică și cu dimensiunea unui rit funebru. Cert este faptul că nu va dispărea dorința de a atinge coeziunea dată de reîntoarcerea spre strămoși, spre rădăcinile familiale, spre rememorarea celor dispăruți.

(3) POMANA/POMENIREA - „...contractul cu transcendentul...” (Văduva, 1997: 121)

Atitudinea față de moarte în mentalitatea românească se construiește pe o schemă binară: lumea de aici și lumea de dincolo. Astfel, se poate justifica înrădăcinarea unei alte concepții: „comunicarea dintre vii și morți este posibilă numai în forme mediate” (Kligman, 1998: 110, 148) – bocete, rugăciuni, mese, pomeni, vise. În afară de ultima categorie, celelalte presupun obligativitatea celor vii de a institui dialogul. Numite și „rituri de comunicare cu sacrul”, ele sunt „marcate de o logică a reciprocității (<dă și ți se va da>)” (Coman, 2008: 121): unele sunt manifestări mai simple (rugăciunile), altele – complexe (sacrificiile) sau se plasează între cele două variante (ofrandele); unele sunt ofrande directe, altele – mediate; unele sunt rituri mai puternice, altele – nu.

Etimologic, termenul de „pomană” a intrat în limba română prin filiera slavonă, s-a integrat în vocabularul fundamental și s-a îmbogățit semantic (parastas, masă comună, dar, aliment/colac special, amintire, comemorare), intrând în sinonimie parțială cu slv. *jertfă*, dar și cu lat. *sacrificium* sau cu fr. *ofrande*. Nu se poate oferi drept pomană orice și oricum; reglementarea

comunicării mediate dintre profan și sacru este importantă⁴ (Văduva, 1997: 58). Este explicabilă, așadar, aglomerarea simbolurilor într-un act ritualic, mai ales dacă sunt simboluri universale și ating pragul arhetipal (Evseev, 1998: 1-2). Totodată, simbolul nu este utilizat oricând și oricum (Irina Nicolau folosea un termen just, inadecvarea, nepotrivirea), ci trece printr-un sistem de judecăți de valoare foarte rafinat: dacă e bun (valoare socială); dacă e bine (valoare morală); dacă e sfânt (valoare religioasă); dacă e frumos (valoare estetică); dacă e agreabil (valoare sensibilă); dacă e util (valoare practică). În proporții diferite, Păștițele vizează toate funcțiile ofrandei⁵ (Văduva, 1997: *passim*): valoarea culturală (actul oblativ „e creat și creator de norme și modele culturale”); valoarea dialogică („mediator al comunicării în limbajul <neverbal>”); valoarea magică (se observă „valențele magice ale unui act ritual ce influențează gândirea și comportamentul prin simbolică, atitudine și gest”), „efectul cathartic”, capacitatea de regenerare, de purificare, de restabilire a ordinii derulate de căderea anuală a Universului în haos. Păștițele includ ofranda funerară, dar se plasează la limita finală a ciclului pascal - perioada de maximă degradare cosmică care duce la repunerea Universului în „rânduială” prin miracolul Învierii. Astfel încât, dacă lumea viilor a beneficiat de infuzia sacralității, la sfârșitul Săptămânii Luminate, este rândul lumii celor vii să se repună în armonie cu cei morți. Catharsis-ul înțeles ca descărcare a unei trăiri refulate (cf. DEX) transformă pomana într-o „strategie de liniștire” (Văduva, 1997: 39), mai ales în cazul meselor de pomană (comensualismul, convivialitatea) atingându-se securitatea, liniștea, ordinea amenințate de moartea ca alteritate.

Am sesizat că și relatările despre Păștițe ale locuitorilor au vizat planul gestualității rituale, neprimind răspunsuri la întrebarea „de ce trebuie să mergi la cimitir?” decât în varianta „așa să face” (Gatia), „așe o ținut mama Sosă (=Sofia), așe fac și io” (Rozalia), „cum să nu meri?”, „să merea și mai dămurt” (Aurel). Datina certifică permanența ritului, care nu mai are nevoie de substratul mitic (poate exista în memoria latentă a comunității). Într-o primă fază a discuției despre Păștițe, răspunsul Dianeii a fost elocvent pentru ritualismul redus la o schemă invariabilă: „No, ce vrei să știi de Păștiță? Meri duminica la morminte, duci colac și ou roșu, îl chemi și pe popa dacă vrei să sfînșască mormântu’, dai ce-ai adus și gata!” Sinteza realizată în câteva secunde, fără să stea să se gândească, atestă o schemă ritualică arhicunoscută,

⁴ „întrucât profanul nu comunică cu sacrul decât printr-un intermediar (victima sacrificată sau ofranda), o mare valoare spirituală este acordată actului consacrării, purificării și sacralizării ființei sau obiectului destinat comunicării ”

⁵ p.120: se distinge între darul de la botez sau nuntă (păstrează echilibrul social între cei vii, acționând în plan profan), și ofrandă (la înmormântare, se păstrează echilibrul vii-morți, prin acțiunea sacră). Vezi și p.6, p.62, p.129, pp.131-132, p.135

indubitabilă, a cărei simplitate garantează reușita actului. Toate celelalte prescripții, interdicții, reglementări (ale pregătirii pentru ritul funebru) au fost ocluate, trecute într-un „con de umbră”, pentru că par firești, dar și pentru că eu, cea care ascultam, eram inclusă în rândul localnicilor, al celor care cunosc sărbătoarea și nu au nevoie de atâtea explicații. Elementele păstrate în minirelativare fac parte din sistemul coercitiv al societății tradiționale, care reglementează mecanismul ofrandei pentru morți; sistem care rămâne, totuși reglat – în subsidiar - și „forța credinței în <viața de dincolo> și în necesitatea câștigării bunăvoinței strămoșilor.” (Văduva, 1997: 133)

Cât privește tipurile de pomană, Păștițele s-ar încadra în categoria pomană „de mână”, rituală, pentru morți, conform Ofeliei Văduva, adică „forma cea mai bine organizată și a cărei amploare și frecvență sunt deosebite.” Sau, mai degrabă, era în spațiul rural tradițional, căci azi se restrânge tot mai mult obiceiul folcloric, concurat fiind și de implementarea tot mai puternică a pomenirii morților la biserică, sâmbăta. Importanța acestei ofrande funerare este multiplu justificabilă: pe de-o parte, cultul morților și al strămoșilor, credința în viața postumă; pe de altă parte, sentimentele provocate de contactul cu fenomenul morții, responsabilitatea morală față de cei decedați, ospitalitatea. Consumul de ouă vopsite și de colac de Paști îl transpune pe om în sfera alterității, astfel încât el este diferit de ființele care nu mai pot mânca (morții) sau care nu-și pot permite (săracii). Pomana de Păștițe renivelează ființele, nu prin renunțarea la hrana rituală și sacralizată, ci prin oferirea ei, spre a fi consumată, tuturor (salt calitativ), căci în imaginarul tradițional românesc se observă importanța „sațietății alimentare ca formă implicită a împlinirii spirituale.” (Hedeșan, 1997: 130) În virtutea acestui principiu, mai nou se practică și oferirea – pe lângă colac și ou – de dulciuri care „i-au plăcut mortului” (spun persoanele intervievate): bomboane, napolitane, biscuiți, ciocolată. Colacul și oul roșu rămân obligatorii ca alimente sacre; celelalte produse, opționale, accentuează dorința de a-i fi bine mortului pe lumea cealaltă, de a-i produce plăcere. Astfel, la Șeitin, tușa Lucreție face și plăcintă cu mere, fiindcă era preferată de soțul și fiul ei; în familia mea, s-au dat și bomboane de fructe, care îi plăceau bunicului; pentru mama, iubitoare de fructe, s-a rămas doar la colac și la ou roșu.

Actanții centrali în ritul funebru de Păștițe rămân femeile, care pregătesc în casă sau cumpără produsele alimentare și tot ele le dăruiesc⁶ (Văduva, 1997: 52), care sunt mult mai atente la respectarea normelor

⁶ Femeile sunt „principalul producător al bunurilor care fac obiectul darurilor (...), principalul factor în circulația lor.”

tradiționale, mai ales a celor funebre.⁷ (Pop și Ruxăndoiu, 1978: 67) (Pop, 1999: 141) Asocierea femeii cu arhetipul matern, cu energia pământului ca depozitar de fertilitate, cu viața interioară mai puternic axată pe sentimente, pe sensibilitate, pe imaginație, pe intuiție, cu perpetuarea vieții prin naștere, cu vegetalul, sunt rațiuni simbolice pentru care, în sistemul pomenilor, femeia joacă un rol esențial. Uneori, de Păștițe, ajungeam la cimitir doar noi, femeile; iar la Păștițele din 2011 (ploua), o vecină, Viorica a fost cea care a venit pe la vecini să împartă pomana, nu Ștefănică (deși Viorica este de loc din Ploiești și cel care aparține comunității nădlăcane este soțul).

La sosirea în cimitir, la Nădlac mai ales, credincioșii sunt – de multe ori – asaltați de copiii și de femeile de etnie rromă. Niciodată, însă, chiar dacă nu s-a ajuns la cimitir când se face și slujba religioasă, pomana nu se dă înainte, ci doar după ce s-au împlinit secvențele rituale: mersul la mormânt, făcutul crucii, aprinderea „luminii”, rugăciunea, discuțiile în jurul gropii. Înțeleasă și ca „un act de codare și un act de decodare în virtutea unui cod cunoscut deopotrivă de emițători și de receptori” (Coman, 2008: 312), pomana presupune și ritualismul verbal. Cel ce dă rostește „Dumnezeu să-l ierte!” sau „Dumnezeu să-l odihnească (în pace)!”. Formule consacrate de limbajul religios funerar, aceste exprimări se diferențiază subtil. Prima formulă reiterează concepția populară că, pentru sufletul mortului, trebuie să te rogi pentru a i se ierta păcatele (deși întreaga slujbă religioasă a înmormântării vizează tocmai dezlegarea răposatului de orice fel de păcate pentru a i se mântui sufletul). A doua formulă trimite tot spre viziunea creștinismului folcloric, a morții ca somn, ca repaus, ca stare de așteptare a Învierii finale (în varianta creștină) sau a reîntâlnirii cu ceilalți din neam când vor muri (în varianta tradițională); indirect, se transmite mesajul că există anumiți factori perturbatori ai sufletului mortului și rugăciunea devine un intercesor, cel viu implorându-l pe Dumnezeu să ofere decedatului starea firească pentru condiția lui existențială. Cei ce primesc ofranda alimentară respectă codul acesta verbal care amplifică valențele magice ale actului oblativ; ei răspund cu „Ierte-l Dumnezo!” sau cu „Dumnezeu să primească”. Formule cu caracter augural datorită utilizării conjunctivului cu valoare imperativă (moduri verbale pentru o acțiune dorită, dar ipotetică), și acestea reflectă credința că reușita întregului rit funebru rămâne, în cele din urmă, tot la latitudinea ființei supreme.

Un rost aparte în împlinirea ritualului funebru pascal îl au, așadar, cei care așteaptă pomana, în virtutea aceluiași cod cunoscut de toți. Adunați la

⁷ „femeile sunt mai tradiționaliste, bărbații – mai puțin. Așa se și explică rolul mai mare al femeii în menținerea obiceiurilor tradiționale”; „La înmormântare, în aceleași condiții de păstrare a tradiției, participau, în general, pe lângă familie, mai degrabă cei mai în vârstă și mai mult, în orice caz mai activ, femeile.”

poarta cimitirului, aceștia urmăresc, ca un grup compact și diferențiat de cei ce vin să performeze actul ritual, tot ceea ce se întâmplă. Ceremonialul este un excelent generator de spectacol și, în atare situație, ei îl reprezintă pe Spectator, pe Celălalt, Alteritatea, factorul posibil perturbator al ritualului (mai ales că, într-un adevărat joc al ispitirii, încearcă în fiecare an să influențeze mersul consacrat al obiceiului, cerând la început pomana). Aparent agasanți, în esență, ei ajung să întărească tocmai sistemul de norme prescrise de memoria colectivă, oamenii refuzând să accepte „dezordinea”. Și slujba religioasă, și manifestările ritualice de la morminte sunt urmărite, cu ochi atenți, de cei care se află la limita dintre sacru și profan: doar stau pe iarbă; când observă pe cineva venind se precipită spre el, femeile își îndeamnă copiii să fugă cât mai repede, transformând totul într-o întrecere. Încă percepuți ca grup etnic asocial, care refuză respectarea normelor exterioare, impuse, cei de etnie romă accentuează tocmai fixitatea, stabilitatea extremă a românilor care vin să își pomenească morții la cimitir. La Nădlac, nemulțumirea celor care dau de pomană pare legitimă: „numa’ țâgani” (Lazăr); „așe s-or îmbulzât anu’ ăsta, că nu cred că m-oi mai duce la anu’.” (Rozalia).

O situație aparte este modificarea practicii rituale atunci când plouă. Preotul din Nădlac face slujba și pomenirea lângă capelă (în cimitirul „dă Sus”). Cei care – din varii motive – merg doar la cimitir, fără a urmări să participe la slujbă, ajung în situația de a nu găsi pe nimeni în cimitir. O soluție, conform lui Lazăr, este „să dai la cine întâlnești pe drum”; o altă soluție este „să dai pâ la vecini, poate pâ la rudele mai apropiate” (Rozalia). Oricum, se refuză ideea de-a lăsa pe mormânt pomană („cum să faci așe ceva?” - Aurel). În 2012, Viorica a aplicat tocmai acest „plan de rezervă”, pentru că a venit de la Arad pe la ora 17 și tot ploua. Vecinătatea a funcționat ireproșabil ca un sistem comunitar care a ajutat la păstrarea actului ritual, chiar trunchiat: esența acestuia – ofranda funerară – a fost reiterată, astfel încât „rânduiala” de Păștițe s-a împlinit. Căci, așa cum susține și Kernbach, „niciodată tradițiile intime, provenite din memoria arhaică a oricărei comunități etnice, nu pot fi dezrădăcinate cu totul din solul nativ de influențele noi, oricât de puternice ar fi ele.”. Chiar dacă, la un moment dat, Păștițele vor deveni aducere-aminte, schema arhetipală de a da pomană se va păstra, deși la Luminație se produce o calchiere între modelul conservator (a împodobi mormântul doar cu flori și a aprinde lumânări) și practica inovatoare: Cătălin menționa că nu ține minte dacă, la Arad, unchiu’ Mircea și tușa-mamă dau de pomană la Paștile Morților și băutură, dar de Ziua Morților „sigurat duc răchie, poate și vin.”

OUL ROȘU - „Oul roșu a rămas în cultul nostru, alături de crucea, ca simbol al biruinței contra Diavolului.” (Gorovei, 2001: 19)

Paștile își revendică operatori mitici specifici: imaginii arhetipal-simbolice pascale îi sunt proprii mielul, drobul, pasca în unele zone și oul

vopsit⁸ (Marian, 1992: 198). Poate nu mai pregătește/cumpără toată lumea drob, cozonac, pască, poate nu se mai gătește la fel de mult mielul, dar oul pascal, oul vopsit, rămâne esențial. Desigur că a apărut concurența societății consumiste (ouă de ciocolată, ou Kinder cu surprize, ouă de mall vopsite și puse în caserole pe raft cu luni înainte de Paști, ouă de decor cu care se ornamează crenguțe artificiale – ca o „replică” la bradul de iarnă etc.).

Acest loc sărbătoresc al oului se poate justifica prin simbolistica lui. M. Eliade constată faptul că „oul reprezintă o epifanie a creației [...] a experienței hierofanice, un rezumat al cosmogoniei” (Eliade, 1992: 379-380), la chinezi, la egipteni, la fenicieni, la perși, la finlandezi, la băștinașii australieni, africani sau precolumbieni, la greci, la indieni (*Rig-Vedele*). Oul este prim principiu de organizare contrapus haosului (cf. Chevalier), „forma ovulară este forma pe care sfera o capătă în cosmosul natural” (Marian, Marin B., 1992: 13, 76, 38); trecerea de la simbolul static (sfera) la cel dinamic (elipsa) păstrează atributele perfecțiunii, continuității, infinitului circular, armoniei (amintind de modelul cosmologic platonician). Studiul exhaustiv al lui Marin Bălașa Marian structurează și o tipologie relevantă: oul cosmogonic (naște lumi), cosmologic (ordonează lumile), oul magic, oul mitic și eschatologic, oul funerar sau oul-ofrandă mortuară, oul festiv, „oul-cuminecare pască care conduce la consolidarea și implementarea relațiilor transcendente dintre uman și divin sau uman și postmortuar.” Oul pascal, avut în vedere pentru studiul de față, este implicat în mai multe secvențe rituale ale perioadei, de la sfințirea lui la gestul de a ciocni, de a oferi sau de a-l da drept pomană; el rămâne nu un auxiliar al sărbătorii, ci un element de maximă importanță, cu atât mai mult că „este sacralizat [și] prin vopsire, devine un obiect consacrat și sacramental, devine Oul Roșu,” adică un adevărat arhetip al Paștilor. Dacă la nivelul ritului, prin vopsire, oul se sfințește, la nivelul mitului, memoria colectivă a vehiculat o varietate de legende care au ca finalitate explicarea – supranaturală, firește – a apariției ouălor roșii/vopsite/înroșite. Amintite de S.Fl. Marian în lucrările sale deja antologice și trecute în revistă în studiul lui Marian B. Marin (16 variante), aceste micronarațiuni mitice au fost analizate și de Otilia Hedeșan⁹ (Hedeșan, 1997: *passim.*), relevând trei funcții distincte ale ouălor roșii. O primă categorie reflectă importanța lor în lupta cu răul; o a doua categorie „reiterează un model

⁸ în Bucovina, „se fac ouă roșii ca la Paști” și la Moșii de Sângeorgiu; deci oul pascal e doar varianta cea mai cunoscută a oului sacralizat prin vopsire și/sau ornamentare; el apare și în alte contexte ca ofrandă funerară.

⁹ Hedeșan, p.230; p.130: au o valoare apotropaică, simpla apariție îi ține la distanță pe răufăcători”, și în variantele construite pornind de la scenariul Răstignirii/Învierii, și în variantele explicând lupta dintre Bine și Rău (Iuda/Diavolul amenință periodic lumea cu distrugerea). p. 230: „Culoarea lor (este) marcă a unei contagiuni inițiale și sacralizante a oului cu esența divină.”

inițial, exemplar, acela al Răstignirii”, vopsirea lor transformându-se din element convențional în reiterare a substanței divine care sacralizează (sângele lui Iisus). O a treia categorie investește oul roșu drept mărturisitor, martor al unui eveniment religios, și purtător al revelației creștinului. Potrivit unei alte povestiri cu substrat mitic, evocată și de S.Fl. Marian, și de Elena Niculițel-Voronca, și de Irina Nicolau (Nicolau, 1998: 95) „și Dracu’ tot de ouăle roșii se interesează. Cică el de două lucruri întreabă: dacă oamenii mai colindă și dacă mai fac ouă roșii. Când n-or mai face asta, Dracu’ devine stăpân peste lume.” Oamenii ar deveni, astfel, prin respectarea colindatului de Crăciun (element imaterial) și a ouălor roșii de Paști (elementul material) păstrători ai echilibrului în Univers, adjuvanți ai lui Dumnezeu în lupta cu răul.

Analiza ocurențelor oului vopsit în ciclul pascal de 12/14 zile reflectă două variante ale oului pascal: „oul pascal al viilor”, menționat anterior în analiză, și „oul pascal al morților”, cu valoare alimentară ritualizată suplimentar, pentru că „ouăle erau oferite, drept ofrandă, celor decedați, ca <garanție> a Învierii.” (Bocșe, 1993: 318) Acest gest ritualic permite conexiunea dintre paradigma creștinismului popular și cea folclorică, a „cosmicismului” (după cum o numea E. Bernea), în care viața și moartea, lumea aceasta și lumea cealaltă, se definesc prin continuitate, armonie și respectare a rânduielii. Poate nu întâmplător se vehicula și credința că persoanele care ciocnesc ouă între ele de Paști se vor reîntâlni și pe lumea cealaltă.

Un alt scenariu arhetipal important pentru a înțelege însemnătatea ouălor roșii este revelat de credința în Blajini/Rohmani sau Urici, popor care ar păzi stâlpii pământului tocmai pentru a nu fi destabilizat. Dacă în zona Moldovei și a Bucovinei, se atestă raportarea la aceste ființe mitice (prin gestul ritual de a arunca de Paști cojile vopsite pe apă pentru a ajunge la Blajini, dar și prin pomenile/mesele din Duminica Tomii sau din ziua următoare), această trimitere nu apare în zona Transilvaniei și a Banatului. În calendarul popular, se sărbătorește Paștile morților sau Păștițele, rit funebru plasat tot într-una din cele două zile. Nici cercetările de teren, nici menționările bibliografice nu sugerează că bănașenii și „românii ungureni” ar fi dublat ritul printr-o secvență mitologică.

Amintirea legendelor cu finalitate soteriologică se justifică în contextul studiului despre Păștițe, tocmai pentru că oul roșu ocupă un loc central. Astfel, Lazăr menționează că, la Păștițe, se duc „numa’ouă roșii la morminte”¹⁰ (Martin, 1987: 114); de altfel, și la Paști mi-a spus, când am vopsit ouăle, „fă mai multe [ouă]roșii”. Fascinația oului roșu poate fi revelată și pornind discuția de la simbolul cromatic, dicționarele de simboluri insistând pe idee de sânge, de

¹⁰ și la Otlaca Pustă se duceau doar ouă roșii

viață, de foc, de roșu matricial (Chevalier), pe funcția apotropaică a culorii. Rozalia și tușa Lucreție spun că „făci de care vrei”, iar Diana, Marinela și Lenuța își exprimă preferința pentru culorile cât mai variate, ca „să arate fain”. Tot din perspectiva experienței personale, în acest an am primit de Păștițe de la Mirela (rudă, „verișană de-a doua” cu mine, bunicul ei și bunicul meu fiind frați) tot ouă roșii; în alți ani, le vopsea împreună cu Dienuța, fiica ei, cu coji de ceapă, făcând model cu frunze de pătrunjel sau de trifoi¹¹ (Colta, 2004: 104); în acest an a folosit vopseaua tipică din comerț. Mama Gatie din Șeitin folosea mereu „Galus (=numele fabricantului) din plic „dă la cooperativă. Să mai spărjea plicu’, da’ erau mai bune făburile alea decât aștea d-acuma. Știam că să pun în borcan cu apă caldă, după ce le-ai dizolvat o țără cu apă caldută și oțăt și gata. Acuma nu mi-i de haznă (=nu îmi mai face plăcere, nu mă mai mulțumește) că nu să mai feștesc cum trăbă.” Tușa Lucreție folosea mai demult doar coji de ceapă, mai mult albă, că se găsea mai frecvent decât cea roșie: „Să puneau cojile în crăstolă pă sporheit (=într-o cratiță pe soba „Vesta”) și ferbeau un ceas-două, apoi trăjeam mai doparte crăstola și lăsam ouăle să fiarbă cam o jumate de oră.” În Chitighaz, conform informațiilor de pe teren, se înclina spre culorile „*cele mai închise fiind totuși întrebuințate în general de Paștile Morților*,” (Nikula, 1999: 184) contaminare justificată de contextul funerar în care erau folosite.

Dacă în Săptămâna Patimilor, la Nădlac și la Șeitin ouăle se vopsesc, de obicei joi, vineri sau sâmbătă (în funcție de timpul disponibil), femeile întrebându-se între ele „Ai făcut ouăle?”, „Ai fert ouăle?”, „Când roșești/feștești ouăle?”, de Păștițe obiceiul este să se vopsească tot pe sfârșitul Săptămânii Luminate (și pentru a fi mai proaspete când se dau de pomană, și pentru a se aduna mai multe – căci nu se cumpără, ci se folosesc cele din gospodăria proprie). Cât despre număr, acesta nu este reglementat: estimarea este lăsată la latitudinea individului. La Șeitin, unde Păștițele au un festivisme mai pronunțat, se înroșesc mai multe; la Nădlac – în funcție de intenția de a merge la cimitir când e și preotul și se face slujba sau înainte/după. Faptul că la pomană se îmbulzesc azi doar cei de etnie romă (femeile și mai ales copiii) îi determină pe mulți din Nădlac să limiteze numărul sau chiar să se gândească dacă vor merge în anul următor. În familia mea, numărul se stabilea printr-un

¹¹ Obicei amintit și de Toth Joseph, n.1937, din Pecica, informator în cadrul proiectului Phare din zonă: „Eu nu îmi aduc aminte ca la Pecica să fi fost ouă vopsite cu motive speciale. Demult, se folosea ceva substanță vegetală cu care se vopsea. Ornarea consta maxim într-o frunză de pătrunjel (imaginea 3) care se punea pe coaja de ou, se prindea cumva și rămânea urma acesteia, pentru că acolo nu prindea vopseaua.” *Monografia Nădlacului* din 1936 prezintă imagini cu ouă cu diferite modele (imaginile 1-2), dar oamenii nu își mai amintesc de practică. Într-o încercare de a revigora acest obicei, în 2012, înainte de Paști s-a făcut la Nădlac un Festival/Târg al încondeierii ouălor.

soi de negociere „jucată” în fiecare an, înainte de acțiunea propriu-zisă: bunica sau mama lansau întrebarea „Oare câte ouă să fac de Păștițe?”, iar răspunsul din partea celui alt (regula era să strângă zilnic ouăle din cuibare bărbatul, bunicul, apoi tatăl meu, așa încât ei țineau socoteala) era, aproape invariabil, „Vro cinșpe” (adică jumătate din numărul celor înroșite de Paști).

La Șeitin, obiceiul este marcat și de o inovație estetică (posibil generalizat în timp, căci este o comunitate mai mică, în proporție de peste 90% românească): ambalarea oului în celofan, legat cu panglică neagră (după cum mi-a relatat Isabela). Dincolo de dorința de a ieși în evidență în fața grupului social (extrema cealaltă fiind rușinea, faptul că „îți ies vorbe”), tendința se înscrie în sistemul clar conturat al cultului morților (respect, cinstirea memoriei), respectiv în imaginarul funerar (panglica este „numa’ neagră”, accentuează prescripția Angela). Dacă ambalarea în celofan trădează intenția contemplativă (transparența oferă privitorului posibilitatea de a sesiza culoarea, frumusețea oului, iar ușoara sclipire – o suplimentară sacralizare), panglica nu este doar un element decorativ, ci are și o încărcătură simbolică.

COLACUL

Un alt aliment arhetipal, ritualic și sacralizat atât prin integrarea lui în gestul oblativ de Păștițe, cât și printr-un cumul de elemente simbolice (cereale-grâu-făină-lapte-miere/zahăr/dulce) este colacul, organizator mitic nelipsit din întreg arealul obiceiului. La fel ca oul, acesta înglobează un întreg sistem de semnificații (așa cum se observă și de consultarea a două dicționare de simboluri, cel al lui Ivan Evseev și cel al lui Chevalier).

Relevante pentru importanța acordată produsului de panificație în pomana de Păștițe sunt două afirmații: „făina și aluatul sunt simboluri ale legăturii dintre membrii unei comunități” (Evseev, 1998: *passim.*), respectiv „reprezintă o hrană omogenă, care îi face pe membrii unui grup să semene între ei” (Chevalier, 2009: *passim.*). Această funcție integratoare, de asigurare a coeziunii comunității viilor, dar și a legăturii vii-morți și/sau vii-Divin, este accentuată prin comensualitate, prin gestul oblativ. Totodată, pâinea reprezintă și un arhetip cultural, trimițând spre hierofania vechilor divinități agrare, hierofanie necesară scenariului mitico-ritualic al morții și al reînvierii. Or, Păștițele – așa cum s-a precizat într-un capitol anterior – constituie limita finală în ciclul pascal de 12 zile, construit pe schema timpului care se degradează/se regenerează. Colacul (slv. *roată*, *cerc*, etimon care a dat și termenul *ocol*) primește, prin urmare, și conotațiile sfericității, ale perfecțiunii, ale solarului. Precizările primite de la Șeitin stabilesc simplitatea: „îi ca pita, că să face în crăstolă, în cuptorul de pământ”; „mama Cristină (=bunica Isabellei) lunjea laptele cu apă cu zahăr”, „nu cred că să pun ouă, doar să unje pă dasupra cu apă cu zahăr să fie mai lucios” (Isabela), iar Cătălin adaugă: „să unje cu gălbănuș de ou când să băga în cuptor; când să scotea – să unje cu apă cu zahăr (nu cu

mâna că iera fierbinte, ci cu pene dă găscă”); „mai dămuit era mai simplu; acuma – dă ocoșag – să pun și stafide, cacao, rahat” (Angela), „să comandă la brutărie”.

Această simplitate este motiv de afirmare a superiorității colacului de Nădlac, „care nu-i ca aluatu dă pită de la Șetin” (Rozalia). Ea mărturisește că și anul trecut a făcut colac ea singură în casă și a dus mai multe „dăraburi” (=felii) pentru pomană. Totodată, atât ea, cât și Lazăr sau Diana fac trimitere spre femeia din Nădlac „expertă” într-ale făcutului de colaci („face 12 odată, că mai mulți nu închep în cuptor” - Lazăr). Maria Letyani, cunoscută de întreaga comunitate, români și slovaci deopotrivă, primește comenzi atât la înmormântări, cât și la toate sărbătorile importante (Crăciun, Paști, Păștițe), după cum mărturisește chiar ea.¹² Viorica, aducând pomană de Păștițele din 2011, nu a uitat să precizeze în dialogul înfiripat că e colac tot de-aici din Nădlac că a făcut comandă. Astfel, se poate considera că acest produs devine „marcă identitară”, dar și o normă nescrisă (apelezi la el, ca garanție: este cel mai bun).

E interesantă și deplasarea accentului în timp în comunitatea studiată de la „făcutul” personal acasă la „făcutul la comandă”. Irina Nicolau în *Ghidul sărbătorilor românești* preciza că, pentru adevăratul rost al sărbătorii, e important ceea ce faci prin efortul personal, nu ceea ce cumperi cu bani. Localnicii din cele două așezări încearcă să se adapteze noii situații: există tot mai puține gospodării cu cuptor țărănesc; femeile nu mai fac totul în casă. Din dorința înconștientă de a nu abdica total de la regula efortului propriu se cumpără colacii de la Maria Letyani, făcuți tot în casă. Se observă, în aceeași direcție, o particularitate importantă a ritualului, în general, aceea de a media între conservatorism și inovație, nu de a pierde tradiția, ci de a accepta forme modificate ale acesteia. *Monografia Nădlacului* amintește la subcapitolul „Mâncările țăranilor români din Nădlac și Șetin” mai multe rețete, dar la colac/cozonac nu se precizează modul de preparare, doar funcționalitatea lui ritualică: „colac de Crăciun, de Anul Nou, de Botez (Bobotează), de Paști, de Păștițe (duminică primă după Paști); acest colac va fi dus la Paștele morților la morminți spre a fi ridicat <paus>.” (Țiucra, 1936: 77)

Alte două substanțe, laptele și vinul, pot fi luate în discuție în raport cu obiceiul analizat. Dacă laptele devine un aliment ocultat, ascuns în rețeta de cozonac/colac, potențialitățile lui simbolice amplifică elementul ritualic. Considerat în dicționarele de simboluri citate simbol al vieții și al nemuririi, simbol lunar, feminin prin excelență și legat de înnoirea de primăvară, el este investit și cu valențe religioase: „în creștinism este simbolul binelui suprem și

¹² În cadrul proiectului Phare derulat în zona DKCM, ea a fost amintită ca emblemă a comunității slovacă din Nădlac și a explicat întregul proces de fabricație.

unul din simbolurile învățaturii Domnului.” (Evseev, 1998: 42) Roland Barthes pune în antiteză vinul și „anti-vinul”. Laptele „opus focului [subl.ns.] prin densitatea sa moleculară”, „este cosmetic, el leagă [subl.ns.], recuperează, vindecă. Pe deasupra, puritatea lui [subl.ns.], asociată cu neprihănirea copilăriei, este o cheazășie de forță.” (Barthes, 1997: 95-97) Trei sunt elementele care atrag atenția: valoarea pasivă, asocierea cu lichidul/apa; puritatea care explicitează rostul lui într-un rit funebru, respectiv legarea (ca și cum ar fi un fel de apă moartă din basmul popular românesc). Dincolo de efectul de regenerare moleculară (recunoscut în cercetarea medicală) în planul real, în planul mitic el dublează rolul făinii de a omogeniza grupul social (din perspectiva simbolică, bineînțeles, dar atingând – la un nivel de adâncime – finalitatea unei pomeni alimentare).

Vinul nu mai este azi utilizat în Nădlac și Șeitin în ritualul de la morminte. Mai demult „să ducea vin într-o sticlură și să făcea o cruce pă pământ” (ca la înmormântare) își amintește Rozalia; așa se prezintă încă obiceiul în unele așezări românești din Ungaria. Alte băuturi, apă, suc, nu se duc la Nădlac; la Șeitin, în schimb, se împart pahare cu apă, suc sau chiar țuică, deși „nu-i bine, nu-s de acord cu asta, mai ales în fața bisericii” precizează Angela (când plouă, slujba de Păștițe se face în biserică). Dincolo de atitudinea individuală de refuz (dar, posibil, exponent al unei interdicții străvechi), pe plan simbolic băutura este percepută mai degrabă ca element perturbator. Roland Barthes puncta următoarele atribute ale vinului (însușiri care se pot extinde și la alte băuturi alcoolice): „substanță de conversiune, în stare să răstoarne situațiile și să scoată din obiecte contrariul lor” (putând transforma totul în antisărbătoare); „mutilat chirurgical, el preschimbă și naște ceva” (are, totuși, capacități proteice); este „socializat” (trăsătură care îi permite vinului să apară la Paștile Morților în alte zone, în corelație și cu ideea de element euharistic) (Barthes, 1997: 97).

Concluzia firească a acestui subcapitol este că, pentru memoria colectivă, „lucrul potrivit” pentru ofranda funerară, inclusiv cea de Păștițe, rămân indubitabil oul roșu și colacul; complexitatea lor funcțională le conferă un statut greu de concurat de alte alimente sacre sau impuse de societatea consumistă.

LUMÂNAREA

Plasate la întretăierea paradigmei pascale și a celei thanatice, Păștițele nu puteau face abstracție de imaginarul religios creștin, în care lumânarea deține un rol hotărâtor prin elementele simbolice pe care le include, atât prin asocierea foc-lumină-căldură-soare, cât și prin trimiterea spre semnificațiile purificării, ale raportului spiritual-material. Fără a-mi propune un parcurs exhaustiv despre lumânare, aș vrea să scot în evidență câteva caracteristici din perspectivă simbolică și religioasă. Dacă arderea sugerează – ca proces –

sublimarea, trecerea de la inferior la superior, lumânarea reprezintă lumina sufletului, având forța ascensiunii, dar și individuația, ființa umană în solitudinea ei („flacăra e singură” afirma Gaston Bachelard). Poate fi, prin urmare, o transpunere a sufletului mortului pentru care se aprinde pe mormânt, verticalitatea și lumina blândă, caldă asociindu-se și cu puritatea, curățenia, nevinovăția. Față de crucea mortuară, element static și fixat pe mormânt definitiv, lumânarea este un element dinamic, viu, care îndeplinește o funcție soteriologică, întărește în fața Divinității dorința celui decedat de a fi mântuit. Rolul apotropaic se conjugă cu cel psihopomp, dacă se poate spune astfel, pentru că are și rolul de a conduce sufletul spre lumea de dincolo, la înmormântare, respectiv de a-l sprijini în cazul pomenirilor realizate de către cei vii. Indiferent că se acceptă explicația ceremoniilor magice care ajută la regenerarea soarelui (teoria solară/solstițială lansată de Wilhelm Mannhardt, susținută în spațiul românesc de Ion Ghinoiu) sau explicația purificării rituale (cf. dr. Edward Westermack și Eugen Mogk), nu se poate nega rostul lumânării într-un obicei. Otilia Hedeșan analizează amănunțit această „componentă de cult al strămoșilor proprie Paștilor” (Hedeșan, 1997: 248) în regiunea vestică, inclusiv în Banatul sârbesc, insistând pe apariția focurilor ritualice din Joia Mare și/sau a „jocului de pomană” din prima sau a doua zi de Paști. La Nădlac și la Șeitin nu se mai păstrează în memoria interlocutorilor asemenea practici, nu este pomenit de monografia Nădlacului decât faptul că se pocnea de Paști¹³ (Țiucra, 1936: 143) în curtea bisericii, praful de pușcă arzând (substitut al focului) și făcând zgomot (rol apotropaic).

Revenind la discuția despre lumânare, se poate lua în considerare și un alt element ale cărui potențialități sporesc puterea rituală a lumânării și a focului (termen provenit din lat. *focus*, foc sacru, vatră sacră și nu din lat. *ignis*, foc obișnuit). Astfel, (1) gestul de a pune o lumânare aprinsă pe mormânt instituie începutul unei forme de comunicare mult mai directă cu sacralul, prin verticalitatea ei plasând întregul ansamblu (mort îngropat, mormânt, cei prezenți din familie) într-un centru al lumii; (2) Purificarea, curățarea mormintelor este anterioară adunării la cimitir, delimitându-se foarte clar în conștiința colectivă timpul profan (când se duce fiecare să aranjeze mormântul, cândva, în Săptămâna Luminată) și timpul sacru (duminica, atunci când se dă pomana în cimitir); (3) Dacă aducerea de flori special pentru mormânt este mai mult sau mai puțin obligatorie, în schimb, imediat după atingerea crucii (și chiar schițarea unei cruci discrete pe muchia monumentului funerar) se aprindea lumânarea, câte una pentru fiecare mort îngropat acolo (și de care își mai aduce aminte familia) conform numelor înscrise pe cruci. Căci, spunea Rozalia, „în fiecare groapă sunt mai multe generații”. La Șeitin, zice Isabela,

¹³ „nelipsitele trascuri bubuie unul câte unul”

„este obligatoriu ca lumânările aprinse să fie în număr par (similitudine cu florile duse în număr par la înmormântare) și de multe ori se pun în formă de cruce pe mormânt (dublând crucea fixă din marmură și întărind crucea pe care o face omul).” „În funcție de cum arde lumina, spune Diana, îți poți da seama cum îi cu mortu. Dacă să stânge repede, lăcrimează sau arde cu fum, sufletu îi încă chinuit.” Lumânarea se lipește pe bordura din beton (când există), lângă cruce; mai demult se lăsau să ardă și după ce se pleca din cimitir, dar mai nou – dacă nu se pun candelă – se sting la plecare („ca să nu dai foc la ceva – motivează Rozalia – că or fost cazuri când or luat foc coroanele sau bălăriile dintre morminte”). Momentul aprinderii lumânării (4) delimitează clar ieșirea din timpul profan și intrarea în cel sacru, când cei adunați în jurul gropii tac, spun rugăciuni pentru morți în gând sau chiar bocesc. Inclusiv discuțiile care se susțin ulterior sunt plasate sub semnul focului ritualic. (5) Trecerea lumânării din categoria ofrandei în cea a sacrificiului (cf. Văduva).

BOCITUL

Secvența rituală a bocitului este deja aproape uitată ca performare în ritualul de Păștițe, informatorii nu insistă pe obligativitatea de a „te cânta”, de „a te plânje” după cel mort. În locul plângerilor (considerate de Chevalier tânguire și rugăciune, invocare și implorare a divinului), omul din prezent preferă tăcerea. Deși o formă de manifestare prin nonverbal, nonmanifestarea are funcție asemănătoare cu aceea a bocirii – „preludiu al deschiderii spre revelație”, „o mare ceremonie”, „deschide o cale de trecere pentru Divin” (Chevalier, 2009: passim.) –, declanșând tot intruziunea în sacralitate.

Gândirea eschatologică tradițională valoriza aceste lamentații, în pofida presiunilor și a opreliștilor impuse de religia creștină, mai ales în spațiul occidental (Ariès, 1996: 197).¹⁴ În spațiul românesc nu se menționează apariția unor astfel de restricții. Încă de la Dimitrie Cantemir, se scoate în evidență importanța jelierii săptămânale de către familie sau de către bocitoare plătite. Totodată, se fac trimiteri înspre conținutul bocetului, înspre caracterul lui dialogic (Cantemir, 1973: 331, 333), ca o ilustrare a ideii că între cel viu și cel mort nu există despărțire definitivă, ci posibilitate de comunicare continuă. Conform Emiliei Martin, „amintirile despre bocit mai trăiesc în localitățile investigate [zona transfrontalieră], dar nu mai sunt practicate. La românii din Pecica, obiceiul a dispărut cu mult mai devreme decât în comunitățile românești din Ungaria.” (Martin, 2001: 336) Doar la nivel de rememorare, am primit informații din Nădlac, de la Rozalia, care spune că „nu să mai plânje acuma nici la mort, nici la cimitir.” Totuși, particularități ale bocetului se mai

¹⁴ „Biserica a condamnat riturile de tip planctus, în măsura în care ele corespundeau dorinței supraviețuitorilor de-a-l împăca pe mort”; „Sfinții Părinți – precum Sfântul Ioan Hrisostomul – se opuneau lamentărilor tradiționale.”

regăsesc azi în felul în care „se cântă” mama Gatie de la Șeitin. Apreciată, pentru că „să cântă fain”, „știi să cânte” (Canti), la Păștițele din 2009, când a fost făcut și parastas după taica Ilie (soțul ei), bocirea a fost firească, emoționantă, nu a fost solemnizată sau festivizată, pregătită într-un fel, ci mai degrabă ca dialog imaginar. Imediat după ce a atins crucea de pe mormânt, în timp ce noi ceilalți voiam să aprindem „luminile”, ea – aplecată puțin peste cruce dintr-o parte - șoptea pe o linie melodică de aceeași tonalitate, coborând pe lungirea vocalei două sunete la final: „Uă, Ilie, cum te-ai du _us/ Și pă mine m-ai lăsa _at/ Da’ haida vezi cini-o vini _it./ C-o vinit și nănășuca (= adică eu)/ Dă la Cluj să-ț vadă crucea.” „Cântatul” alterna cu momente de tăcere (probabil și pentru a putea noi, ceilalți, să medităm la mesajul auzit, dar și pentru a se gândi la următoarele versuri): Da’ ieși, taică, pân-afară/ Și te uită d-a roata _a/ Să vezi cine-i la crucea ta _a. pauză/ Că tu iești cu mama și tata/ Și pă mine m-ai lăsa _at/ Sângurea _a./ Că or trecut nouă ani dă zâle/ De n-ai viniit pă la mine, oare/ Nu-i avé păca _at/ Ce în urmă ai lăsa _at. pauză/ Nu te-ai băgat să leneve _ești./ Te-ai băgat să putrăză _ăști./ Nimic nu trăiește cât pământu’. pauză/ Și-oi vini, taică, la tine/ Și, Ilie, ț-oi povesti _i./ Să te ierte Dumnezeu _eu/ C-ai fost, dragă, soțu’ me _eu.”

Pentru omul modern, bocitul nu mai este esențial, se consideră un element ridicol (nepoata i-a interzis Gatiei să se plângă după taica Ilie). Bocirea tinde să dispară în universul rural, căci se vehiculează și o a treia motivație: a plânge după mort înseamnă a-l chinui, a nu-l lăsa să se odihnească în pace. Și totuși comunitatea tradițională amendează încă abaterea de la normele ceremonialului funerar; astfel, Rozalia îmi mărturisește că la moartea soțului ei cu care a conviețuit 36 de ani, băiatul ei, „Ducu l-a plâns foarte tare, că-și iubea tare mult tata”, în timp ce ea a zis „asta e, eu urmez, ce-o fi o fi!” și pe urmă „mi-am auzât vorbe că nu l-am plâns dăstul!”. Pe lângă reticența actuală vizavi de bocire, se observă și un alt fenomen de migrație înspre zona religiosului: în loc de bocet au apărut versurile sau horele mortului, creații versificate realizate de obicei de cantorul de la biserică pentru o sumă de bani (La înmormântarea bunicului, 2004, nu am auzit de așa ceva; la înmormântarea mamei, 2005, am fost întrebați dacă vrem „Hora mortului” pentru 20 lei).

RUGĂCIUNEA („Rugăciunea este ea însăși ofrandă.” - E. Benveniste)

În ritul funebru care constituie obiectul de studiu al lucrării de față, rugăciunea n-ar fi putut fi absentă, pentru că „ea acționează prin formulele fixe ce însoțesc ritualurile și pun în legătură omul cu divinitatea.” (Văduva, 1997: 108) Rolul său de intercesor a dus la o dublă ocurență la Păștițe: o rugăciune colectivă, efectuată prin slujba ortodoxă oficiată de preot în cimitir și o rugăciune intimă, la mormânt, spusă în gând de fiecare membru al familiei după ce s-au aprins lumânări.

Prima categorie aparține paradigmei religioase oficiale, a doua se revendică mai degrabă de la scheme arhetipale, credința într-o lume a nevăzutului și în viața de dincolo. Una este oficială, standardizată, exteriorizată, tipizată, conformă cu canoanele bisericești, plătită („fiecare pune pe una din cele două mese pomelnicul scris pe-o hârtie și câți bani consideră”, spun Lenuța și Marinela), formală, anunțată la liturghia duminicală (în Nădlac, „la două să face la cimitiru dân Bujac și la patru – la celălalt”, zice Aurel). Dacă plouă, se face lângă capelă, mesele fiind adăpostit sub streășină, explică Rozalia. În Șeitin, dacă plouă, slujba se face în biserică și în fața bisericii se dă pomana (Angela). Locul unde se pun mesele diferă: în Bujac, lângă capelă; în celălalt cimitir, aproape de centru, unde există o criptă („ăia a lu’ Cucu au luat-o acuma”), dar – ca adaos de sacralitate – sunt în apropiere și mormintele preoților. La Șeitin, tușa Lucreție îmi explică dispunerea din cimitir să înțeleg: „trei alei, după care vin mormintele pruncilor, după care vin mormintele pocăitâlor. Acolo, lângă a treia alee, este un loc mai mare unde să pun meșile acoperite cu măsăriță albă.” Cealaltă formă de rugăciune este marcată de interiorizare, emoție, libertate individuală, cel viu – plasat față în față cu crucea – manifestându-și credința. Rugăciunea individuală devine marcă a respectului și a datoriei împlinite față de morți; unii nădlăcani preferă să nu participe și la slujbă sau, fiind plecați din localitate, vin la cimitir când pot ajunge, fără să țină seama de sistemul oficial. La Șeitin, cele două forme de rugăciune se îmbină și prezența este mai numeroasă, aspect explicabil datorită particularităților comunitare. „Să scrii și cât îi dă importantă atitudinea lu’popa”, mă atenționează Angela, pentru a lua în considerare rolul parohului în desfășurarea tipică a obiceiului.

Indiferent de tipul de rugăciune accesat la Păștițe, rămâne evident apelul la funcția mitică a limbajului, încărcătura pe care o primesc cuvintele într-un ritual fiind cea a sacralității. Așa cum afirma și Lucian Blaga, „Cuvintele noastre, chiar izolate, poartă în mare măsură, o sarcină mitică.” Odată ce se încheia această secvență rituală, debuta ceea ce s-ar putea numi „discuțiile la mormânt”: rugăciunea, tăcerea și/sau bocetul s-ar putea încadra într-un „dialog cu morții”; discuțiile ulterioare ar fi „un dialog al viilor” între ei, luându-se morții drept martori tăcuți. O posibilă clasificare/ierarhizare tematică aș putea face doar pe baza experienței personale (este o parte a obiceiului care ține de intimitatea fiecărei familii și nu am primit răspunsuri concludente): (1) despre morții proprii (Cine este cutare? Din ce cauză a murit? Cum de nu apare poza pe cruce? etc., întrebări mai numeroase dacă mortul nu a fost cunoscut personal); (2) despre mormânt (Cum arată? Ce se poate face în viitor? Dacă se lasă mormântul așa sau i se face bordură? Dacă se va acoperi groapa cu lespede? etc. Dacă pământul s-a lăsat, se spune că abia atunci sicriul a putrezit și pământul s-a surpat); (3) despre celelalte morminte (se observă vecinătățile:

dacă a fost deja cineva din familie, din neam la cimitir, dacă l-au acoperit, dacă l-au curățat sau l-au lăsat de izbeliște etc. - o secvență accentuat contemplativă); (4) despre situații excepționale, ceea ce iese din „rânduială”, din firesc, având o notă de senzațional eventual.

Dincolo de pitoresc, de caracterul pragmatic sau redundant al informațiilor repetate de la an la an (pentru a fi fixate sau pentru a se răspunde unor întrebări menite să înlăture uitarea unor date importante din trecutul familiei), discuțiile la mormânt accesează MEMORIA, ca mecanism arhetipal, pe toate cele trei paliere, individual, de neam și colectiv.

FLORILE

Tot în categoria „lucrului potrivit” pentru ritul funebru analizat s-ar putea încadra și plantele/florile în speță. Complexitatea lor simbolică se observă și la o simplă trecere în revistă a explicațiilor date de dicționarele de specialitate. Dacă planta în esență este o manifestare a Cosmosului, sintetizând atât focul teluric, cât și cel solar, și/sau o reiterare a schemei mitice vegetale (moarte-regenerare), floarea își particularizează semnificațiile: simbol solar (datorită asocierii corolei cu cercul), dar și feminin, pasiv - „receptacul al forțelor și darurilor uraniene” (Evseev, 1998: passim.); simbol al frumuseții, al inefabilului, al armoniei, dar și al efemerului, al perisabilității, al fragilității. Implicarea lor în ritualul de pomenire a morților nu mai este deloc întâmplătoare, ele ajung să reprezinte o imagine sensibilă a sufletului mortului. Animarea lor – dacă e pusă în asociere și cu verticalitatea tulpinii – ar juca și un posibil rol de intercesor al florilor/plantelor în ansamblu între sfera sacrului și cea a profanului. Devin elemente-liant cu atât mai mult datorită parfumului, care declanșează efecte nu doar biologice, culturale sau individuale, ci mai ales arhetipale (florile au fost asociate, în toate culturile, mai degrabă cu feminitatea decât cu masculinitatea). Or, mormântul/groapa devenită „casă a mortului” reprezintă acel *regressus ad uterum* invocat de Eliade, acea nostalgie și – până la urmă – finalitate de revenire a omului în Pământul-mamă (din punct de vedere arhetipal) sau de contopire cu țărâna din care a fost creată materialitatea sa (din punct de vedere biblic).

Elementul floral apare în două secvențe rituale ale Păștilor: A. când se pregătește mormântul pentru venirea „oficială” a neamului (întâlnirea vii-morți) - secvență rituală mai veche; B. când se vine de Păștite și se aduc flori – secvență rituală mai nouă.

A. De obicei, spun Lenuța și Marinela, la Nădlac se aveau în vedere sădirea unor flori/plante care să reziste cât mai mult timp, care să nu necesite multă îngrijire și să nu crească prea înalte: panseluțe, crăițe, crizanteme, brăduleți (plante care se întindeau pe tot mormântul, printre bucățile de marmură spartă), mai puțin „cepe” (plante cu bulbi). La Șeitin se mai puneau „pușkapir” (flori-de-piatră), imortele, nu-mă-uita, ochiul-boului, eventual trandafiri (mai rar, plasați

conform unui model simetric: câte unul în fiecare colț al mormântului și unul în mijloc) sau tufe de iutca (o plantă din familia cactușilor cu frunze lungi și ascuțite la vârf ca niște săbii, de culoare verde-deschis bătând spre argintiu) (conform tușii Lucreția). „Important era – subliniază tot ea – să vadă că mormintele o fost proaspăt săpat, aranjat, fără buruieni sau plante care să crească buiece (=dezordonat, sălbatic).” Cu alte cuvinte, aranjarea mormântului devenea un act care reitiera ordinea cosmică instituită de Paști, care pune „rânduială” și în acest spațiu sacru prin excelență.

B. Aducerea de Flori la Păștițe reprezintă, probabil, o contaminare mai nouă: pe de-o parte, memoria colectivă deplasează gestul ritual al ofrandei de flori de la înmormântare și în cadrul acestui obicei comemorativ, pe de-altă parte, Luminația care se practică tot mai intens influențează și Păștițele. Isabela amintește că sâmbăta seara, înainte de Duminica Tomii se duce lumea la morminte și chiar fac diferite aranjamente („pat”/covor de ferigă, cruce din flori etc.), iar Cătă completează că la Arad există femei care se ocupă special de acest aspect (contra cost). „Mai demult, spune șeitineanca mamă Gatie, fiecare ducea ce flori avea în gredină; acuma să cumpără care mai dă care mai vigan (=măndre)”. Această pregătire prealabilă, buchetul cu flori cumpărat de la Arad, l-am sesizat și eu în „motorul”(trenul) de Nădlac, în 2010, când am intrat în vorbă cu un cuplu care venea la Șetin cu buchetul de gerbera după ei. Isabela își amintește că se punea liliac, iar Angela menționează narcisele și bujorii (în funcție de luna în care cădea obiceiul pascal). La Șetin nu există o regulă vizavi de momentul când se aduce buchetul de flori (și sâmbăta, și duminica, după cum vrea fiecare). În schimb, nădlăcanca Rozalia este mai categorică: „le duceai înainte, sâmbăta dacă voiai; doar nu era să te duci cu snopu’ după tine duminica, Doamne iartă-mă!” (și râde). Cea mai plauzibilă dovadă că ducerea de buchete este o inovație modernă este faptul că puține morminte au vase speciale plasate de o parte și de alta a crucii. Majoritatea folosesc vase improvizate din borcane sau sticle de plastic tăiate.

O trecere în revistă a câtorva flori amintite de cei întrebați permite conturarea ipotezei că se aleg - inconștient, intuitiv – plante care să accentueze mormântul ca spațiu sau Păștițele ca sărbătoare cu caracter thanatic. Astfel, panseua/panseluța (aspectul smerit), narcisa („floarea sepulcral-htonica a lumii subpământene. Mirosul ei narcotizează.” cf. Chevalier), trandafirul (noblețe, frumusețe, „renașterea mistică”, „potirul în care a picurat sângele lui Hristos”, adică un Graal vegetal – cf. Chevalier), liliacul, crăița.

În concluzie, discuția despre rostul florilor în ritualul de Păștițe atestă ideea-forță că omul tradițional sesizează intuitiv „lucrul potrivit” pentru a fi folosit într-un anumit context arhetipal. Această idee poate fi esențializată prin dihotomia flori/buruieni; primele sunt plante „civilizate” și civilizatoare, ordonate investite pozitiv de grila frumosului; celelalte (bălăriile, pirul, scaietii,

spinii) sunt o vegetație haotică, amenințătoare, astfel încât omul recurge chiar și la extrema ierbicidării. Așadar, aranjarea mormântului de Păștițe câștigă rostul unei secvențe cosmogonice – permite la modul simbolic salvarea lumii de dincolo, integrarea ei în „rânduiala” instituită deja în lumea viilor prin sacrificiul pascal.

OBLIGAȚII/INTERDICȚII/PRESCRIPTII

Autodefinindu-se prin ipostazele de „homo significans” și de „homo religiosus”, ființa umană percepe sacrul drept ordonator; reprezintă o rânduială, chiar dacă înseamnă ieșirea din firească în nefiresc. Riturile devin, astfel, „chei” prin care se realizează echilibrul necesar dintre dimensiunea profană și cea sacră, căci sacrul reprezintă o stare periculoasă, dificil de gestionat și de înțeles, fără a-i cunoaște și respecta regulile, iar profanul se află într-o permanentă încercare de invadare a sacrului. Perceperea înfruntării permanente și încercarea de a armoniza, de a reduce perturbările la nivelul vieții individuale și sociale îl determină pe omul „performeur” al unui obicei să rememoreze, să vehiculeze și să accepte prescripții/interdicții. Ele au rostul de a limita/atenua atitudini, concepții sau opinii care amenință rânduiala valorilor, a normelor, chiar condamnând și respingând aceste manifestări. În fața variantei de excludere din comunitate, omul acceptă tradiția, obiceiul, rigoarea. Grupul acționează astfel ca păstrător al tradiției, cunoscând că „neîndeplinirea corectă contravenea bunei rânduieli”, chiar „atrăgea după sine pierderea eficacității”. (Pop, 1999: 36)

Ritul funebru al Păștițelor nu face excepție de la vizarea unor interdicții, prescripții și obligații, percepute de membrii comunității mai mult sau mai puțin coercitive, prohibitive. Se pot enumera, într-o ordine (poate) subiectivă: a) a nu călca peste morminte; b) aranjatul mormântului; c) a da peste mormânt (la Șetin); d) vopsitul ouălor special pentru Păștițe; e) a nu spăla în Săptămâna luminată. Unele enunțări par a fi de bun-simț, integrabile într-un sistem mai amplu de norme cărora omul li se supune în raport cu comunitatea; altele trec înspre teritoriul mitic, simbolic, al superstițiilor. a) A nu călca peste morminte seamănă cu o reverberație a societății individualiste de secol XX, mai ales dacă ne amintim de dorința unor călugări ortodocși de a fi îngropați sub potecă/sub scară, ca toată lumea să calce pe ei și să trăiască starea de smerenie creștină chiar și post-mortem. Dar pare și radicală, în raport cu viziunea medievală despre lipsa de importanță a mormântului (așa cum marchează concepția Philippe Ariès). Luând în considerare, însă, viziunea mitică populară românească că mormântul este ca o casă a defunctului, că ei trăiesc sau dorm în lumea lor și ne văd, sau concepția creștină a sacralității crucii, sau doar simplul fapt că în cimitir doar aparent există egalizare, în fapt se perpetuează ierarhia socială din timpul vieții, devine evident că acest precept se respectă chiar și de neștiutori. b) Aranjatul mormântului reflectă respectul pe care cei vii îl au față

de morții din familie, iar „gura satului” îi amendează moral pe cei care trăiesc în localitate, dar nu-și fac timp măcar o dată pe an pentru a îndeplini această obligație morală. Atitudinea este mai tolerantă față de cei care nu mai au rude care „să grijască morminții” sau sunt plecați departe din localitate. În acest caz, prescripția aproape generală este acoperirea mormântului cu o lespede de beton, astfel încât - deși mult mai impersonal - locul de veci este estetizat, îngrijit. c) A vopsi ouă special de Păștițe reprezintă un precept care vizează și siguranța alimentară (în plan real), dar și o reminiscență (în plan mitologic) a demarcației „viii cu viii, morții cu morții”. Fără a se ajunge până la ipoteza că se păstrează, subliminal, diferențierea între jertfele uraniene și cele chthoniene din Antichitatea greco-latină, trebuie spus că, față de oul pascal, aceste ouă au un pronunțat caracter funerar, cel care le consumă fiind un substitut al celor morți, care sunt hrăniți, așadar, la modul simbolic. d) A nu spăla până la Păștițe este o afirmație care nu poate fi înțeleasă decât în contextul elementului mitic ocultat. Cercetătorii care au prezentat paradigma obiceiurilor calendaristice românești (S.Fl. Marian, T. Pamfile, M. Pop, Maria Bocșe, Irina Nicolau) au surprins referirea calendarului tradițional la anumite momente „de grație”, când cerurile se deschid, iar sufletele morților vin să sărbătorească alături de familiile lor. În ciclul pascal, această revenire se produce în Joia Mare și sufletele stau cu îngăduință divină până la Duminica Tomii sau până la Rusalii, iar gospodinele știau de acești „musafiri nevăzuți” cărora li se lăsa uneori după ușă și o masă încărcată cu alimente ritualice. La S.Fl. Marian, o informație de pe teren spune că „Nu e bine să arunci apă către ușă, pentru că uzi sufletele morților din acea casă și nu le place” (Marian, 1992: 120) – credință care face referire clară la revenirea răposaților în microcosmosul familial. Varianta „Nu-i voie să speli până la Paștile morților că ajung soponelile la ei” am aflat-o în mod surprinzător pe când mă întorceam cu mașina de la Șetin la Arad, a doua zi de Paști. Finuța mea, Isabela, 28 ani, educatoare în concediu de maternitate povestea tot periplul gospodăresc cunoscut de orice femeie în perioada pascală (curățenie, mâncare, vopsit de ouă). Când s-a plâns că „am spălat și două mașini de haine ca să fiu sigură și să nu spăl după Paști că nu să poate”, <de ce>-ul meu profan a deschis brusc orizontul mitico-simbolic. La mirarea mea evidentă, răspunsul a fost întărit prin apelul la norma socială („Tată lumea din Șetin știe”, nu neapărat că și respectă – era mesajul subliminal). Provocând-o la discuție pe tanti Rozalia și enunțându-i interdicția afirmată categoric de o „șetineancă”, a apărut a doua situație paradoxală. Prima afirmație a fost amendată la fel de categoric la nivel valoric: „Nu că nu-i voie, nu-i bine”, chiar dacă nu am primit explicație la acest sfat adresat comunității (un „nu știu” marcat gestual și mimic, prin mișcarea mâinii și mutarea privirii în altă direcție). Aceste trei afirmații din timpuri, spații și generații diferite dezvăluie, dincolo de planul de suprafață al ritului, o structură mitică de adâncime (morții

sunt mai aproape de vii în perioada pascală sau/și comunicarea între palierele Universului este mai directă). Totodată, distincția „nu-i voie”/„nu-i bine” permite rafinarea mentalității: nu e cu desăvârșire interzis, ci apare liberul-arbitru sau conștiința morală de a te simți răspunzător pentru Univers, a avea grijă și de morți, a păstra rânduiala pentru a nu deregla cosmosul (căci „soponelile” reprezintă apa impură care ar amenința tocmai regenerarea spațio-temporală urmărită prin miracolul pascal).

CONCLUZII

Se poate concluziona, împreună cu Mircea Eliade, că „<desacralizarea> neîntreruptă a omului modern a alterat conținutul vieții sale spirituale, nu i-a sfârșit însă matricile imaginației: un întreg deșeu mitologic dăinuie în zonele slab supuse controlului.” (Eliade, 1994: 17) Chiar dacă termenul subliniat reflectă o exprimare parțial peiorativă, ideea esențială rămâne aceea că un etnolog actualmente este mai degrabă în postura de arheolog al folclorului; din fragmente culese sporadic sau sistematic, din același areal sau din zone diferite, el trebuie să schițeze imaginea unui întreg, fără a forța transformarea unor presupozitii sau observații în certitudini, afirmații ferme.

Așadar, în ritul Păștilor, se reflectă o schemă arhetipală a primenirii „în trepte”. Timpul se regenerează (perioada pascală), omul se regenerează (simbolistica Învierii); mortul, mormântul și lumea lui se regenerează (Păștile). „Să ne închipuim că zilele trec ca și când noi am urca niște trepte, ne invită Irina Nicolau. Pășești pe una dintre ele și îți spui, ia te uită, aici bunica ținea Filipii... și treci mai departe. Gândul tău de o clipă a dat treptei un sens” (Nicolau, 1998: 124) – a făcut „rânduială” în amintire, timpul s-a deplasat din universul măsurabilului obiectiv în cel valorizat arhetipal. Astfel, prezentul-trecut și trecutul-prezent devin doar segmente ale timpului epifanic, revelator, în care omul își descoperă condiția sa de protagonist al unei experiențe paradoxale: situat în timp, gândind în afara timpului.

Sursa fotografiilor: Imaginile 1 și 2 - ouă de Paști: sunt preluate din Petru Țiucra Pribeagul, *Petre rămase. Contribuții la monografia județului Arad din 1936* și prezintă modele de ouă încondeiate din perioada interbelică de la Nădlac; Imaginea 3 este din arhiva personală și prezintă ouă cu modele vegetale (Păștile 2012); Imagini din arhiva personală – cinci instantanee din cimitirul „De sus” din Nădlac (Păștile, 2011): imaginea 4: se intră cu coroana și cu pungile pentru pomană; imaginea 5 – cele două grupuri (cei ce vin la cimitir și cei ce așteaptă pomană); imaginea 6 – o familie la mormânt (apare și băutul ritualic); imaginea 7 – se așteaptă pomană; imaginea 8 – se dă pomană.

Bibliografie

ANGHELESCU, Șerban

1999 *Agon. Tensiunea fundamentală a riturilor de trecere*, Constanța, Editura Ex Ponto

ARIÈS, Philippe

1996 *Omul în fața morții*, București, Editura Meridiane;

BARTHES, Roland

1997 *Mitologii*, București, Editura Institutul European;

BĂNCILĂ, Vasile

1996 *Duhul sărbătorii*, București, Editura Anastasia

BERNEA, Ernest

1997 *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas;

BLAGA, Lucian

2011 *Trilogia culturii*, București, Editura Humanitas;

BOCȘE, Maria

2006 *Obiceiuri tradiționale românești din Transilvania*, vol.I, Turda, Editura Hiperborea;

1993 Rituri funerare pentru viață, în *Banatica*, nr.12;

BOIA, Lucian

2000 *Pentru o istorie a imaginarului*, București, Editura Humanitas;

BOT, Nicolae

1983 Rituri funerare: Vechime și semnificație, în *AF*, III-IV, Cluj-Napoca;

BUCIN, Mihaela

1996 Asupra ceremonialului funebru românesc. Bocetul chitighăzean în *Symposium. Comunicările celui de-al V-lea simpozion al cercetătorilor români din Ungaria*, Giula

CANTEMIR, Dimitrie

1973 *Descrierea Moldovei*, București, Editura Minerva;

CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain

2009 *Dicționar de simboluri*, Iași, Editura Polirom;

CHIȚIMIA, I.C.

1987 Moșii – un element străvechi de cultură populară, în *REF*, nr.4;

CODRESCU, Răzvan

2005 *Ghid pascal*, București, Editura Christiana

COLTA, Elena Rodica

2001 *Minoritarul imaginar. Minoritarul real*, Arad, Complexul Muzeal Arad;
2002 *Interetnicitate în Europa Centrală și de Est*, Arad, Complexul Muzeal Arad;

2004 *Obiceiuri și tradiții populare. Interferențe cultural transfrontaliere*, Arad, Complexul Muzeal Arad;
2004 *Repere pentru o mitologie a românilor din Ungaria*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene;
2007 *Regiuni, etnii și identități regionale*, Arad, Complexul Muzeal Arad;

COMAN, Mihai

2008 *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Iași, Editura Polirom;

ELIADE, Mircea

1992 *Tratat de istorie a religiilor*, București, Editura Humanitas;
1994 *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas;
1995 *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas;

EVSEEV, Ivan

1998 *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara, Editura Amarcord;

GOROVEL, Artur

2001 *Ouăle de Paști*, București, Editura Paideia;

GHINOIU, Ion

1988 *Vârstele timpului*, București, Editura Meridiane;
1999 *Lumea de aici, lumea de dincolo. Ipoteze românești ale nemuririi*, București, Editura Fundației Culturale Române;

GOLBAN, Vasile

1996 *Aspecte ale ceremonialului*, Piatra-Neamț, Editura Nona;

HEDEȘAN, Otilia

1996 *Stones of Kolin: A Bohemian Jewish Rhapsody*, p.51, manuscris nepublicat, apud Cemetery p.95 în *Social Memory and History: Anthropological Perspectives*, USA, Altamira Press, 2002
1997 *Paștele strămoșilor în sud-vestul spațiului tradițional românesc*, în *Analele Banatului*, vol.3;
1998 *Curs de folclor. Lecții despre calendar*, Timișoara, Tipografia Universității de Vest;
2000 *Pentru o mitologie difuză*, Timișoara, Editura Marineasa;
HERMAN, J.

HOTOPAN, Ana

1995 *Cealaltă lume* – reflectată în credințele românilor din Ungaria, în *Symposium. Comunicările celui de al III-lea simpozion al cercetătorilor români din Ungaria*, Giula, 26 – 27 noiembrie, 1994, Publicație a Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Giula;
1995 *Sărbători calendaristice la românii din Cenadul-Unguresc*, în *Izvorul - Revistă de etnografie și folclor*, publicația Editurii „Noi”;

KERNBACH, Victor

1994 *Universul mitic al românilor*, Cluj-Napoca, Editura Științifică;

KLIGMAN, Gail

1998 *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania*, Iași, Editura Polirom;

MARIAN, Marin B. (Bălașa)

1992 *Mitologia oului*, București, Ed.Minerva;

MARIAN, Simion Florea

1995 *Înmormântarea la români, studiu etnografic*, București, Editura Grai și suflet – cultura națională;

1992, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, București, Editura Fundației Culturale Române;

MARTIN, Emilia

1987 *Sărbătorile calendaristice la românii din județul Bichiș*, Budapesta, Tankönyvkiadó;

2001 Cimitirul – purtător de informații istorice și etnografice, în *Symposium. Comunicările celui de al X-lea simpozion al cercetătorilor români din Ungaria*, Publicație a Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Giula, 18 – 19 noiembrie, 2000, Giula;

2002 *Sărbătorile calendaristice la românii din Ungaria*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria;

MAUSS, Marcel

1993 *Eseu despre dar*, Iași, Editura Institutul European;

NICOLAU, Irina

1998 *Ghidul sărbătorilor românești*, București, Editura Humanitas;

NIKULA, Stella

2000 Oul după credințele populare în *Comunicările celui de al X-lea simpozion al cercetătorilor români din Ungaria*, Giula;

POP, Mihai

1999 *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Editura Univers;

POP, Mihai, RUXĂNDIOIU, Pavel

1978 *Folclor literar românesc*, București, E.D.P.;

ROTAR, Marius

2006 *Moartea în Transilvania în secolul al XIX-lea*, Cluj-Napoca, Editura Accent;

SAVA, Eleonora

2000 *Sărbători de primăvară*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință;

SECARĂ, Nicolae

2005 *Studii de etnografie bănățeană*, Timișoara, Editura Excelsior Art;

ȚIUCRA, Petru Pribeagul

1936 *Pietre rămase. Contribuții la monografia județului Arad*, București, Imprimeria Căilor Ferate Române;

VAN GENNEP, Arnold

1996 *Riturile de trecere*, Iași, Editura Polirom;

VĂDUVA, Ofelia

1997 *Magia darului*, București, Editura Enciclopedică;

VĂDUVA, Ofelia

1996 *Pași spre sacru. Din etnologia alimentației românești*, București, Editura Enciclopedică;

VUIA, Romulus

1975 *Satul românesc din Transilvania și Banat. Studiu antropografic și geografic*, București, Editura Minerva;

VULCĂNESCU, Mircea

1991 *Dimensiunea religioasă a existenței*, București, Editura Fundației Culturale Române;

ZAHACINSCHI, M., ZAHACINSCHI, N.

1992 *Ouăle de Paști*, București, Editura Sport-Turism;

*** *Caietele Echinox. Geografii simbolice*, vol.5, Cluj-Napoca, Editura Dacia;

*** *Caietele Echinox. L'Imaginaire religieux*, vol.12, Cluj-Napoca, Editura Dacia;

*** *Din tradițiile populare ale românilor din Ungaria (Studii, basme, povești, snoave și creații muzicale)*, Budapesta, Tankönyvkiadó, 1988 (studiul Emiliei Martyin, Credințe legate de moarte la românii din Ungaria)



1. Păștițe modele interbelice de ouă monografia Nădlacului



2. Păștițe modele interbelice de ouă monografia Nădlacului

3.



La cimitir pregătiri



4. La cimitir pregătiri



5. La cimitir pregătiri de Păștițe 2011



6. La cimitir de Păștițe



7. La cimitir se așteaptă pomană



8. La cimitir pomană de Păștițe

CIUMA ÎN FOLCLORUL MARAMUREȘEAN ȘI ROMÂNESC

Pamfil BILȚIU
Baia Mare

The Plague in Maramures and Romanian folklore

Our study, based mainly on field research, aims to address aspects of plague description in the Romanian folklore and, in particular, in the folklore specific to Maramureș area. After placing the plague in the family of anthropomorphized diseases, we recorded the plague epidemics in Maramureș and throughout the country. At the same time, we reproduced the oldest documentary evidence of the plague, belonging to doctor Rufus of Ephesus.

The research part of our study is the analysis of the physiognomic details of the plague, as well as its specific features, as they appear in Maramureș folklore and in the universal folklore. We paid proper attention to the way the plague acted, and to the diversity of its evil actions.

In our research, we have given a wider space to ritual-magical practices, as well as to other actions meant to improve and combat the plague actions. In analysing these ritual-magical practices of combatting the plague, we emphasized the most complex ones, such as making a ritual furrow around the village with the plough pulled by two black, twin oxen; or going around the village with black oxen. We have given appropriate space to the plague shirt, which is of particular importance due to its rich mythical-magic aspect.

Keywords: plague, physiognomic details, actions, magic, lads, girls, oxen, death, malefic.

Ciuma, alături de holeră și de moarte, face parte din categoria unor personificări sau boli și reprezentări mitologice, din rândul cărora mai fac parte și Samodiva, Bâca, Blagodatele și altele.

Această cumplită boală personificată a intrat adânc în memoria poporului, în jurul ei urzindu-se, de-a lungul vremii, o adevărată mitologie generată de izbucnirea repetată a unor epidemii devastatoare, soldate cu nenumărate secerări de vieți omenești.

Cea mai veche mențiune documentară asupra acestei boli o datorăm medicului Rufus din Efes, care a trăit în vremea împăratului Traian, molimă care apare apoi, mai târziu, cu o strășnicie deosebită sub împăratul Iustinian și se lățește cu furie în tot Imperiul roman, propagându-se de la orașele marine în toate direcțiile din interiorul Europei. (Candrea, 1944: 162).

În țara noastră ciuma își face apariția la 1552, pe vremea lui Alexandru Lăpușneanu, fiind atestată în Muntenia și Moldova, la anumite intervale: 1707, 1735, 1770, 1779, 1793, 1795. În Moldova ciuma, mai ales, în a doua domnie a lui Grigore Ghica a fost grozav de pustitoare. (Candrea, 1944: 133).

Potrivit documentelor istorice, ciuma se răspândește în Maramureș între anii 1708-1711 și face ravagii. Apoi reizbucnește și devine devastatoare în anii 1742 și 1786, când ciuma secără peste zece mii de persoane. (Filipașcu, 1997: 141).

Așa cum arată I. A. Candrea, anumite boli, între care și ciuma, sunt imaginate în popor sub aspectul unor ființe omenești, mai ales, având trup de femeie, care vine și aduce boala, fie individual, fie în mod epidemic. (Candrea, 1944: 130).

În folclorul maramureșean, ciuma este imaginată în chip uman, în ipostaze deosebite. Potrivit detaliilor fizionomice ale credințelor și legendelor, ciuma este imaginată în chipul unei babe foarte urâte, „cu nasul urât și obrazul urât de tot”. (Dragomirești). În variantele de legendă, ciuma mai este imaginată ca „femeie neagră și puțână la cap”. În alte variante ia chipul unei femei mici, „ca on cocon”. Numeroase sunt variantele în care este imaginată ciuma: în chip de femeie, având corpul acoperit cu păr, care umblă desculță și este mușcată de câini de picioare. (Mara) sau luând chipul unei femei înalte, cu părul lung care-i atârnă până jos și umblă desculță, amintindu-ne de Fata Pădurii. (Dragomirești). Trebuie să subliniem că în unele sate ciuma chiar este confundată cu Fata Pădurii. „Mai demult vorbeau bătrânii de Fata Pădurii. Zăceau că-i ciuma.” (Oarța de Sus). Ciuma mai este imaginată, în unele legende, în chipul unei femei îmbulzâte (gheboase, cu coc în spate).

În pictura murală a Bisericii de lemn din Orțița, datând de la începutul secolului al XVIII-lea, ciuma este transfigurată în chip de femeie mică, călare pe un măgăruș, purtând pe cap o coroană, iar în mâini mătură și greblă. Tot în chip feminin ciuma apare transfigurată, în pridvorul Bisericii de lemn Desești, datând din 1717, alături de moarte, care are în mâini diferite ustensile cu care se crede că ia sufletele.

Atari ipostaze ale ciumii sunt de mai largă răspândire în folclorul românesc. La finele secolului al XIX-lea, ciuma în chip de femeie uscățivă a fost atestată în Transilvania. (Fochi, 1976: 83). Prin părțile Turdei, ciuma a fost atestată în chip de femeie, animal sau drac. Imaginea umană a ciumei a fost atestată și în Bucovina, dar și prin părțile Brăilei. (Chelcea, 1937).

Imaginea umanizată a acestei boli a fost atestată și în folclorul altor popoare, prezentând similitudini izbitoare cu folclorul maramureșean. La unguri ciuma este imaginată în chip de femeie bătrână, echipată în negru, iar la sârbi ia chipul unei babe, cu obrazul mâncat de cancer. Tot chip uman ia ciuma și în folclorul rusesc, saxon sau breton, precum și la lituanieni. La bulgari ciuma ia chipul unei femei grozav de urâtă, cu păr lung, gheare ascuțite, îmbrăcată în zdrențe negre, purtând în mână coasă, cu care cosește capetele omenești. (Candrea, 1944: 134).

Legende, povestirile și mitocredințele sunt bogate în detalii privind modul cum operează ciurma și acționează. „Aceie iè sufletu’ și umblă rîzînd că l-o câștigat.” (Berbești). „Ciurma stă la marginea drumului și la care cum trece îi sare în spate. Și după aceie tăți mureu din casă.” (Mara).

Potrivit unor tradiții ciurma se lega de feciorul care discuta cu o fată frumoasă, ceea ce ne amintește de Fata Pădurii. „Dacă m-am ținut io fecior frumos cu o fată frumoasă, atunci ciurma umbla pă lângă casă și să urca în cărcă la mine și tăți câinii m-o mușcat de picioare și pă ciumă la fel. Și ciurma tăt zăcè: la că mă duc și io până la fată acasă. Am ajuns până la urmă acasă. Atunci ciurma s-o dat jos din cărcă. Și abia atunci câinii nu ni-o mai mușcat, nici pă mine, nici pă ciumă.” (Oncești).

Ciurma lua viețile celor cărora le-a sosit sorocul, uneori doar prin aruncarea unei priviri asupra lor, când se aflau lângă casă, în curte. „Și stăteau la taifas oamini și zăceau: Uite câte sălașe sunt pă la oamini, pîn odor.” (Desești).

Potrivit unor credințe, ciurma răpune vieți, când umblă pe drumul satului. „Odată, ciurma o trecut pă drum și o murit on fecior tânăr. Și-o murit și tri și patru o dată, de nu-nvinje a duce popa. Și ducè popa nu unu’, doi, dar și tri și patru o dată.” (Bogdan Vodă).

În unele credințe ciurma umblă noaptea, întră-n casele oamenilor și dacă nu este îmbunată, prin tratarea rănilor cauzate de mușcăturile de câini, răpune fără niciun fel de milă: „și dacă nu o bagă-n casă și nu o unjeu pă picioare cu unt, pă dimineață tăți erau cu picioarele-n sus.” Dacă în schimb era tratată, atunci până la a șaptea sau a noua semînție, toți din spița aceluia neam „trăiau câte o sută cinzăci de ai.” (Oncești).

Potrivit mitocredințelor din spațiul investigat, ciurma nu răpunea numai ființe omenești, ci făcea ravagii și în animale, producea pagubă și în recoltă. Avem de-a face, prin urmare, cu o extindere a acțiunilor ciurmei. „Și când se apropia de hotar, se și găta hotaru’ de bugate. Pă hotar și în sat mureu oamini, femei, copii, iosaguri (animale), să întâmpla dară mare nenorocire pîntru sat.” (Oarța de Sus).

Ciurma, ca și Fata Pădurii, în vreme ce acționa, umbla răcnind: „Răcnè subțare, grozav de subțare: Haieu! Haieu! Și nimeni nu putè face ca iè, ca să nu poată da în marhă, în porci, în femei, în ce să băga. Când trecè amuce, orice ființă, nu mai auzei nicion căne bătînd, nicio mișcare pă drum ori pîn sat, până ce ieșè din comună. Și când ieșè din comună mai răcnè o dată. Apoi trecè între hotară și de-acolo în alt sat.” (Sarasău).

Astfel de credințe brodate în jurul ciurmei circulă și la alte popoare. La lituanieni, cîta vreme bîntuie ciurma satele rămân pustii, cocoșii sunt răgușiți, câinii nu mai latră. Ciurma care intră în casele oamenilor a fost atestată și în folclorul bulgăresc. (Candrea, 1944: 134).

Mitologia brodată în jurul ciumei ne ilustrează relația acesteia cu moartea. Cele două ființe mitologice acționează împreună. Uneori întâlnim anumite blesteme, care nimiceau până la a șaptea seminție familia respectivă. Alteori ele împlinesc un blestem sau o osândă trimisă de către însuși Dumnezeu. „Când blăstemul, țâpat pă oameni de cineva, se îplinea, ciuma și cu moartea să băga în casă și până la a șaptea sămânță îi nimicè pă tăți. De la mic până la mare, tăți mureu și nu știeu că mor. Da o umblat ciuma și cu moartea din casă în casă, că le-o văzut ceva femei credincioase și le-o-ntrebat: - Da cum am putè noi ști dacă-i împlinire de blăstăm, că noi, ia, am luat pământ de la părint’ și am mai și furat și de aceie am vrè să știm? / -Uite, cum este. Dacă este blăstăm de om să leagă. Și mai rău să leagă blăstămu’ de părint’ țâpat pă copii. Dacă-i pus de fraț’, să leagă de fraț’. Dacă-i pus pă prunci, să leagă de prunci. Dacă-i pus pă neamuri, să leagă de neamuri. Și apoi noi trebè să împlinim osânda trimasă de Dumnezău. Merem să împlinim blăstămu’ cu moartea.” (Oncești). Astfel de credințe circulă și în folclorul altor popoare. Au fost atestate la bulgari. (Candrea, 1944: 134-135).

Ravagiile săvârșite de către ciumă îl puneau pe omul din popor în fața unei situații liminale. Soluțiile de ieșire și le căuta, ca de fiecare dată, în plan mitico-magic. Practicile pe care miza omul din popor în combaterea ciumei sunt variate și diferă de la o localitate la alta.

Între practicile magice de largă răspândire în Maramureș și în alte regiuni ale țării, având ca finalitate combaterea ciumei, menționăm ungerea cu usturoi în jurul casei, mai ales la cele patru cheotori. Mizându-se pe efectul apotropaic al acestui aliment, membrii familiei purtau la gât zgărzi făcute din usturoi de vârfuri.

Așa cum arată cercetările, mirosul usturoiului fiind grozav de nesuferit, atât duhurilor, cât și strigoaicelor, nu se putea imagina un apotropaic mai bun, mai eficient. Credințele în virtuțile apotropaice ale usturoiului sunt răspândite la toate popoarele din Europa. Și românii împărtășeau unele din aceste credințe, după cum rezultă dintr-o satiră a lui Persius, în care se spune că trebuie mușcat dintr-un câțel de usturoi spre a se feri de duhurile rele, aducătoare de boale. (Candrea, 1944: 250).

Pentru alungarea ciumii, omul din popor miza și pe efectul unor vrăji oficiate de către vrăjitoare. „Și numa cu vrăjuri pe care le știeu femeile o puteu țâpa pă ciumă, că femeile acelea știeu face să înghețe și apa.” (Oncești).

Ciuma putea fi alungată prin practici rituale mai deosebite, în care erau puse să acționeze forme vechi de magie. Între acestea ocupa un loc aparte înconjurul satului cu boii negrii, însoțiți de femei sau copii, sau tragerea brazdei rituale în jurul satului cu plugul tras de boii negrii, gemeni, în număr de patru.” (Cupșeni). Pe parcurs, ritul s-a încreștinat și plugul cu boii negri a început a fi însoțit de preotul satului.

Tragerea brazdei rituale cu patru boi negri este mai răspândită în folclorul nostru și a fost atestată la sfârșitul secolului al XIX-lea și în alte părți ale Transilvaniei. (Fochi, 1976: 84). Această străveche practică magică a mai fost atestată și în Dolj, cu deosebirea că boii negrii trebuiau să fie fâțați sâmbăta și trebuiau să fie însoțiți de câte trei, patru bărbați. Asupra ritualului tragerii unei brazde, ca mijloc profilactic împotriva ciumii, avem referiri rămase și de la călătorul străin Bandinus, care a vizitat satele de pe graniță, din vecinătatea Lucăceștilor, la 1646. Potrivit celor menționate de călător, ritualul era efectuat de zece flăcăi și fete, „amestecându-și cântecele cu râsul”. (Candrea, 1944: 140). Această practică, care miza pe efectul ritului cercului magic, este de o considerabilă vechime, din moment ce ne este limpede elucidată de un descântec „De bubă” din Bihor: „Un om negru cu o fată neagră despletită, / Cu corbaciul negru, / Cu doi pogănici negrii; / Un om negru cu o fată neagră, / Cu sbiciu și cu jug și răsteiele negre, / Tânjala, tileguța, plugu’, toate negre / A mers având după ei un sat tot descântând, / Trăgând brazdă neagră, / Să nu intre ciuma-n sat.” (Candrea, 1944: 140).

Ritualul tragerii unei brazde în jurul satului, în timpul epidemiilor de ciumă, a fost atestat și la alte popoare. La sârbi, brazda era trasă sâmbăta, după miezul nopții, de către doisprezece tineri și copii curați, dezbrăcați în pielea goală. Brazda era trasă de șapte ori. Și la bulgari era îndătinată această practică, cu deosebirea că plugul era construit din doi copaci îngemănați, iar fierul era lucrat și el de doi frați gemeni. Flăcăii care însoțeau plugul erau și ei dezbrăcați la pielea goală și erau gemeni. Rezultă că ritualul asocia unul dintre cele mai vechi rituri, cel al nudității magice atestat la o serie de popoare pre-indo-europene, printre care și la evrei. Tragerea unei brazde rituale de către fete și femei, îmbrăcate în alb, sau de către bărbați gemeni a fost atestată și la ruși, cu deosebirea că boii trebuiau să fie albi, în acord cu o veche simbolistică a culorilor, generalizată în folclorul românesc și universal. (Candrea, 1944: 140-141).

Pentru alungarea ciumii se miza pe efectul apotropaic al unor plante. În unele localități se puneau în diverse puncte ale gospodăriei rostopască, actul fiind însoțit de rostirea cu voce tare a unor formule orale, care ne amintesc de descântec: „De n-ar fi leuștean și rostopască, / Tătă lumea a fi a noastră.”

În rândul plantelor puse să acționeze pentru alungarea ciumii figura și potivnicul. Performerii noștri ne-au atenționat asupra existenței unor hori împotriva ciumii, care asociază această plantă. „Când era ciumă, așe o horit babele pă drum și-apoi tăț’ o fânut la ii potivnic: Vai, săracu’ voinicu’ / Cum nu ști ce i-i leacù’ / Leacu’ i-i potivnicù’ / Să mânânce și să beie / Și de ciumă să nu pieie.” (Bogdan Vodă). Am înregistrat și alte hori pentru alungarea ciumii, o variantă având următorul text: „-De n-ar fi potivnicù’ / N-ar fi murit la focù’ / De-ar fi știut tineretù’ / De ce-i bun potivnicù’ / N-ar fi murit tăt omù’.

-De n-ar fi leuștean și rostopască,/ Tătă lumea ar fi a noastă.” (Sârbi). Astfel de variante sunt texte de descântec, care prin mutații funcționale au devenit muzică rituală, având ca finalitate combaterea ciumii.

În Țara Lăpușului întâlnim practici de combatere a ciumii care îmbracă forme particularizante. La Rogoz se ardea în foc o cârpă cu care erau afumați toți ai casei, pe tot corpul ca să nu fie mușcați de șerpi și să nu moară răpuși de ciumă.

În Maramureș întâlnim frecvent forme de îmbunare a ciumii, care era primită în casă, tratată de răni, ba chiar culcată în pat spre a se odihni, dar odihna ei nu putea dura decât până la cântatul cocoșilor, când duhurile malefice încetează de a mai acționa.

În unele localități întâlnim și alte practici de alungarea ciumii, care țin de magia locurilor marginale. Ciuma intrată în sat „trebuia trecută șapte mejde pentru ca familia până la a noua seminție să fie protejată împotriva flagelului produs de ciumă”. (Oncești). Existau și sate în care pentru prevenirea flagelului produs de ciumă morții nu se îngropau sub nicio formă alături de alți morți „ca să nu zgândărească ciuma”. (Oncești).

În contextul gamei variate de practici de combatere a ciumii, un loc aparte îl ocupă „cămașa ciumii”, practică care cuprinde o serie de prescripții mitico-magice, care diferă de la o localitate la alta sau de la o regiune la alta.

Ritualul confecționării cămeșii ciumii subscie mai întâi credinței în mistica cifrei trei și a cifrei șapte, răspândite în folclorul nostru și al altor popoare. La Călinești, cămașa trebuia executată de către „șapte fete”, iar la Cupșeni de „șapte babe”, la fel și la Rogoz și la Berbești. În mai multe localități anchetate cămașa ciumii trebuia să fie confecționată de către nouă femei, un multiplu al cifrei trei.

Confecționarea cămășii ciumii trebuia făcută în zile de post, dar cel mai des se confecționa marți seara și trebuia terminată într-o singură noapte. Timpul juca un rol important în confecționarea cămășii ciumii. La Rogoz „cămeșa trebuia făcută într-un singur ceas și nici un perț mai mult”.

Astfel de prescripții ritualico-magice sunt mai răspândite în folclorul nostru. Prin părțile Făgărașului, Cămeșa ciumii era confecționată de șapte femei, toate cu numele de Maria. (Candrea, 1944: 136). Confecționarea cămeșii de către nouă femei este o prescripție rituală mai răspândită în folclorul nostru și a fost atestată în mai multe localități din Ardeal. (Candrea, 1944: 139). Potrivit răspunsurilor la chestionarele lui Nicolae Densusianu, confecționarea cămeșii ciumii de către nouă femei a fost atestată prin părțile Sibiului. (Fochi, 1976: 84).

Potrivit unor vechi prescripții ritualice, confecționarea cămeșii ciumii era un proces în care se respecta o anumită ordine a operațiilor pe care le

cuprindea. În cele mai multe localități investigate de noi gătimea cămeșii începea cu torsul cănepii și doar la Sarasău se începea cu melișatul acesteia.

Dusul cămeșii ciumii respecta anumite prescripții ritualico-magice, unele asociind mistică cifrei trei. La Oarța de Sus, cămașa ciumii era dusă, la locul de unde se credea că vine să și-o ia ciuma, de către trei femei. La Rogoz, cămașa nu putea fi dusă decât de o femeie care era văduvă. La Sarasău, cămașa nu putea fi dusă decât de doi bărbați sau de către doi feciori, care o luau pe două furci de fier, una împlântată într-un umăr al cămășii, cealaltă împlântată în celălalt, ceea ce asociază ritul metalului prelucrat.

Astfel de prescripții legate de dusul cămășii ciumii au fost atestate și în alte regiuni și zone folclorice. Și în părțile Doljului, cămeșa ciumii era dusă de doi bărbați. (Candrea, 1944: 138). La sașii din Ardeal nu era îngăduit să fie dusă cămașa ciumii decât de o singură persoană. (Fochi, 1976: 84).

Amplasarea cămășii ciumii îmbracă și ea aspecte interesante, asociind magia locurilor marginale. La Oarța de Sus, conform prescripțiilor ritualico-magice, cămașa ciumii trebuia dusă la despărțirea hotarelor. La Rogoz și Călinești, cămașa ciumii se îngropa între hotare deoarece se credea că „Ciuma nu poate mere la cine vroia fără cămeșă și cum n-o afla nu putea mere. Acela scăpa și nu mai era beteag de boala asta așe de cumplită.”

Amplasarea cămășii ciumii la hotar sau între hotare este mai răspândită în folclorul nostru și a fost atestată și în alte regiuni ale țării. (Candrea, 1944: 139). Îngroparea cămeșii ciumii între hotare este și ea mai răspândită în folclorul nostru și a fost atestată la sfârșitul secolului al XIX-lea, în unele părți din Transilvania. (Fochi, 1976: 84).

Îngroparea sau amplasarea în aceste locuri marginale erau însoțite de descântece. „Descântă pă iè (pă cămașă) ca să nu să ducă ciuma la cine o face, să nu mai aibă de lucru cu iè.” La Călinești, când se îngroapă cămașa, descântă șase femei. Cercetările noastre au înregistrat un text de descântec la îngroparea cămeșii ciumii. „Noi descântăm cu fir de busuioc,/ Ciuma să nu vie p-aista loc./ Noi purtăm potivnic și rostopască/ Ca pă ciumă să o oprească./ Că la noi dac-a vini,/ Căni i-om slobozi,/ N-om lăsa-o apă să beie, / Ca ciuma de sate să pieie.” (Berci Ileană, 87, Călinești, 1987).

Așa cum arată cercetările cămașa ciumii a fost atestată în Țara Românească, Oltenia și Dobrogea, unde era folosită la combaterea holerei. (Candrea, 1944: 138-139). Sașii din Ardeal s-au folosit și ei de cămașă în combaterea epidemiei de ciumă. Cămașa ciumii a fost atestată și la alte popoare, precum la unguri. (Candrea, 1944: 138-139).

Datorită unor călători străini, precum Bandinus, avem informații legate și de alte practici de combaterea ciumii, mai rar folosite. La mijlocul secolului al XVII-lea, în satele de pe granița cu Moldova, Bandinus a observat niște „priapos” la toate răspântiile drumurilor, care era un copac mare de stejar

sculptat în chip de om, cu picioare și mâini. Statuia aceasta, ne spune călătorul, ținea în mâna dreaptă un sceptru, adică un arc întins cu două săgeți în mâna stângă, care vibrând parcă amenința să lovească. Națiunea română ignorantă și crescută în superstiții crede că acel meșteșug poate înspăimânta boala ciumii, care bântuie hotarele Transilvaniei, ca să nu încerce a se apropia la hotarele Moldovei. (Candrea, 1944: 141).

Așa cum arată cercetările, gama mijloacelor și precedeele de acționare în plan ritualic împotriva ciumii este impresionantă. Mai putem aminti pomenile făcute ciumii, cu mâncare și băuturi, practică pe care o întâlnim și la bulgari. Nu lipsesc din rândul acestor practici jertfele animale, cel mai adesea păsări: găini sau cocoși. Oferirea acestor jertfe nu se făcea oricum, ci conform unor prescripții rituale vechi. Cine oferea jertfa trebuia să înconjoare cu pasărea-n mână nouă vetre de foc. (Muscel).

Jertfele în animale se pare că sunt un substitut al celor umane. I. A. Candrea amintește de relatările unui bătrân, de loc din Constanța, unde, odinioară, pentru îndepărtarea ciumii se sacrifică un tânăr, care era jertfit prin îngroparea lui de viu în pământ. (Candrea, 1944: 141-142).

Trebuie să subliniem că pentru combaterea acestei boli necruțătoare, omul din popor a folosit o gama bogată de practici și mijloace, neprecupețind nimic, mergând până chiar la sacrificii umane.

Bibliografie

BILȚIU, Pamfil, BILȚIU, Maria

1999 *Izvorul fermecat*, Editura Gutinul, Baia Mare.

CANDREA, I. A.

1944 *Folclor medical român comparat*, Casa Școalelor, București.

CHELCEA, Ion

1937 *Izgonirea vrăjitoarească a ciumii în satele din Ardeal*, în: *Natura*, XXVI, Nr. 15, iulie.

FILIPAȘCU, Alexandru

1997 *Istoria Maramureșului*, Editura Gutinul, Baia Mare.

FOCHI, Adrian

1976 *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, București.



Fig. 1 Cămașa ciumii este dusă de femei la hotar, după o rânduială îndătinată. Călinești, 2013. Foto Pamfil Bîlțiu



Fig. 2 Dusul sicriului între hotare, la locul de înmormântare a cămeșii ciumii, Călinești, 2013. Foto Pamfil Bîlțiu



Fig. 3 Cămeșa ciumii este lăsată la locul stabilit, între hotare, Călinești, 2013.
Foto Pamfil Bilțiu



Fig. 4 Îngroparea cămeșii ciumei, Călinești, 2013. Foto Pamfil Bilțiu



Fig.5 Bocirea la înmormântarea cămeșii ciumei

PENTRU O ISTORIE SOCIALĂ A BASMULUI FANTASTIC ROMÂNESC: MARGINALI, MINORITARI, EXCLUȘI

Costel CIOANĂ

Academia Română, Muzeul de Artă Veche Apuseană

For a Social History of Romanian fantastic fairy tale: marginals, minority, excluded

It is known that, over time and for various reasons, part of a community chooses, expresses or accentuates a certain status (political, economic, religious, sexual etc.), gradually losing its general-community identity and individualizing one's own. Viewed and perceived as new socio-cultural constructions within the basic structure (community matrix), both inter-dependently and dependent on the majority, this minority acquires (or will be assigned!) new directions of evolution/involution, far away from the general pattern, in time stalking or even posturing a new identity and consciousness. Charged or fined by the majority community, sometimes tolerated, sometimes categorically rejected.

There are many cases, both old and new, of such segmentations, enclavings or exclusions with an economic, cultural or racial nature, generated by the imagination and/or authoritarianism of the majority: *homo sapiens* will use slowly but surely and irreversibly the tyranny of the majority and progress on less advanced technological-cognitive relatives, *Neanderthals* and *Denisovans* (plus several other subspecies of hominids, contemporary with *homo sapiens*); over the time, Christians will anathematize, enclave and/or kill the Jews for improbable deeds or on the basis of arrogant ethical/moral superiorities; the ancient or feudal masters disposed of the lives and possessions of the slaves they had, as they pleased; those who did not conform to official dogmas became instantly heretics and liable to all sorts of punishments (see the actions and justifications of the Inquisition); the prejudices regarding skin color, sexual orientation, ethnic or political affiliation, sometimes aggressively (apartheid in South Africa or racial segregation in the US) have determined certain defensive behaviors of these minorities, marginalized or excluded.

Examples can easily be multiplied (talking about minors, the marginalized or excluded ones culturally, economically, racially, medically etc. for almost every country), but this is not the desideratum of the present study. Functionally and adaptively, the norms of a traditional community such as the Romanian one, repeatedly violated and corroborated with the refusal of alterity, led to a cultural-negative perception and to the location outside of the limits set by the community of such socio-cultural categories. Such marginals (called *gueux* in France, *rogue* in England, *abenteurer* in Germany, or *picaras* in Spain) are often mentioned at the level of fantastic Romanian fairy tale even if the details are meteoric or extremely lapidary.

As the fantastic Romanian fairy tale illustrates, it is established and legitimated first of all the ideal of purity, beauty and superiority (social, economic, moral); still there are mentions of the problematical interethnic relations, cultural conflicts, failures of social adaptation to the generally accepted system; finally, as we do not have such a study about these social categories, I find it appropriate to approach this topic.

My approach will be a structural-functional one, dialectically speaking, most of the mentions about these social categories being found in the anthologies of fairy tales, juxtaposing, overlapping or complementing the three categories (marginal, minority, excluded) conceptually.

Keywords: imaginary; phenomenology; hermeneutics; Romanian fairytale; marginals, minority, excluded.

Preambul

Este cunoscut faptul că, de-a lungul timpului și din varii motive, o parte dintr-o comunitate oarecare își alege, manifestă sau acutizează un anumit status (politic, economic, religios, sexual etc.), treptat pierzând din identitatea general-comunitară și individualizându-și una proprie. Văzute și percepute ca noi construcții socio-culturale în cadrul structurii de bază (matricea comunitară), deopotrivă în inter- și dependență cu majoritatea, această minoritate își capătă (sau, i se vor atribui!?) noi direcții de evoluție/involuție, departe de modelul general, în timp creionându-și ori postulându-și chiar o nouă identitate și conștiință. Taxată sau amendată de către comunitatea majoritară, uneori tolerată, alteori categoric respinsă.

Sunt numeroase cazurile, vechi și noi, de astfel de segmentări, enclavizări sau excluderi cu caracter economic, cultural sau rasial, generate de imaginarul și/sau autoritarismul majorității: *homo sapiens* va instaura, încet, dar, sigur și ireversibil, tirania majorității și a progresului asupra rudelor mai puțin avansate tehnologico-cognitiv, neanderthalienii, denisovanii, plus alte câteva subspecii de hominide, contemporane cu *homo sapiens*; de-a lungul timpului, creștinii vor anatemia, enclaviza și ucid evrei pentru fapte improbabile ori pe baza unor arogate superiorități entice/morale; stăpânii antici sau feudali dispuneau după bunul plac, de viața și avutul sclavilor pe care îi aveau; cei care nu se conformau dogmelor oficiale, deveneau instant eretici și pasibili de tot felul de pedepse (vezi, spre exemplu, acțiunile și justificările Inchiziției); prejudecățile vizând culoarea pielii, orientarea sexuală, apartenența etnică sau politică au determinat, uneori în mod agresiv (apartheid-ul din Africa de Sus; segregarea rasială din SUA), anumite comportamente defensive ale acestor minoritari, marginali sau excluși.

Exemplele pot fi înmulțite cu ușurință, putând vorbi despre minoritari, marginali sau excluși cultural, economic, rasial, medical etc., pentru aproape fiecare țară, dar, nu acesta este dezideratul studiului de față.

Se vorbește tot mai mult despre defectele și comportamentele negative ale unor minoritari, cu reacțiile înregistrate psihosocio-cultural din partea majoritarilor, exemplu elocvent fiind aici ȣiganii, cu multe mențiuni de tip ideologic și la nivelul epicului fantast de basm, după cum voi arăta la momentul oportun. (Pentru diferitele aspecte generale privind marginalizarea sau excluderea socială a acestei minorități, cu un istoric al problemei și literatura aferentă, a se vedea Bițiș, 2017; Bonzon, Ciocârlie, 2007; Filhol, 2007; Gelbart, 2012; Hancock, 1987; Pătruț, Uerlings, 2008). Apartenența la o anumită etnie, rasă sau religie, a generat și ea o întreagă literatură de specialitate (dintre cele mai recente și bine structurate lucrări la care am avut acces, amintesc pe cele semnate Ernu, 2015; Havârneanu, 1996; Lee, 1994), alte lucrări tratând despre inechitățile determinate de statutul juridico-politic al unor categorii (Barrow, 1968; Bohrmann, 1998; Săvulescu-Voudouris, 1996; Shaw, 2000), de statusul educațional (Chevereșan, Vâlcă, 2012; Codjoe, 2001; Eldering, Knorth, 1998; Farber, Azar, 1999; Ferréol, 1996; Fordham, 1988; Gosine, Islam, 2014) sau economic (Ciobotari, 2015; Demazière, 1996; Galabuzi, 2006; Strobel, 1996). Inevitabil, contravenind normelor general-acceptate ale unei comunități tradiționale, îndeobște conservatoare, dacă nu rigidă!, o altă alegere a orientării sexuale decât cea general-acceptată, nu avea cum să nu dea naștere la unele probleme de reprezentare, valorizare, într-un final, de anatemizare, marginalizare sau excludere (vezi Boswell, 1980; Casey, 2014; Mayer, 1994).

Funcționale și adaptative totodată, normele unei comunități tradiționale precum cea românească, încălcate în mod repetat și coroborate cu refuzul alterității, au dus la o percepție cultural-negativă și la situarea, în afara limitelor trasate de către comunitate, a unor astfel de categorii socio-culturale. Asemenea marginali, numiți *gueux* în Franța, *rogue* în Anglia, *abenteurer* în Germania sau *picaras* în Spania (pentru o completă istorie socio-culturală a acestei categorii, esențială este lucrarea lui B. Geremek, 1991, o altă analiză fiind particularizată de acest autor doar la nivelul societății medieval-parisiene – a se vedea Geremek, 2006), sunt des menționați și la nivelul basmului fantastic românesc, chiar dacă detaliile au, de cele mai multe ori, caracter meteoric sau extrem de lapidar.

Cum basmul fantastic românesc ilustrează, legitimează și legitimizează, în primul rând, idealul de puritate, de frumusețe și de superioritate (socială, economică, morală); cum avem mențiuni cu problematice relații interetnice, conflicte culturale, eșecuri ale adaptării

sociale la sistemul general acceptat; în fine, cum nu avem un asemenea studiu vorbind și despre aceste categorii sociale, mi s-a părut oportun a aborda un atare subiect. Dialectic, abordarea mea va fi una de tip structural-funcționalist, majoritatea mențiunilor despre aceste categorii sociale descoperite în antologiile de basme consultate, juxtapunând, suprapunând sau completând conceptual cele trei categorii (marginali, minoritari, excluși).

Tirania puterii: mecanisme și realități ale separării sociale în basmul fantastic românesc

Cum spuneam supra, în proporție covârșitoare basmul fantastic românesc ilustrează, legitimizează și/sau legitimizează „dictatura desăvârșitului”. Eroii, mulți dintre ei fii de împărați și cu perspectiva evidentă a succederii la tronul împărăției tatălui lor, au la dispoziție (aproape) totul, fiind considerați cei mai frumoși, cei mai viteji, chiar cei mai sânguincioși la învățătură (Uneori, într-o asemenea măsură încât „Toată împărăția se fălea că o să aibă un împărat înțelept și procopsit ca Solomon împărat”: Ispirescu, 1988, I: 8). Această separație socială dată de avantajul puterii, este reliefată, în anumite exemple, de inoportună situație în care se trezesc părinții (împărat și împărăteasă) unui copil: făcându-se frate de cruce în pădure cu fiul bucătăresei-țigancă și „jurându-și dragoste vecinică”, acest fiu de împărat „nu a mai vrut să poarte veșminte din cele mai scumpe, ci numai din acelea de care avea și Păr”, astfel condiționându-i pe părinții săi, care „i-a făcut și lui Păr tot așa vestminte frumoase ca și lui Măr” (Pop-Reteganul, 1986: 165). Iată, separația socială primară este anulată, în acest basm al colecției I. Pop-Reteganul („Măr și Păr”), de deschiderea către nou și „dizidență” la avantajele puterii a acestui fiu de împărat.

Dar, în alte basme ale aceleiași colecții, separația socială este evidentă, brutală pe alocuri și marcată de anomia unor coduri sociale încă dominante, încă aflate în uz sau în memoria colectivă a performerilor de basm¹. În basmul „Vizor, craiul șerpilor”, spre exemplu, se menționează atât

¹ Cele mai detaliate mențiuni despre realitățile politice și sociale de tip medieval descoperite în basmul fantastic românesc, provin din colecțiile de basme culese în Transilvania (Boer et alii, 1975; Micu Moldovan, 1987; Pop-Reteganul, 1986) sau zona Bucovinei stăpânite de austrieci (Marian, 1986), spații multietnice și cu cert fundament medieval (clase, arhitectură, acte de privilegii și de servitute etc.). Ca atare, probabil reflex imagologic al majorității devenite (la nivel politic, social, educațional-cultural) minoritate majoritară, astfel de mențiuni ale unor realități medievale au trecut și în imaginarul de basm, unde au tot timpul o rezolvare fericită pentru acești marginalizați majoritari. Este o rezolvare epic-fantastă, contrapusă, în real, alteia, sugestiv surprinsă de o notație a unui călător străin: „[...]Există „trei națiuni”: secuii, ungurii, sașii, aș adăuga, totuși, și pe români, care, deși îi ajung ușor la număr, totuși nu au nici o

servitutea („Dimineața, până a nu se face ziuă, veni poruncă de la <<domni>>, să meargă la lucru că era și atunci iobăgie” - Pop-Reteganul, 1986: 76), cât și prezența unui stăpân feudal: „Domnul altcum <<Spăhie>> (Spăhie = Grundherr-domn de pământ, mare posesor de moșii), neîncetat se uitase la nevasta lui Petru[...]” (*Ibidem*). Însă, extrem de sugestiv pentru statusul social al unui marginal asupra căruia seniorul își exercită tirania puterii, este pasajul de început al basmului „Zâna apelor” (tot colecția I. Pop-Reteganul), pentru discursul autorității și reliefaarea dezechilibrelor sociale prezente și la nivelul epicului fantast de basm, permițându-mi a cita extins acest pasaj:

[...] Pe vremurile pe când era iobăgia cea grea, trăia un om sărac într-o colibă din pădurea domnească, căci era păzitor la pădurea aceea. O dată a mers domnul la pădure și părându-i-se că pădurarul ar fi dat cuiva lemne fără slobozenie domnească, atâta l-a băut, până ce l-a lăsat mort. Muierea pădurarului cu un copil ca de 3-4 ani, plângea și se ruga la domnul să nu mai bată pe bietul om, că nici vreascuri n-a dat cuiva fără poruncă domnească, necum lemne. Dar domnul nu vru să creadă ci, după ce omorî pe pădurar, se puse și bătu și pe muierea lui până ce rămase și ea moartă pe jos. Pre copil îl scoase apoi din pădure și îi zise: <<Cară-te de aici, mergi în lume și te ține cum poți, iar după ce vei crește mare, să vii la mine să slujești în locul tătâne-tău!>>. (Pop-Reteganul, 1986: 215)

Această categorie a marginalilor (aserviți, iobagi, sclavi), este prezentă și în alte antologii de basme fantastice. Temându-se să nu i se întâmple ceva ori să o fure cineva, o fată de împărat, de o frumusețe deosebită, va fi izolată de tatăl ei „într-o cetate care se afla pe o insulă din mijlocul mării”, fiind păzită de o oaste numeroasă; „numai o șerbă îi ducea zilnic hrana pe o luntre legată cu frânghii și, în afară de oamenii casei, nimeni nu avea voie măcar să o vadă la față” (Cartea, 1994: 88). La insistențele ȝigăncii impotoare, care se substituise adevăratei soții, un împărat pune argații să taie „cerbușorul” (= fratele adevăratei neveste); acesta rostește o invocație prin care subliniază nedreptatea comisă, în acest *invocatio* menționându-se și existența la palatul împărătesc a acestor marginali: „[...]Leliță Mărioară,/dulce surioară,/ieși din iaz afară,/șerbii mă-mpresoară,/oalele-s fierbinte,/cuțitele-ascuțite,/neagra ȝigancă/vrea să mă mănânce!” (Marian, 1986: 367). Uneori, acest statut social este pretextul

libertate, nici o nobileme, nici un drept al lor în afară de un număr mic locuind în districtul Hațeg[...]. Ceilalți sunt toți oameni de rând, iobagi ai unguirilor și fără așezări ale lor, răspândiți pretutindeni, prin toată țara, locuind arareori în locuri deschise, de cele mai multe ori retrași prin păduri și ei împreună cu turmele lor duc o viață nenorocită.” (*Călători străini*, 1968, I: 409-410).

incriminării unei minorități stăpânitoare care se folosește de o majoritate aservită: „[...] /-Ei bine, draga mea, zice împăratul, acum să-mi spui a cui ești și de unde? –Eu, înălțate împărate, sunt dintr-un sat cu oamenii, fata unui rumân plugar, după munca lui trăiesc toți domnii și toți leneșii din împărăția Măriei tale.” (Pop-Reteganul, 1986: 161). Pentru alte zone istorice (Muntenia, de exemplu), astfel de servituți de tip feudal nu sunt nici foarte numeroase, nici foarte explicite la nivelul epicului fantast. Rar, sunt dezvoltate în dialogul post-narativ dintre culegătorul și performerul de basm, un astfel de interesant dialog având postat după basmul „Fata Născută din Piatră”, colecția I. Oprișan:

[...] -Ce-nțelegeți dvs. prin cuvintele ăstea: împărat de țară? Cum adică? – Împărații ăștia să zăcea nainte împărați dă țară ca cum era ș-acum câțiva ani care îi țanem... și noi minte, boieri. Boieri era. –Da? -Da. Ș-aveau oameni la curte... Păi da' și taică-meu spunea că `ce`: <<Tată, îmi lua femeia de lângă mine>>. [...]Da îi bătea, îi bătea. Dacă-i plăcea de nevasta lu tata o lua după gât și pleca cu ea dâmpreună. Dacă zăcea tata ceva, îl bătea până-l usca acolo. Nu numai că atunci, și asta să dănumește cum să dănumea acumă când cu timpurile noastre boieri, atuncea le zăcea-mpărați. (Oprișan, 2005, II: 86).

Ba mai mult, unele basme readuc în prim-plan inoportune practici istorice precum negoțul cu sclavi. Este cazul basmului „*Dar din dar se face rai*”, colecția E.D.O. Sevastos, în care cea tranzacționată este o fată frumoasă („[...]Fata îi istorisește ce-i cu ea și zice că nu știe încotro să-și plece capul. –Nu mai plânge! hai cu mine și să nu-ți fie rău. Ea se prinde bucuroasă și moșneagul o ia și o duce la țărmul mării unde poposeau corăbiile. Tocmai atunci se prilejise să cumpere un negustor fete frumoase pentru împăratul și când a văzut pe fata moșneagului, s-a pus pe lângă dânsul luntre și punte ca să i-o vândă.” – Sevastos, 1990, II: 12), dar și al basmului „Baltazar, băiatu împăratului” (colecția M. M. Robea), basm în care un copil este cumpărat dintr-un târg de către un împărat pentru a „râni la grajdul calului aicia și-mi dai tot bălegaru afar” (Robea, 1986: 226).

Această tiranie a puterii, pe alocuri amintind de vechile relații de tip feudal dintre senior și vasal („A fost pe vremea aceea peste toți împărați unu mai mare care a obligat toți împărați ăilant' să-i dea câte un băiat ca să-i facă câte un an dă zile slugărie în curte.” – Nijloveanu, 1982: 222; astfel de situații avem și la Crețu, 2010, I: 325; II: 126 etc.), este mult mai ușor de înțeles - ca realitate socială obiectivată de specificul meseriei lor-, în cazul altor categorii de marginali, anume hoții/tâlharii/ucigașii din basmul fantastic românesc. Cu norme și valori proprii, aflați într-un conflict continuu cu normele general-acceptate ale comunității și cu polul de putere

local (împăratul sau boierul), acești marginali par autoexcluși ai respectivei comunități.

Faptele reprobabile săvârșite de aceștia, fie acționând singular, fie asociat (uneori pe filiera unor basme consacrate - vezi „*Basmul cu patruzeci de hoți*” la Crețu, 2010, II: 245-248, o adaptare autohtonă a celebrului „*Ali Baba și cei patruzeci de hoți*”, motiv prezent și în basmul „Cu doisprezece hoți”, colecția M.M. Robea, 1986: 667-669), relevă faptul că acestea nu vin neapărat dintr-un refuz al civilității ori dintr-un protest la adresa normelor respectivei comunități, ci doar din dorința de a accede mai repede la un anumit statut social prin acumularea de bogății și instituirea/practicarea (temporară a) unor coduri proprii. Spre exemplu, într-un basm avem menționat cum niște hoți vin într-o pădure „să-și numere banii pe care îi jefuiseră” (Crețu, 2010, I: 373), dar, și cum astfel de acțiuni reprobabile creaseră o anumită „mitologie a faptelor” acestora în cadrul unei comunități („Erau odată trei tâlhari. Ei din copilărie se prinseseră frați de cruce și toată viața lor nu făceau alta decât furau și prădau. Le ieșise amu vestea în toate părțile și toți se îngrozeau numai auzind de numele lor” – Sbierea, 2010: 206), unele basme punând în evidență tocmai această celebritate căpătată de unele personaje (vezi „*Basmul cu Radu hoțul*” – Crețu, 2010, I: 200 și următ.; „*Povestea lui Nicolae ȝiganu*” – Micu Moldovan, 1987: 189 și următ.; „*Man tâlhariul*” – Pop-Reteganul, 1986: 239 și următ.; „*Tâlharul cel vestit*” – Sbierea, 2010:192 și următ. etc.).

În basmul „*George cel viteaz*” al colecției P. Ispirescu, cartierul unei asemenea bande de tâlhari și ucigași, plastic reprezentați („[...]doisprezece hoți, numai iatagane și pistoale la brâu[...]” – Stăncescu, 2000: 79), este stabilit, deloc întâmplător, în proximitatea unui loc extrem de important pentru respectiva comunitate: „[...]Pe atunci se botezau copiii într-o fântână sub un munte. Și fiindcă de ceva timp se ivise niște tâlhari pe acel munte, cari pândeau pe cei ce veneau să-și boteze copiii și-i omora, strașnică poruncă dete împăratul ca să puie oaste împrejurul fântânei, să păzească și să apere pruncul, când va fi să se ivească tâlharii” (Ispirescu, 1988, I: 124). Dar, pentru fundamentarea epicului și verosimilizarea ulteriorului traiect eroic al copilului de împărat rămas orfan, toate demersurile împăratului sunt inutile, abilitatea militară și cruzimea acestor tâlhari ucigași surmontând superioritatea numerică a armatei împărătești, decimată în totalitate. Aș remarca aici schimbarea „contractului social” ca să zic așa, raportul de putere obținut de o astfel de categorie marginală fiind inversat și practicat ca atare:

[...] Pasămintea tâlharii răzbise oastea împăratului și o răpusese pe dânsa. Împărăteasa plecă singură la împăratul. Pe drum, când ajunse la locul de

luptă, văzu un băltau de sânge și alături o groapă mare unde erau îngropați oamenii împărătești. Închise ochii ca să nu mai vadă acea groază și porni înainte, când deodată se pomeniște cu doi tâlhari că pun mâna pe dânsa. După ce le spuse cine este, tâlharii o duse la căpitanul lor. Acesta, cum o auzi cine este, fără judecată, fără nimic, porunci să o bage într-o peșteră părăsită și să i se dea câte un sfert de pâine și câte o cană de apă pe zi, până ce s-o prăpădi acolo. (Ispirescu, 1988, I: 124).

În destul de multe mențiuni, un reprezentant al unei astfel de grupe desocializate precum hoții/tâlharii, trezește interesul unui om bogat (împărat, boier, judecător etc.) care, spre a-i verifica priceperea la furat, îl supune unor probe specifice, de fiecare dată respectivul erou-hoț reușind să înșele vigilența gărzilor și să îndeplinească provocarea – furarea plugului, calului, inelului, nevestei, banilor etc. (Crețu, 2010, I: 200-203; II: 186-188, 197-199; Micu Moldovan, 1987: 189-194; Sbierea, 2010: 192-195, 201-205, 208-211). La polul opus, în vederea responsabilizării sociale și a justiției viitoarelor decizii de luat de către fiul său din postura de conducător, un puternic împărat îl condiționează pe acesta să învețe și „meseria hoției”. Dorința aceasta de a crea norme și valori favorabile tuturor, pornește, în acest basm („Hoțu împărat”, colecția P. Ispirescu), de la un fapt concret: dând un ospăț prin care sărbătoarea deplinătatea cunoașterii tuturor meseriilor de către fiul său, un împărat aude povestind pe un alt împărat cum acesta „se va căi cât va trăi el, pentru că a osândit pe un om drept, învinovătit fiind că ar fi furat niște lucruri, pe când altul a fost hoțul, precum se dovedi mai în urmă” (Ispirescu, 1988, I: 347). Întemeiată pe toleranță și pe legitimitatea adevărului, inoportuna dorință a tatălui de a învăța și meseria hoției, induce fiului de împărat o anume degradare social-morală, o excludere a sa din limitele normalului și apartenența la o infamă categorie socială:

[...] Cum auzi împăratul care dedese ospățul, se întoarse către fiul său și zise: -Știu că, dacă un împărat voiește să fie drept și adevărat stăpânitor supușilor săi, trebuie să știe toate meseriile, ca să cunoască prin însuși ochii lui păsurile fiecăruia. De aceea, fătul meu, te-am dat să înveți toate meșteșugurile. Nu mi-a venit în gând că și hoția este un meșteșug. Aceasta îți mai rămâne să mai înveți, după care te vei face un împărat ca Solomon împărat și cum altul nu va mai fi pe lume. -Ii! tată, răspunse fiul de împărat, carele se rușină și se roșise ca o sfeclă, cum de mă osândești astfel ca pe un vinovat de codru? (Ispirescu, 1988, I: 347).

O altă categorie de marginali ori, mai degrabă, autoexcluzi ai comunităților din basmul fantastic românesc, sunt pustnicii/sihaștrii. Cum am vorbit recent despre această categorie socială, nu voi relua toată problematica, ci doar voi sublinia faptul că această „ieșire din lume” a unor

personaje de basm (făcută fie „În numele Binelui”, fie văzută ca o „întoarcere către sine” – Cioancă, 2017: 281-287), prin conținuturile noematice ale acestei alegeri de a se (auto)izola, dar, și prin conținuturile aproape nosologice ale intervențiilor din cotidian, prin inițierea și ajutorul acordat eroului de basm, vor contribui în mod esențial la reușita finală a acestuia, altfel, eroul putând rata oricând.

Protestul inferiorității sociale *versus* reconsiderarea sărăciei. Strategii de accedere socială

Vector al normalității, sărăcia materială, de foarte multe ori dublată și de o anumită incapacitate cognitivă a unui marginal de a discerne natura lucrurilor și acțiunilor care i se întâmplă, este foarte prezentă la nivelul epicului fantast de basm. Plin de reprezentări și afecte, un astfel de status social implică, la nivelul mentalitarului tradițional din basm, o serie de emergente și răsturnări ale realului, reveria imaginativă având prim-planul. Regulile funcționale din socialul cotidian comportă aici, în basm, anumite operații de restructurare, ba chiar de epurare mentală. Manifestare imprevizibilă a Sortii (fie ea însăși, ca o entitate conotată mitofolcloric, fie prin intermediul unei divinități canonice, favorabile unui erou), experiența necomună a transcenderii unui statut social primar-inferior, către unul deosebit, superior, este postulată întru redimensionarea și justificarea noului statut social. Uneori având caracter paremiologic (a se vedea basmul „Numai cu vitele se scoate sărăcia din casă”, colecția P. Ispirescu). Rară și succulentă hermeneutic este descrierea acestei ființe conotate mitofolcloric, *Sărăcia*:

[...] El, ridicându-și ochii la soția lui, i se păru că vede o slujenie de ființă stând grecește și ghemuită pre tronul cel vechi și neîntrebuințat. Se frecă la ochi, se mai uită o dată, și ce să vază? O sfrijită de lighioaie, mai urâtă decât ciurma, cu barba adusă adusă de părea că stă să o apuce de nas, cu ochii numai scovârliile, părul îi sta în cap de parcă ar fi fost pus cu furca, mâinile ei răschitoare goale, cocoșată și cucuiată, de seamă pe lume nu mai avea. Când văzu el o așa nămetenie spurcată stând ca o cobe rea în casa lui și pe tronul lui, un șarpe rece îi trecu prin sân. El însă își ținu firea, și merse drept la ea, întrebând-o: -Cine ești tu, și ce cauți aici? -Eu sunt Sărăcia, răspunse ea, și am venit nepoftită. -Ieși afară din casa mea! - O! o! stăi că prea te pripești, voinicule, îi răspunse Sărăcia rânjind la dânsul cu batjocură. Ca să scoți sărăcia din casă, trebuie să ai ce pune în locul ei. Și, rânjind încă o dată, îi arată niște colți, de care s-ar fi speriat și dracul. (Ispirescu, 1988, I: 192-193).

Inevitabil, menționările despre categoria săracilor, sunt numeroase la nivelul basmului fantastic românesc, unele subliniind apartenența socială a

eroului încă din titlu („Cu on fecior sărac” – Bîrlea, 1966, I: 485 și urmât; „Basmul cu frații cei săraci” – Crețu, 2010, I: 155 și urmât.; „Basmul cu un om sărman” – Idem, II: 184 și urmât.; „Un fecior mizer” – Micu Moldovan, 1987: 75 și urmât.; „Omul sărac c-o ciurdă de copii”, „Doi oameni săraci cu trei feciori”, „Omul sărac” – Oprișan, 2006, VII: 64 și urmât., 174 și urmât., 307 și urmât.; „Trei flăcăi săraci” – Sandu Timoc, 1988: 194 și urmât.). Pentru receptarea și acceptarea schimbării sociale de mai târziu, dinspre finele basmului, fie se detaliază acest status (unii erau atât de săraci „încât n-aveau după ce bea apă. Nici tu casă, nici tu masă, nimic, nimic, dară nimic n-aveau după sufletul lor” – Ispirescu, 1988, I: 161), fie se expediază această situație printr-o formulă ceva mai plastică („om sărac lipit pământului” – Crețu, 2010, I: 77, 181). Mai mult, parcă pentru a provoca și pregăti (mental) auditoriul/cititorul cu radicala schimbare socială ce va surveni, sunt numeroase basmele fantastice în care eroul suferă o anumită individualizare calitativă a acestui pauper status material, eroul fiind denominat social: Sărăcuț Pătru (Bîrlea, 1966, II: 354), Sărăcuțul (Marian, 1986: 90), Văsălică cel Sărac (Oprișan, 2006, VII: 200), Ion Săracu (Păun, Angelescu, 1989: 76 și urmât.), Cu Ion Săracu (Robea, 1986: 203 și urmât.), Ion Săracul (Sbierea, 2010: 137) etc.

Dar, în conformitate cu structura figurativă a imaginarului, mentalitarul tradițional de basm a găsit calea prin care eroul să poată transcende acest status social, înspre unul superior. Fie eroul pleacă în lume spre a-și găsi, înfrunta sau redimensiona Soarta/Norocul, nefavorabil până atunci, fie va accede la un alt statut social printr-un cumul de calități fizice-morale și contexte favorabile. Vrând să scape de sărăcie, eroul unui basm al colecției D. Stăncescu („Basmul cu măciuchița”) va hotărî să plece în lume spre a-și reconfigura destinul:

[...] Amărât, sărmanul creștin zise într-o zi nevestii: -Nevastă, mălai n-avem, fă-mi o turtă de tărâțe și pune-mi-o în traistă, căci mă duc în lume, doar oi scăpa de pîrdalnica asta de sărăcie. (Stăncescu, 2000: 302).

Asemenea acestui erou, sunt și alții, plecați de acasă din dorința proprie de a-și transcende starea socială (Crețu, 2010, I: 225, 292; Idem, II: 84, 95-97; Ispirescu, 1988, I: 214, 415), ori la inițiativa unei rude apropiate, fie tatăl (un om foarte sărac își duce fiul diavolului spre a-l învăța o meserie și a-și putea câștiga traiul – Crețu, 2010, II: 239), fie mama („o babă așa de săracă încât nu avea ce să-i dea să mănânce. Într-o zi, baba i-a spus fetei să se ducă să-și caute un stăpân, că ea nu o mai poate ține” – *Ibidem*: 112).

Autoritarismul și implacabilitatea destinului hotărât cuiva la naștere, de către o ființă superioară (specializată și conotată mitofolcloric), precum

și prejudecățile ce decurg din acestea, în unele basme sunt minimalizate de hotărârea eroului sărac de a-și schimba soarta. Elocvent exemplu este aici, un basm al colecției Gr. Crețu („Basmul cu găina găsită”): „un om foarte sărac, nemaiavând ce să facă de sărăcie s-a hotărât să plece după noroc. Astfel, i-a zis el nevestii să-i facă o turtă, că el pleacă în lume după noroc” (Ibidem: 84). Pe drum, se va întâlni cu Dumnezeu, apoi cu un harap, acesta din urmă sfătuindu-l ce să facă întru descoperirea norocului său și remodelarea statutului social și material. Urmând întrutotul acțiunile executate de „împăratul noroacelor”, exasperat de neînțelegerea acestor acțiuni lipsite cumva de logică (într-o zi „împăratul noroacelor” stă într-o casă mare, „cu multe odăi, toate pline de lucruri care de care mai scumpe, cu paturi, scaune, mese numai de aur și de argint și se orpi într-una luminată cu mai multe lămpi și de acolo porunci slugilor, care umblau ca furnicarul prin toată casa, să pună masa, alții să aducă vin, iar alții lăutari” – Ibidem: 84-85, în următoarea zi „împăratul noroacelor” intrând și locuind într-un „bordei cu acoperișul stricat, murder și numai cu un biet pat de scândurio și doar cu o rogojină umedă și mucegăită pe el” – Ibidem: 85), eroul basmului reacționează violent, cerând, pur și simplu, o renegociere psihosocială a destinului său!:

[...] Cum pleacă noroacele, omul nostru intră năcăjit la împărat în bordei, se repezi și-l luă de gât cerându-i socoteală că de ce el nu are nici un pic de noroc. Împăratul nu se supără, dar îi spuse să-i dea drumul puțin, ca să vadă ce e cu norocul lui. El îi dete drumul și împăratul ieși afară fluierând, adună toate noroacele ca și mai înainte. Cum s-au adunat, el întrebă al căruia este nenorocitul ăsta, în astfel de stare, jerpelit, nespălat și flămând. Noroacele n-au răspuns nimic și atunci împăratul a luat cu el pe omul nostru și a mers cale cam de o poștă, unde a găsit pe norocul lui, și l-a întrebat de ce l-a lăsat pe drumuri în starea asta, iar norocul i-a răspuns că e nărăvaș, că înjură, dă cu cuțitul, amenință. Atunci împăratul i-a poruncit să dea mâna cu el și să se împace și să nu-l mai lase cum se găsește. (Ibidem: 85-86)

În foarte multe alte basme, accederea eroului sărac la un alt statut social, se va face prin căsătorirea cu cineva situat deja în această categorie. Presupunând o superioritate valorică și morală a acestui erou pauper, astfel de situații par adevărate supape imagine prin care mentalitarul tradițional a ales să echilibreze situația socială *de facto et de iure*. Astfel, avem: ciobani care se însoară cu fete de împărat după ce reușesc să facă ceea ce alții nu reușesc (o va face pe fata împăratului să rădă - Crețu, 2010, II: 68; să ucidă zmeii care terorizau împărăția - Ispirescu, 1988, I: 235-236; să aducă mere de aur dintr-un măr cu vârful în ceruri - Rădulescu-Codin, 2010: 145-146); avem pescari care vor trezi interesul matrimonial al unor fete de împărat (Crețu, 2010, II: 175-176; Fundescu, 2010: 198; Ispirescu, 1988, I: 387); un dăcar o va lua de nevestă pe cea mai mică dintre cele 12 fete de

împărat, singura care îi laudă frumusețea eroului sărac, stârnind disprețul celorlalte care îi spun că „o domniță nu se cade să se uite la o slugă” (Crețu, 2010, I: 295); alte categorii de marginali (un băiat bubos – Ispirescu, 1988, I: 370; fiul unei văduve – *Ibidem*: 336; Opreșan, 2005, II: 297; generic, copil „de oameni săraci” – Crețu, 2010, II: 12; Ispirescu, 1988, I: 446).

Toate aceste mențiuni vizează, în exclusivitate, relația marginal masculin *versus* superior social-material feminin. Dar, avem documentate la nivelul epicului fantast, și câteva situații inverse, în care superiorul material-social masculin este interesat matrimonial de marginalul feminin (un fiu de împărat se va însura cu „o fată de cârpaci” – Crețu, 2020, I: 253-256, ori, și mai sugestiv, basmul „Feciorul de împărat care s-a însurat cu fata văcarului” – Opreșan, 2005, I: 97-103).

Dacă în aceste cazuri amintite supra, capacitatea inovativă, performanțele atletice, calitățile fizice și morale peste medie ale eroilor marginali, permit sau asigură normalizarea unor relații sociale inter-caste, există și interesante mențiuni care relevă situarea „în afară” a acestor marginali, aspectul socio-material fiind considerat în mod evident un impediment major (sau, chiar insurmontabil) al inițierii unei relații matrimoniale inter-caste. De exemplu, în „Basmul cu Sucium” (colecția Gr. Crețu), contrar codurilor sociale dominante, o fată de împărat îi propune soldatului care o păzea, să o ia de nevastă, răspunsul acestuia definind raporturile mentalitar-sociale dintre categorii diferite:

A fost odată un soldat tânăr și frumos, cu părul și ochii negri și cu mustața gălbioară, pe care îl chema Sucium. El fusese rânduit de mai-marii lui să păzească odăile de dormit ale împăratului și fetei lui. Tot văzându-l fata în toate zilele se îndrăgosti de el și într-o zi îi zise: -Măi Sucium, ai vrea tu să fii bărbatul meu? -Păi de, mărită împărătiță, zise el, cine n-ar vrea? Numai că așa ceva nu se poate. E prea mare depărtarea dintre noi. Dumneata ești de viță mare împărătească și eu sunt un biet soldat din neam de țărani. (Crețu, 2010, I: 242).

Normele mentalitar-sociale sunt, deopotrivă funcționale și adaptative, în acest basm și în general. Ca atare, nu trebuie să surprindă happy end-ul acestui basm, în care soldatul Sucium se va însura cu fata de împărat, „sărbătorile și petrecerile ținând un an de zile” (*Ibidem*: 247). După cum nu trebuie să mire faptul că uneori, rar este drept, eroul marginal și pauper, alege altceva decât mâna fetei de împărat și perspectiva conducerii împărăției după moartea socrului său:

[...] Când fu să plece zmeii, Cojochiță numai amenință cu bastonul spre ei și-i prefăcu pe toți în stane de piatră lângă fereastră. Dimineată, veni

slujnica și vru să-l ducă la spânzurătoare și la tăierea capului. El spuse însă că vrea să vorbească cu împăratul. Se duse la împărat și-i povesti tot ce văzuse peste noapte. Împăratul se gândi puțin apoi îi spuse că el ar vrea să-i de de soție pe fata lui, dar Cojochiță îi răspunse că nu vrea, că nu este el de obrazul fetei împăratului, dar să-i dea răsplata cuvenită. Împăratul îl răsplăti chiar mai mult decât făgăduise și Cojochiță plecă. (Crețu, 2010, II: 64)

Această situație (cu non happy-end), nu este nicidecum singulară. Dacă într-un basm al colecției Ov. Bîrlea, tatăl eroului îi atrăgea în mod expres atenția asupra acestei inechivalențe sociale (spunându-i că e nepotrivit ca el, „băiat de țăran, să ieie fată dă-mpărat” – Bîrlea, 1966, II: 349), un caz și mai elocvent pentru astfel de mezialianțe care nu pot funcționa (tot timpul), chiar și în imaginar, este prezent în colecția D. Stăncescu („Dan și bivoli ai albi”): însurat cu o fată de împărat, eroul sărac, dar năzdrăvan, va fi trădat și ucis de aceasta și de amantul ei; reînviat, după ce îi omoară pe aceștia, se va însura „c-o fată, țărancă ca el, ș-au trăit multă vreme, până la adânci bătrâneți, în fericire și liniște” (Stăncescu, 2000: 115).

Conformarea la traiectul normelor sociale este, de asemenea, încă prezentă. Căzându-i fusul în puțul de păcură, fata cea mică a unui împărat refuză condiționata aducere a fusului, pe care păcurarul o „testase” deja pe surorile cele mari, impunerea statutului social diferit fiind pregnant evidențiată („Mai pe urmă îi căzu și fusul celei mici chiar în puț, și zise și ea păcurarului: -Păcurar, păcurar, dă-mi fusul meu din păcură. Iar el răspunse: -Apleacă-te, fată de domn, să te sărut. -Auzi acum ce îndrăzneală! Un păcurar ca tine să mă sărute pe mine? La urma urmei, tata are multe fuse. Dă-mi mai bine fusul fără mofturi, că dacă nu, te spun lui tata”. – Crețu, 2010, I: 210). Mai mult, evidențind caracterul funcționalist al unor asemenea căsătorii în group, aproape fără încărcătura afectivă din exemplele menționate supra, pentru a fi sigură de statutul real-social asumat de un pețitor, o fată de împărat îi cere în mod expres acestuia dovada apartenenței la o clasă superior-socială: „[...]Zice: -Să-mi arăți probe și fapte concrete că ești de neam și că ești de aceeași frumusețe și de aceeași bogăție cu mine!” (Robea, 1986: 176). Alteori, conveniențele încă funcționând, o fată de împărat, măritată cu un pescar, va uza de statutul ei social-superior într-o situație dată, fiind, ulterior, părăsită pentru această individualizarea socială a sa și excluderea celui alt:

[...] Nu trecură multe zile și le făcură o nuntă d-ale împărăteștile. Când se puseră la masă, le aduseră și lor un ou cu zeamă, după lege, din care numai amândoi trebuiau să mănânce. Fata împăratului când voi să întingă el îl opri, zicându-i: -Eu trebuie să înting întâi, fiindcă eu sunt fată de împărat și tu un pescar. Pescarul nu răspunse nimic; se sculă de la masă și se făcu nevăzut. Mesenii, carii nu știau ce se petrecuse, se uitau unii la alții și se

întrebau cu mirare, ce să fie asta? Pentru că ei nu auziseră nimic despre ginerile împăratului că ar fi fost pescar. (Ispirescu, 1988, I: 388)

Nu puteam încheia acest (scurt) excurs asupra sărăciei din basmul fantastic românesc, fără a aminti o interesantă perspectivă mentalitară asupra acesteia, o adevărată operă de limbaj imaginar aş îndrăzni să spun, care ne este menţionată într-o notă de subsol a basmului „Copilul şi puiul de bălaur”, colecţia Şt. Cacoveanu. Aici, „o muiere văduvă şi săracă, care să hărănea cu furca şi fusul, torcând în sat, avea un copil, pe care, ca muiere săracă, în toată dimineaţa îl trimetea cu ulcica în sat să-i aducă lapte de-un ban.” (Boer et alii, 1975: 139). Că este vorba de cineva extrem de sărac, care nu îşi permitea să deţină/întreţină o vacă spre a avea asigurat necesarul cotidian de lapte, preferând să cumpere câte puţin în fiecare zi, ne-o relevă acest pasaj. Însă, ce face autorul care a cules basmul (Şt. Cacoveanu), prin nota de subsol anexată pasajului sus-citat, este să reliefeze „tirania mentalitarului”, de tip majoritar şi de un anumit status socio-moral, cumva parcă îndrituit (aici, în acest basm, dar şi în altele), cu asumarea deciziei de luat. De altfel, este evident că autorul nu ezită nici o clipă să (îşi) exprime, în această notă, opiniile caracteristice unui anumit grup social, cumva inflexibil şi pentru care secesiunea sau încălcarea/minimalizarea acestui corpus mentalitar, este sau devine însăşi dovada apartenenţei la un statut social extrem:

[...] Cunosc Țânături în Ardeal, unde este rușine a cumpăra lapte, că cine-i sărac și prăpădit, numai acela cumpără lapte. Deci, dacă n-are el vacă cu lapte, mai bine rabdă și nu mănâncă, decât să se dejosască a cumpăra lapte. Așa era înainte cu 60-70 de ani înainte de asta. (*Ibidem*)

In group sau out group? Minoritarii din basmul fantastic românesc

Mențiunile majoritarilor despre membrii minoritari ai altor grupuri etnice, sunt, în epicul fantast de basm și în proporție covârșitoare, situate în zona discriminărilor, a peiorativului ori a negativului. De altfel, cu referire tocmai la aceste aspecte caracteriologice generate, în timp, de experiența conviețuirii și relațiile inter-etnice dintre majoritari și minoritari (interesante aspecte asupra acestei probleme având la Pop, 1965; Salánki, 2012), avem enunțuri paremiologice sau proverbe care reliefează anumite aspecte: „Să te ferească Dumnezeu de ungurul rău și de românul prost” (cu varianta „Să te ferească Dumnezeu de românul ciocoit și de țiganul boierit”); „Neamțul crede-n băutură și unguru-n înjurătură”; „Neamțul a venit cu pușca și-a băut vinul și dușca”; „a se nemți” are înțelesul, în nordul Olteniei, de „a se îmbăta” etc. (Heitmann, 1995: 173). Avem, apoi, „a face planul ca țiganul”,

„a te îneca la mal ca țiganul”, „Țiganul tot țigan și-n ziua de Paște”; „Un grec înșală doi români, un armean doi greci, un ovrei doi armeni”; „Ovreiul până nu înșală, nu mănâncă”; „Cum e turcu`, și pistolul” etc.

Nu voi detalia aici toate teoriile legate de imagologia și imageria etnopsihologiei, pentru spațiul românesc acestea fiind ample și competente dezbătute (De exemplu, la Heitmann, 1995; Iacob, 1996; Petcu, 1988), uneori având interesante analize și menționări (sobrichete sau porecle denonimând etnicitatea) chiar și pentru perioada medievalului (Vizauer, 2017: 171-174, 175, 179). Voi încerca însă, având drept reper mențiunile de basm fantastic românesc în care am decelat reprezentări mentale vizând anumite etnii, să văd care era statutul socio-imagologic acordat acestora de către majoritarii români.

Chiar dacă în viața obișnuită, românul pare foarte înclinat către o conviețuire pașnică cu membrii altor naționalități, „aici țiganii, turcii, amenii și bulgarii putându-și vedea nestingheriți de ocupațiile lor, și nici evreul nu pare izbitor de străin” (Heitmann, 1995: 227-228), imaginea dată de mentalitarul tradițional în basm membrilor unor asemenea minorități, cum spuneam la începutul subcapitolului, nu este expresia unei desăvârșite relaționări. Astfel, diavolul din unele basme ale colecției L. Morariu, este îmbrăcat „în haine nemțești”, aspectul și distincția acestora impresionând, totuși, eroul de basm: „Când la gura prăpastiei să se pogoare înăuntru, țup!, că cine le iese înaintea? Un nemțuc! Așa de fercheș, îmbrăcat în străițe negre – și țanțoș și nou-nouț, pare că amu era scos din cutie” (Morariu, 1983: 22) sau „[...]și el știe pe unde mai îmblă, că numai ce ajunge la o răspântie și țup! cine-i iese în cale? Cogemite nemțisor, hiriș și poponeț ca din cutie scos!” (Ibidem: 12).

Dar, vădind o anumită maturitate ideologic-culturală, capabilă să recunoască modelul social ori puterea de influențare a unui alt grup etnic, discursul minoritar-negativist de mai sus este contrabalansat de menționarea tradiționalului comportament gospodăresc al sașilor transilvăneni (un hoț al unui basm din colecția I. Pop-Reteganul, Man tâlhariul, păcălește și fură de la un măcelar sas și gras, nu doar „un bou săsesc ca de 6 ani și de două sute bune”, ci și „calul scump” al acestuia, în corburi hoții găsind „pâne albă, ploscă cu vin, slănină afumată, ceapă săsească și sare de Ocna, iar o desagă era mai plină de bani”: Pop-Reteganul, 1986: 240), ori al negustorilor armeni (un drac va incita la bătaie „doi armeni, negustori bogați”, păcălindu-i și luându-le banii spre a avea cu ce plăti cei mai buni boi din târg, cumpărați pentru fratele de cruce al dracului, un erou sărac: Marian, 1986: 17).

Reprezentarea mentală a unei alte minorități entice în basmul fantastic românesc, evreii, pare rezultatul unei procesualități constructive,

fundamentată cognitiv și afectiv pe anumite prejudecăți și/sau grile de interpretare psihosocială (vezi și la Oișteanu 2001). De exemplu, un basm al colecției Gr. Crețu (numit, sugestiv, „Poveste cu un ovrei”), ne prezintă caracteriologia etnic-specifică, obiectivată material, așa cum o vedea majoritatea, suculența hermeneutică a acestui pasaj obligându-mă la o citare extinsă:

A fost odată un ovrei foarte bogat și într-o duminică s-a dus și el la sfânta mitropolie și a intrat înlăuntru și s-a brodit că tocmai atunci le vorbea mitropolitul credincioșilor și zicea că cine dăruiește bani al altți oameni nevoiași, Dumnezeu îi dă de zece ori cât a dat el. El a ascultat și întorcându-se acasă a început a da bani în toate părțile, cu gând să-i dea Dumnezeu înzecit, și pe unde avea datornici îi ierta de datorii, până când a rămas sărac. Atunci copiii lui s-au dus să slugărească la alții, ca să poată trăi, iar el de rușinea prietenilor, care mai veneau să-l vadă, a plecat în lume să găsească pe Dumnezeu, ca să-l răsplătească înzecit. (Crețu, 2010, II: 20)

Grefată pe schimbare norocului unui bărdăș care „nimic nu avea și-și ducea viața cu muierea și cei trei copii ace avea, în sărăcie mare” (Boer et alii, 1975: 85), dorința de parvenire cu orice preț a unui evreu, va determina chiar trecerea acestuia la o altă credință, spre a se putea însura cu nevasta bărdășului și, astfel, să intre în posesia găinii năzdrăvane care i-ar fi adus o nouă stare socială și materială posesorului („Pe ou era scris: cine va mânca capul găinii care m-a ouat pe mine, se face împărat, cine va mânca chipota (bâtăca) de tot somnu i s-or face 500 de florini în pungă, cine va mânca ficatul, va fi năzdrăvan.” (*Ibidem*: 87):

[...] Evreul, văzând ce se-ntâmplă, hotărî nici mai mult, nici mai puțin, fără să omoare pe copii, după ce-și dădu toată averea cumpărând ouăle, după ce-și lăsă și legea și muierea cea din tinereță și din vița lui și se cunună cu o bărdășită. (*Ibidem*: 88).

Alte minorități, precum turcii, sunt văzute și percepute îndeobște prin prisma imagologiei istorice, fie practicând „birul sângelui” (vezi basmul „Negel ieniceru”, colecția C. Sandu Timoc: „Era o femeie văduvă care avea o fată și un băiat: băiatul eria mai mare și fata mai mică, de doi ani. Veniră turcii și-l luară pe băiat la birul sângelui, să-l facă ienicer. Mumă-sa plângea și amărâtă cum eria, când a crescut fata mai mare, i-a povestit cum l-au luat turcii pe fratele ei să-l facă ienicer” – Sandu Timoc, 1988: 264-265), fie prin furarea/cumpărarea fetelor/femeilor în scop erotico-matrimonial (Nevasta unui porcar, ajuns ulterior împărat, va fi răpită de către un turc de pe malul apei, aceasta devenind nevasta lui: Crețu, 2010, I:

77-79; un turc bogat, venit special din Turcia spre a testa integritatea morală a nevestei eroului, integritate cu care acesta se lăudase în mod repetat, va încerca să găsească în satul acestuia „o cadișcă” cu care să își petreacă noaptea, fiind refuzat de toate femeile satului – vezi basmul „Ion săracu și turcu” în Nijloveanu, 1982: 404 și următ.). De altfel, tot în registrul acesta imaginar oriental, un povestitor al colecției I. Opreșan, imaginea nunta unui fiu de împărat cu „Frumoasa Lumii” ca pe-o nuntă turcească: „[...]Și s-a pornit nunta. S-a pornit nunta care, la turci, durează aproape o lună de zile, la turci, nunta. E cu cai de curse, cu sute de perechi de luptători, cu multe sporturi.” (Opreșan, 2005, I: 10).

În unele basme, eroul poartă un nume de rezonanță turcescă (*Deli-Satâr; Izmaim*), deși nu se menționează în mod expres apartenența la această etnie (Nijloveanu, 1982: 170 și următ.; 191 și următ.; Opreșan, 2005, III: 236 și următ.), existând asemenea situații legate și de alte etnii (un copil de pescar este botezat *Rudolf* – Bîrlea, 1966: 317; eroul unui basm din colecția I. Opreșan se numește *Fecior de Sârb*, în text nementionându-se apartenența la această etnie, fapt relevat și în dialogul postnativ al culegătorului cu performerul de basm – Opreșan, 2006, VI: 261, 268-269, un alt erou numindu-se *Neamțu cel Viteaz*, de asemenea fără legătură explicită cu respectiva comunitate – *Ibidem*: 31 și următ.).

Exotică pare, prin raritatea menționării, amintirea unor copii negri: pentru ispășirea păcatelor avute (recte, nefrecventarea bisericii „făi’ la botez și la cununie” - Păun, Angelescu 1989: 160), un cuplu împărătesc este obligat să umble „noo ani dă zile țara în lungiș și-n curmeziș”, până când „soarili șade o dată la noo ani o clipă-n loc”; acolo trebuie să se stabilească și acolo cuplul va avea „doi copii negri ca piperu și viteji – cumpăna pământului” (*Ibidem*). Avem, în schimb, mult mai des menționată apartenența unor eroi secundari (și, în general, negativi), la un tip de populație negroidă, din alte orizonturi culturale, sintagma sub care apar aceștia în basmele fantastice fiind *harap* sau *arap* (Crețu, 2010, I: 121; Idem, II: 147; Ispirescu, 1988, I: 412-414; Marian, 1986: 106; Păun, Angelescu, 1989: 72-75 etc.). Inedită este și menționarea într-un basm al colecției I. Opreșan („Picioare de Cal”), a unui erou secundar și negativ perceput, *Letinul* („turc, păgân, un om spurcat, care nu este botezat în lume” – Opreșan, 2006, VI: 200), probabil o calchiată reminiscență a *latinilor* din primele cruciade...

Indubitabil, cele mai dese menționări despre minoritarii din basmul fantastic românesc, sunt cele cu țigani. Investită cu o caracterologie negativ(ist)ă, malefică chiar, această minoritate etnică este cea mai fracturată identitar, în covârșitoare proporție membrii acesteia fiind situații out group. Săraci, leneși, mincinoși, arogându-și în mod fals eroice merite

(de exemplu, uciderea balaurului cu 7, 9 sau 12 capete) întru accederea la un statut social superior și în detrimentul adevăratului erou, aceștia sunt cei mai des pomeniți ca fiind supuși ordaliilor de final (vezi Cioancă, 2018), pedeapsă aplicată îndeosebi prin metoda „ruperii cu cai” (Furtună, 1973: 101; Hașdeu, 2000: 241, 269; Ispirescu, 1988, I: 189, 241, 324; Marian, 1986: 73, 368; Pop-Reteganul, 1986: 32, 71; Sbierea, 2010: 148 etc.) sau prin lapidare (Stăncescu, 2000: 47).

Aflați la o curte de tip feudal (împărat, boier), încadrați ca bucătari, vizitii, sacagii, călăi etc., aceștia par a fi aserviți, mereu fiind folosite sintagme de gen (slugi, roabe, robi). În anumite basme, unele ȝigănci au o poziție specială în cadrul aparatului administrativ al palatului ([...] *La curte era și o ȝigancă stolnică și aceea, prin farmecele ei, trăgea nădejde s-o ia pe dânsa de soție feciorul de împărat.*” – Marian, 1986: 366-367) ori în suita feminină a stăpânei (Pop-Reteganul, 1986: 31), altele având chiar statutul temporar de iubite ale împăratului („[...] *numai o ȝigancă roabă, de fusese ibovnica împăratului, urzea plan să prăpădească pe biata fată, sora cerbului, de necaz că din pricina ei nici nu se mai uita feciorul de împărat la dânsa.*” - Stăncescu, 2000: 46). În cazuri rarissime, unii fii de împărați (cel mare și cel mijlociu), incapabili să îi aducă tatălui lor ceea ce le ceruse („păsările dragostelor”), se vor însura cu „două ȝigănci”: „[...] *C-o fo` luat două ȝigănci amândoi. Și s-o fost însurat. O`s că făcé ciure. Ciurele ăle le făcé din piele de porc și băte cu sula ceie... Acela era ciur*” (Oprișan, 2005, I: 208).

Cum spuneam, cu foarte mici excepții, adjectivările și sintagmele/locuțiunile negativiste folosite spre a reliefa prezența, acțiunile și statutul acestor minoritari în cadrul unui sistem multiethnic funcțional, cu norme socio-comunitare de urmat și respectat, vădesc caracterul periferic atribuit ȝiganilor: „*cioară*”, „*baroaica de cioară*” (Marian, 1986: 273); „*ȝigan negru ca căldarea*”, „*cioroi*” (Micu Moldovan, 1987: 12); „*ȝiganca hamișă și celancă ca toți ȝiganii*”, „*haranca de ȝigancă*”, „*cioroi cărpaci de cioboate*” (Pop-Reteganul, 1986: 31, 296) etc. Emblematic este, din această perspectivă (ideologică), modelul caracteriologic propus de începutul basmului „*Ganul ȝiganul*”, colecția I. Pop-Reteganul:

A fost odată, ca niciodată. A fost odată ce-a fost, dar n-a fost așa mare minune, c-a fost numai un ȝigan cu numele Ganul. Cum să fie aceea mare minune? că doară ȝigani dintotdeauna că au fost, ici ȝigani, colea ȝigani, dincolo ȝigani, în ceea parte iar ȝigani, tot de ȝigani dai și cu ȝigani te-tâlnești; ba ici colea mai vedem și câte un om mai ȝigan decât toți ȝiganii. (Pop-Reteganul, 1986: 38).

Este foarte posibil ca acest fel de a privi/încadra caracteriologic și social membrii acestei minorități, să fie ecoul statutului de aserviți avut în

istorie (vezi Hasan, 2009: 111 și urmât.), dar, și al unor „deprinderi” care contraveneau normelor sociale ale comunității (cerșit, furat, înșelat, ucis etc.), taxate de către comunitate (ca la Micu Moldovan, 1987: 162-163), unele astfel de „deprinderi” având substrat documentat istoric. Aici aminti cazul pomenit de M. Fl. Hasan: cândva în jurul anului 1453, în zona săsească cuprinsă între Sibiu și Făgăraș, își avea locul de acțiune criminală o bandă multiethnică; într-un raport despre această situație, la punctul 7 se vorbea despre furarea a 4 cai plebanului din Isopis (=Ighișul Vechi), descoperiți în zona Bârgheșului (= Byrgesbach), totodată fiind raportată și uciderea unui slujitor al acestui paroh de către doi indivizi, Bărbat [*Barbath*] și Țigănuș [*Cyganwsth*] (Hasan, 2009: 112).

Chiar și în cazurile de basm fantastic în care anumiți eroi țigani sunt săraci, dar, cinstiți, ideea de iresponsabilitate social-comunitară încă este prezentă și vehiculată ca atare. Spre exemplu, după o serie de peripeții, țiganul care plecase să se sfădească cu Dumnezeu pentru starea lui pauperă, primind de la acesta o serie de obiecte magice (masă care se pune singură; cal care se bălega bani de aur, ambele substituite de nașul său), va primi și o jiloveață care bătea singură, astfel recuperându-și obiectele magice. Doar că, marșând pe ideea de structură mentală de bază, discursul minoritar (-ideologic) al creatorului anonim de basm, reliefează incapacitatea eroului țigan de a se raporta și racorda la norme și valori general-umane (omenia, cinstea, empatia etc.). Mult timp făcând parte dintr-o categorie defavorizată, ignorată, foarte aproape de a-și schimba traiectul social, acest erou țigan manifestă și practică inoportune atitudini umane, etiologic postulându-se și justificându-se, astfel, statutul defavorizat al acestei minorități etnice:

[...] Pe la ameazi iată vin doi bătrâni cerșetori, erau Dumnezeu și Sf. Petru, care umblau atunci pe pământ, se abătură și pe la țiganul și-i cerură ceva milă. Țiganul îi chemă în bordei și-i îmblăți cu jiloveața cum se cade, mai zicând plin de fală: -Eu încă am fost calic ca și voi, dar m-am străduit și nu m-am lăsat până am căpătat din ce să trăiesc. Sf. Petru, scăpând cu fuga de la bătaie, zise lui Dumnezeu: -Vezi, Doamne, cât de nemulțămitori sunt țiganii pe lumea aceasta; lipsește-i de darurile tale, că nu-s vrednici. Dumnezeu atunci zise: -Am crezut că dând daruri țiganului, îl voi face om de omenie, dar văd, că m-am înșelat. Din țigan om de omenie nu va fi niciodată. Lipsit să fie dar țiganul de darurile mele, și să-i rămâie numai calul, cu care numai dacă va trudi, va trăi. Și de-atunci țiganul n-a mai mâncat mâncări, căci masa nu i-a mai dat, dar bătaia umbla ca ploaia. De-atunci țiganii sunt cumu-i vedeți. (Pop-Reteganul, 1986: 49)

În fine, unele basme (spre exemplu „*Un țigan prostogan*” – Micu Moldovan, 1987: 162-163; „*Țiganul cu dor de a fi sfânt*” – Sbierea, 2010:

218-221; „*Țiganul cu trei suflete*” – Stăncescu, 2000: 134-138 etc.), prevalându-se de statutul deficitar-educational al unor asemenea etnici, reliefează, anecdotic, incapacitatea lor cognitivă de a discerne între elemente de bază ale organizării sociale, între concepte fundamentale ale acesteia (gen, bine și rău), cu toate neajunsurile survenite în urma unor inoportune acțiuni/cereri. Alteori, unele locuțiuni statuând, prin enunțarea unor evenimente de limbaj și imagine, o suprarealitate socială improbabilă, definită parodic: „A fost o dată ca niciodată, când mânca ȋiganul mămăliga cu unt de-și lîngea degetele pân-ăpuca cleștele; au fost doi frați.” (Stăncescu, 2000: 95).

Oropsiții: cerșetori, analfabeți, sinucigași

Într-o lume a triumfului pur material, cu arme, haine, obiecte din metal prețios, cu arhitectură mineral-prețioasă (palate de aur, argint, nestemate – Ispirescu, 1988, I: 200, 221-222, 282; Ugliș-Delapecica, 1968: 257 etc., chiar și mănăstiri construite „*doar din aur și din argint de sorocoveți*” – Vasiliu, 1958: 36), cu restructurări sociale din cele mai spectaculoase (vezi exemplele amintite supra, în care fii de oameni săraci, ciobani, pescari, porcari ș.a.m.d., devin gineri de împărați sau ei înșiși împărați, dar, și situația inversă, în care un fiu de împărat risipește toată averea moștenită de la tatăl său, ajungând „*muritor de foame, fără nicio nădejde*” – Crețu, 2010, II: 17), avem menționați, ici-colo și în mod explicit, anumiți oropsiți ai sorții, alții decât cei prezentați deja supra (marginali, pauperi, minoritari, excluși etc.).

Dintr-un început, este de remarcat faptul că majoritatea basmelor care menționează astfel de oropsiți ai sorții, propun un discurs minimalizant, menit să situeze ori să statueze social acești marginali ai basmelor, să le definească inferioritatea socio-materială raportată la cea a favorizaților sociali cu care intră în contact: un orfan „argătea” la alții; un cerșetor este „zdrențăros”; unei alte cerșetoare i se spune în mod explicit „du-te și mai cere de la vecini”; înainte de a se gândi la sinucidere, un erou „se zbătea cu mintea și cu trupul” pentru a scăpa de sărăcie, omul ajungând „să-și urască zilele” etc.

Ca într-o panoplie a socialului marginal, basmul fantastic românesc ne prezintă nu doar categoriile favorizate social (fii și fiice de împărați, împărați sau boieri etc.), ci și

→ cerșetori: o babă cerșetoare „*căpătase o oală cu lapte și un șorț de mălăi*” (Crețu, 2010, II: 28), având amintit un „*călugăr cerșetor și zdrențăros*” (*Ibidem*: 223), dar și ȋigani care trăiau cerșind prin sat (Pop-Reteganul, 1986: 38-39, îndeosebi 43- „[...]când gați mai du-te și mai cere de la vecini și de la alți rumânași, că doară de-ăceea ȋi-a dat Dumnezeu o

gură destul de mare. Nu mai zise nimic țiganca, căci știa ea bine din ce pricină nu mai cere, fiindcă toți s-au fost săturat de cerutele ei și nu-i mai da nimeni nimic”);

→ orfani: despre unul spunându-se că „argătea pe la unii și pe la alții ca să-și câștige hrana vieții” (Ispirescu, 1988, I: 214), ulterior ajungând ginere de împărat!; alte mențiuni despre orfani avem la Crețu, 2010, I: 266; Idem, II: 233 (basmul chiar se numește „Cei trei copii orfani”!); Ispirescu, 1988, I: 395 etc. Tot aici trebuie încadrate și situațiile de basm grupate de mine sub „motivul Cenușăresei”: foarte des întâlnite (Bîrlea, 1966, I: 572; Cătană, 1984: 54; Crețu, 2010, II: 36, 153; Furtună, 1973: 72; Hașdeu, 2000: 246-247; Ioniță, 1986: 57; Ispirescu, 1988, I: 174; Marian, 1986: 347; Nijloveanu, 1982: 468; Stăncescu, 2000: 81-82, 225, 286 etc.), acestea fac obiectul unei analize particularizate, motiv pentru care nu voi insista aici și acum asupra acestuia;

→ analfabeți: un pescar va încheia un contract cu „stăpânul din apă” (în fapt, un diavol), printr-un procedeu amintind de vechi practici: „[...]Ei, dacă ai sî-m dai – scuată-i îndată o hîrtîie, domnu șela ș-dzîsi-: D’egîtu! Și-o mușcat d’egitu și o sămnat acolo-n cucontract!” (Bîrlea, 1966, I: 316);

→ **sinucigași**: un erou de basm se gîndește „ca să-și facă seama singur” din cauza sărăciei în care trăia (Ispirescu, 1988, I: 191, situație întâlnită și la Cătană, 1984: 51); o tentativă de suicid este curmată, în ultima clipă, „când era să-și dea drumu cu pieptu în vârful săbii”, de către „o zeiță care trece ca o săgeată în zbor pe deasupra lui și, din goana aia mare a zborului, îi spune: -O, Arghire, mai așteaptă,/că rău ți se-ndreaptă!” (Robea, 1986: 413), această inoportună tentativă de suicid fiind justificată, ulterior, și prin prisma dogmaticii de inspirație creștină („[...]Da el, speriat de aceste cuvinte – că cin` să fie aceia în momentu ăla? – când și-aruncă ochi să vază persoana, abia a mai putut-o zări. Se depărtase-n zbor. Se gîndise și el: <<Are dreptate! de ce să mă omor cu mîna mea? Căci am auzit și eu din bătrîni – zice – că acel care își face moartea cu mîna lui, nici Dumnezeu nu vrea să știe de el. Așa că să mai aștept!>> Și puse sabia în teacă.” – Ibidem); o altă tentativă de suicid – a unui pescar care nu poate onora comanda de pește cerut de împărat-, este curmată de apariția „unui domn d’în apă” (Bîrlea, 1966, I: 315).

În alte situații, sinuciderea va fi dusă la îndeplinire. Este cazul unor basme în care am decelat ceea ce eu numesc, într-un studiu dedicat acestui subiect, „motivul Tristan și Isolda”, basme care au atestat și momentul unei sinucideri: suspectându-l pe fratele său (geamăn sau de cruce) de inoportune relații sexuale cu soția, eroul prim al unor basme îl ucide pe fratele său - prin înecare, în timp ce bea apă dintr-o fântână sau un lac/o baltă; apoi, aflând adevărul de la soția sa, se va sinucide, aruncându-se, deasemenea, în

respectiva apă în care își înecase fratele (Marian, 1986, 276-277; Micu Moldovan, 1987: 16; Stăncescu, 2000: 103 etc.). Dar, potrivit imaginarului tradițional, în aceste basme ineficiența relaționării social-umane este corijată narativ, toată succesiunea de evenimente nefaste constituind pretextul etiologic al redimensionării existenței eroilor, la un alt nivel fizic/spiritual. Uciderea fratelui pentru o presupusă faptă, urmată de aflarea adevărului și sinuciderea ucigașului, nu presupune câtuși de puțin risipirea unui destin individual, ci dimpotrivă, prin transgeresarea condiției uman-comune, acesta devine unul cosmic, eroii (sin)ucigași fiind metamorfozați (de mama Soarelui ori de tandemul divin Sf. Petru-Dumnezeu), în „lucefărul de ziuă”, respectiv cel „de sară”...

Concluzii

Fracționarea mentalitară, materială și cultural-socială, nu a dispărut și nu va dispărea din cadrul istoriei evoluției omului (atât ca specie, dar, și ca individualitate specifică în cadrul acesteia). Arogarea unei superiorități valorice (materiale sau culturale, morale sau militare, reală sau doar pretinsă, uneori doar vehiculată, cumva-cândva și aplicată asupra altora, majoritari sau minoritari), face parte din strategiile de autoprotecție identitară, cu consecințe din cele mai surprinzătoare. (Pentru această aserțiune, un bun exemplu –istoric-, este cazul bulgarilor tūrcici: cândva conducători minoritari ai majorității slave supuse militar, vor fi asimilați în timp de majoritatea cucerită, care, impunându-se, va prelua identitar numele minorității asimilate....).

Expresie simbolică a realității cotidiene, imaginea și construcția ei despre cineva văzut/reprezentat marginal, minoritar, exclus (imaginile și construcțiile fiind de tip constatațional, reacțional, polemic), reflectă atât imaginarul general al contemporanilor (creatorului anonim/auditoriului de basm), cât și planul subiectiv al construirii epice a unei alte realități imaginare, ideatice. Prin urmare, pornind de la toate exemplele descoperite în basmul fantastic românesc și amintite supra, în construcția imaginară și epic-identitară a unor asemenea categorii defavorizate, sunt trei mari aspecte concluzive pe care aș vrea să le evidențiez:

a) Cu caracter bine structurat imagologic, statutul diferit al unor reprezentanți ai comunității tradiționale, deopotrivă generatoare și consumatoare și de basm fantastic, pare construit în mare parte ca o eterogenitate culturală, dar, comportă și câteva nuanțări. Fie consecință a propriei alegeri, fie a unor norme general-valabile, încă dictate de majoritate, acest statut aparte este reliefat atât de *reprezentările tradițional-sociale* (defensiv-funcționale, se pare, și în postmodernism, dacă avem în vedere unele studii recent apărute - Bălățescu et alii, 2010; Herbei, 2015;

Pop, 2016 etc.), cât și de *resursele psihologice de motivare* ale acestor statusuri (marginale, minoritare, de excludere). Amândouă raportându-se, în măsură egală, la (macro)contextul multicultural și la traiectul individual(-etnic). De exemplu, menționarea unor realități sociale atestate și documentate istoric (precum stăpânii feudali *versus* iobăgia/servitutea), sunt mult mai prezente în antologiile de basme culese în regiuni istorice unde astfel de realități sociale au fost mai pregnante și/sau mai bine atestate. Ca atare, în aceste basme, principiile coexistenței pașnic-multietnice sunt, de multe ori, (re)negociate, unele pretinse superiorități etnic-valorice fiind minimalizate de prevalența aproape ideologică a moralului, sprijinit și preferat de către divinitate. (Aș aminti aici pasajul de final al basmului „Zâna apelor”, colecția I. Pop-Reteganul: în acest pasaj, nu secesiunea sau protestul la adresa *status quo*-ului este încurajată, ci practicarea loialității față de anumite principii moral-umane, totul devenind și mai interesant/suculent hermeneutic prin intervenția și competența divină a deciziei de luat - „[...]Văzând Alexandru și muierea lui minunea asta, căzură cu fețele la pământ și mulțămira lui Dumnezeu. Iar Dumnezeu îi ridică de jos și le zise: -Să știți că boierul în clipita aceasta a plesnit de năcaz, căci nu te află în pivniță să te spânzure; de azi încolo nu mai ești iobag, ci domn în casa ta și în scurtă vreme nici un iobag nu va mai fi în lume. Așa s-a și întâmplat; iobăgia a căzut; dar cel dintâi care a scăpat de iobăgie a fost Alexandru cu muierea lui, cu Zâna apelor, care de n-au murit și astăzi trăiesc și măresc pe Dumnezeu.” – Pop-Reteganul, 1986: 222).

b) Toate aceste categorii de defavorizați, sunt construite, imagologic și *ab initio*, cu o identitate stigmatizată (sărac, orfan, țigan etc.), dar, fără caracter oficial/ideologic discriminatoriu. Abordările etnopsihologice sau social-materiale sunt concrete, individualizate, rar având menționate generalizări perdante. De fapt, îndrăznesc să afirm că, prin această abordare concretă, prin această primă raportare la statusul social defavorizat, creatorul anonim de basm nu exclude cătuși de puțin actantul de la experiența *posibilului imposibil*, ci, dimpotrivă: cumva, îi antamează și/sau construiește acestuia o identitate nouă, alta decât cea inițială, spre a-i obiectiva demersul și a-i justifica dezideratul, oricare ar fi acela.

Este drept, această nouă identitate a eroului de sorginte modestă, este una construită treptat, pe tot parcursul basmului, și asumată mai ales către finele acestuia (recte, după parcurgerea întregului traiect eroico-narativ). Dar, repet: statutul social primar, oricare ar fi acela, nu exclude pe nimeni de la reușita cultural-finală, indiferent de proveniența sa. Relevând, deopotrivă, buna cunoaștere a caracteristicilor psihologiei etnice și disponibilitatea imagologică de a transcende anumite prejudecăți, anumite

grile de interpretare etnopsihologică sau social-materială, întru dezideratul final al epicului: *credibilizarea narativă*.

c) Totuși, inițiala situație „în afară” a unor eroi, nu-i putea re poziționa social pe aceștia atât de abrupt și în structura de vârf/conducătoare, decât pe baza unor caracteristici deosebite, deținute și menite să anuleze autoritarismul deopotrivă defensiv și impregnat de prejudecăți al celor situați favorabil social. Pare firesc că imagologicul tradițional a imaginat unele strategii prin intermediul cărora să „normalizeze”, să „oficializeze” o astfel de accedere rapidă dintr-o clasă socială într-alta, fără discriminări manifeste, fără un (alt) conflict de identificare cu noua clasă socială. Iar în acest demers aplicativ-imagologic, parametrii avuți în vedere pentru această accedere în group a unora (situații inițial out-group), se referă, cum altfel?!, în primul rând la atributele fizice deținute de către eroul care accede într-o altă clasă socială - *frumusețe desăvârșită*, care incită și predispune personaje feminine de condiție superioară social, la mezialianțe; un *agōn* athletic deosebit, peste medie-, uneori dublate sau coroborate cu alte calități (modestie, vitejie, empatie etc.).

Diacronic, soluțiile și metodele propuse de către imaginarul tradițional sunt, carevasăzică, unele deopotrivă de afect și de efect, menite să menajeze atât susceptibilitatea identitară a auditoriului/consumatorului de basm fantastic, cât și să verosimilizeze, fie și-n imaginar!, discursul epic (deci, și noul traiect social al eroului), aproape imposibil în *real*.

Bibliografie

BARROW, Reginald Haynes

1968 *Slavery in the Roman Empire*, Barnes & Noble, New York.

BIȚIȘ, Natanael

2017 De la marginalitate la normativitate. Convertirea unei comunități rome la penticostalism, *Revista Română de Sociologie* (Serie nouă), XXVIII, 3-4, 249-269.

BÎRLEA, Ovidiu

1966 *Antologie de proză populară epică*, vol. I-III, Pentru Literatură, București.

BOER, Demetru; STĂNESCU ARĂDANUL, Mircea Vasile; CACOVEANU, Ștefan

1975 *Povești din Transilvania* (Ediție îngrijită de Ov. Bîrlea, I. Taloș, Prefață de Ov. Bîrlea), Dacia, Cluj-Napoca.

BOHRMANN, Monette

1998 L'Esclave dans la législation juive, *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 24, 25-39.

BOSWELL, John

1980 *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago.

CARTEA

1994 *Povești populare (de la lume adunate)*, (Responsabil de ediție – N. Mumji), Asociația „Cartea”, Chișinău.

CASEY, Rionach

2014 „Caravan wives” and „decent girl”: gypsy-traveller women`s perception of gender, culture, and sexuality in the north of England, *Culture, Health & Sexuality*, 16, 7, 806-819.

CĂLĂTORI STRĂINI

1968 *Călători străini despre Țările Române*, vol. I (Vol. îngrijit de Maria Holban), Științifică, București.

CĂTANĂ, George

1984 *Basme, povești și balade*, Facla, Timișoara.

CHEREVEȘAN, Cristina; VÂLCAN, Ciprian

2012 *ExCentris. Marginali. Excentrici. Rebeli*, Universitatea de Vest, Timișoara.

CIOBOTARI, Călin

2015 *Marginalii lui Cehov*, Universitatea <<Alexandru Ioan Cuza>>, Iași.

CIOANCĂ, Costel

2017 Calea Solitudinii. Considerații despre axiologia corpului izolat din basmul fantastic românesc, în vol. *Contribuții la o fenomenologie a corpului din basmul fantastic românesc*, Universitaria, Craiova, 280-296.

2018 Răul de dinaintea Binelui.(V) Motivul ordaliilor de final în basmul fantastic românesc, *Suceava*, XLV (sub tipar).

CIOCÂRLIE, Corina; BONZON, Laurent (eds.)

2007 *Attention, Tsiganes! Histoire d'un malentendu*, Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, Luxembourg.

CODJOE, Henry

2001 Fighting a „public enemy” of Black academic achievement: The persistence of racism and the schooling experiences of Black Students in Canada, *Race, Ethnicity, and Education*, 4, 1, 343-375.

CREȚU, Grigore

2010 *Basme populare românești*, vol. I-II (Editie îngrijită de I. Datcu, I. Stănculescu, Prefață de I. Datcu), Saeculum I.O., București.

DEMAZIÈRE, Didier

1996 Experiența șomajului în Franța: procese de excludere și construcția identității, în vol. *Minoritari, marginali, excluși* (Adrian Neculau, Gilles Ferréol – coord.), Polirom, Iași, 191-205.

ELDERING, Lotty; KNORTH, Erik J.

1998 Marginalization of immigrant youth and risk factors in their everyday lives: the European experiences, *Child and Youth Care Forum*, 27, 3, 153-169.

ERNU, Vasile

2015 *Mică trilogie a marginalilor. Sectanții*, Polirom, Iași.

FARBER, Barry ; AZAR, Sandra

1999 Blaming the helpers: The marginalization of teachers and parents of the urban poor, *American Journal of Orthopsychiatry*, 69, 515-528.

FERRÉOL, Gilles

1996 Reprezentările sociale ale țiganilor: elemente de reflecție, în vol. *Minoritari, marginali, excluși* (Adrian Neculau, Gilles Ferréol – coord.), Polirom, Iași, 89-96.

FILHOL, Emmanuel

2007 La loi de 1912 sur la circulation des <<nomades>> (Tsiganes) en France, *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 23, 2, 135-158.

FORDHAM, Signithia

1988 Racelessness as a Factor in Black Students School Success: Pragmatic Strategy or Pyrrhic Victory?, *Harvard Educational Review*, 58, 1, 54-84.

FUNDESCU, Ion C.

2010 *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, în vol. *Basmele românilor*, IV, Curtea Veche, București, 186-250.

FURTUNĂ, Dumitru

1973 *Izvodiri din bătrâni. Basme, legende, snoave, cântece bătrânești și plugușoare din Moldova* (Ediție îngrijită și prefată de Gh. Macarie), Minerva, București.

GALABUZI, Grace Edward

2006 *Canada's economic apartheid: The social exclusion of racialized groups in the new century*, Canadian Scholars Press, Toronto.

GELBART, Petra

2012 Either sign or go get the beer: contradictions of (Romani) female power in central Europe, *Signs: Journal of Women in Culture & Society*, 38, 1, 22-29.

GEREMEK, Bronislaw

1991 *Poverty: A History* (Translated from Polish in English by Agnieszka Kolakowska), Willey-Blackwell, Oxford.

GEREMEK, Bronislaw

2006 *The Margins of Society in Late Medieval Paris*, Cambridge University Press, Cambridge.

GOSIVE, Kevin; ISLAM, Faisal

2014 „It's Like we're One Big Family”: Marginalized Young People, Community, and the Implications for Urban Schooling, *School Community Journal*, 24, 2, 33-61.

HANCOCK, Ian

1987 *The Pariah Syndrome: An account of Gipsy slavery and persecution*, Karoma Publishers, Ann Arbor.

HASAN, Mihai Florin

2009 Informații despre prezența ȋiganilor în voievodatul Transilvaniei și comitatele vecine în secolele XIV-XV, *Revista Bistriței*, XXIII, 111-113.

HASDEU, Bogdan Petriceicu

2000 *Literatură populară. Basme populare românești* (Ediție îngrijită de Lia Stoica Vasilescu, Prefată de Ov. Bîrlea), Grai și Suflet – Cultura Națională, București.

HAVÂRNEANU, Cornel

1996 Neo-protestanți, ortodocși și catolici - o cercetare asupra percepției reciproce, în vol. *Minoritari, marginali, excluși* (Adrian Neculau, Gilles Ferréol – coord.), Polirom, Iași, 142-158.

HEITMANN, Klaus

1995 *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german* (Traducere de D. Hîncu), Univers, București.

IACOB, Luminița-Mihaela

1996 *Imagologia și ipostazele alterității: străini, minoritari, excluși*, în vol. *Minoritari, marginali, excluși* (Adrian Neculau, Gilles Ferréol – coord.), Polirom, Iași, 40-54.

IONIȚĂ, Maria

1986 *Drumul urieșilor. Basme, povești și legende din Apuseni, Dacia, Cluj-Napoca*.

ISPIRESCU, Petre

1988 *Legende sau basmele românilor*, vol. I-II (Ediție îngrijită de Aristița Avramescu), Cartea Românească, București.

LEE, Stacey J.

1994 Behind the model minority stereotype: Voices of high- and low-achieving Asian American students, *Anthropology and Education Quarterly*, 24, 4, 413-429.

MARIAN, Simeon Florea

1986 *Basme populare românești* (Ediție îngrijită și prefață de P. Leu), Minerva, București.

MAYER, Hans

1994 *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Albin Michel, Paris.

MICU MOLDOVAN, Ioan

1987 *Povești populare din Transilvania, culese prin elevii școlilor din Blaj* (Ediție îngrijită de I. Cuceu, Maria Cuceu, Prefață de Ov. Bîrlea), Minerva, București.

MORARIU, Leca

1983 *De la noi. Povești, poezii și cimilituri populare* (Ediție îngrijită și prefață de P. Rezuș), Minerva, București.

NIJLOVEANU, Ion

1982 *Basme populare românești*, Minerva, București.

OIȘTEANU, Andrei

2001 *Imaginea evreului în cultura română*, Humanitas, București.

OPRIȘAN, Ionel

2005-2006 *Basme fantastice românești*, vol. I-XI, Vestala, București.

PĂTRUȚ, Iulia-Karin; UERLINGS, Herbert (eds.)

2008 <<Zigeuner>> und Nation. *Repräsentation, Inklusion, Exklusion*, Peter Lang, Frankfurt an Main.

PĂUN, Octav; ANGELESCU, Silviu

1989 *Basme, cântece bătrânești și doine*, Minerva, București.

PETCU, Dionisie

1988 *Conceptul de etnic*, Științifică și Enciclopedică, București.

POP, Mihai

1965 Caractere naționale și stratificări istorice în stilul basmelor populare, *Revista de Etnografie și Folclor*, 10, 1, 3-11.

POP-RETEGANUL, Ioan

1986 *Povești ardelenesti. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri* (Ediție îngrijită și studiu introductiv de V. Netea), Minerva, București.

RĂDULESCU-CODIN, Constantin

2010 *Povești*, în vol. *Basmele românilor*, IX, Curtea Veche, București, 107-232.

ROBEA, Mihail M.

1986 *Basme populare românești*, Minerva, București.

SALÁNKI, Zoltán

2012 Realități sociale oglindite în proverbe, *Anuarul Institutului de Istorie „G. Barișiu” Cluj-Napoca. Seria Humanistica*, X, 73-96.

SANDU TIMOC, Cristea

1988 *Povești populare românești*, Minerva, București.

SĂVULESCU-VOUDOURIS, Monica

1996 Emigranți din Europa de Est în Olanda, în vol. *Minoritari, marginali, excluși* (Adrian Neculau, Gilles Ferréol – coord.), Polirom, Iași, 120-124.

SBIEREA, Ion George

2010 *Povești și poezii populare românești*, în vol. *Basmele românilor*, VII, Curtea Veche, București.

SEVASTOS, Elena Didia Odorica

1990 *Literatură populară*, vol. I-II (Ediție îngrijită și prefață de I. Ilișiu), Minerva, București.

SHAW, Brent D.

2000 Rebels and Outsiders, în vol. *The Cambridge Ancient History (Chapter 11 – The High Empire, AD 70-192)*, (Alan K. Bowman; Peter Garnsey; Dominic Rathbone – eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 361-403.

STĂNCESCU, Dumitru

2000 *Sur-Vultur. Basme culese din gura poporului român* (Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de I. Datcu), Saeculum I.O., București.

STROBEL, Pierre

1996 De la sărăcie la excludere: societate salarială sau societate a drepturilor omului?, în vol. *Minoritari, marginali, excluși* (Adrian Neculau, Gilles Ferréol – coord.), Polirom, Iași, 260-278.

VASILIU, Alexandru

1958 *Povești*, Tineretului, București.

VIZAUER, Victor V.

2017 Porecla în Transilvania și comitatele învecinate pe parcursul primei jumătăți a secolului al XIV-lea, *Anuarul Institutului de Istorie „G. Barițiu” Cluj-Napoca*, LVI, 165-180.

MEMORATE DESPRE CÂTEVA OBIECIURI DIN SATUL MĂRIȘEL, JUDEȚUL CLUJ. NOTE DE TEREN

Mirela MIRON
Liceul Teoretic „Avram Iancu”, Cluj-Napoca

Memorates of some customs in Mărișel village, Cluj County. Field notes

The field research in this rural community, Mărișel village, Cluj county, took place between 2013-2015, using visual means and structured transgenerational interviews, thus observing the process of oral transmission of narratives. I did not propose the identification of some other meanings to the researched facts, other than those attributed by the interviewed subjects. I should mention that the historical-oral presentation of the life facts told by the people interviewed from the few hamlets of Mărișel village was made from the perspective of our interlocutors, being followed by autobiographical narratives.

Thus, I paid attention to narratives articulated in an oral history of the area, stories about customs such as the carols of the young men, the „juni”, the wedding or their meetings („șezătoarea”), as perceived by people of the generation that lived in the interwar period or immediately after the war. The exploration of ceremonial, calendar and family life was done from a multiple methodological perspective, both ethnographic-anthropological and of oral history, so that “the ethno-anthropological analysis of the ceremonial life of a village can also function as a socio-anthropological diagnosis for understanding the deep transformations and mutations in the life of that community”. (Neagota, 2016)

The memorates that are the research object of this work are the result of interviews with village people, elders, in whose house I had the privilege of residing as their grandchildren’s teacher.

Keywords: life facts, autobiographical narratives, Mărișel, oral history, customs

Cele câteva povestiri ce fac obiectul de studiu al acestei lucrări se referă la obiceiuri specifice satului Mărișel, județul Cluj, cum ar fi nunta, șezătoarea și cel al cetei de feciori care colindă în zilele sărbătorii Crăciunului, numite *juni*. Ernest Bernea face precizarea importantă că obiceiul funcționează întotdeauna într-un context: „Obiceiul, ca formă activă, așa cum l-am arătat, își caută realizarea și se aclimatizează în deosebitele câmpuri de activitate ale vieții sociale. După natura acestor sectoare, obiceiul poate lua forme speciale. Actualizarea obiceiului în viața economică sau juridică, religioasă sau morală, apare în adevăr deosebită, după natura activității” (Bernea, 1968: 382).

Unul dintre obiceiurile practicate în satul Mărișel și care se constituie în obiect de cercetare al lucrării de față este cel al „junilor”, ceata de feciori ce străbate zeci de kilometri în zilele de Crăciun pentru a colinda toate casele satului, pentru a cunoaște fetele și apoi pentru a invita tot satul la petrecerea finală, numită conac. Astfel, obiceiul junilor păstrează reminiscențe ale unui rit

de trecere prin faptul că membrii cetei trebuie să fie necăsătoriți iar scopul principal al colindatului lor este acela de „a scoate fetele la joc”, de a organiza petrecerile, mai exact tinerii se cunosc între ei în vederea perioadei ce urmează, aceea a cășlegilor, perioadă destinată în viața satului, nunților.

Colindele cântate de juni au suferit modificări de-a lungul timpului, introducând elemente din istorie. „Facă-și turcii doar cetate”, „așa începe colida fetei”, în anul 2015, într-un sat din Apuseni. Fata colindată este identificată cu „fata de împărat, c-un păr galben retezat” din colinda fetei, cântată în orice casă în care gazdele au o fiică, iar în colinda de intrare, numită „a ușii”, tot al doilea vers repetă refrenul „florile dalbe, flori de măr”, cu referire la fructul ce nu putrezește iarna, „devenind și simbol al nemuririi” (Herseni, 1977: 173). Mircea Eliade consideră că „omul societății arhaice se consideră produsul final al unei istorii mitice, adică al unei serii de evenimente care au avut loc în *illo tempore*, la începutul Timpului” (Eliade, 1995: 9). Asocierea tinerilor în cete de feciori sugerează disponibilitatea lor de a accesa cultura comunității din care fac parte și de a-și însuși valorile ei spirituale, disponibilitatea lor de a face parte din cultura în care s-au născut: „Novicele, pe care inițierea îl introduce în tradițiile mitologice ale tribului, este introdus în istoria sacră a lumii și a omenirii.” (Eliade, 1995: 15)

Mircea Eliade arată că în toate culturile integrarea băieților în grupul tinerilor implica întotdeauna un *rit de trecere*, încercări inițiatice destul de violente, uneori soldate chiar cu moartea *de facto* a celui inițiat. De-a lungul timpului sensul morții și a învierii cu un nou statut a fost uitat dar structura inițiativă a încercărilor a fost păstrată destul de bine continuând în „organizațiile mai mult sau mai puțin militare ale tinerilor, în simbolurile și tradițiile lor secrete, în riturile lor de admitere, în dansurile lor specifice (de exemplu, dansul sabiei) și chiar în costumele lor ” (Eliade, 1995: 153). Astfel, dansul junilor ce își rotesc botele deasupra capetelor, din ziua de Crăciun, în fața întregii comunități a satului, înainte de a juca fetele, sugerează reminiscențe ale unui dans cu armele, iar costumul lor specific, podoabele au în afară de funcție practică și una rituală. În mentalitatea arhaică omul se face pe sine, prin încercări trecute cu bine, după un model spiritual oferit de bătrânii satului. Aceștia îi ajută pe tineri să afle sensul profund al existenței, „să-și asume responsabilitatea de a fi adevărați și, în consecință, de a participa la cultură” (Eliade, 1995: 174).

OBICEIUL JUNILOR

1. „Obiceiul junilor era așe di frumos, că atuncea aveau botă. Și amu au bote, și pe bote la fiecare casă, se da colac ș-un picior di porc. Ș-avea taroste, ș-avea cal. Nu ca amu, numa tarostele și gata. Calu' era care ducea desagii. Care

ducea tăt, tăt, tăt în spate. Care strângea colacele și pticioarele di porc. Și junii, fiecare jun își băga pe botă colac, c-avea rudă și cu colacul pe botă. Așa era obiceiul mai di dimult. Care n-aveau chicior di porc puneau un talger de brânză. Ori un cârnaț. Pă colac, Ori un cârnaț și-l puneau pă ceea. Și- l lua junii și-l ducea si făcea mâncare, nu ca amu. Că amu numa dau o jumătate de jinars și gata nu mai dau mâncare. Atunci da mâncari, făcea găluște, făcea zamă, făcea plăcinte, nu prăjitură. (...) Tătă casa îi primea cu mâncare. Cu mâncare, cu băutură, joc, și cântic și voie bună. Da amu... Amu numa vine și corindă ie banu și să duce. Numai mănăcă numa unde-s părinți. În rest ... La părinții junilor. Poate oarece neamuri, oarece să deie, da nu,nu. Când am fo noi copchii nu era numa câte două, două-trii rânduri (de juni). Da nu era... După ce s-o crescut copchii... tineretu, aiește, nu știu ce, o fost-o și cinci. Că era grădiniță, era azilu, era copchii, tineretu de aicea și costanii. Era câte patru- cinci rânduri de juni în fața bisericii și-apoi să juca și-apoi să suce, și-apoi se-nvârtea. No, de-obicei, ce să facă? c-așa era! Și cu fetile, și cu..., c-așa era!” (lelele Anuța lui Bizi, 74 de ani și lelele Anuța lui Sabin, 74 de ani)

2. „Cea mai importantă și cea mai principală amintire de la *Juni* am făcut la fostul sfânt, acolo era casa conacului și acolo ni-am strâns. Și în siară, cum e și acum, două seri era de conac – așa de binie ni-am simțit gașca, n-a fo’ gașcă în sensul rău al cuvântului ci gașcă de pretenie, așa de binie, și n-am mers acasă să ne culcăm, în familie. Ne-am adus în șură paie și le-am așternut jos și tăți junii ni-am pus tăți pă paie și ni-am culcat. Și o idee foarte bună, zâc, de la unu’, să merem la Sânie să-i furăm cârnațul că ni-era foami, cătră ziuă ni-era și un picuț rău de jinars, și să merem să furăm cârnațul di la...nu să-mpăca...și să furăm cârnațu...era poștașu din sus și-avea scară pân fundoaie, ăsta e adevărul că dacă n-ar fi fost nu v-aș fi povestit...Și să furăm cârnațu...Și să dusără și furară cârnațu di colo ni. Din sus era pă rudă cârnațu pus, și furară cârnațu. Veniră cu doi cârnați, pântru noi o fost destul de binie că i-am mâncat goi, pită nu ni-o trebuit, nici nu ni-am adus amintie die pânie. No, și asta o fost una. După ce s-o săturat hultea ai noști, die cârnaț, li-o trebuit berie. Și nu era, știți că era pe vremea lui Ceaușescu, și nu era deschis atuncea. Și zăcea că aicea în sus în copce la Cioara, n-aș vrea s-audă, să nu mă dai pe post, să dusă doi, doi zăcie la asta, măsă lui Jenica Lioboni, și să spun cum o fost, unu o fost fostu vice, îl chema Aurel, și unu al lui Culița Bădăului, fostu potcovar. Era, o cerut, chieie, că la cheile de la muzicanți era o capsă d-aia di desfăcea biere, și muzicantul cu-ncredere, umblase deja teminase misiunea pân sat, amu’ trei zălie umblase, avia încredere în ei. I-o dat cheia să desfacă, dar ei n-avea berie, și datorită faptului că n-o avut berie, lui nu i-o trebuit cheie de desfăcut berie ci i-o trebuit cheia de la masină și furară IMS-ul. Era un fel de (Aro mai vechi)...stai să spun pân la capăt cum o fost, și plecară până-n Copcea sus aici până aproape de Avram Iancu. Plecară cu IMS-ul. Acolo, o căpătat berie, e, da nu s-o mulțumit

să ni-o aducă și nouă, o stat și-o și băut. Și vin încoace, zăpada fiind marie, zburară cu IMS-ul într-un șanț, la Blaj la Sandre Blaj, și-amu ăsta e adevărul. Ce să facem? Tractoare nu prea erau la Mărișel. Ce să facem, cum să scoatem? Mearsără, la Sandre nici nu i-o spus, că merg în poiată și scoasără caii, pă cuvântul meu că doară n-aș știi să le spui dupi-olaltă dacă nu să-ntâmplase. Scoasă caii de la om, de la un vecin, cum îi IMS-ul aicea-n drum, ce să facem? De ce să mai deranjăm gazda? Să băgară în puiată, luară caii, puseră hamurile și pusă la IMS. Colo, strigând către cai, era viteji să scoată caii, era greu IMS-ul cum să-l scoată?! Să trezi Sandre, ș-apăi cu lopata după iei, ș-apăi lăsară și IMS-ul și caii, și-o taie la fugă. S-o ascuns, no. Se ascunsără, se ascunsără. A doua zi trebuia să fie conacu. Amu ce-o scăpat de Sandre, da părinții lor era nervoși: „Ce făcură copii miei”. Nașu, Culița Bădăului, că nici ala n-o fost știe ce, „iii, da păi așe copii avem?”, Ion nu Nicușor. Mă copile, la veselia din gard, hinu numa așe pândeă din fundoe. Noi, amu de-i prindiam și noi îi băteam. Că ei, aia doi, hinu și Ion o fost nescăpați de-armată. Noi eram, făcusem armata, eram mai în vârstă, nu puteam face, oricum suntem mai serioși un picuț. Nu făceam triaba asta, dar o fost o fază foarte frumoasă. Și nu puteam în ceie zi să facem conacu, amu cum să îi lăsăm, amu preteni, am zîs hai să tecem și să iertăm tăt. Ei numai di-acolo ni: „Unde ie tata, ca să vie la conac?” Dar nu mă tem c-o mai mers p-acasă. No, ș-asta o fost. Și mai sunt destule! Doamna mea profesoară, asta o fost! No!” (A Horjului, 59 de ani)

3. „Nu, n-am avut, n-am avut așe deosebit, pățanii știi să nu...No. Io le-am spus când o vinit, no să mă baje taroste, numa io am fo mai mult taroste, șapi le spunem „dacă vă gândiți că sunteți cumiți, viu, dacă nu, nu” da nu până când nu vine tăți să-mi spuie „No dacă sânteti cumiți dacă-mi faceți oarice prostie io vă las” șapi atunce iera hăt ca și o turmă de oi fără cioban, mere unde vre așe iera dacă-i lăsa tarostile.

S-a întâmplat vreodată?

Io n-am pățat, io n-am pățat da no, să mai certa ei între ei și junii, de exemplu am fost în Copcie și ne-o dat pālincă de prune și junii no, să beie cu sticla, no dă un păhar șapi le-am pus la fiecare câte un păhăruț. Și la unu io pus o sută de lei la un saxafon și junii că să le deie suta că o fo a lor. Zâc cătă cari să certa, am zâs acole „până gătăm dacă vă mai prind că puneți mâna pă jinars vă spui acole puneți mâna, care vreți beți care nu, nu da te vād că pui mâna pă jinars te atind cu bota”. N-aveț voie să puneți, până aci la Gardianu, acole, trăie tată-so Domne iartă-l, și zâce „no aci, nu te duci Niculaie de aci până nu bei jinarsu, aci mi-l beți” acole am zîs „no amu va dizleg aci, aci și până la Treinicu aici dinjos, până acole nu mai beți jinars, da lităra asta o bem”. Amu la zece, cinsprăzece oamini ce era, suta de grame încă nu să pute îmbăta. Da acolo la Copcie, să, să ambiționase că să le deie suta, că să le deie suta, zîc: „las că vă ard io pă voi la, la conac cu împărțatu!” C’api exact așe o fo’ că unu’ o băgat

muzăcanți, dintre juni și o fo și unu dintre ei muzăcant, un frate de-a unuia jun, ș-o băgat muzăcanți pă samă de nimica, atunci o fo douăzeci de mii, muzăca zăce că-i douăzeci de mii, ș'api l-am întrebat: „mă tu pântru cât cânti la ficiorii aiește?” la unu cu saxafonu', păi zăce o mie de lei, hie o mie de lei îți dau, mult. După aie întreb pă altu opt sute, șasă sute și care io băgat, ficioru ăla care o fo și el rămâne cu vreo zece mii, el, mai mult, ș'api am zâs: „mă, pântru cât vă zăc muzăcanți aiește”, „pi două zăci de mii, bade” d'api cât le dai, împărțăm așe. Api umbla să să sfădească și am zîs „dă banii-ncoci! Dă banii-coci, pântru cât ai zâs, cu cât ai făcut târgu pi o mie de lei, poftim o mie cinci sute „la tăți le-am dat cu câte cinci surte măi mult, „păi bade, zăce cela care i-o băgat, pă mine aiește dacă mă prind, că era din Arad aduși, io mă mai duc, mă bat”. Te băte dacă nu le dai, dacă nu le dai banii da' așe nu ti teme că nu te bat dacă le dai cu cinci sute măi mult, nu te bat, nu te teme că ți-ar da câte un pahar de pălincă dacă ai fi în Arad și te-ar vide, da așe că i-ai făcut. Pi io am umblat după ei și i-am...?, Pântru tine ai umblat, nu pântru mine! Că io și se și se nu am de pierdut api nu i-o convinit da' tăt cum am vrut io așe o fo'. Io i-am spus dacă nu, cu mine nu ieșiți la cale. Da.” (badea Niculaie, 76 de ani)

4. „...deci petrecerea la conac era a doua zi de Crăciun și ce se întâmpla acolo?

Atunce dădem de mâncare cum îți spusăi, tiem câte o (...), ducem carne de acasă, ducem varză, cartofi ca să facă bucătăreasa mâncare. Am tăiet și un jițal, am cumpărat tăț junii un jițal și l-am tăiet ca să facă mâncare că pă tăta lume care te lăsa în casă vine și îl pune la masă, îi dai de mâncare și pălincă, două, trii pahare de pălincă și joc. Mâncare dădem, șapi de la un timp s-o șters cu mâncare, prima dată socru la tata la Gardianu ala io umblat și ficioru. (...) Socra lu Monica. El, că „el nu a sătura tăt satu” api nici satu nu le-o mai dat mâncare la juni, api o zîs că une de la pune câte o prăjitură nu-i rău, atunce la fiecare casă mâncai două, că nu putei, nu putem mânca de aci pân la vecinu că ce făcei? De la vecinu pân la cela vecin că nu erai flămând, numa no, cotai o bucătură, două, trii bucături să mânânci și pălincă dăde.” (badea Niculaie, 76 de ani)

COLINDELE

Redau mai jos colinda „La făgădău Evii”, așa cum a fost culeasă în anul 2015, din satul Mărișel, județul Cluj:

La făgădău Evii
Florile dalbe
Beu-și turcii talerii
Florile dalbe
Beu și se muletesc

Florile dalbe
Și pe Eva o pețasc
Florile dalbe
Când fu joi de cătră sara
Florile dalbe

Cu Eva încredințară	Până le bate pă masa
Florile dalbe	Florile dalbe
Când fu pe la mnezănoapte	Haidați turci și hodiniți
Florile dalbe	Florile dalbe
Eva trăgăna de moarte	N-am vinit să hodinim
Florile dalbe	Florile dalbe
Când ieșiră zorile	C-am vinit să vă-ntrebăm
Florile dalbe	Florile dalbe
O cânta surorile	N-aveți fată de mărit?
Florile dalbe	Florile dalbe
Când să ivi zăuța	Am avut da o murit
Florile dalbe	Florile dalbe
O cânta măicuți-sa	Dacă nu-mi credeți cuvântu
Florile dalbe	Florile dalbe
Când intrară turcii-n tindă	Haida să v-arăt mormântu
Florile dalbe	Florile dalbe
Pana le bate pă grindă	Dacă nu-mi credeți vorbuța
Florile dalbe	Florile dalbe
Când intrară turci-n casă	Haida-ți să v-arăt crucița.
Florile dalbe	

„La fâgădăul Evii” prezintă situația unei fete tinere, pețite de turci, care este găsită moartă chiar înainte de a trebui să părăsească locurile natale. Putem încadra acest text ca fiind un *cântec epic*, deși el a fost practicat până în anii trecuți ca și colindă, el fiind numit de mărișeni, *corindă*. Prin funcția lor, „colindele sunt poezie rituală cu funcție de urare (...) iar colectivitățile tradiționale erau interesate ele însele de transmiterea și receptarea mesajului pentru ca urarea încifrată în mesajul lor să se realizeze (...) cântecul epic prezintă însă modele de comportament în situații tipice care determină sau influențează destinul omului”. (Pop; Ruxăndoiu, 1991: 291). Povestea din „La fâgădăul Evii” pare a avea mai mult o funcție social- educativă.

Vladimir Propp definește eposul popular în versuri prin trei caracteristici esențiale, ca fiind un cântec povestitor destinat ascultării. Această formulare marchează atât natura sincritică a categoriei, fiind *cântec*, structura narativă a discursului cât și aspectul care determină actualizarea sa prin interpretare. Terminologic, prin conținut, povestea relatată în „La fâgădăul Evii”, s-ar putea încadra ca *baladă*, termen împrumutat din limba franceză, care se alătură termenului de *cântec bătrânesc*. Ambele denumesc epica orală în versuri, dar niciunul dintre acești doi termeni nu este destul de pertinent pentru categoria pe care o desemnează. Balada denumește, începând cu secolul XVIII, cântecele eroice, epice, cu tematică nuvelistică iar *cântecul bătrânesc*, denumire adoptată și de Vasile Alecsandri pentru a denumi epica orală în

versuri, include uneori și cântece lirice de iz arhaic. Astfel, putem încadra „La fâgădăul Evii” ca fiind un *cântec epic*, care fiind destinat ascultării, se diferențiază esențial de *cântecul liric*, care are un caracter mai intim, individual. Mai mult, încadrăm aceste text ca fiind cântec epic deoarece povestea prezintă „modele de comportament în situații tipice care determină sau influențează destinul omului”. (Pop; Ruxăndoiu, 1991: 291) În monografia lui T. Frâncu și G. Candrea (1888: 230-233) se poate vedea o versiune mai veche a acestui cântec epic, încadrată ca *baladă* și intitulată „Floreă”:

„Sus la codr-n Hususeu
Are Nandru un fâgădău.
Dar are ș-o fată mare
A căreia nume-i Floare;
I-a mers vestea de frumoasă
Până-n ȧra cea Turcească.
Când joi ziua se făcea,
Floreă peru-și peptena
Și frumos și-l dîmpletea,
Fața dalbă, când ștergea
Pe fereastră căuta,
De la inimă ofta
Și din gură cuventa:
Nu știu maică draga mea!
Ori că Oltu a versat
Ori-că câmpul a-nflorit,
Ori-că Turci s-or pornit
Și la noi vin la pețit?!
Dacă-i rendul dar așa,
Du-te Flore și te-ascunde.
Prin grădină, prin stupină,
Prin valuri de giolgiuri,
Prin viguri de postavuri,
Tu Flore acolo te-alină
La tufa cu mătăcină.
Cuventu nu fu sfârșit,
Și turci au și sosit.
Ei în casă cum intrară
De Flore cum întrebară,
Că n-a eșit ea afară
De-a eșit s-o cheme iară.
Dară Nandru suspina
Și din gură cuventa:
Turcilor comindilor!
Pare-mi bine c-ați venit,
Dar n-am fată de mărit,

Că de când s-o măritat
Are feciori de-nsurat.
Însă Turcii nu credeau,
Se puneau și o căutau
Și pe Floreă mi-o găseau
În grădină la stupină
Sub tufa de mătăcină
Le-a căzut la Turci pe mână
Floreă din grai cuventa:
Tăicuța de mă vei da,
Ardă focul crășma ta
Ba chiar și pe dumneata.
Iară Nandru-i răspundea:
Eu Flore nu te voi da
Până capul sus mi-o sta.
Dar Turcii oameni de căne
Nu se prea rogă de mine.
Capul Nandrei îl tăiară
Și în bore îl sculară.
Iară Flore când vedea
Mai tare se-nspăimenta
Și din gură cuventa:
Dezlegați-mi Turci mâna
Să pot face semn cu ea
Toți vecinii să-mi scot
Și părinții să-mi 'ngrop.
Turcii-ndat' au dezlegat.
Vecinii s'au adunat
Părinții ș'au 'ngropat.
Apoi Turcii purcedea
Către șera lor pleca.
Dar Floreă din graiu grăia:
Dezlega-ți-mi voi mâna
Mâna mea de-a direapta
Să-mi ridic eu baierul
Că-mi dehamă umerul.

Cum de mân-o desfăcea
Flore-an Olt să arunca
Și din graiu așa vorbea:

”De cât mândra Turcilor
Mai bin smuga petrilor
Și harană pescilor.”

Cele două texte, culese la o distanță de 126 de ani din aceeași zonă, Munții Apuseni prezintă același subiect, al fetei frumoase care preferă să se sinucidă decât să fie nevoită să părăsească satul natal, fiind pețită/răpită de către turci. Numele fetei este diferit: Florea/Eva, iar textul cules din satul Mărișel prezintă refrenul specific colindelor: „florile dalbe”, fiind mult mai succint în redarea evenimentelor.

Cea de-a doua „colindă”, „Cocoși negri cântă-n cruce”, poate fi încadrată, de asemenea, tot un cântec epic despre durerea despărțirii de satul natal a tânărului nevoit să plece la război. Conținutul textului reușește să vorbească despre destinația „călătoriei” tânărului, frontul de luptă, fără a pomeni-o explicit ci doar la nivel metaforic prin redarea conținutului „scrisorii” trimisă mamei. Cu alte cuvinte, feciorul nu se plânge sau nu își exprimă în vreun fel teama de greutățile care îl așteaptă, sau față de moarte ci doar menționează, spre finalul textului, o atitudine șocantă prin violența gestului, altfel nu am înțelege metafora unui sentiment: „De măi are vreun ficioru/ Puie-i capu sub picioru/ Să nu bată țările/ Ca lupii pădurile/ Să n-mble din țară-n țară/ Ca banu de la cămară/ Să n-umble din sat în sat/ Ca marha de cumpărat”. Redau, mai jos, întreg conținutul cântecului prezentat ca un monolog al tânărului, adresat mamei:

„Cocoși negri cântă-n cruce
Florile dalbe
Scoală maică că m-oi duce
Florile dalbe
Te scoală diminecioară
Florile dalbe
Și îmi gată merinjoară
Florile dalbe
Că de joi mă duc în țară
Florile dalbe
În țara telienască
Florile dalbe
Să-mi cumpăr pană domnească
Florile dalbe
Să mi-o pui în pălărie
Florile dalbe
Să mă-nvăț și eu a scrie
Florile dalbe
Și să scriu o cărtice

Florile dalbe
S-o trimăt la maica me
Florile dalbe
De măi are vreun ficioru
Florile dalbe
Pue-i capu sub picioru
Florile dalbe
Să nu bată țările
Florile dalbe
Ca lupii pădurile
Florile dalbe
Să n-mble din țară-n țară
Florile dalbe
Ca banu de la cămară
Florile dalbe
Să n-umble din sat în sat
Ca marha de cumpărat.

NUNTA

„Am auzit că nunta era trei zile.

Badea Sandr'a Goii: E, două zăle țânea. Cine făce nunta și cum era atunci. Chema joia la nuntă călare cu un cal călare și cu desagi. Și strânje de pe la cine chema ce îi da: cioante, cum să da atunși. Peicioare de porc, șoboace, cartofi...

Soția, lelea Linuța: Curechi,

Badea Sandr'a Goii: Curechi nu prea. Amu iarna, când făce iarna.

Fiica, Adriana: Varză murată. Făce sarmale?

Soția, lelea Linuța: Făce. Știi ce era la nuntă atunci? Popricașu.

Badea Sandr'a Goii: Popricașu era la bază. No, ș-apoi chema la nuntă și apoi acolo să împărțe în două părț nuntașii. Dar omu de acasă îș duce, cum ducea p-atunci femeile coșarcă, că așa să zâce, sau satior, cum să mai spune. Și își duce ce făcea: plăcinte...

Soția, lelea Linuța: Amu ce făce? Că plăcinte ducea.

Badea Sandr'a Goii: Plăcinte făcea și un kilogram de țuică și punea în coșarcă. ...de săcărică, care are. Da cam de săcară, că de săcară făcea la noi. Ș-apoi merea la nuntă și punea pe masă dinainte. Și se punea dinainte ș-apoi îți dădea cu paharu, nu cu sticla. Ș-apoi tu din sticla ta la cine vrei dai, la cine nu, nu. Tu aveai acolo dinainte. Dacă vroiai să mân-ci, mâncai plăcinte, dai și la altu dacă vroiai să-i dai. Da aia vreu să vă spui: după ce te chema la nuntă, se strânje mirele, mireasa. Din parte, vine după mireasă. O duce acasă la mire. Neamurile miresei le zâce terfari. Aia rămâne la mireasă acasă, beia, mânca la mireasă. Și apoi să duce la mire, terfele. Acolo iară îi pune la masă pă terfe și apoi era tăta nunta întreagă.

Și cum se îmbrăcau mirele și mireasa?

Badea Sandr'a Goii: Cu haine de sărbători.

Românești, nu? Nu cu rochie albă, lungă...

Badea Sandr'a Goii: Românești, da cum!

Soția, lelea Linuța: Încă și nănașele era în catrincă.

Badea Sandr'a Goii: N-ave cu ce să să îmbrăce atunci.

Soția, lelea Linuța: Și la mireasă curună făce din sasău.

Ce e sasău?

Soția lelea Linuța: Floricele. Și în capu gol, și împletite cu două coz. Ș-apoi mere și se curuna duminică, nunta era duminică noapte.

Badea Sandr'a Goii: Nu să făce nunta sâmbătă, numa duminica.

Soția, lelea Linuța: Ș-apoi duminică noaptea tăta lumea mere acasă și luni dimineața mere la prânzu miresii. Atunci împlete mireasa. Luni dimineața împletea mireasa, o făce mireasă, cum zâcea. O împlete cu două coz și făce așe... Aici cum zâce, că îi ridica păru. Gata, nu-i mai fată, nu-i mai cu păru pă

spate, că-i nevastă. Amu să ridică ele, nu mai știi că-i nevastă sau fată. Atunce știei care-i nevastă, care-i fată.

Badea Sandr'a Goi: Apoi era obicei prost că să juca cu mireasa. Plăteai jocu miresei.

Soția, lelea Linuța: Era 2 lei, trei lei, cât era...

Badea Sandr'a Goi: 5 Lei, cum era banii atunci.

Soția, lelea Linuța: Și juca în șură și nănașa sta cu canta și cu jinarsu. Și cine juca, plăte și îi dăde să beie și în cantă pune banii. Și strânje la jocu miresii, că baniiăștie erau mai mult ca cât ieșe la masă.

Dar de ce ziceți că era obiceiul prost?

Soția, lelea Linuța: Că juca mireasa prea mult.

Badea Sandr'a Goi: Nu zăcea două-trei minute muzica.

Soția, lelea Linuța: Era gata un joc. Zăcea de două ori, și altu. Așa strâga nănașa: „altu la șina”, „altu la șina”.

Așa ați avut nunta, cum ați povestit acum?

Soția, lelea Linuța: Așa am avut și noi nunta. Amu mai nimeri câte unu care nu știe juca, joacă rău. Apoi care joacă rău, vai, ș-amar. Care joacă bine... Da păi ce... Te învârte de două ori, și gata. Sta muzica, și altu, altu, altu. Ș-apoi duminica, până sara, dă-i să sune jocu miresei.

Badea Sandr'a Goi: Luni nu să mai juca.

Soția, lelea Linuța: Pe la prânz împlotea mireasa nevastă, ș-apoi la masă și juca tătă lumea. Nu mai era jocu miresei. Mireasă era numa duminică.

Și fetele se căsătoreau fete?

Soția, lelea Linuța: Da, fete. Știi cum era atunci? Că și mai fuje. Cam așe zăce, că o fujât.

Adică de ce? Nu îi lăsausu părinții?

Soția, lelea Linuța: Nu vreau părinții și ele... „du-te!” Să dau la olaltă și să curuna. Da nu mai era cu curună. Nu mere în fața altarului să o curune în capu gol; cu batic învelită și așe ni, cu păru făcut.

O fost și aici în Mărișel așa?

Soția, lelea Linuța: Da câte..., sigur!

Badea Sandr'a Goi: Și noi am făcut așa. Și noi am făcut chiar așe.

Da nu v-or lăsat părinții?

Badea Sandr'a Goi: Așe o fost niște situații, niște treburi, că părinții ei vre să o dea după altu, de aici de la noi. No. Ei nu era de acord de mine că... ce știu io din ce cauză nu le plăcea. Io spui dreptatea, nu spui minciuni și flecuri. No și ea vre de mine. Dumneai vre să vie după mine, da părinții ei nu prea vrea. Ei nu-i plăcea de ăla de care vre să o deie.

Mai trăiește?

Soția, lelea Linuța: Mai trăiește.

Badea Sandr'a Goii: O fost la biserică. No. Mă înțelesei cu ea într-o duminică: „merem la biserică amândoi.” Dacă este joc, merem la joc și ne ducem în drumu-ne. Ne-am dus la biserică, da ea când o ieșit din biserică, că ăla stătea aproape de biserică, o băgară în casă cu neamurile ei. Io n-avusăi șansă să mai pot nici discuta cu ea, nici nimic. No, gata. Viu cătră casă. O pui pă mama, era mai bătrână, am dus-o, am cumpărat zece gogoșari, avem slănină, avem brânză, nu că să fac alte cele. No lasă că o mânca și din aste, până-i lumea. Viu io p-aici, mă informez care-i treaba, că aveam informatori și eu. No ce să facem? Viu aicia, bat la o soră de a ei și zăce „stai aicia.”; s-o aducă pe ea acolo la mine. Ea o venit cu celălalt cu tăt. S-o băgat în casă, eu eram tăt în cameră acolo, da separat de ei.

Aici în locul ăsta? Sau la casa părinților?

Soția, lelea Linuța: Nu. La o soră de a me. Ea nu mi-o spus că el îi la ei, și eu am venit cu ălalt, că cu ălalt, făcuse, cum zăceam atunci, zăceai că faci târgu: întâlnirea cu părinții, ne înțelesesei și trebuia luni dimineața să merjem să ne tragem sânjele.

Badea Sandr'a Goii: Să să curune.

La analize; nu?

Soția, lelea Linuța: E. Păstă două săptămâni propusese nunta. No; ș-apoi io duminică sara m-am dus cu aista și ălalt luni dimineața să vie la părinții mei să merem la sânje. S-o întâlnit cu cineva și i-o zis: „no du-te, că fata ți la a Goii.” „Nu cred.” „No, du-te să vezi!” Acolo era muzică, petrecere, nuntă.

Badea Sandr'a Goii: Cânta muzica... că am trimis niște băieți cu caii și mi-o adus vin.

Soția, lelea Linuța: Nu, c-apoi ne-am cununat.

Fiica Adriana: Da la cât timp v-ați cununat?

Soția, lelea Linuța: Nu am stat mult. Atuncia, iarna.

Badea Sandr'a Goii: La prinderea postului.

Dar ziceți-mi, atuncia cum au reacționat părinții?

Soția, lelea Linuța: D-apoi părinții mei nu or venit acolo. Părinții mei nu or vrut să margă.

Dar cum v-ați simțit?

Soția, lelea Linuța: D-apoi nu așa bine, că am vrut să viu înapoi, atunce, noaptea. Am venit până la o fântână. Da o venit nănașa după mine și tăt nu m-o lăsat: „hai înapoi, că o vinit tătă lumea și te faci de tătă minunea. Amu ce zăce lumea? Amu să mărită, amu să dezmărită.”

Badea Sandr'a Goii: D-apoi s-o șa temut de mine c-o bubăi, c-am fo cam nervos.

Dar cum de v-o plăcut de el? Ce v-o plăcut așa tare, de ați putut să înfrunțați și familia?

Soția, lelea Linuța: Nu știu cum să vă spun... M-o obligat să mă duc după ăla, și de ăla nu îmi plăcea. De aia m-am dus, că nu meream nici după el. După ăla, m-o obligat să mă duc, că cumpărase de acolo un stat, o casă, cumpărase chiar acolo lângă biserică. Șa tăt zăce că numa el, că are casă, are de tăte, stă la biserică în centru, lângă cămin. Da mie nu îmi plăcea de el.

Badea Sandr'a Goii: Era hâd. Era mai urât șa nici nu putea vorovi bine.

Soția, lelea Linuța: Cam gâgâia, așe... ăsta o fo mai roșu, mai frumos.

Și omul acela s-a căsătorit?

Soția lelea Linuța: S-o căsătorit și are copii.

Badea Sandr'a Goii: O făcut bine că o venit după mine.

Așa ziceți?

Soția, lelea Linuța: Apoi, și ăla la șase săptămâni o făcut nunta și apoi nu o stat nevasta cu el, numa nu știu cât. S-o despărțat.

Nepoata, Adelina: Știți cine îi? ăla la care i-o ars casa, lângă școală.

De ce credeți că s-or despărțit?

Soția lelea Linuța: Nu știu.

Badea Sandr'a Goii: Nu putei suferi. Părintele bătrân, Șortar, o fo nervos pe mine, tulai Doamne!

Soția, lelea Linuța: El o vrut să mă duc după ăla, că era sfăt și voia să ne vie de nănaș. Da până la urmă o zăs preoteasa și și el: „no, Lenuță, bine ai făcut că nu ai ascultat de noi, că nici tu poate că nu stăteai.”

Fiica, Adriana: Zăcea că la ăla i-o făcut vrăji, asta ce o luat-o. Nici una nu o fost bună, până o adus-o pă ea.

Soția, lelea Linuța: Da cu câte o fo la sânje..., cu vreo două.

Badea Sandr'a Goii: Apoi cu câte fete fusese ăla, tulai, Doamne!

Dar atunci cum v-ați simțit când a aflat toată lumea? Sau nu era așa mare lucru? Cum era văzut în sat?

Soția, lelea Linuța: Păi să știe că făcuse târgu cu ăla.

Da, dar se știa că, dacă ați fugit împreună, era clar că vă veți căsători. Sau erau care fugeau împreună și nu se căsătoreau?

Soția, lelea Linuța: Nu pre. Nu ca amu. Ani de zăle stau laolaltă. Dacă fujei, merei cu el și atunci îți era bărbat, nu ca amu. Popa pune curuna pă cap, când să auzea din aste că stai cu el?

Și atunci la cât timp ați făcut nunta?

Badea Sandr'a Goii: În octombrie ne-am dat laolaltă. Până la prinderea postului mare, în martie.

Fiica, Adriana: No, păi stat-aț destul.

Dar cum au reacționat părinții? Când s-or împăcat ei?

Badea Sandr'a Goii: S-o terminat după o săptămână.

Soția, lelea Linuța: Apoi amu ce o putut să facă? Șî noi eram patru surori.

Mai erau căsătorite când v-ați căsătorit dumneavoastră?

Soția, lelea Linuța: Era una mai mare căsătorită și două necăsătorite. Tră să te porți când ai surori, nu „mă mărit, mă mărit”.

Badea Sandr'a Gooi: Apoi, nici părinții mei nu or fost așa de acord să o ieu pe ea, că era una acolo în vecini, aproape de mine. Apoi nu îmi plăce de ea.

Soția, lelea Linuța: Meream la joc, da trebuia să vii până să aprinde lampa. Pă când se aprinde lampa, trebuia să fii acasă. Dacă nu, apăi îți luai cafeiu. Nu se exista să vii noaptea de la joc. Când ieșeu oamenii din biserică, începea jocu la cămin. Stăteai la joc și sara erai acasă.

Și v-o plăcut de soția, așa-i?

Badea Sandr'a Gooi: Dacă nu îmi plăcea, nu o luam.

Soția, lelea Linuța: Nu stăte noaptea, ca amu. Vai de mine...

Badea Sandr'a Gooi: Dar nu am stat nici cu părinții mei. Primăvara ne-a dat tata o casă acolo, o poiată, cum îi zicem noi, și am stat acolo la el. Și apoi nu am stat: am stat 7 ani acolo, dincolo la părinții mei, după ce ne-am dat laolaltă. Copii nu am avut 10 ani. La 10 ani am avut-o pe Adriana. Nu am avut copii, până am făcut cășile. Când o fo gata casa, pă Crăciun ne-am mutat în cășile aste, și prin mai o făcut-o pă Adriana.

Soția, lelea Linuța: Nu ne-o dat Dumnezo până atunci. Credeam odată că nu o să mai avem.

Badea Sandr'a Gooi: Da o fo bine, mulțam lu Dumnezo că o fo bine.

Și o fost greu să vă obișnuiți unul cu altul, la început?

Badea Sandr'a Gooi: Nu ne-o fo greu.

Soția, lelea Linuța: Da greu...

Câți ani aveți?

Soția, lelea Linuța: 18.

Badea Sandr'a Gooi: Io 24 de ani. Eram frumos și atunci, oioi!

Soția, lelea Linuța: Adu tabloul acela din cameră, să îl vadă doamna profesoară. Meream în pădure.

Mergeați în pădure după lemn amândoi?

Soția, lelea Linuța: No bine... Tăt amândoi.

Soția, lelea Linuța: Tăt, amândoi.

Badea Sandr'a Gooi: Am lucrat pre mult. Pre mult am muncit amândoi.

Soția, lelea Linuța: Da. Când ai sănătate, nu-i bai că muncești.

Badea Sandr'a Gooi: O fost o muncă gre, gre de tăt.” (lelea linuța 65 de ani și badea Sandr a Gooi, 70 de ani)

ȘEZĂTORILE

1. „Când eram noi feti, să făcea șezătoare, mai dimult. Să strângea fetile tăti bine laolaltă, câte zăci -douăspăzeci feti -ntr-o casă. Cu furca-n brâu și cu fus și torcea cum m-ai filmat pă mine. Și vinea ficiorii, le lua fusele la feti și le

da gură. Nu-i da fusu pân ce n-o lua ș-o strângea ș-o săruta. Ș-apoi juca puric. Înoda o ștergură și se puneau în cur p-un scant ș-apoi merea. Merea cu ștergura: „Întoarcete purice!” „Nu mă poci de pânțele!” „Până când?” „Până mere Sabin să sărute tăti fetile!” (...) Dacă nu merea, merea și-l ungea cu ștergura. Trebuia să meargă să sărute. Dacă nu se lăsa fata îi trăjea cu ștergura! Trebuia să se lase s-o sărute. Aistea erau obiceiurile noastre. Ș-apoi făceam joc, jucam. Aistea era atunci, amu nu. C-amu numai ari nime cânipă, nu mai ari nime furcă, nu mai ari nime război. C-amu tăti le-o... numa la muzeu. (...) C-am asta era șezătoarea. Păi le da la fete și apa cu de-a frica să beie!” (lelea Anuța lui Sabin, 74 de ani)

2. „Dăpi acolo să strânje fetele cu furca șapi ficiorii șapi făce (șezătoare), zăce că frig găscă pi să duce colo-ntr-un colț și să sărute. După aie puricu, să întorțe, mere unu rotă și le țuca pă tăte fetele. După aie altu, după aie altu api câteodată mai mere și fetele să îi sărute pă băieți. No iera petrecere și așe, era o distrare și acolo.

- Când se făcea șezătoarea?

- Luni sara, miercuri sara și joi sara.

- De ce oare?

- Numa într-ale să torțe sara. Marțe nu să torțe, să torțe da nu să făce șezătoare, nu mere cu furca numa luni, miercuri și joi.” (badea Niculaie, 76 de ani)

3. „No bine... Doar cu ea (soția) cu tăt am fost! Da câte șezători era... în câte locuri... Într-o noapte, la tăte umblam. Apoi, de exemplu, se strânjeu fetele aci la noi.

Soția, lelea Linuța: Era la frântură...

Badea Sandr'a Gooi: Era la fund, pă cătune. Ș-apoi meream..

Badea Sandr'a Gooi: Ba da. Merea câte șapte-opt-zece băieți. Meream la o șezătoare, făceam acolo câte un vivat, de acolo meream la alta, la altu vivat. „Merem acolo, că acolo au joc.” Acolo ne petreceam, beiam jinars.

Soția, lelea Linuța: Meream la o casă, ne lăsa așe... Ne înțelejeam cu cine ne lasă să ne strânjem într-o casă.

Badea Sandr'a Gooi: Și io le-am lăsat, după ce ne-am dat laolaltă, într-o iarnă.

Soția, lelea Linuța: Da nu ti teme, că nu ieșeai afară, că era sara șezătoarea. Nu ieșea o fată afară, Doamne feri! Ieșea două-trei laolaltă, da nu să iasă cu un ficior afară.

Badea Sandr'a Gooi: Mai era câte una din asta, că era așa mai prostuță.

Soția, lelea Linuța: Era gazdă la casă, și apoi și gazda nu îți da voie să...

Badea Sandr'a Gooi: Nu era cuplerai acolo.

Soția, lelea Linuța: Să te cunoști cu un ficior, să te vadă lumea... Doamne ferește, să lași să te sărute.

Badea Sandr'a Gooi: Apoi acolo, meream în șezătoare. Făcem găscă, că așe zăceam. Să puna unu pe un scant în cur.

Soția, lelea Linuța: Era jocu ăla ni, că unu să puna pă un scant. Ș-apoi ziceam „întoarce-te, purice!” Zăcea altu: „Nu mă pot de pânțece.” Până când? Până nunea pă altu: Gheorghe, Pavăl, cum îl nume, până mere roată la fete să le sărute. No, și ăla tăt merea roată și le săruta pe obraz. Și apoi puna și fetele să margă la ficiori. Dar îl sărutai pe obraz, dacă îl sărutai. Dacă te prefăceai, apoi tăt la fugă.

Badea Sandr'a Gooi: Da, că cota să să bei, că te bubăia. Băgam o piciocă într-un ștergar ș-apoi pe care îl pocnea cu acee...

Soția, lelea Linuța: Da făceu prostii, că le rupeu furcile și fusele la fete. Mai iera câte un prost de ăla. Îți rupea furca, ba fusu...

Badea Sandr'a Gooi: Care ave boală pă ele. Da fetele horeau, petreceau...”
(Sandr'a Gooi, 70 de ani)

Bibliografie

FRÂNCU, Teofil – CANDREA, George

1888 *Românii din Munții Apuseni: moșii*, „Tipografia Modernă” Gregorie Luis, București.

BERNEA, Ernest

1968 *Introducere teoretică în studiul obiceiurilor*, în: REF, tom 13, nr.5.

ELIADE, Mircea

1995 *Nașteri mistice*. Tr. ro., Editura Humanitas, București.

HERSENI, Traian

1977 *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

JOLLES, André

2012 *Forme simple*, tr.ro., Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași.

MOISE, Ilie

1999 *Confrerii carpatice de tineret. Ceata de feciori*. Editura Imago, Sibiu.

NEAGOTA, Bogdan

2005 *Ficționalizare și mitificare în proza orală*. Ileana Benga (coord.), *Magia rustica. Imaginerie și practici magice în culturile populare*. Orma, vol. 4, pp. 95-111, Cluj-Napoca.



Fig. 1 Badea Sabin, lelea Anuța și Anuța a lui Bizi, în timpul interviului



Fig. 2 Ioăn a Horjului, povestind despre viața lui

„ORIGINEA JOCULUI DE CĂLUȘARI” DE ROMULUS VUIA - UN MIC STUDIU DE ETNOLOGIE A DANSULUI

Silvestru PETAC
Muzeul Etnografic al Transilvaniei

The origin of the *Călușari* folk dance, by Romulus Vuia - a short ethnology study of the dance

Being in an anniversary year (90 years since the National Ethnographic Park was founded that bears the name of its founder: Romulus Vuia) and we consider that a good way to render homage to the Romanian ethnographer's personality is to make some observations on a short study from his youth, published by Romulus Vuia in *Dacoromania* Magazine in 1922, a study entitled "The Origin of the Călușari folk dance". Therefore, the lines below try to point out some of the important, relevant and sustainable aspects from Vuia's study, a study that I place among the ethnology studies of the dance that marked the perception of an archaic Romanian ceremonial practice: Căluș.

Keywords: Romulus Vuia, Căluș, dance, origin, ethnology

Rândurile de mai jos sunt un omagiu adus profesorului Romulus Vuia, personalitate marcantă a etnografiei românești, întemeietor al Muzeului Etnografic al Transilvaniei, omagiu adus în contextul aniversării celor nouăzeci de ani de existență a Parcului Etnografic Național „Romulus Vuia”. Mi-am propus să omagiez personalitatea științifică a lui Romulus Vuia prin discutarea importanței pe care o are pentru etnocoreologia românească (și nu numai) un studiu scris de etnograful român.

Romulus Vuia este cunoscut îndeosebi prin contribuțiile sale la cunoașterea unor teme importante pentru înțelegerea civilizației și culturii tradiționale românești. Păstoritul și economia țărănească/ rurală, problematica așezărilor umane din România și arhitectura țărănească, portul țărănesc românesc sunt doar câteva dintre temele pe care Romulus Vuia le-a dezbătut și tratat cu onestitatea și sinceritatea cercetătorului de cea mai înaltă ținută academică, opere care sunt astăzi repere importante în bibliografia de profil.

Mult mai puțin cunoscut în comparație cu studiile pe teme amintite deja este studiul intitulat *Originea jocului de călușari*, un foarte interesant studiu de etnologie a dansului redactat în tinerețile lui Vuia și publicat în DACOROMANIA, buletinul Muzeului Limbii Române al Universității din Cluj pentru anii 1921-1922.

După mențiunile pe care Vuia le-a făcut, studiul a fost scris în două etape. Prima dintre ele, cea în care a adunat materialul și a făcut documentarea, s-a desfășurat înainte de Primul Război Mondial, cel mai probabil, între 1910 și 1912. Bibliografia germană a studiului indică lucrări importante asupra temei și este un argument pentru ideea că studiul a fost scris în perioada în care Vuia s-a aflat la Berlin, când aceste cărți îi erau la îndemână. Perioada este indicată chiar de Vuia care, în ultima notă de subsol din articol, menționează „... mai multe dintre datele noastre au fost culese încă înainte de război din opere care astăzi nu ne mai stau la dispoziție și deci nu au putut fi controlate din nou cu ocaziunea redactării” (Vuia, 1922: 254). Cea de-a doua etapă, cea a redactării, cred că o putem plasa între 1920 și 1922 când Vuia, după ce participase ca deputat la Marea Unire de la Alba Iulia din 1918 a venit în Cluj și s-a implicat puternic în construirea instituțiilor universitare și culturale românești de aici.

Mențiunile din ultima notă de subsol din studiu lasă să se întrevadă dorința lui Vuia de a recupera o temă, cea a Călușului. Cred însă că nu doar această dorință de a valorifica note făcute în perioada studiilor l-a determinat pe Vuia să publice studiul său. Confruntat cu lucrări importante asupra confrerilor masculine cu dans, Vuia a intuit, a perceput, a „simțit” încă din perioada formării sale profesionale greutatea și densitatea țesăturii semnificațiilor prezente în Căluș, importanța pe care acest obicei o are pentru români¹.

De asemenea, publicarea studiului scris de Vuia despre Căluș într-o revistă lingvistică a Universității din Cluj are în mod cert importanța și semnificația ei. Sunt aici cel puțin două aspecte care, în opinia mea, merită să fie subliniate. Primul este cel al valorii științifice pe care o are studiul, valoare care, aflată în standardele academice ale vremii, a validat studiul pentru a putea fi integrat într-o revistă de nivelul celui pe care îl avea publicația Universității din Cluj. Al doilea argument, strâns legat de primul, este cel al importanței cultural-identitare pe care o are studiul, importanță pe care a avut-o, cu siguranță, pentru colectivul redacțional condus de Sextil Pușcariu. *Originea jocului de călușari*, studiul lui R. Vuia, a fost cu siguranță înțeles (și, în opinia mea, trebuie să fie perceput așa și astăzi) ca fiind o lucrare ce adună

¹ Într-o lucrare în care am comparat Călușul cu două practici din vestul Europei (Morris dance și Pauliteiros) și pe care am publicat-o acum câțiva ani subliniam importanța acestei practici pentru înțelegerea culturii tradiționale țărănești românești: „Asemeni unui palimpsest, Călușul lasă se se întrevadă pe lângă înțelesurile plămădelii arhaice, precreeștină în spiritul ei magico-religios, o serie de alte semnificații aglutinate de-a lungul a două milenii de creștinism. Putem astăzi tălmăcii în această practică rituală/ ceremonială/ spectaculară profunde semnificații antropologice, putem pătrunde în modalitățile țărânului român de a se exprima, într-un chip sincretic prin dans, muzică, teatru și vers. Sinteză între *înțelesuri* profunde și *forme sincretice* de artă, Călușul este o complexă expresie a creativității colective țărănești și în egală măsură o dreaptă măsură a specificității culturii tradiționale românești” (Petac, 2016: 6).

argumente pentru vechimea și continuitatea românilor în teritoriul etnogenezei lor, studiul așezându-se între celelalte lucrări importante (despre păstorit și locuire, în special) în care R. Vuia aduce argumente etnografice și culturale în privința acestei chestiuni.

Fundamentat metodologic în comparativism și analiză mito-simbolică, studiul lui R. Vuia pune în mod onest și lucid o bornă fundamentală în efortul înțelegerii Călușului, marcând: „atât autonomia etnografiei ca știință independentă cât și surprinderea unei dimensiuni moderne a acesteia, dincolo de un specific național (Văetiș, 2008: 172).

Luând însă în considerare definițiile pe care Vuia le acordă, pe linia lui G. Vâlsan, conceptelor de *etnologie*, *etnografie* și *folclor*², studiul *Originea jocului de călușari* este unul de etnologie a dansului, dat fiind faptul că el respectă opinia lui Vuia conform căreia atunci când materialul cercetat „este tratat din punct de vedere general, utilizând metoda comparativă, atunci facem etnografie generală sau mai potrivit, etnologie” (Vuia, 1975: 34).

Nu cunosc până acum note de teren făcute de Vuia asupra Călușului sau asupra variantei transilvănene a acestuia, Călușul. Chiar dacă în studiu nu putem identifica o doză mare a experienței de teren pe această temă, în mod cert Vuia a văzut călușari și a discutat cu ei. Este mai mult ca sigur că Vuia cunoștea valoare de simbol al identității românești pe care o aveau călușarii (mai ales în versiunea lor transilvăneană) și implicarea unor asemenea grupuri în activitățile organizațiilor românești (în special ASTRA), în perioada de dinainte și de după Marea Unire din 1918. Vuia însuși, ulterior, în timpul cât a condus Muzeul Etnografic din Cluj (actualul M.E.T.) s-a implicat în organizarea unor activități de popularizare a dansurilor și muzicilor „naționale” printre care și Călușul, atât în cadrul muzeului cât și în străinătate. Stau mărturie atât fotografiile din arhiva M.E.T. cât și mențiunile unor organizatori englezi ai unui celebru festival de folclor din Anglia. În 1935, prezent la Londra, la o sesiune științifică din cadrul unui festival de folclor organizat în Londra, Romulus Vuia a prezentat varianta englezească a studiului său

² În articolul dedicat lămuririi acestor concepte, importante instrumente de lucru, Vuia afirmă: „etnologia urmărește studiul vieții și civilizației popoarelor în mod sintetic și comparativ după capitolele și unitățile ce îi aparțin, iar etnografia tratează același material, însă analitic, după popor, părți de popor, mici grupuri etnice, populația unui teritoriu mai vast sau al unei provincii, compuse dintr-un popor sau mai multe popoare, populația unei regiuni, a unei văi sau chiar a unui sat sau cătun. (...) Întocmai ca în domeniul altor științe și aici va trebui să face deosebire între partea generală și partea specială a acelei științe: prima este etnologia, iar a doua etnografia. Scopul etnologiei este stabilirea și lămurirea condițiilor generale în care se dezvoltă viața popoarelor și civilizația lor, iar etnografia este știința despre grupurile etnice cercetând îndeosebi nota specifică și comună din viața și cultura fiecărei grupări” (Vuia, 1975: 27).

Originea jocului de călușari, textul în engleză și comentariile făcute de cei prezenți la sesiunea științifică fiind publicate în *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, vol. II pe anul 1935. Prezentarea lui Vuia a completat prezența unui grup de călușari aduși în Anglia cu implicarea lui Constantin Brăiloiu.

Vuia se declară nesatisfăcut de explicațiile date „acestui joc” intrat în „atențiunea celor mai însemnați cercetători ai vieții poporului nostru” și afirmă cele două scopuri ale studiului său: *aducerea unor contribuții la problematica originii Călușului și reliefarea înrudirii lui cu alte obiceiuri*. Un rezumat al studiului, în funcție de părțile din care este compus reține următoarele puncte:

- a. excerptarea materialului bibliografic;
- b. Rusaliile-sărbătoare a reînvierii naturii și a celebrării morților;
- c. cultul daimonilor feminini numiți: *Rusalii, Iele, Frumoasele* și relația acestui cult cu sărbătoare Rusaliilor;
- d. relația dintre călușari și Iele;
- e. practici magico-religioase europene înrudite cu Călușul într-o largă perspectivă diacronică;
- f. relațiile: Căluș-cultul calului-cultul lui Marte- cultul solar;
- g. Mutul Călușului și posibilele lui rădăcini dionysiace;
- h. concluzii.

Sursele bibliografice din studiul lui Vuia sunt, în principal românești și nemțești, mai puțin de limbă slavă. Ele conturează orizontul comparativ în care autorul își construiește lucrarea. Trebuie observat că pentru materialul românesc, Vuia lucrează pe mențiunile asupra călușarilor făcută de T. Pamfile, T. Burada (în principal), D. Cantemir, Sofronie Liuba, C-tin Rădulescu-Codin, St. Tuțescu și P. Danilescu, Fl. Cristescu, S. Neculce. Vuia indică și surse mai vechi care însă „poartă în sine pecetea vremii” (a se înțelege limitările vremurilor în care au fost scrise) și indică liniile de interpretare a originii: *originea romană, în obiceiul Coli Salii*: D.C. Ollănescu, D. Bojincă, F.I. Sulzer (după Petru Maior), E. N. Voronca; *originea în legenda răpirii sabinelor*: I. Heliade, G. Dem. Teodorescu. Tot aici trece în revistă și opinia lui Theodor Speranța și P. Papahagi privind numele obiceiului, fiind de acord cu ipoteza acestuia din urmă potrivit căreia numele de călușari are etimonul în cuvântul „cal”.

Pe baza acestor surse bibliografice lui Vuia consideră că pentru înțelegerea Călușului sunt importante următoarele aspecte: (1) componența masculină a cetei; (2) costumația călușarilor; (3) funcțiile cetei; (4) numele dansurilor; (5) raportul dintre călușari și Iele; (6) credința în valențele vindecătoare ale jocului călușarilor; (7) legarea ritualică a cetei.

Compilativ, Vuia subliniază unele aspecte care sunt în opinia lui importante pentru conturarea originii: mențiunea lui Cantemir privind îmbrăcămintea feminină a călușarilor; purtarea de către călușari a unor săbii de lemn; „ciocul” și/ sau „iepurele” purtat de călușari (mască zoomorfă despre care afirmă că este o relicvă a unei figuri de animal, poate chiar brezaia (turca, cerbul) sau chiar o figură de cal. Se oprește asupra mențiunilor făcute de Liuba privind „jocul soarelui la răsărit” și „jocul soarelui la apus” ca dansuri ce marchează caracterul solar al cetei; interdicțiile și modalitățile de apărare pe care le au călușarii de frica Ielelor; diferite rituri (mai ales apotropaice) pe care le îndeplinesc călușarii pentru a nu fi „luați de Iele”; jurământul lor.

„Caracterul mitic” al călușarilor este evident, afirmă Vuia, dat fiind faptul că sunt cel puțin două elemente mitice clare: „raportul dintre călușari și soare (...) și legătura dintre călușari și zâne.” Analiza semnificațiilor sărbătorii Rusaliilor nu face altceva decât să întărească aceste concluzii. Sărbătoarea Rusaliilor și alte sărbători de primăvară și vară din calendarul românesc își are originea, spune Vuia, în observarea naturii. Rusaliile, sărbătoarea, este născută ca o sărbătoare a reînvierii naturii, răspândită în sudul Europei, dezvoltându-se și ca o sărbătoare a morților „ale căror suflete, după credința celor mai multe popoare antice și moderne, reînviau cu renașterea naturii și ele, căutând să ia parte la această sărbătoare a naturii triumfătoare”(Vuia, 1922: 222).

Cultul Ielelor, legat de sărbătoarea Rusaliilor este apoi urmărit de Vuia în câteva dintre caracteristicile lui: Ielele sunt spirite feminine care joacă și cântă în păduri și peste ape, la răscruci, mutilează pe cei care într-un fel sau altul le-au văzut/ călcat pe urme, care au pierdut exclusivitatea asupra puterilor plantelor de leac. Asemenea daimoni se găsesc și la alte popoare (la slavi, greci, germani) cu însușiri asemănătoare. Atașat de cultul lor există obiceiuri care sunt în egală măsură și obiceiuri de primăvară/ vară, Călușul fiind, în opinia autorului, un asemenea obicei.

În fine, Vuia leagă acest cult al ielelor de sărbătoarea Rusaliilor pentru că această relație are directă legătură cu Călușul, ajungând la o concluzie pe care el o consideră importantă: „călușarii sunt însuși personificarea Ielelor” (Vuia, 1922: 226). Argumente sunt izomorfismele identificate de Vuia între obiceiul călușarilor și cultul ielelor: îmbrăcămintea feminină a călușarilor și comportamentul lor, numărul impar al călușarilor și al ielelor, timpul diurn în care călușarii sunt activi pentru a combate Ielele active; „jocul nebunesc” al Ielelor este imitat de jocul călușarilor; credința că pășirea în urma Ielelor atrage asupra celui care a pășit îmbolnăvirea; utilizarea de către călușari a plantelor de leac; numele călușarilor la megleno-români și la bulgari („rusalii”), nume identic cu numele daimonilor feminini.

Următoarea parte a articolului este destinată analizei comparate între obiceiul Călușului și „obiceiuri înrudite cu călușarii noștri la alte popoare spre a

putea explica și originea acestui obicei”. Astfel, se oprește asupra acelor obiceiuri care „stau într-un raport mai mult sau mai puțin apropiat sau conțin elemente comune cu jocul călușarilor (Vuia, 1922: 228).

Vuia atrage însă atenția asupra unor procese întâlnite în culturile negramaticalizate/ orale, procese care, în timp și în spații diferite conduc spre reconfigurări și modificări de sens: „unele dintre părți dispar sau se înlocuiesc cu altele. Prin înrâurirea altor se formează asocieri nouă, cu o formă sau sens diferit de cel original, astfel că numai printr-o analiză și comparare continuă putem afla elementele comune și documenta legătura dintre ele”. Unor asemenea procese s-a suspus și Călușul și practicile culturale, magico-religioase înrudite. Sunt relevante izomorfismele Călușului cu obiceiurile unor confrerii de tineri, băieți și fete:

- Rusalci din Bulgaria (ceată/ timpul în care activează/ organizarea cetei cu vâtaf, dansuri/ ritul vindecării);
- La populația din sudul Macedonie și la megleno-români unde se practică un obicei similar Călușului în perioada Anului Nou: un număr mare de „rusalki družini” cu săbii, însoțiți de doi „ceauși”, practică niște dansuri care și ele au valențe vindecătoare; la finalul perioadei întregul grup merge la biserică pentru a fi iertați pentru acțiunea lor. Practica este asemuită de Vuia cu cea descrisă de Liuba, în Banat;
- Eškarii bulgari din două regiuni (Vodeni, Castoria);
- La aromâni greci există un joc al aruguciarilor (nume derivat din „cal” după etimologia lui Pericle Papahagi)— o ceată mascată în care unii sunt înarmați cu măciuci și săbii, au un personaj asemănător mutului din Căluș (Bubușarul);
- Borița- un obicei al populației de ceangăi din estul Transilvaniei —unde dincolo de câteva asemănări există și un moment al morții/ resurecției unei măști, la fel ca în Căluș.
- Kralice- un obicei la sârbo-croaților în care o ceată feminină colindă localitatea jucând de la casă la casă și unde fața „reginei” este acoperită și fetele poartă săbii în mâini;

Lărgind aria culturală, Vuia duce comparațiile făcute pe baza unui element prezent în descrierea lui Cantemir (acoperirea feței călușarilor) înspre obiceiuri mai îndepărtate ca formă de Căluș (la rutenii din Galiția, la maghiari, la boemi, la francezi, la englezi, la spanioli.

Prezența sabiei și a botelor, despre care afirmă că „în timpuri mai vechi în loc de ciomege se purtau pretutindeni săbii goale” (Vuia, 1922:235), este elementul pe care Vuia îl folosește pentru a introduce în comparația Călușului și dansurile masculine cu arme, dansuri prezente în tot spațiul european, categorie de dansuri despre care s-au făcut multe mențiuni în sintezele occidentale. Pe urmele lui Müllenhoff, Vuia coboară analiza spre stratul cultural indo-european unde „dansuri cu săbii, cu caracter războinic se găseau

la cele mai multe dintre popoarele indo-europene și că erau în strâns raport cu cultul solar” (Vuia, 1922:237). Este o categorie de dansuri practică și în antichitatea latină în cultul diferiților zei, printre care și cultul lui Marte. „Astfel se explică și părerea folkloriștilor noștri cari comparând jocul călușarilor numai cu dansul saliiilor, fără a face comparații cu obiceiurile înrudite la celelalte popoare europene au trebuit să ajungă la constatarea cunoscută că obiceiul călușarilor își trage originea direct de la salii romani. Adevărul este că ele sunt obiceiuri înrudite, aparținând ambele aceluiași grup de obiceiuri aflătoare aproape la toate popoarele indo-europene. Înrudirea călușarilor cu acest grup de obiceiuri este incontestabilă” (Vuia, 1922:237).

Vuia aduce practica românească a Călușului în contiguitate cu practicile magico-religioase antice romane din Peninsula Balcanică, zonă în care atât sărbătoarea romană Rosalia cât și cultul lui Dionysos erau foarte puternice (cult în care menadele sunt izomorfe Ielelor). „Ceea ce a influențat în mod covârșitor asupra acestor obiceiuri, îndeosebi la popoarele din Peninsula Balcanică și din preajma ei au fost fără îndoială anticele Rosalia” (Vuia, 1922:239). „De aici din patria veche a acestor serbări a trebuit să se răspândească obiceiul și la alte popoare. Iar acea populație romană care a transmis acest obicei populației slavo-bulgare nu a putut fi alta decât cea românească, care trăiește pe acele meleaguri cu această ocupație din timpuri străvechi” (Vuia, 1922:238).

Avem de-a face aici cu o idee foarte importantă din studiul lui Vuia, anume că romanitatea orientală din care ulterior s-a născut poporul român, răspândită în această zonă a Europei, a funcționat ca un agent de transmitere a diferitelor practici magico-religioase antice înspre populațiile de slavi la care au fost/sunt menționate practici înrudite Călușului.

Cultul calului este așezat de Vuia între elementele importante care dau individualitate Călușului: „(...) această figură (a calului – n.a.) a trebuit să aibă odinioară un rol mult mai însemnat și mai general decât îl are astăzi, căci numai astfel ne putem explica și faptul că jocul însuși a primit numele său dela acest *căluș*”. Autorul face apoi câteva trimiteri spre obiceiuri în care calul este simbolul central: încurarea cailor, sărbătoarea Sân-Toader, considerând că există un strâns raport între Căluș și încurarea cailor (prezența pintenilor, încurarea cailor la Rusalii la unele popoare). Face apoi un amplă trecere în revistă a unor ritualuri din categoria „ramurii verzi”, a practicilor în care obiectul central este o efigie cabalină (vezi Hobby Horse) în spațiul european cu scopul de a sublinia importanța calului ca simbol al fertilității și protector al sănătății.

Înrudirea jocului călușarilor cu sărbătoarea antică a preoților salieni se face, în opinia lui Vuia, nu doar sub aspectul coreutic, al dansurilor cu arme (preoții salieni înarmați cu săbii dansau în timpul ritului dedicat zeului Marte) ci și sub acest aspect al jertfei cabaline (era sacrificat pentru zeul Marte calul

care câștiga întrecerea de cai desfășurată pe câmpului lui Marte) cu scopul ca cei care făceau sacrificiul să aibă recolte bogate. Marte era pentru romani deopotrivă zeu al războiului, zeu al agriculturii și fecundității, aceste semnificații fiind transferate și calului ca simbol: „calul este privit ca un geniu protector al vegetației, al animalelor și chiar al oamenilor. El influențează creșterea semănăturilor și apără vegetația, animalele și chiar oamenii împotriva bolilor și le dă sănătate” (Vuia, 1922:242). În Căluș însă calul are attributele unui demon al sănătății și fecundității, este reprezentat printr-o efigie cabalină și are o origine solară.

Conform principiului „demonul îmbolnăvește/ demonul vindecă” în obiceiul călușarilor „luatul din Căluș” este explicat de Vuia prin această prismă, a unei vechi credințe în cultul calului, demonul care îmbolnăvește și care, deopotrivă, poate vindeca. În mod similar se explică, în opinia autorului, și cealaltă expresie întâlnită în legătură cu Călușul, „luatul din Iele”, fiind o alterare a sănătății produsă și vindecată de acești daimoni feminini. „Prin caracterul său vindecător, jocul călușarilor diferă de obiceiurile similare. Acest fapt constituie nu numai nota sa distinctivă dar și pe cea mai caracteristică” (Vuia, 1922:249).

În fine, un ultim aspect discutat de Vuia în articolul său este cel legat de mutul Călușului, un personaj în care autorul vede „reprezentant al demonului fecundității, ca purtător al phalusului, simbolul forței productive” și îi atribuie rădăcina în cultul dionisiac (Vuia 1922: 252-253). Muțenia acestui *trickster* autohton este pusă de Vuia pe seama rolului pe care îl are dar nu exclude nici varianta ca această caracteristică să aibă legătură cu credința în Iele.

Concluziile studiului sunt: (a) jocul călușarilor este un obicei misterios de asociație, de o parte cu cultul solar” (dansurile cu arme) iar de altă parte cu cultul zănelor”; (b) există un raport strâns „între călușari și Iele”, „călușarii apărând ca reprezentanți ai Ielelor”; (c) „Călușarul în forma sa originală a fost un dans cu arme, al cărui scop era de a alunga pe demonii păgubitori sănătății”; (d) Călușarul este înrudit cu „obiceiuri similare la alte popoare europene, îndeosebi cu cele indicate de noi la popoarele din Peninsula Balcanică”; (e) numele obiceiului/ actanților și l-au luat de la „figura de cal (călușul) care este un demon al sănătății și al fecundității”; (f) există o legătură directă sau „cel puțin o puternică influență” a sărbătorii antice Rosalia și Căluș (Vuia 1922: 253-254).

Cu aceste concluzii R. Vuia își încheie micul studiu dedicat Călușului. Este evident că astăzi asupra studiului discutat aici pot intervenii comentarii legate de unele aspecte ale lui. Este firesc asta căci cercetarea asupra acestei practici culturale magico-religioase românești a evoluat, acumulându-se multă informație de teren și scriindu-se mult pe această temă. Însă asta nu împieteză

asupra importanței pe care o are studiul lui Romulus Vuia în bibliografia dedicată temei. Atingând obiectivele propuse, Vuia fixează cu acest studiu un reper stabil și durabil în analiza Călușului, indicând elemente care au rămas și azi în Căluș, chiar dacă, unele dintre ele sunt din ce în ce mai greu de documentat în teren, aflate în pragul dispariției (cum este cazul vindecării cu ajutorul călușarilor).

În lucrarea lui Vuia trecerea prin toți acești topoi culturali face ca lectura să necesite o atenție sporită. Însă calitatea lucrării lui Vuia depășește această dificultate pentru că autorul, cu o intuiție de netăgăduit, ne conduce spre câteva dintre nodurile semnificative pe care le are Călușul.

Chiar dacă o asemenea chestiune cum este cea a originii Călușului nu a fost epuizată (oare va fi vreodată!?), studiul lui Vuia are calitatea unui studiu orientativ, indicând direcții pe care cel care dorește să înțeleagă această problemă. El pune fanioane pe acele practici culturale sau magico-religioase în care Călușul se oglindește prin izomorfisme. Vuia iese în mod decisiv din zona tezismelor (latiniste, dacizante/tracizante) prin ancorarea în comparativism și printr-o abordare profesionistă, cinstită și echidistantă. De la el încoace comparativismul în ceea ce privește Călușul arată altfel, de la studiul discutat aici există standarde minimale pentru calitatea scrierilor despre Căluș.

O calitate a studiului constă și în decriptajul pe care Vuia îl face asupra materialului compozit din care este alcătuit Călușul. Și asta a deschis porțile observării structurii palimpsestice, a diverselor „niveluri semnificative” pe care le are Călușul, care niveluri de sens se pot afla într-o simultaneitate cognitivă nu neapărat într-o linearitate istoricistă (Neagota; Benga, 2011: 123).

Călușul nu poate fi înțeles azi fără observarea amestecului omogen al unor rituri și funcții din categoriile: confreriilor masculine de tip inițiativ (Männerbund), a practicilor ceremoniale agro-pastorale și a experiențelor extatice de tip șamanic/ „căderea pre Sfânti” (Neagota; Benga, 2011: 122-123). Azi Călușul „poate avea foarte multe modalități de lectură și interpretare (culturală, sociologică, istorică, choreologică, psihologică, ideologică) fără însă a putea fi redus la niciunul dintre aceste niveluri explicative fără riscul de a sucomba în reducăționism” (Neagota; Benga, 2011: 124-125).

Uneori pași parcurși de Vuia în căutarea izomorfismelor merg pe cărări care par a fi prea îndepărtate de esență, spre pildă: insistența pe caracterul „feminin” al cetei de călușari din mărturia lui Cantemir, legarea caracterului solar pe care îl are Călușul de mențiunile lui Liuba privind jocul soarelui la răsărit și jocul soarelui la apus, acestea fiind de fapt două momente în care ceata dansează și nu două dansuri cu aceste nume etc. Însă chiar și aceste derapaje nu afectează calitatea perspectivei din care Vuia privește Călușul.

Căci Vuia a trecut dincolo de simpla enumerare de mențiuni asupra unor practici mai mult sau mai puțin înrudite cu Călușul. El plasează Călușul în

mijlocul unor procese organice și observă Călușul în dinamica sa istorică, luminând, totodată, asupra principiilor care conturează organicitatea culturii populare. Un mare câștig este observația asupra simultaneității Călușului (așa cum noi îl numim astăzi) cu practica preoților salieni (mult citată în bibliografia temei). Având un fond comun (indo-european) cele două practici sunt privite a fi simultane, fapt care exclude, evident, o filiație a Călușului din practica romană menținută, dar nu și o „comunicare” între ele. De asemenea de o importanță majoră este și observarea rolului de releu pe care romanitatea orientală l-a avut în cultura tardoantică și culturile folclorice de mai târziu în spațiul Peninsulei Balcanice. Studiul lui Vuia rămâne valabil și prin observarea unor fundamente importante pentru exegeza Călușului: legătura sărbătoarea Rusaliilor-Căluș, identificarea cultului Ielelor ca element principal constitutiv al Călușului, observarea caracterului funerar al Rusaliilor, legătura cu Ielele și, implicit Călușul, sublinierea caracterului de dans cu arme și a caracterului de confrerie masculină, observarea fondului comun indo-european în care Călușul se înscrie alături de alte practici ceremoniale și magico-religioase din Europa.

Cu toate că este un studiu de tinerete, *Originea jocului de călușari*, micul studiu dedicat de Romulus Vuia Călușului, este în mod cert, datorită calitățile sale, un reper obligatoriu pentru înțelegerea acestei practici ceremoniale de natură coreutică, fapt confirmat de toți autorii importanți de după R. Vuia care au căutat „să intre” în Căluș, autori pe care l-au luat pe Vuia drept una dintre cele mai avizate călăuze.

Bibliografie

VUIA, Romulus

1922 *Originea jocului de călușari în Dacoromania. Buletinul Muzeului Limbii Române al Universității din Cluj pentru anii 1921-1922*, Cluj, pg. 215-254

1975 *Studii de etnografie și folclor*, Editura Minerva, București

NEAGOTA Bogdan, BENGĂ Ileana

2011 *Niveluri explicative în Căluș. Între narativitate și ceremonialitate*, revista ORMA, nr. 15, Cluj-Napoca

VĂETIȘI, Șerban

2008 *Noile teorii etnografice și conceptul de descriere a culturii*, Editura Fundației pentru Studii Europene (EFES), Cluj-Napoca

PETAC, Silvestru

2016 *Analiza Călușului în relație cu dansurile rituale/ceremoniale masculine europene*, Editura Muzeului Literaturii Române, 2016

IROZII.

O PRIVIRE ASUPRA TEATRULUI POPULAR CONTEMPORAN

Andrei Flavius PETRUȚ
Brad, jud. Hunedoara

Irozii. Considerations on the contemporary folk theatre

The paper discusses the folk theatre rituals organized around Christmas in the village Luncoiu de Sus, Hunedoara County, Romania. The name of this type of theatre is "Irod" or "Irozi" which is derived from the name of the tyrant emperor Herod. Every year, nine teenagers aged between 15 and 24 wear specific costumes and play a series of religious characters – King Herod, two soldiers, a priest, a shepherd, an angel and the Three Wise Men from the East –, while caroling throughout the whole village on Christmas Eve and on Christmas Day. The rehearsals for the folk theatre begin on November 15, continue until Christmas Eve, taking place in each of the actors' homes. During this time, volunteer actors learn roles and carols, prepare their costumes and discuss the news from the village. The costumes of the characters are those that offer prestige to the caroling group. Thus, Emperor Herod and the two soldiers wear red suits, Valtezar has a green suit, Melihor is dressed in blue, Gaspar in yellow; the white angel, the priest and the shepherd have specific costumes. On Christmas Eve, prepared to go through the whole village, the actors begin to proclaim the birth of Jesus, and come in every house and to the church, facing the weather whims - frost, rain, snow.

Keywords: folk theatre, King Herod, carols, Christmas, birth of Jesus.

I. Introducere. Caracterul multiethnic și multiconfesional al Transilvaniei a influențat în timp și modul de celebrare a sărbătorilor religioase, îmbogățind și dând culoare zilelor de odihnă. Chiar dacă a pătruns relativ târziu în cultura populară română, prin mijlocirea sașilor ori a „călugărilor străini veniți în țara noastră în diferite timpuri” (Burada, 1915: 7), teatrul popular, ori cum mai este el cunoscut, drama istorică, este însușit de către comunitățile de români cărora, plăcându-le fastuozitatea costumelor, a mișcărilor scenice și a întregii distribuții, încep să îl practice chiar în vatra satului. Punerea în scenă a dramei istorice în cadrul școlilor de la Aiud, Blaj și Cluj contribuie la răspândirea piesei prin elevii care duc mai departe pe străzile orașelor și pe ulițele satelor personajele și întâmplările istorice (Oprișan, 1987: 99).

Astfel, se ajunge ca această punere în scenă, care a luat naștere în secolele IX – XI întâi în Galia și Germania (Vrabie, 1970: 468) să fie practică pe un spațiu tot mai întins. Recitarea versurilor se făcea întâi în limba latină, de către clerici, însă, odată cu înlocuirea limbii latine cu limbile naționale, și locul clericilor a fost luat cu timpul de către „oameni din popor, breslași întâi de

toate” (Vrabie, 1970: 471), de unde a ajuns să fie practicat și în lumea satului. De aici, de foarte jos, piesa teatrului popular începe să fie reculeasă și consemnată de importanți oameni de cultură și folcloriști, dintre care amintim pe: Anton Pann, G. Dem. Teodorescu, Jean Cuisenier ș.a.

Desigur că există multiple variante ale acestui teatru popular, în diferitele zone ale țării. Chiar dacă vorbim despre comunități sătești învecinate, diferențele sunt multiple: de la genericul sub care se găsește piesa teatrului popular (Oprîșan, 1987), la numele personajelor (în unele cazuri *Baltazar*, iar în altele *Valtezar*; *Melfior*, *Melihor* ori *Melhior*), până la replicile personajelor, versurile colindelor aparținătoare acestei piese și chiar costumația ce întregeste distribuția. Fiecare sat, putem spune, posedă o comoară proprie, aparte de a satelor vecine, colorată și vie, care îmbogățește sărbătoarea nașterii.

II. Metodologie. În ceea ce privește metodologia cercetării, putem spune că aceasta se împarte în două părți. Întâi avem la bază interviuri realizate cu localnicii satului Luncoiu de Sus, sat aparținător din punct de vedere administrativ de comuna Luncoiu de Jos, din județul Hunedoara. Contactul cu localnicii a avut loc în mai multe perioade succesive, începând din toamna/iarna anului 2015 și ajungându-se până în iarna anului 2018, când a avut loc ultima descindere pe teren. Interviuurile au fost luate de către noi în vederea întocmirii lucrării de licență, continuând pe același subiect cercetările, în vederea realizării viitoarei teze de disertație. Cea de-a doua fază a cercetării a presupus, în limita timpului avut la dispoziție, participarea efectivă la repetițiile actanților și „colindarea” unei părți din arealul satului împreună cu ei, începând din seara zilei de 24 decembrie, până undeva la miezul nopții. Observarea obiceiului s-a făcut mai mulți ani la rând, începând din iarna anului 2015 și până în iarna anului 2018, observând pe rând colindarea la gazdă, colindarea la Biserică, iar mai apoi am luat parte efectiv la repetiții și am parcurs o parte a traseului prin sat.

Pentru culegerea informațiilor de teren am utilizat metoda interviului, realizat prin contact direct cu sătenii. Interviuurile au fost înregistrate audio, urmărindu-se un set de întrebări prestabilite, prin care am dorit și în mare parte am și realizat, provocarea relatării pe larg a momentelor din tinerețile celor mai vârstnici dintre respondenți. În procesul de selectare a respondenților s-a ținut cont ca aceștia să fi făcut parte cândva din trupa de teatru popular a satului, ori să fie familiarizați cu această formă de colind. Toate interviurile au fost realizate într-un mediu familiar, în incinta locuinței respondenților. Întrebările au variat și ele în funcție de disponibilitatea celor intervievați, uneori recurgându-se la adevărate dialoguri între noi și subiecți, alteori subiecții dând dovadă de talent oratoric, au fost lăsați să-și depene amintirile. Contactul cu aceștia a fost ușurat și datorită faptului că originile noastre paterne sunt din

vatra satului unde ne-am desfășurat activitatea de cercetare, astfel încât respondenții au fost ușor de identificat și deschiși spre a-și spune poveștile tinereții. În completarea interviurilor s-a recurs și la realizarea de fotografii și înregistrări audio-video, care surprind diverse momente din timpul perindului prin sat.

În ceea ce privește dificultățile întâlnite, putem spune că acestea sunt doar de ordin estetic, transcrierea interviurilor în grai fiind singura problemă întâlnită. Am ales să transcriem interviurile în grai pentru a păstra autenticitatea informațiilor culese, pentru redarea cu fidelitate a termenilor folosiți pentru descrierea costumelor, cu mențiunea că regionalismele, de orice fel, vor fi explicate în notele infrapaginale.

III. Teatrul popular. E seara ajunului Crăciunului. Întunericul se lasă ușor peste satul de deal, dispus în formă de amfiteatru, ce începe de la DN76 (E 79) și urcă mai domol sau mai abrupt pe dealurile: Mare, Stânișorii, Gru, Sușești, Șandrești, Dugești, Boului și, respectiv, pe dealul Fecii. Fulgii de zăpadă cad răzleți peste pământul negru. În aer se simte briza unui vânt ușor, nici cald, nici rece, care mângâie fiecare colț de lume. Sătenii stau pe la casele lor, în jurul focului, a televizorului sau povestesc despre întâmplările de peste an, mai ales dacă nu s-au întâlnit de mult cu musafirii ce tocmai le-au trecut pragul. O ureche este tot timpul atentă dacă nu cumva se aud zdrăngănele¹ irozilor. Însă sosirea irozilor la casele gazdelor nu se face oricum. Ea respectă un traseu bine definit prin sat, cu un interval orar variabil doar în funcție de condițiile meteorologice și de disponibilitatea gazdelor de a cere actanților mai multe colinde sau nu. Fiecare gazdă cunoaște intervalul orar la care ar trebui să ajungă irozii să le vestească Nașterea, pregătindu-se mai ales atunci pentru întâmpinare.

Înainte de toate acestea, trupa² irozilor trebuie să fie formată.

Odată cu prinderea postului Crăciunului la 15 noiembrie, începe formarea trupei irozilor. Trebuie ținut cont, în primul rând, de numărul de persoane ce vor fi implicate. Fiind nouă personaje (Înger, Irod, Cătana I și Cătana a II-a, Valtezar, Melihor, Gașpar, Ciobanul și Popa), fiecare cu replici bine stabilite și trăsături specifice, actanții trebuie să aleagă cu atenție rolurile.

Îngerul, vestitorul nașterii, este cel mai tânăr din trupă. Asta se explică, credem noi, și prin puritatea copilului, dar și prin faptul că el are cele mai

¹ Zdrăngănele = clopoței.

² Dorim să păstrăm termenul de *trupă* în defavoarea celui de *ceată* – întâlnit în literatura de specialitate, deoarece, după cum spuneam și în introducere, dorim să păstrăm elementele lingvistice întâlnite de noi în decursul desfășurării cercetărilor de teren, pentru păstrarea atât a autenticității limbajului comunității, cât și pentru frumusețea și diversitatea acestor cuvinte și construcții lingvistice.

puține replici de spus în economia piesei teatrului popular. Totodată, el este cel care cere acordul gazdei pentru a-i colinda și totodată intră primul în gospodărie.

Pe parcursul anilor, copilul ce a avut într-o primă fază rolul de înger și-a schimbat rolul, trecând, pe rând, și prin pielea celorlalte personaje. Un caz avut în vedere este cel al actantului Hanganu Andrei, care, începând de la vârsta de 14 ani a jucat rolul îngerului doi ani consecutiv, urmând ca mai apoi să dea viață Cătanei a II-a, iar în iarna anului 2018, Cătanei I.

Chiar și costumația îngerului este pe măsura tânărului ce îi dă viață. Ea este confecționată doar dintr-o cămașa albă, care îi acoperă bustul și picioarele până în zona genunchilor, încinsă în zona brâului cu un tricolor și una sau două diagonale tot tricolore. Acesta poartă pe cap un coif conic, având o înălțime considerabilă, alb, împodobit cu beteală de diferite culori. Costumația este completată de o cruce din lemn, cam de statura sa, ce are în vârf o steluță și câțiva clopoței. De asemenea, crucea este împodobită cu beteală.

De departe însă, cel care deține autoritatea este *Irodul*. El trebuie să fie dintre cei mai experimentați actanți, deoarece el coordonează repetițiile, având grijă ca ceilalți tineri să-și învețe bine rolurile, să învețe colindele, să știe momentul când trebuie să intervină în piesă și ce gesturi sunt necesare momentului respectiv, gestionând totodată perindul prin sat. El trebuie să cunoască foarte bine traseul prestabilit, urmat din generație în generație: „Să băgau prima dată la Dăvid, la Filip, la Dăvid și la Cornel Feier și vineau la noi, și o luai pă Șandrești, pă partea aialaltă și vineau sus la Deal și atunșea coborau la Vale. A doua ză făceau Dugeșciu, pă Dealu Mare, Sușeșciu. La Sușești să găta. A doua zi.” (Dud Nicolae) Trebuie ținut cont de faptul că traseul nu poate fi strămutat datorită dimensiunilor considerabile ale satului și a modului de așezare a acestuia. Satul fiind împărțit pe cătune, acestea au o anumită ordine în care trebuie colindate pentru ca perindul irozilor să fie eficient.

Irodul este și cel mai prestigios personaj, chiar dacă, istoric vorbind el este un personaj negativ. Pe lângă rolul de coordonator al trupei, el este și cel care primește indicațiile gazdei: unde se vor amplasa pentru a-și debita rolurile, cat de lung sau de scurt să fie rolul³, ori ce colinde preferă la finalul rolului. În lipsa *Iepeii* – a cărașului, care a ieșit din distribuția teatrului popular, fiind cel

³ Există două moduri de prezentare a rolului irozilor: prima variantă, cea pe lung, presupune rostirea tuturor replicilor aferente fiecărui personaj, colindarea în întregime a colindelor aferente fiecărui moment al piesei. La sfârșitul rolului, irozilor li se mai pot cere câteva colinde suplimentare, de regulă colinde preferate de gazdă, care nu pot fi integrate în piesă, însă această practică, din observațiile noastre, a ieșit din uz. O a doua variantă de prezentare a rolului ar fi cea pe scurt. Aceasta presupune omiterea unor momente din distribuția piesei, sărirea unor replici considerate mai puțin importante și scurtarea colindelor. Accentul este pus pe confruntarea directă dintre împăratul Irod și Valtezar – reprezentantul Crailor.

ce în vremurile nu foarte îndepărtate căra produsele de proveniență animală ori vegetală primite în schimbul vestirii Nașterii, este cel ce colectează plata în numerar, fiind răspunzător de împărțirea în mod egal a banilor primiți.

Prestigiul Irodului este dat și de fastuosul costum roșu pe care îl poartă. Costumul este compus din două piese, bluză și pantaloni, sub forma veșmintelor militare. Umerii sunt împodobiti cu epoleți aurii cu franjuri de jur împrejur ca la orice ofițer de rang superior, iar pieptul, în loc de decorații este acoperit de 12 ciucuri colorați dispuși în formă de semicerc, pornind de la umeri. Ciucurii sunt confecționați acasă, din lână de diferite culori, având dimensiuni diferite, fiind intercalați mare-mic. Tot cu ciucuri sunt împodobite și mânecile sub umeri, iar în partea de jos, la manșetă, prezintă două bentițe aurii. Pieptul mai este împodobit și de două diagonale albe, strânse într-un brâu alb, care contrastează foarte bine cu nuanța costumului.

Pantalonii sunt drepti acum, nemai purtându-se tureci de origine austriacă. Ei sunt animați de doi sau patru clopoței, prinși direct pe pantalon sau pe o curelușă ce se prinde peste pulpă. Piesa, care completează costumația este o sabie purtată în teacă, ce își are rolul în timpul punerii în scenă a dramei religioase.

De departe însă ceea ce atrage atenția privitorilor este cășcetul⁴. Având forma unui bulb de ceapă, el reprezintă coroana împăratului, dimensiunile fiind considerabile. Confectionat din carton și îmbrăcat în hârtie roșie, are în interiorul său un glob de sticlă, iar deasupra o cruce. El se împodobește cu beteală și hârtie multicoloră. Considerăm că respectiva cruciuliță pusă deasupra coroanei împăratului tiran simbolizează atât apartenența creștină a actanților, cât și biruința adusă prin Nașterea Pruncului asupra păcatului biblic.

Un alt caz în care actantul a dat viață mai multor personaje este și cel al actorului ce îl întruchiează pe Irodul din anului 2018: începând ca și Cătană a II-a, Cătană I, Gașpar, Valtezar, el ajunge în cele din urmă, datorită experienței acumulate, să dea viață împăratului Irod.

Cei trei crai, *Valtezar*, *Melior* și *Gașpar*, sunt opozanți direcți ai împăratului. Costumele sunt confecționate tot din două piese, bluză și pantaloni, însă având fiecare culori diferite: pentru Valtezar costumul este verde, pentru Melior costumul este albastru, iar pentru Gașpar este galben. Valtezarul este cel mai mare în grad față de ceilalți doi crai care se află pe poziții identice. Costumele crailor sunt și ele împodobite pe piept cu ciucuri colorați, având umerii acoperiți de epoleți în culorile specifice personajului. Nici diagonalele și brăiele nu lipsesc, diferența fiind aceea că aici vorbim deja despre bentițe tricolore, și nu despre culori aleatorii. Bentițele tricolore sunt folosite pentru a sublinia creștinătatea poporului român și închinarea acestuia în

⁴ Cășcet = coif.

fața Pruncului, cât și aducerea darurilor, chiar dacă vorbim despre acestea la modul metaforic.

Clopoței prinși la picioare sunt prezenți și în cazul crailor, săbiile de asemenea – vorbim și aici tot despre ofițeri. Cășcecele sunt însă diferite față de cel al Irodului. În primul rând sunt mult mai simple, având formă cilindrică, diferențierea făcându-se atât prin culoare, cât și prin decorațiunile de deasupra. Astfel, cășcetul Valtezarului prezintă deasupra două arcuri, al Melihorului un singur arc central, iar al Gașparului tot un singur arc central însă mult mai ascuțit decât cel al lui Melihor. Cășcecele au cozoroc și se împodobesc cu beteală și hârtie colorată în specificul coloritului fiecărui personaj.

Cătanele sunt cei doi ajutanți ai împăratului Irod. Amplasate de-a dreapta (Cătana II) și de-a stânga (Cătana I) împăratului, au costume asemănătoare celor prezentate mai sus: formate tot din două piese, pantaloni și bluză, de culoare roșie pentru a se sublinia apartenența față de împărat, ele sunt împodobite cu ciucuri, diagonale albe, mijlocul fiind strâns într-o centură sau brâu alb. Clopoței sunt prezenți și ei, prinși la picioare. Diferența între Cătana II și Cătana I, care este cea mai mare în grad și, prin urmare, are cele mai numeroase replici, se face prin numărul diagonalelor: Cătana I are o singură diagonală albă, pe când Cătana a II-a are două diagonale. Aceasta este o schimbare ce a survenit destul de târziu în economia teatrului, înainte vreme diferențierea făcându-se prin diagonala albă purtată doar de Cătana I.

Cătanele sunt opozantele directe ale Melihorului și Gașparului, în timp ce Irodul și Valtezarul stau față în față, flancați de cei mai mici în grad.

Distribuția teatrului popular din sat mai este completată și de un *Cioban* și un *Popă*. Aceste personaje fac trimitere la nașterea în iesle (Ciobanul) și la profeția despre nașterea Mesiei (Popa). Costumele sunt simple, reprezentând fiecare meserie: Ciobanul este învelit într-o bundă masivă, la brâu are prinsă una sau două talăngi, având pe cap un *cumanac*⁵ specific acestei îndeletniciri, și se sprijină într-o bătă (botă); iar Popa are o pelerină asemănătoare reverenței și un patrafir, ambele fiind decorate cu câte o cruce. Acesta poartă tot un coif cilindric, însă este simplu, negru, împodobit doar cu o cruce. Popa poartă cu el o cruce de lemn și chiar un caiet care simbolizează cartea de rugăciune.

Cu toate acestea, ele sunt personajele comice din distribuția teatrului popular. Chiar în timpul rolului, ciobanul se așază jos, între irozi și crai, Popa șezând cu genunchii pe el. Șederea Ciobanului în această poziție simbolizează atât somnul lăuntric, cât și neîncrederea în profeție. Chiar schimbul de replici cu îngerul, care îi anunță venirea Mântuitorului este comic:

„Taci, să nu mă scol la tine
Să-ți dau o palmă,

⁵ Cumanac = pălărie.

Că ție-ți umblă gura
Fără nici o treabă,
Ca ciocul pupezei
Vara prin iarbă.”

În cele din urmă este convins de spusele îngerului, recunoscând nașterea Mesiei.

Momentele ce dau comicul de situație în distribuția teatrului popular, care implică, după cum am spus, actanții ce întruchiează Ciobanul și Popa, sunt următoarele: la cererea gazdei, după sfârșirea rolului, aceștia trebuie să joace în ritmul unei colinde, sprijinindu-se în bota și crucea din dotare. Jocul constă în sărituri sincrone și ritmice atât pe loc cât și prin mișcări stângadreapta. Comicul de situație este dat de nesincronizarea actanților, de pierderea ritmului melodic, cât și de zgomotul produs de talanga ciobanului. Alte situații în care mai pot fi puși cei doi sunt: crearea unei părții – dacă este zăpadă – în grădina casei prin tăvălirea într-o parte și-n alta, în timp ce sunt ascunși în bunda ciobanului; prinderea și sărutarea fetelor sau ascunderea acestora sub bundă/patrafir; rostirea unei slujbe din partea Popii pe una dintre gazde sau pe Cioban. De reținut faptul că această slujbă nu este ca oricare alta: ea are un expres rol de blestem, astfel Popa trecând din tagma slujitorilor Domnului în pielea unui popă răspopit. În acest moment Popa apelează la „cartea de rugăciune”, caietul din dotare, unde are trecută respectiva „slujbă”.

Trebuie menționat faptul că actanții ce dau viață acestor două personaje comice sunt cei mai înaintați în vârstă dintre toți, ajungând până la vârsta de 22 de ani (Ciobanul) sau chiar 24 de ani (Popa), după cum i-am găsit noi pe teren. Este de înțeles astfel comportamentul ieșit din comun al acestor actanți, ei fiind mai îndrăzneți, mai volubili și glumeți, mai ales în ceea ce privește fetele, dar nu numai. Desigur, această îndrăzneală ține seama și de trăsăturile personale ale fiecărui individ, nu doar de trăsăturile specifice personajului, deoarece sătenii ne-au arătat că poate fi vorba despre un Cioban/Popă mai îndrăzneț ori mai rușinos, în funcție de actor.

Repetițiile actorilor se desfășoară după prinderea postului la fiecare actant acasă, pe rând, așa încât rotindu-se, se ajunge ca fiecare familie să găzduiască repetițiile de două, trei ori. Repetițiile sunt însă nu doar un prilej de învățare a rolului, ci și unul de întâlnire și petrecere a actorilor. Voia bună este la ea acasă. Discuțiile, dintre cele mai diverse, tind să aducă zâmbetele pe fața tinerilor, să expună probleme legate de viața satului, astfel comunicându-se veștile de la o casă la alta, ori să rezolve probleme din interiorul trupei. Cei mai tineri sunt inițiați în ceea ce înseamnă talentul actoresc, li se explică modul în care trebuie să recite replicile, gesturile necesare completării apariției scenice cât și amplasamentul scenic. Fiecare actor, pe lângă replici, trebuie să știe să mimeze o anumită atitudine (de furie sau de mirare), să salute militărește

superiorul (cătanele), ori să bată săbiile de teacă pentru „intimidarea” adversarului.

De departe cel mai greu de învățat este duelul cu săbiile. Acesta are loc între cătane și Irod versus Crai, tot în ritmul unor colinde. Duelul (*Tăieturile*)⁶ trebuie să fie foarte bine sincronizat cu ritmul melodiei pentru a nu deranja armonia creată, cât și pentru a nu exista posibilitatea rănirii colegilor. Săbiile fiind confecționate din metal și având o oarecare greutate, trebuie spus că mânăuirea lor în ritmul melodiei nu este tocmai ușoară, fiind necesar, în prealabil, un oarecare antrenament.

Costumele, atât de importante în distribuția teatrului popular, datorită coloritului și bogatelor ornamentări, pot proveni din împrumuturi sau fiecare actant dacă dorește și își permite din punct de vedere financiar, le poate confecționa, avându-le mai apoi ca amintire. Împrumutul poate fi făcut în interiorul trupei, de la un actor ce și-a schimbat personajul la celălalt, ori din exteriorul trupei, de la unul dintre sătenii care a fost actor în teatrul popular cu ani în urmă și are propriul costum. Împrumutul hainelor ține seama însă de mai multe variabile: hainele trebuie să se potrivească ca și măsură, chiar dacă sunt purtate peste hainele groase, de iarnă; trebuie să nu fie rupte ori pătate și, de asemenea, trebuie ca cel ce le deține să fie de acord să le împrumute. Dacă însă împrumutul nu este posibil, actorul trebuie să recurgă la crearea propriei garderobe. Totodată, crearea propriului costum vine să satisfacă anumite nevoi de mândrie ale actorului: costumul nou, croit exact după măsurile celui ce îl poartă oferă prestigiu în sat, arătând totodată și poziția socială a familiei. Materialul cumpărat, aflarea unui croitor bun, care să știe confecționa costumul după indicațiile primite ori după fotografii, confecționarea ciucurilor, a sabiei și a cășcetului impun un anume cost care trebuie suportat de familia tânărului actor. Costumul odată făcut, aparține actorului și nu trupei, acesta putând să aleagă dacă va mai fi purtat de un alt băiat sau nu, rămânând ca o amintire pentru cel ce a fost cândva crai și pentru familia acestuia.

Odată actorii găsiți, rolurile și repetițiile făcute, costumele fiind în bună stare, nu mai rămâne decât să se plece la colindat.

IV. Urmări ale colindatului. Sătenii se pregătesc și ei pentru primirea colindătorilor. Primenirea casei, a gospodăriei, împodobirea bradului, fierberea vinarsului⁷ ori a vinului, coacerea prăjiturilor și a altor bunătăți, cumpărarea sucurilor de toate felurile, fac ca și pregătirea gazdelor să fie un întreg ritual. Prestigiul gazdei depinde de asta. Însă să ne întoarcem la prestigiul irozilor.

⁶ În termen local, acest duel al personajelor militarizate se numește *tăietură* sau *tăieturi*, după modul de lovire al săbiilor, acestea fiind înclinate la un unghi de 45 de grade.

⁷ Vinars = țuică, pălincă. Termenul local pentru pentru țuica fiartă este „crampă”.

După cum spuneam mai sus, fiecare gazdă cunoaște cu aproximație intervalul orar la care ar trebui să ajungă la casa lor trupa irozilor. În funcție de acest interval, care depinde destul de mult de condițiile meteorologice⁸ și de disponibilitatea gazdelor de a-i opri pe colindători pentru o reprezentație mai îndelungată, ori, din contră, limitarea reprezentației la o singură colindă, gazdele se pregătesc pentru întâmpinarea tinerilor ce le aduc vestea Nașterii. Premergător acestei primiri, discuțiile din casa gazdei se pot contura în jurul trupei de irozi. Astfel, dacă cei ce așteaptă sosirea colindătorilor sunt noi, nemaiavând cunoștințe despre acest obicei, sunt puși în temă cu ceea ce au să vadă, indicându-li-se chiar să filmeze, să înregistreze audio ori să fotografieze actorii. De obicei, la casa respectivă, unde sunt musafiri ce nu au mai văzut acest obicei, gazda cere Irodului să facă rolul în varianta lungă, cu toate colindele, renumerația și uspătarea⁹ fiind pe măsură.

Gazdele sunt atente la toate gesturile irozilor, urmărind fiecare personaj, fiecare costum, fiecare actant, identificându-l în interiorul comunității satului. Uspătarea de la sfârșitul rolului, când actorii sunt invitați să servească bunătățile pregătite de gazdă joacă și rolul de răspândire a informațiilor în sat. Actorii povestesc ce au văzut la ceilalți săteni, cum și cu ce au fost serviți, dacă mai este prezentă o altă trupă de colindători¹⁰, ori răspund la întrebări legate de propria istorie sau familie, mai ales dacă este vorba despre rude ori prieteni de familie.

Abia după plecarea actanților încep însă comentariile pe baza a ceea ce s-a petrecut. Foștii actori ai teatrului popular deapănă amintiri din copilărie când chiar ei au fost purtătorii acestui obicei, făcând comparații între ceea ce se petrecea în tinerețile lor, ceea ce s-a petrecut de-a lungul anilor și ceea ce au văzut cu doar câteva momente în urmă. De la prezența scenică, talentul actoresc, gesturi și până la mimica feței și costume – toate trec prin filtrul observatorului, subiectivitatea fiind la ea acasă. Desigur că personalitățile foștilor actori și cele ale actorilor contemporani diferă, timpul istoric diferă, dând o altă paletă mai largă de culori în ceea ce privește trăsăturile particulare,

⁸ Condițiile meteorologice influențează foarte mult deplasarea prin sat. Astfel, dacă vremea este ploioasă, deplasarea este îngreunată datorită necesității de a ocoli zonele noroioase și băltoase. Trebuie ținut cont că deplasarea nu se face doar pe drumurile asfaltate ale satului, ci și peste câmp, prin pădure ori grădinile sătenilor. De asemenea, căderea unor zăpezi mari stingherește deplasarea colindătorilor de la o casă la alta. Cele mai favorabile condiții meteorologice sunt cele de îngheț ori secetă.

⁹ A uspăta = a servi cu mâncare și băutură.

¹⁰ Aici facem referire la dubași, care sunt feciorii gata de însurătoare ce se adună pentru a pleca cu muzica prin sat, colindând și jucând fetele și femeile din fiecare casă. Dubașii porneau în urma irozilor, fiind cei ce încheiau colindatul.

modul de viață al tinerilor. Comparațiile acestea vin și sub impactul nostalgiei, povestea trebuind spusă și chiar răspusă la fiecare Crăciun.

Femeile în schimb, mult mai practice și ancorate în prezentul tinerilor, încearcă să deslușească arborele genealogic al fiecărui actant. Începând de la nume, până la vârstă, ocupație, familie, ele deapănă și compun pentru fiecare actor în parte secvențe din trecut. Momente hazlii sau dureroase sunt amintite din istoria celor mai cunoscuți, iar pentru cei mai puțin cunoscuți se încearcă aflarea a cât mai multor date. De asemenea, veștile aflate de la irozii cu privire la ceilalți săteni ori întâmplări din vatra satului și nu numai, prilejuiesc un nou subiect de discuție, de lămuriri aduse celor mai puțin familiarizați cu subiectul ori de întărire a unor discuții purtate cu altă ocazie.

Slujba de la Biserică oferă o nouă posibilitate sătenilor de a lăuda sau critica trupa irozilor, care colindă și Casa Domnului. Aici, fiind prezent întregul sat, fiecare își poate spune părerea despre ceea ce s-a întâmplat până la casa la care actorii au ajuns să o colinde, despre modul în care s-au prezentat irozii ori despre veștile aflate de la aceștia în legătură cu un anumit subiect. Odată cu ieșirea de la Biserică, irozilor li se oferă calificativul. Au trecut sau nu testul ochiului critic al sătenilor?

V. Concluzii. Se impun și câteva concluzii. Perpetuarea obiceiului irozilor angrenează întregul sat. Adunarea actanților, desfășurarea repetițiilor acestora, procurarea costumelor – toate necesită timp, relații de vecinătate și bună înțelegere. Atât actorii trebuie să comunice bine între ei cât și familiile acestora trebuie să aibă relații bune. Chiar dacă există unele antipatii între familii din sat, nici nu se pune problema ca unul dintre actanți să nu intre în curtea respectivei familii. Sărbătoarea Crăciunului și vestea Nașterii lasă dușmăniile de-o parte, uitând măcar pentru un moment de situațiile mai puțin plăcute.

Animarea satului de trupa irozilor bucură întregul colectiv. Fiecare se pregătește să-i întâmpine cât mai bine, cu ce se găsește mai bun în casă, pentru a-și arăta simpatia față de ei. Remunerarea în bani a colindelor exprimă, de asemenea, simpatia față de tinerii actori cât și recunoașterea efortului depus în timpul repetițiilor și a perindului prin sat. Admirarea costumelor, a modului de punere în scenă a dramei religioase vine și ea să încununeze eforturile depuse de actorii voluntari. Implicarea actorilor în comunitatea sătească prin această formă de colind este cu atât mai binevenită cu cât satul se confruntă cu problema depopulării și a îmbătrânirii populației. Anul 2018, când am efectuat ultima descindere pe teren, ne-a lăsat impresia că ar fi ultimul an în care am mai găsit această formă de colind prezentă în sat în forma sa tradițională. Rămâne de văzut dacă se vor mai găsi tineri dornici să perpetueze acest frumos obicei.

Bibliografie

Adamescu, Gheorghe

1920 *Istoria literaturii române*, Ed. Biblioteca pentru toți, ediția a III-a.

Bîrlea, Ovidiu

1981 *Folclor românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București.

Burada, Teodor T.

1915 *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Ed. Institutul de arte grafice N. V. Ștefaniu & Comp, Iași.

Cartoian, Nicolae

1938 *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II – Epoca influenței grecești, Ed. Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II, București.

Gaster, Moses

1883 *Literatura populară română*, Ed. Ig Maimann, librar-editor, București.

Oprișan, Horia Barbu

1987 *Teatrul popular românesc*, Ed. Meridiane, București.

Vrabie, Gheorghe

1970 *Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București.

Legendă fotografii

Fig. 1. Trupa irozilor înainte de colindarea bisericii în anul 2017.

Rândul din spate, de la stânga la dreapta: Ciobanul, Popa, Valtezar. Rândul din față, de la stânga la dreapta: Îngerul, Cătana I, Irod, Melihor, Gașpar, Cătana II.

*Fotografie realizată de către noi în timpul cercetărilor de teren din anul 2017.

Fig. 2. De la stânga la dreapta: Cătana a II-a, Irod, Cătana I – 1975.

Fig. 3. De la stânga la dreapta: Melihor, Irod, Gașpar, Valtezar – 1977-1978.

Fig. 4. Popa (jos) și Ciobanul – 1975.

Fig. 5. Trupa Irozilor la colindarea bisericii vechi din sat în anul 1977-1978.

Rândul din spate, de la stânga la dreapta: Cătana a II-a, Melihor, Irod, Valtezar, Gașpas, Cătana I. Rândul de jos, de la stânga la dreapta: Popa, Îngerul, Ciobanul.

*Fotografiile alb-negru provin din arhivele personale ale informatorilor Feier Ionel și Petruț Lazăr.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

COMICUL ÎN FOLCLORUL LITERAR. CONSIDERAȚII DESPRE LUMEA LUI PĂCALĂ

Laura Cristina POP
Muzeul Etnografic al Transilvaniei

The humour in the literary folklore. Considerations about Păcală's world

The comic is interpreted considering the historical trajectory of its manifestations. Starting with the chroniclers, Hașdeu, Șăineanu, Ispirescu, Pamfile, tried to define the humor, to give name to different comic categories. Ovidiu Bîrlea was the one who classified the comic species of our literary folklore.

We have showed the occasions when this species is acted, and who are the emblematic comic characters of the literary folklore. From Nastratin Hogeia, Till Ulenspiegel, Ludas Matyi to Păcală, they are all the same. They are different only in what regards their countries; spiritually, they have a perpetual humor, they re-invent themselves.

Keywords: literary folklore, Păcală, the classification of „snoave”, humour in the literary folklore

„Un personaj comic devine invizibil pentru el însuși, făcându-se vizibil pentru toată lumea” (Bergson, 1930: 6). Pentru a putea interpreta fenomenul umorului, al comicului, e necesară o privire scurtă asupra semnificației râsului. Fie că e vorba de folclorul literar sau de literatura cultă, există câteva note principale în care se poate interpreta râsul, făcând o distincție clară între comicul creat de limbaj și comicul exprimat prin limbaj și plecând de la axioma potrivit căreia comicul este inconștient. Primul tip de comic este intraductibil, este conex construcției frazeologice și ține de amuzamentul însuși al cuvintelor. Al doilea este pus în pericol prin traduceri dintr-o limbă în alta sau chiar prin trecerea dintr-un mediu social în altul. Chiar dacă între cele două există o legătură, „vom fi puși în încurcătură, în cea mai mare parte a cazurilor, să spunem de cine anume râdem, deci simțim vag uneori că este cineva implicat. Persoana în cauză, de altfel, nu este întotdeauna cea care vorbește. Aici ar fi de făcut o importantă distincție între spiritual și comic. Poate s-ar descoperi că un cuvânt este considerat comic atunci când ne face să râdem de cel care-l pronunță, și spiritual când ne face să râdem de o a treia persoană sau, cel mai adesea, nu am ști să decidem dacă respectivul cuvânt este comic ori spiritual. El este rizibil și atât.” (Bergson, 1930: 36).

Deschizători de drumuri în istoria consemnării a ceea ce inițial s-a numit „vorba glumeață” sau „usturătoare”, „întâmplare hazlie”, cronicarii - Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Ion Neculce - au adunat atât forme native ale

folclorului comic cât și reinterpretări. Anul 1841 reprezintă momentul zero al inventarierii acestui gen de proză folclorică, botezată *snoavă* în gazeta „Albina românească” de către profesorul Teodor Stamati de la Academia Mihăileană.

Comicul tradițional numit pentru prima dată *anecdotală* este încorsetat într-o clasificare abia în 1867 de către B. P. Hașdeu în cunoscuta sa lucrare „Literatura populară”. Definiția, deși incompletă, reprezintă un prim pas foarte important pentru folcloristica românească: „un fel de narațiuni satirice, foarte scurte, precum sunt, bunăoară, acelea despre țigani sau evrei” (Petriceicu Hașdeu, 1949: 29).

Lazăr Șăineanu, în lucrarea sa despre basmele românilor apărută în 1895 (Șăineanu, 1895: 911), studiază poveștile glumețe ce sunt alcătuite atât din basme nuvelistice cât și din snoave. Totuși, primul care a instituit definitiv terminologia științifică de *snoavă* a fost Mozes Gaster în 1883 prin tranșarea termenilor de *snoavă*, *nuvelă* și *poveste* (Gaster, 1883: 149,158,159). Ulterior, și Iorga a preluat termenul, reușind să îl impună definitiv (Iorga, 1925: 66) dar doar în 1925.

Petre Ispirescu a izbutit accentuarea, încă din titlu, a caracteristicilor textelor pe care le-a publicat în volumele din 1873 și 1883: texte autentice, culese, purtând numele de *snoavă* sau *povestire populară* și *glumă*. Ion C. Fundescu, în 1867 și 1895, a publicat două culegeri de basme făcând distincția între *anecdotală* și *păcălitură* ca fiind tipuri aparte.

Asemeni lui B. P. Hașdeu, criticul literar Gheorghe Adamescu, în 1913, utilizează termenul *anecdotală* pentru povestirea scurtă ce are la final o *glumă*, dedicând acestui compartiment de literatură populară un capitol întreg, cel de *anecdote și satire* (Adamescu, 1913: 15).

Tudor Pamfile folosește noțiunea de *glumă* - descrisă cu plasticitate ca „poveste care mușcă în taină, fără durere și fără rană adâncă, pe cel care se uită și pășește în afară de drum” – alături de termenii *snoavă* și *povestire populară*. Poporul o mai numește, spune Pamfile, „întâmplare, prujă, jîtie, tacla, anecdotală, tămășag, minciună, poveste” și practic reprezintă „minunatul mijloc de îndreptare a răului,...un folositor chip de petrecere” (Pamfile, 1919: 4). Asemeni lui Pamfile, o seamă de editori ai narațiunilor comice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea au numit această specie în diverse moduri: brașoave, bazaconii, taclale, vorbe de clacă, râsete, zâmbete etc. Se remarcă Ștefan Stan Tuțescu care, în volumele publicate în anii 1904, 1906, 1911, 1913 a observat că nota comică se face simțită și la creații numite povești hazlii, glume sau păcălituri-frământări de limbă.

Petre Ursache, în prefața la *D'ale lui Păcală. Snoave populare*, apărută în 1964 face precizări referitoare la *snoavă* și *anecdotală*. *Snoava*, mai concisă are un singur moment care coincide cu deznodământul neașteptat, numit și *poantă*. *Anecdota*, din punctul lui de vedere poartă amprenta intervenției autorilor

literați. Pe lângă acestea, istorioara are o structură mai amplă și cuprinde mai multe personaje și fapte.

Ovidiu Bîrlea, în 1976, definește snoava ca „o narațiune scurtă, de obicei alcătuită dintr-un singur episod cu intenții satirizante despre fapte din realitatea de toate zilele, în care dimensiunile realiste sunt exagerate doar cât să îngăduie limitele verosimilului. Proprie snoavei este declanșarea râsului, ea satirizează glumind, stârnind ilaritate...nu e vehementă, nu provoacă indignarea ascultătorului, fiind puternic îmbibată de acea bonomie care îl convinge că viciile semnalate sunt profund omenești, adică ieșiri reprobabile, nicidecum acte criminale”(Bîrlea, 1975: 353). Analiza snoavei, realizată de Bîrlea în toate detaliile, evidențiază faptul că snoava pândește în special deficiențele umane. „Când defectul semnalat pare a-și atinge apogeul, urmează pedeapsa firească prin care se restabilește echilibrul moral al colectivității. Această pedepsire este astfel canalizată, încât auditoriul să fie cuprins de un râs irezistibil, căci o snoavă povestită fără să fie aplaudată în final prin râsete este o narațiune imperfectă ce nu și-a atins țelul” (Bîrlea, 1975: 353). Bîrlea definește gluma și anecdota ca subspecii ale snoavei. Caracteristic glumei e că se încheie printr-o poantă ce ne dezvăluie inteligența protagonistului. Snoava e înainte de toate satirică pe când gluma e în primul rând hazlie și apoi satirizantă. Iar anecdota, în viziunea lui Bîrlea, operează cu actanți cunoscuți.

Clasificarea snoavelor, așa cum o percepe Bîrlea, cuprinde trei categorii:

- a. Snoave ce fac referire la toate categoriile vieții sociale și psihologice. Emblematic pentru această categorie este însuși Păcală, devenit Till Ulenspiegel la germani sau Nastratin Hoge la turci.
- b. Snoavele relațiilor de familie tratează cu precădere relațiile părinți-copii, frați-surori dar radiografierea relațiilor se face cu precădere din afară. Relații între soți, relații extraconjugale ori aventurile nevestei necredincioase guvernează această categorie. Poziția inferioară a femeii este ilustrată și prin pedepsele aplicate acesteia.
- c. Snoavele cu referire la deficiențele psihologice fac referire la prostia umană clasificată drept cea de grad absolut și cea verosimilă. Nu este ocolită nici tema lenii unde protagonistul este, în general, sluga. Mai putem menționa beția sau hoția și rareori, minciuna ori lăcomia.

Un alt principiu de clasificare aplicat snoavei de către Bîrlea îl constituie compoziția care poate fi simplă - snoavele sunt scurte, relatând un moment și de obicei protagonistul este un personaj negativ - sau compusă. Aceasta din urmă e construită din două acțiuni succesive: păcălirea, urmată de pedepsirea păcălitorului. Al treilea tip compozițional cuprinde mai multe scene iar ultimul este cel ciclic cu gruparea personajelor în jurul unui personaj pozitiv.

Așadar, devine evident faptul că cele două constituie specii diferite. Victor Cirimpei, folclorist din Chișinău, un glas cu notorietate în lumea folcloristicii, și-a exprimat punctul de vedere privind cele trei tipuri de narațiune comică: „Stâns unite între ele, datorită modalității de înfățișare a realității, snoavele, anecdotele și glumele nu constituie o singură categorie de gen; ele au profiluri independente, distinct conturate. Se deosebesc, în primul rând, prin felul de expunere și degajare a comismului: în snoavă - treptat, lent și desfășurat; în anecdotă - concis și brusc, în glumă - laconic-aluziv. Snoava are episoade laterale, poate încorpora și o înlănțuire de peripeții ale eroului central. Anecdota reflectă, de regulă, un singur caz; gluma constă dintr-un schimb de vorbe, un scurt dialog sau o replică. Realitățile vizate de snoavă sunt generalizate, iar cele din anecdotă și glumă - individualizate, mai concrete” (Cirimpei, 1985: 144).

Sabina-Cornelia Stroenescu, în culegerea sa din 1984, *Snoava populară românească*, grupează snoavele în mod foarte inspirat, în șase categorii, considerând că personajele sunt construite antitetic atât din punct de vedere moral cât și intelectual. Aceste categorii sunt:

1. Relații sociale (unde intră ciclul Păcală, stăpân-slugă sau autorități laice și religioase);
2. Relații de familie (soț-soție, părinți-copii, frați-surori, sau despre femei, despre bărbat ori alte neamuri);
3. Însușiri și deficiențe psihologice (prostia, înțelepciunea-istețimea, laudă-îngâmfare, lăcomie-avarie, ignoranță-naivitate, beție-hoție, etc);
4. Defecte fiziologice (surzenie, bâlbâială, orbire);
5. Snoave privitoare la armată;
6. Glume.

Nu trebuie omisă originea slavă a cuvântului *snoavă*, termenul cel mai bine încetățenit în vocabularul nostru pentru a desemna oricare din categoriile specificate mai sus, deși poartă pe alocuri și denumirea de poveste, poveste cu mășcări, minciuni, parascovenii, povești glumețe. Ceea ce o diferențiază de alte specii sunt: dimensiunea redusă, încheierea cu o poantă, caracterul novator, progresist, dinamic, fiind mereu actuală și cerută de colectivitate, posedând o uimitoare capacitate de adaptare la aspectele contemporane ale vieții.

Este imperios necesar să observăm că încercarea de a determina o clasificare standard nu exclude alte criterii de divizare. Mediul de povestire a snoavelor cât și tipologia povestitorului reprezintă grile sociologice interesante, de luat în considerare.

În mod tradițional, mediile în care se desfășoară povestitul sunt reprezentate de ocaziile așa-numite „folclorice, de tipul șezătoare, clacă, priveghi etc., în care, alături de alte manifestări spirituale, cum ar fi cântatul, cimilitul, organizarea jocurilor, apăsarea, inevitabil și povestitul. Instituții

tradiționale cu caracter complex, cu o strictă periodicitate în manifestare, bazate pe norme comportamentale vechi și având funcții social-culturale distincte, acestea sunt puse, într-o viziune devălmașă, alături de contexte socio-etnografice concrete, de o cu totul altă natură, ce coboară până la incidentul cotidian, în care transferul de valori culturale are caracter pur întâmplător” (Cuceu, 1999: 129). Ocaziile de povestit sunt, după cum specifică și Ion Cuceu în lucrarea citată, ocazii legate de viața în cadrul comunității rurale și cele exterioare satului însă clasificarea trebuie să țină seama și de raportarea la ocupațiile tradiționale și profilul economic.

Clasificarea tipologică, investigarea mediului în care comicul tradițional se derulează nu poate omite o descriere detaliată a povestitorului. Ce condiții trebuie să îndeplinească cineva spre a putea fi un adevărat povestitor? Preocupat de realizarea unui portret-robot al povestitorului de snoave, Mihai Canciovici observă anumite trăsături: „povestitorul de snoave trebuie să aibă, prin forța de sintetizare a situațiilor comice, un haz anumit fără de care narațiunile sale nu pot satisface colectivitatea receptoare. Absolut toți creatorii-interpreți...sunt temperamente vesele, deschise, receptive la frumos, volubile, cu spirit critic și multă inventivitate” (Canciovici, 1984: 11). Există povestitori de snoave tradiționale - cei care duc mai departe o tradiție a satului, alții mai tineri - care poate au contact și cu mediul urban, alții dedicați glumelor „fără perdea”. Oricum trăsătura esențială o constituie talentul interpretativ, actoricesc, povestitorul trebuie „să știe să dramatizeze sceneta snoavei respective, să-și dozeze efectele comice de așa natură încât „poanta” finală să producă ilaritate și să amuze din plin publicul ascultător...este un abil artist care, folosind cu subtilitate ironia, îl orientează pe ascultător spre înțelegerea persiflării moralei snoavei” (Canciovici, 1984: 11). În acest punct se dezvăluie caracterul de act implicat moral al snoavei, căci auditoriul este invitat la meditație și la judecata faptelor negative vizate. Scopul final este acela de a corija. Puternica ancorare în realitate a snoavei, constituie o modalitate de îndreptare a aspectelor perimate din societate. Adaptabilă, sensibilă la problemele contemporane, snoava poate fi considerată un îndreptar etic, o modalitate de introspecție psihologică, iar evoluția ei actuală ne îndreaptă spre ideea de cuplet satiric, anecdotă, de banc - atât de popular - sau chiar de stand-up comedy.

„Am văzut în răs mai ales un mijloc de corecție” (Bergson, 1930: 68). Extrapolând, putem afirma că snoava utilizează acest mecanism de acțiune iar Bergson explică pe îndelete funcția comicului. „Comicul este această latură a persoanei prin care ea se aseamănă cu un lucru, acest aspect al evenimentelor umane care imită, prin rigiditatea sa de un gen cu totul special, mecanismul pur și simplu, automatismul, în sfârșit, mișcarea fără viață. El exprimă deci o imperfecțiune individuală sau colectivă ce aduce corecția imediată. Râsul este

chiar această corecție. Râsul este un anume gest social, care subliniază și reprimă o anume distracție specială a oamenilor și a evenimentelor” (Bergson, 1930: 32). Așadar snoava, anecdota, gluma- reprezentări ale umorului în folclorul literar - sunt instrumente de corectare imediată, folosind ceea ce este facil și la îndemâna societății: râsul.

Un alt mecanism de implementare a comicului este transpunerea de jos în sus - cum o numește însuși Bergson - adică a exprima lucruri, conduite, situații cu minus într-o lumină pozitivă, respectabilă, aceasta poate genera comicul. Un personaj comic păcătuiește prin obstinția spiritului, prin amuzament, prin automatism, rigiditate. Râsul este acela care atacă singur, prompt, nu are răgaz de a privi și studia pe cine atinge. E spontan și de aceea lovește și inocenții, pedepsind defectele fără a examina, fără a fi întotdeauna just, fără a fi întotdeauna bun. Râsul este un fenomen social născut și din nevoia individului de a se elibera de tot ceea ce îi oprimă, chiar o atitudine defensivă uneori. „Râsul este o formă de expresie a adevărului esențialmente intimă, nicidecum superficială, el nu poate fi transformat în gravitate, fără a nimici și a denatura miezul adevărului dezvăluit în hohotele lui... El deschidea oamenilor ochii asupra noului și viitorului.” Comicul exprimat în snoavă, răspunde cerințelor și poftelor societății prin adaptabilitatea lui, prin acea capacitate, nemărturisită, în fond, de a îndrepta etic. Această caracteristică face ca snoava să fie mereu contemporană, sincronă realității în care s-a inventat. Deși nu își propune să distrugă aspectele negative din societate, ea are marele merit de a le oferi spre dezbateri.

După ce am determinat mecanismele de funcționare a comicului, mediile în care el apare, portretul robot al interpretului respectiv personajului purtător de umor, este necesară o trecere în revistă a chipurilor acestui personaj în peisajul folcloric literar european.

De la cupletele satirice din antichitatea saturnaliilor la povestirile de natură licențioasă există o imensă literatură. Inițial parodiile, cu rol de descărcare sufletească apoi anecdotele de tip „cronică” ori ceea ce s-a numit „fabliaux”- povestiri comice ale oamenilor din diverse pături sociale au fost urmate de cărțile populare ce au circulat masiv în diferite medii au reprezentat un serios material de inspirație pentru tradiția populară. *Decameronul* lui Boccaccio, inspirat din aceste surse multiple a realizat una dintre cele mai tulburătoare comedii umane din câte s-au scris vreodată.

Folclorul literar românesc scoate la iveală înțelepciunea umorului prin chipul unor personaje tipice cum ar fi Păcală și Tândală ori Nastratin Hogea. Iată cum se prezintă lumii personajul Păcală: „Păcală al nostru este un vechi și încercat tovarăș de luptă. De multe ori a înșeninat frunțile; oriunde ar păși i se face loc în capul mesii și fiecare vorbă a lui i-ascultată cu voie bună. E înconjurat întotdeauna cu mare dragoste. El răspunde la toate, iar răspunsurile

lui de-i ustură pe unii, celor mulți însă întotdeauna le merg la inimă. Despre el se pomenește și-n cărți. Fiind văr bun cu Nastratin Hoge, sau Nasreddin, cel care i-a venit de hac lui Giafer, cu Till Ulenspiegel, feciorul lui Claes și-al Setkinei, cu Ludas Matyi, istețul găscar, care și-a plătit cu vârful și îndesat umilințele, nici Păcală al nostru nu rămâne de căruță față de rubedeniile sale, răspunzând cu vârful și îndesat nedreptăților lumii de ieri. (Dulfu, 1958: 7)

Nastratin Hoge face parte din aceeași categorie de personaje, fiind preluat de mai multe țări sub diverse nume. Originar din Turcia, Nasrettin Hoca, este un personaj regăsit atât la noi în folclorul literar, în snoave, anecdote dar totodată, își face apariția și în cultura arabă, azeră, bosniacă, uzbekă iar anul 1996-1997 a fost declarat, de către UNESCO, Anul Internațional Nastratin Hoge. Așadar, precum Păcală, a ilustrat în imaginația colectivă înțelepciunea populară care făcând uz de umor reușește să fie un soi de justițiar.

Till Ulenspiegel sau într-o traducere liberă Till Buhogлиндă este un Păcală de tip german, se presupune că s-ar fi născut și ar fi trăit în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Posesor al înțelepciunii și umorului, făcea glume pe seama viciilor contemporanilor săi. Personaj similar, Ludas Matyi, se presupune că ar fi apărut în folclorul maghiar în secolul al XVI-lea.

Radiografia personajului Păcală scoate la iveală eterna lui nevinovăție iar fluierul pe care îl poartă asupra sa ni-l apropie de lumea fantastică a basmului. „Șiretenia lui Păcală n-are bot ascuțit de vulpe, nu amintește de străfulgerarea verzuie, coclită, din ochii cămătarului; judecata lui împlinește năzuințe profunde, timp îndelungat înăbușite. Aspra lui batjocură nu cunoaște amestecuri siropoase, dulcegăria i-i străină ca și gluma de dragul glumei!..Toate păcălelile lui ascund un tâlc...Umorul lui e robust, direct, de-o nestăvilită forță și din tot ceea ce face, răsare optimismul, dorul de libertate, de fericire” (Dulfu, 1958: 8). Păcală este așadar un personaj emblematic pentru poporul român căci poate fi regăsit în orice colț al țării. El este un vindecător, gluma lui are menirea de a vindeca dar nu vindecă precum vrăciul, o suferință fizică, ci, gluma lui usturătoare este menită să trateze prostia, urâtul, lașitatea, hoția, desfrâul, nedreptatea, calomnia, parvenitismul, lăcomia. Și, face asta cu zâmbetul pe buze, cu clopul dat pe ceafă, cu traista pe umăr fiind mereu deasupra, plimbându-se de-a lungul și de-a latul țării.

Păcală, spunea Ovidiu Papadima, poate fi asociat cu eroii romantici. „Păcală e un romantic deghizat în nebun, preferând însă în locul curții feudale lumea largă. E adevărat că finalul farselor sale mai mult sau mai puțin sângeroase îl obligă să părăsească fiecare loc al noii sale isprăvi. Dar nu e mai puțin adevărat că la Păcală există și altă fibră romantică, aceea a unei nestăvilite dorințe de libertate, care îl împinge mereu spre căutarea altor locuri de popas” (Papadima, 1973: 12).

Narațiunile despre Păcală se constituie într-un veritabil ciclu în care acesta înfruntă diverși adversari. Tehnica ciclului îi permite creatorului popular să fabuleze permanent, asigurând continuitatea dar și întrerupând narațiunea la momentul dorit. Acțiunile se desfășoară pe orizontală iar ordinea înlănțuirii lor variază de la un povestitor la altul. Nu există o logică universală a poveștilor cu Păcală, fiecare episod având logica sa, povestitorul nefiind obligat să rețină o schemă narativă standard, poate omite sau include episoade după bunul plac. De aceea, acțiunea nu se termină niciodată, ea poate fi continuată la infinit, cu alte întâmplări comice ale eroului. Este o fabulație continuă.

Comicul situațiilor în care este implicat personajul Păcală este dat și de încurcătură, încurcătură ce arată mai degrabă a labirint. Așadar, un comic de situație dublează în permanență pe cel de limbaj dar nu trebuie omise și procedee precum inversiuni, motivul păcălitorului păcălit sau a travestiului, a ambiguității cuvintelor sau repetițiile.

Analizând comicul în folclorul literar devine evident faptul că snoava și întreaga tipologie aferentă ei, prin individualizarea în personaje tipice fiecărui popor, reprezintă o sinteză a inteligenței și înțelepciunii populare purtând amprenta națională. Chiar dacă se poate creiona o tipologie, snoava prezintă particularitățile fiecărui popor, umorul dând o notă distinctivă prin tușa psihologică cu care e încărcat. Căci fiecare popor își are propriul Păcală.

Bibliografie

ADAMESCU, Gheorghe

1913 *Istoria literaturii române*, Editura librăriei „Universala” Alcalay&Co”, București

BAHTIN, Mihail

1974 *François Rabelais și cultura populară din Evul Mediu și Renaștere*, Editura Univers, București

BERGSON, Henri

1930 *Le rire. Essai sur la signification de comique*, ediție electronică consultată în data de 19.03.2019 pe site-ul http://www.uqac.quebec.ca/zone30/classique/des_sciences_sociales/index.html, traducere personală, Paris

BÎRLEA, Ovidiu

1976 *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura științifică și enciclopedică, București

CANCIOVICI, Mihai

1984 *Prefață la Snoava populară românească*, Editura Minerva, București

CIRIMPEI, Victor

1985 *Ace pentru cojoace. Glume, anecdote, snoave*, Editura artistică, Chișinău

CUCEU, Ion

1999 *Fenomenul povestitului*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj

DULFU, Petre

1958 *Isprăvile lui Păcală*, Editura Tineretului, București

GASTER, Mozez

1883 *Literatura populară română*, I. G. Haimann, p. 149, 158, 159, București

IORGA, Nicolae

1925 *Istoria literaturii românești*, 1925, Editura librăriei Pavel Suru, București

PAMFILE, Tudor

1919 *Cartea poveștilor hazlii*, Chișinău

PAPADIMA, Ovidiu

1973 *Prefață la Corneliu Buzinschi, Păcală și Tândal*, Editura Cartea Românească, București

PETRICEICU HAȘDEU, Bogdan

1949 *Studii de folclor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

ȘĂINEANU, Lazăr

1895 *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Tipografia Carol Göbl, București.



**MUZEOGRAFIE, MUZEOLOGIE,
PATRIMONIU, COLECȚII**

FONDUL ICONOGRAFIC AL ATLASULUI ETNOGRAFIC ROMÂN. Colectia „Dr. Francisc Rainer” (I)

Ion CHERCIU

Institutul de Etnografie și Folclor
„Constantin Brăiloiu” al Academiei Române

The Iconographic Collection of the Romanian Ethnographic Atlas „Dr. Francisc Rainer” Collection (I)

In this work, the author analyses, from the perspective of the history of the Romanian folk costume and of the Court costume, a photograph from the Collection of the anthropologist Francisc Rainer, entered in the Iconographic Collection of the Romanian Ethnographic Atlas.

The clothing of the group of peasants from Câmpulung Muscel ethnographic area reveals an archaic phase of the folk costume in this part of *Țara Românească* province and the influence of the costume worn at the princely courts from the 15th-17th centuries on peasant clothing; we can notice the simplicity of the skirts decoration, the cut of the traditional blouse of Carpathian type with a wide embroidery on the top of the sleeves; and, related to head covering, the adoption of the hat specific to the ruling classes clothing.

It is worth mentioning that, in the folk costume outside the Carpathian Arch, Muscel area was the only one that kept, until the beginning of the 20th century, the hat as an accessory in women's celebration outfit.

Keywords: iconographic, Francisc Rainer, traditional costume

Pentru volumul IV al Atlasului Etnografic Român, dedicat Portului și Artei populare (*** *Atlasul*, 2011), una din marile dificultăți a fost susținerea iconografică a hărților despre costumul protagoniștilor „cheie” ai nunții țărănești: mirele și mireasa. Parcimonia surselor „clasice” - în primul rând Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române, Fond „Școala Sociologică de la București” și a materialelor oferite de puținele instituții de profil din țară care au răspuns solicitărilor noastre de a colabora la ilustrarea AER, ne-a determinat să luăm în calcul și cercetarea Arhivei foto a Institutului de Antropologie „Dr. Francis Rainer” al Academiei Române; în premieră – pentru un cercetător din afara acestei instituții – am procedat, mai întâi la o „ochire” și apoi la o „triare” atentă a fondului de fotografii care i-au aparținut Dr. Francis Rainer.

Pentru noi, ca orice activitate de pionierat, și aceasta s-a dovedit a fi plină de surprize, relevând, odată cu dimensiunea documentară și valoarea estetică de un înalt nivel a colecției, contribuția marelui antropolog la reușita campaniilor monografice organizate de Școala profesorului Dimitrie Gusti; de asemenea, bogăția și diversitatea imaginilor dovedea că dr. Rainer nu fusese

preocupat să adune numai imaginile surprinse „ad hoc” pe teren de Iosif Berman sau de alți fotografi talentați agreați de Școală, ca Stelian Dode și H. H. Stahl însuși, ci și de strângerea fotografiilor aflate în casele țăranilor sau în posesia persoanelor cu care intră în contact. Numai așa ne putem explica prezența seriei cu miri din Țara Oltului – inclusiv de la Drăguș – executate în ambianță de studio, într-o vreme în care doar cuplurile înstărite din lumea satelor puteau recurge la serviciile unui fotograf profesionist, sau, așa cum vom vedea, seria de fotografii tezaur provenind de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Dacă „suita mirilor” din sudul Transilvaniei a trecut integral în iconografia hărților AER, restul fotografiilor nu și-au mai aflat, spre regretul nostru, locul în volumul IV; la sutele de fotografii care ne-au trecut prin mână în anii de redactare a AER, putem spune că printre cele mai valoroase din punct de vedere documentar și estetic, care au fost lăsate „deoparte” se numără și cele din colecția doctorului Rainer. În lipsa publicării și a „marginalilor” de specialitate, ele vor avea, așa cum am mai spus-o și cu alte ocazii, soarta talantului îngropat din parabola evanghelică.

Prima fotografie selectată – care deschide seria analizelor anunțate – reprezintă imaginea antologică a unui grup de țărani musceleni – cel mai probabil două familii înrudite. (Fig. 1) Decorul este unul sumar, sugerând, prin câteva elemente, intrarea într-o anexă gospodărească. Câmpurile ornamentale ale fotelor purtate de fete și neveste – precizăm că este vorba de ținuta de sărbătoare – plasează imaginea, din punct de vedere cronologic, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, într-o perioadă în care această piesă de rezistență din portul muscelean, extrem de mediatizat în epocă, păstra încă decorul arhaic bazat pe vrăste și ornamente dispuse pe verticală. Știm că pentru arealul muntean al acestui tip de costum, acest mod de aranjare a motivelor decorative pe câmpul fotei s-a mai păstrat doar în portul din colțul nord estic al Munteniei, mai precis în zona etnografică – din păcate insuficient cercetată până astăzi – a Râmnicului Sărat. Cât de elegante sunt fotele acestor muscelence, în comparație cu decorul șablonard, bazat pe romburi, al pieselor din veacul următor!

Din analiza celor două tipuri de ii – cu altiță și tablă – reiese că primul mai avea, la acea dată, și în portul muscelean, forma arhaică, cu altiță croită separat, ca în Vrancea și în Moldova; ulterior, în Muscel și în alte zone etnografice din Subcarpații Munteniei, locul altiței din componența iei a fost marcat prin decorul, tot mai extins în josul mânecii, al motivelor brodate dispuse transversal (Fig. 2).

Al doilea indiciu, care mută observațiile din domeniul etnografiei în cel al artei vechi românești, este broderia, perfect recognoscibilă, – de pe ia personajului feminin aflat lângă bărbatul din stânga imaginii, – cu decorul realizat „în fuști”. Fără a avea importanța și frecvența din ornamentica

tradițională musceleană, acest motiv decorativ îl întâlnim, în arta noastră populară, și în Țara Vrancei, zona cu care, prin culoarul Rucăr-Bran, negustorii brețcani aduceau mărfuri la târgurile de la Vidra, și – lucru extrem de important pentru analiza noastră – în costumele de curte (Nicolescu, 1970: 110-111) din țările române (Fig. 3), ca rod a ceea ce am numit, într-un studiu despre cămașa cu mâneca răsucită (Cherciu, 1982: 47-54), „dialogul savant” între lumea satului și mediile aulice (Cherciu, 2004: 170-173). Zona Argeșului, ca parte a acelui triunghi, socotit de noi o *Île de Valachie*, – cu o contribuție aparte la istoria și cultura poporului român (Cherciu, 2019: 229-231) –, este unul din arealele în care au funcționat, pe tot parcursul evului mediu, numeroase ateliere de broderie, la curtea domnească, mutată de la Câmpulung la Curtea de Argeș, și în incinta mănăstirilor (Fig. 3). Pentru că, exceptând suportul și materialele pentru cusut, cămășile purtate de doamne și domnițe sunt identice, din punct de vedere tipologic, cu ia din portul popular.

Procesul de osmoză care s-a produs, de-a lungul secolelor, între cultura satelor și cea de la vârful societății românești (Fig. 4) – privită de Nicolae Cartoianu ca un tot unitar – a fost evocat, în fraze memorabile, de G. M. Cantacuzino, „eternul” îndrăgostit de „izvoare și popasuri” simbolice pentru oikumena românească:

„Sub privirea înțeleaptă a unui maestru care desemna probabil motivele, sub oblăduirea domniței și a fiicelor sale, care lucrau întruna în timpul nesfârșitei ierni, atunci când omățul pune a mare pătură albă peste țară, care dădea ecou singurătății, luau ființă aceste incomparabile patrafire, acoperăminte de morminte, epitrichiloane, haine bisericești, ori mantii domnești. Lucrând cot la cot cu țărancele din satele învecinate, fetele boierilor și cele din clasa domnitoare, într-o evlavioasă și comună sfortare, brodau pe mătăsuri venețiene și pe catifele de Bolognia, cu puncte învățate de la doici și de la slugi, meandrele complicate ale chenarelor, literele lungi ale textelor grecești ori slavone, și florile stilizate ale brocardelor” (Cantacuzino, 1977: 107).

Nimic mai clar pentru a înțelege cum, revenite acasă, țărăncile introduceau, în ecuația artistică a tradiției satului, ceea ce, de peste mări și țări, „poposea” la curtea domnească: motive decorative celebre, tehnici și puncte de cusut cu fire scumpe sau arta țesutului în „adamască” ori alesul scoarțelor cu „găurele” ca pe chilimurile aduse din Orient.

Din aceeași lume a doamnelor țării și a soțiilor de mari boieri – de această dată însă prin intermediul „modei”, ca fenomen cultural introdus în ecuația portului popular de Lucia Apolzan (Apolzan, 1944) – provine și al doilea punct de interes al costumului muscelencelor din fotografia colecției Fr. Rainer: pălăria rotundă, așezată direct peste pieptănătură sau peste ștergarul de cap. Acest accesoriu al „gătelii capului” (Fig. 5), adoptat în zona Muscelului ca

semn al distincției sociale – mai întâi de pătura țăranilor înstăriți – va deveni, cu vremea, o marcă identitară ce nu va supraviețui în portul popular decât în Muntenia; în Moldova, unde mărturiile medievale abundă, de la tablourile votive din bisericile domnești sau ale marilor dregători (Fig. 7), până la celebrul portret brodat al doamnei Tudosca Băcioc¹ de la Trei Ierarhi (Fig. 6), pălăria rămâne, pentru femei, apanajul exclusiv al costumului, altul decât cel țăranesc.

Ultimul comentariu – cel legat de prețiozitatea și frumusețea șiragurilor de mărgelă din coral, a cerceilor și a salbelor din mahmudele sau icusari cusuți pe panglică din catifea neagră – ne trimite iarăși la unul din textele lui G. N. Cantacuzino: eminentul arhitect și om de mare cultură surprinde, în stilul său inconfundabil, crepusculul artei noastre medievale și supraviețuirea sa în lumea satului românesc, și după ce „țărancele n-au mai fost chemate de domnițe la mănăstire”:

„Pe când arta bisericească se stinge, industria casnică a țesăturilor continua să producă opere uimitoare și n-aș exagera spunând că puțin din bogăția mantalelor domnești s-a strecurat în portul popular, căci am întâlnit pe drumul țării, în zilele de sărbătoare, țărance mândre și gătite ca niște împărătese” (Cantacuzino, 1977: 173). Observație care se potrivește, cu asupra de măsură, și muscelencelor din fotografia colecționată de dr. Francis Rainer și aflată acum și în Fondul iconografic – chiar dacă pasiv – al Atlasului Etnografic Român.

Bibliografie

APOLZAN, Lucia

1944 Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni, cu 120 fotografii, 23 schițe, 6 cartograme, 2 diagrame și 1 hartă, Institutul de Științe Sociale al României, București

CANTACUZINO, G.M.

1977 Izvoare și popasuri, Ed. Eminescu, București

CHERCIU, Ion

1982 O nouă interpretare a unei piese de port românesc, Studii și Cercetări de istoria artei, Seria Artă plastică, Tom 29, Ed. Academiei RSR, București

¹ Doamna Tudosca poartă o pălărie de modă poloneză, inspirată de modelele burgunde cu calotă înaltă. De la Curtea Burgundiei, acest tip de pălărie a fost adoptat de Curtea din Paris, răspândindu-se apoi în întreaga Europă Occidentală (Flandra, Țările de Jos, nordul Italiei, Anglia etc).

2004 Arta populară din Țara Vrancei, cu un studiu introductiv de Tancred Bănățeanu, Ed. Enciclopedică, București, 2004

2019 Portul popular românesc în cercetările monografice ale Școlii Sociologice de la București, Ed. Unicart

NICOLESCU, Corina

1970 Istoria Costumului de curte în țările române, Ed. Științifică, București

2011 *Atlasul Etnografic Român*, vol. IV, *Portul și Arta populară*, Ed. Academiei Române, București.

Lista Ilustrațiilor

Fig. 1. Țărani din Câmpulung Muscel, Colecția „Dr. Francisc Rainer”, Fond AER

Fig. 2. Musceleancă. Începutul sec. XX (după Tancred Bănățeanu)

Fig. 3. Iuliana, soția hatmanului Luca Arbore, Biserica din Arbore, jud. Suceava, sec. al XVI-lea (după Corina Nicolescu)

Fig. 4. Doamna Ruxandra. Mănăstirea Argeșului, sec. al XVI—lea

Fig. 5. Domnița de la Dragomirna (sec. Al XVII-lea)

Fig. 6. Portretul brodat al Doamnei Tudosca Băcioc, a doua soție a lui Vasile Lupu. Tezaurul bisericii Trei Ierarhi din Iași (sec. al XVII-lea)

Fig. 7 Jupânița Sima Buzescu, Mănăstirea Călușu, Vâlcea (sec. al XVI-lea)

Desenele au fost executate de Virginia-Georgescu-Hossu.



Fig. 1



Fig. 2.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6.



Fig. 7

1929: PRIMUL AN AL ISTORIEI PARCULUI ETNOGRAFIC NAȚIONAL DIN CLUJ

Tudor SĂLĂGEAN
Muzeul Etnografic al Transilvaniei

1929: The First Year in the History of the National Ethnographic Park in Cluj

The first year of the history of the Cluj Ethnographic Park was a difficult and complex one. It was marked by a promising start, followed by a period of disappointment caused by the exclusion of Cluj from the list of the Union Celebration venues, which could have been an excellent way to promote the new museum and its goals. The documents kept in the archive of the Transylvanian Museum of Ethnography reveal the complexity of the efforts to create the first open air museum in Romania, through the activity of several specialists coordinated by Romulus Vuia, who have successfully overcome the difficulties generated by the novelty of this endeavor, as well as from the insufficient funding, gathered with difficulties from several sources. At the end of 1929, the Ethnographic Park was in possession of a land with an area of 75 hectares, on which were already located two objectives, both coming from the Apuseni Mountains: the house from Vidra and the cross from Lupșa. Equally important for the development of the museum was the restaurant Gaudeamus, a revenue-generating objective, whose complementarity with the cultural development of the Ethnographic Park was very well understood by all the factors involved. Despite the difficulties encountered, Romulus Vuia managed to move forward, offering the Romanian culture a museum objective of major importance.

Keywords: National Ethnographic Park, Romulus Vuia, Iuliu Maniu, Vidra house, Lupșa cross

În anul 1929 lua naștere la Cluj primul muzeu în aer liber din România, care era, de asemenea, primul din Europa central orientală. Odată cu înființarea sa, România devenea a zecea țară din lume în care existau astfel de muzee, care sunt cea mai complexă și elevată formă de valorificare a patrimoniului cultural. Chiar dacă au fost uneori criticate pentru transferarea construcțiilor în afara mediului de care acestea erau legate sau pentru standardele de conservare uneori mai reduse, muzeele în aer liber oferă cele mai avansate și dinamice exemple de valorificare a patrimoniului și de salvare a unor construcții neglijate, pe care le revitalizează și le oferă spre vizitare publicului larg.

Romulus Vuia (1887-1963), participant la Marea Adunare de la Alba Iulia, din 1 Decembrie 1918, își dorea ca acest muzeu să devină o „Grădină a Neamului” care să prezinte cu mândrie întregii lumi comorile civilizației noastre rurale. În 1922, la puțin ani după Marea Unire, erau puse la Cluj bazele

primului muzeu etnografic din România constituit pe baza unui program științific. Acesta a început oficial să funcționeze din 1 ianuarie 1923, sub denumirea de Muzeul Etnografic al Ardealului, avându-l ca director pe Romulus Vuia, primul specialist român în etnografie. Înființarea Muzeului Etnografic din Cluj nu a fost datorată guvernelor epocii, cu nimic mai eficiente în domeniul cultural decât cele de astăzi, ci Fundației Culturale Principele Carol, care preluase muzeul sub patronajul ei, utilizând cu maximă eficiență fondurile destinate acestui scop de Consiliul Dirigent al Transilvaniei.

Acropola Clujului – un proiect uitat

Încă din această perioadă de început s-a conturat ideea întregirii acestui muzeu prin realizarea unei secții în aer liber, care să reflecte civilizația tradițională a Transilvaniei. Un deziderat care părea însă, la acea oră, aproape imposibil de atins. Romulus Vuia a făcut câteva încercări în acest sens, terenul vizat fiind cel de pe Cetățuia Clujului, unde autoritățile românești ale epocii își propuneau, în această perioadă, să realizeze o Acropolă a Clujului, în care urma să fie edificată o clădire nouă pentru muzeu și o reședință regală, dar și alte construcții mai puțin importante, destinate autorităților județene și locale. Muzeul urma să beneficieze, aici, și de o secție în aer liber, care ar fi avut imensul avantaj de a fi situată în apropierea centrului orașului, dar și dezavantajul de a nu se putea extinde decât pe o suprafață destul de limitată. Pentru a marca teritoriul, Romulus Vuia a achiziționat pentru muzeu o locuință săpată în stâncă, în care locuia familia lui Adam Berki, situată pe alea Scărilor. Vuia își dorea să exemplifice astfel și să integreze în muzeu grotele locuite, „mărturii ale celui mai vechi adăpost omenesc”, cel mai vechi tip de locuință din istoria omenirii, ilustrând și supraviețuirile sale contemporane. În 31 mai 1926, pentru prima dată în istoria Clujului, Consiliul orașului a hotărât ca locuința lui Adam Berki să fie declarată „monument etnografic”, „pentru a salva o prețioasă mărturie din trecut și a face un început pentru crearea unui Parc etnografic pe Cetățuie” (Arhiva MET, 49/1926). Până la urmă, la fel ca multe alte vise mărețe, proiectul Acropolei nu a mai fost dus la îndeplinire.

Anii de criză

După renunțarea de către principele Carol la drepturile sale succesoriale, în anul 1925, Muzeul Etnografic al Ardealului a intrat într-o perioadă dificilă. Fundațiile culturale regale nu mai păreau interesate de un proiect care îi aparținuse principelui expatriat, astfel încât au început demersurile pentru transferarea muzeului sub autoritatea Ministerului Cultelor și Artelor. Au fost ani dificili, în care Vuia a fost obligat să se confrunte cu ignoranța și nepăsarea reprezentanților guvernelor de la București, incompetenți și incapabili să

înțelegea importanța existenței muzeului înființat în capitala culturală a Transilvaniei.

După mari eforturi și foarte multe probleme, Ministerul Cultelor și Artelor a preluat, în sfârșit, muzeul sub autoritatea sa în vara anului 1928 și a desemnat un funcționar din minister pentru a participa la inaugurarea noului sediu din Piața Mihai Viteazul. Lui Romulus Vuia, directorul muzeului din Cluj, i-a fost acordat un salariu egal cu cel al șoferului ministrului, în timp ce specialiștilor muzeului le erau acordate salarii din care nu își puteau asigura subzistența, fiind obligați să își caute locuri de muncă suplimentare. În aceste condiții, în care salariile angajaților muzeului întârziiau mereu cu foarte multe luni, proiectul complex și costisitor al unui muzeu în aer liber părea imposibil de realizat.

Nici o mențiune din arhiva muzeului din perioada ianuarie-noiembrie 1928 nu dezvăluie nici o urmă de preocupare față de înființarea unui muzeu în aer liber. Memoriile adresate de Vuia ministerului se referă, în mare măsură, la dificultățile financiare cu care se confrunta muzeul în timpul guvernului Vintilă Brătianu. Preocuparea față de constituirea unui muzeu în aer liber a reapărut.

Ziua marii decizii: 4 decembrie 1928

Din fericire, 1928 avea să devină un an decisiv pentru restaurarea democrației în România, odată cu instalarea, la 11 noiembrie, a primului guvern Iuliu Maniu. Se pune astfel capăt lungii perioade de abuzuri comise de guvernele brătieniste, care, în încercarea de blocare a accesului la putere a transilvănenilor lui Maniu și a aliaților acestora, merseseră până la adoptarea, în 1926, a unei legi electorale de inspirație fascistă – cel mai rușinos moment din istoria politică a României Mari. Cu Iuliu Maniu la guvern, avându-i în jurul său pe oamenii care făuriseră România Mare și care conduseseră Consiliul Dirigent, Romulus Vuia a înțeles că, în sfârșit, venise momentul în care marile sale proiecte puteau fi puse în aplicare.

Nu este întrutotul clar dacă Romulus Vuia a participat într-o calitate oficială la marea adunare națională de la Alba Iulia, la 1 Decembrie 1918. Informația referitoare la participarea lui Vuia la adunarea națională, în rândurile celor 1228 de delegați care dispuneau de mandate („credenționale”) a circulat încă din perioada interbelică. Romulus Vuia însuși nu a negat niciodată participarea sa la adunare; în același timp, el nu a oferit niciodată vreun detaliu referitor la acest eveniment. Lucrarea lui Ioachim Crăciun, realizată în 1943, una dintre sursele importante pentru cunoașterea respectivului moment istoric, îl menționează pe Romulus Vuia printre participanții la adunare. Vuia însuși a trimis realizatorilor volumului o fotografie a sa apropiată de perioada respectivă, confirmând astfel în mod tacit dreptul său de a figura printre personalitățile omagiate în respectivul volum. În scrisoarea sa către Ioachim

Crăciun, Vuia este însă evaziv și lipsit de dorința de a oferi vreun detaliu despre momentul decembrie 1918:

„Scumpe colege

Îți trimet fotografia cerută. Este ulterioară adunării de la Alba Iulia. Nu am una potrivită din epocă. Alăturat și datele cerute. Deoarece fotografia trimisă e unica ce o am, rog să fie restituită.

Cu salutări colegiale,

Vuia”

(M. VAIDA-VOEVOD, G. NEAMȚU, 2018, p. 303)

Nu vom risca să facem mai multe speculații pe marginea acestui moment. Vom constata însă o realitate foarte importantă: aceea că nimeni nu a contestat vreodată participarea lui Vuia la marea adunare sau dreptul său de a fi menționat în asociere cu aceasta, într-o epocă în care trăiau mii de martori ai evenimentelor din 1918. În absența unui credențional care să aibă înscris numele său, este însă mai greu de demonstrat deținerea de către el a unei calități oficiale.

Această perioadă a fost una foarte importantă din perspectiva evenimentelor desfășurate cu un deceniu mai târziu. Vuia făcuse parte, de asemenea, dintre oamenii de încredere ai Consiliului Dirigent al Transilvaniei, condus de Iuliu Maniu, care îl delegase, în anul 1919, pentru a investiga muzeele din Budapesta aflată sub controlul trupelor române și a identifica bunurile etnografice originare din Transilvania care se aflau în colecțiile acestora.

Marea decizie în legătură cu înființarea Parcului Etnografic din Cluj a venit în preajma datei de 4 decembrie 1928, când, la un deceniu și trei zile după marea adunare de la Alba Iulia, era sărbătorită venirea la Cluj a celui dintâi prim-ministru transilvănean numit după semnarea Tratatelor de Pace. Iuliu Maniu și ceilalți membri ai guvernului care îl însoțeau au fost primiți în triumf, ca pe o dovadă vie că transilvănenii își câștigaseră dreptul de a beneficia de toate drepturile în țara lor, inclusiv pe acela de a o guverna. Întâmpinat la gara principală de o mulțime uriașă, Iuliu Maniu a ținut un discurs magistral din balconul Prefecturii (astăzi clădirea Primăriei) în care celebra acest moment de renaștere a României, de victorie a democrației și de afirmare a adevăratelor valori. În această atmosferă entuziastă, membrii noului guvern și reprezentanții elitei academice locale au plănuit celebrarea, cu o întârziere de un an, a Serbărilor Unirii, pe care guvernul liberal al lui Vintilă Brătianu, din zgârcenie și incompetență, nu reușise să le organizeze în anul 1928. Unul dintre punctele majore ale acestei celebrări urma să fie înființarea Parcului Etnografic Național din Cluj, primul muzeu în aer liber din România.

Romulus Vuia s-a întâlnit cu Iuliu Maniu și Alexandru Vaida Voevod și i s-a promis întregul sprijin, imediat și neîntârziat. Poate chiar în această zi,

sau poate în ziua următoare, a fost înființată la rezezeală Comisia Parcului Etnografic, în care figurau cele mai importante personalități științifice ale Clujului: Emil Racoviță, pe atunci președintele Academiei Române, Emil Hațieganu, rectorul Universității Regele Ferdinand, E. Ghiulea, secretar general în Ministerul Muncii, Onisifor Ghibu, decanul Facultății de Litere, Ioan Popescu Voitești, decanul Facultății de Științe, Nicolae Ivan, episcopul ortodox al Clujului, Adam Popa, noul prefect al județului Cluj, dar și Elie Dăianu, vicepreședintele Comisiunii Monumentelor Istorice.

Memoriul către Iuliu Maniu, decisiv

La sugestia lui Iuliu Maniu, Romulus Vuia a redactat un memoriu pe care l-a trimis Președintelui Consiliului de Miniștri. Primele ciorne ale memoriului, păstrate în arhiva Muzeului Etnografic al Transilvaniei, datează din chiar data de 4 decembrie 1928 (Arhiva MET, 205/1928). O variantă mai elaborată a fost adresată ministrului Ardealului, Voicu Nițescu (Arhiva MET, 214a/1928) dar ultima formă de redactare a documentului, adresat acum direct lui Iuliu Maniu (Arhiva MET, 214b/1928), pe care o redăm în continuare, a fost trimisă în data de 21 decembrie.

„Domnule Președinte,

Poporul român va sărbători în primăvara anului viitor zece ani de viață românească în Ardeal și Banat. Avem convingerea că această sărbătorire nu va fi deplină dacă cu această ocazie nu se va pune bazele unei instituții menite să prezinte viața și civilizația poporului românesc în aceste părți.

Muzeul Etnografic al Ardealului, al cărui scop este studiul vieții poporului românesc și păstrarea mărturiilor civilizației noastre populare, urmărește realizarea unei instituțiuni mărețe, menite să prezinte în mod demn viața și civilizația poporului românesc din Ardeal și Banat prin înființarea unui „Parc Național” la Cluj.

În țările nordice cu o civilizație populară înfloritoare ca și a noastră dar cu o clasă conducătoare mai înțelegătoare pentru rosturile culturale ale neamului lor, s-au amenajat parcuri imense în cari au adunat tot ce se referă la viața și civilizația poporului lor. Monumentele artei populare ca: biserici de lemn, case de la țară, cruci frumos sculptate, gospodării țărănești, stâni de la munte și mori de pe câmpie, au fost aduse și așezate în aceste parcuri naționale, arătând astfel în mic icoana întregii țări și a vieții poporului lor.

Oricine își poate închipui ce-ar însemna pentru cunoașterea poporului românesc și ridicarea prestigiului nostru în fața străinilor, dacă în capitala Ardealului s-ar înființa un astfel de parc național ca să arătăm în acest oraș, înstrăinat de trupul Ardealului, viața curat românească ce pulsează dincolo de barierele orașului. Acest parc național ar fi în mic, icoana vie a întregii țări și deci un adevărat monument al individualității noastre etnice. Avem

convingerea că prin înființarea lui la Cluj ar fi cel mai demn mijloc pentru sărbătorirea celor zece ani de viață și stăpânire românească în Ardeal.

Prin urmare ne permitem a Vă ruga să binevoiți a propune guvernului pe care cu onoare îl prezidați ca între punctele programului de măreață sărbătorire a unirei Ardealului cu patria-mamă să figureze în primul plan înființarea acestui parc național. Aceasta cu atât mai vârtos că inaugurarea lui s-ar putea face fără mari piedeci chiar de la data acestei sărbătoriri. Orașul Cluj posedă un admirabil teritoriu predestinat de natură pentru acest scop: pădurea Hoia și terenul până la linia ferată /sau dealul Cetățuiei/, care este un teren expropriat azi în posesiunea statului. Deoarece asupra destinației acestui teren se va hotărî în cursul acestei luni, rugăm binevoiți a hotărî printr-o decizie a consiliului de miniștri ca acest loc să se rezerve pentru înființarea acestui parc național, iar inaugurarea să se facă cu ocazia sărbătorilor dela zece Maiu prin aducerea primei biserici de lemn și punerea pietrei fundamentale a Muzeului Etnografic al Ardealului.

Aducerea primei biserici umile dela țară, în care și-au ridicat străbunii noștri în timpuri grele rugile lor către D-zeu ar fi cel mai frumos simbol care va lega trecutul plin de suferințe cu viitorul plin de nădejdi al poporului nostru. Să nădăjduim că guvernul adus din încrederea maselor populare nu va refuza sprijinul său pentru ocrotirea mărturiilor civilizației noastre populare asigurând păstrarea lor în acest parc național.

Director, Romul Vuia”

Este de remarcat faptul că în acest moment istoric Romulus Vuia oscila încă între două posibile spații ale amplasării muzeului în aer liber: pe de o parte, dealul Cetățuia, în care Muzeul Etnografic făcuse deja cercetări și investiții, iar pe de altă parte terenul dinspre Pădurea Hoia, despre care a început să se discute în ultimele luni ale anului 1928, și care îi fusese prezentat lui Romulus Vuia ca o variantă mai sigură. Deja ciorna memoriului din 4 decembrie 1928 (Arhiva MET, 205/1928) conținea o precizare clară referitoare la teren: „pădurea Hoia și terenul până la linia ferată”, deasupra căreia Vuia adăugase totuși, cu cerneală, mențiunea „sau Dealul Cetățuiei”, un obiectiv pe care încercase să îl obțină timp de câțiva ani și la care nu era încă dispus să renunțe.

Inaugurarea Parcului Etnografic urma să fie făcută în cadrul Serbărilor Unirii, pentru care proiectul inițial al guvernului Iuliu Maniu prevedea trei locuri principale de desfășurare: București, Alba-Iulia și Cluj.

Din acest motiv, Vuia a reușit să atragă pentru proiectul său finanțări guvernamentale din fondurile destinate acestor serbări. Cu această ocazie, Vuia a lansat un chestionar pentru momentul clujean al Serbărilor Unirii, care urma să coincidă cu inaugurarea Parcului Etnografic, transformându-se într-o mare sărbătoare a tradițiilor românești din Transilvania.

Chestionarul lansat de Vuia pentru Parcul Etnografic și Serbările Unirii:

1. *Ce biserici, case țărănești sau alte clădiri caracteristice cunoașteți în regiunea D-voastră ce credeți că ar merita să fie cercetate în vederea unei eventuale transportări în Parcul Național? Rugăm dați o descriere amănunțită anexând, dacă e cu putință, o fotografie sau o schiță.*
2. *În cari localități din regiunea D-voastră s-a păstrat un port original ce credeți că ar merita să ia parte la concurs și să fie reprezentat în conductul etnografic?*
3. *Cine este persoana din acea localitate care ne-ar putea da o mână de ajutor la alegerea unui grup potrivit de săteni și aducerea lor la Cluj?*
4. *Ce fel de dansuri țărănești cunoașteți în localitățile din regiunea D-voastră cari ar merita să ia parte la concurs spre a fi prezentate publicului? Va trebui să se prezinte cel puțin un grup de 10-15 persoane împreună cu lăutarii din comuna lor.*
5. *În care localitate din regiunea D-voastră cunoașteți coruri țărănești bine organizate ce ar putea lua parte la concurs? Cine este conducătorul corului? La concurs se vor cânta numai cântece populare.*
6. *Cunoașteți în regiunea D-voastră cântăreți sau lăutari populari: cimpoiari, fluierași etc., mai destoinici cari ar merita să fie aduși la Cluj?*
7. *Cunoașteți povestitori de basme sau recitatori buni de poezii populare/cântece, chiuituri, balade etc./ ce ar merita să fie aduși la Cluj?*
8. *Ce propuneri aveți din partea D-voastră pentru complectarea sau modificarea programului arătat de noi?*
9. *Ce ajutor ne puteți da referitor la regiunea D-voastră pentru pregătirea programului arătat? Rugăm să ni se dea un program precis pentru regiunea D-voastră arătând mijlocul de realizare.*

Persoanele ce vor lua parte activă /coriști, dansatori, muzicanți, cântăreți etc./ sperăm să le putem asigura transportul gratuit pe CFR și cvartiruirea gratuită în Cluj”.

La 1 mai 1929, Vuia comunica însă prefectilor din Transilvania că Serbările Unirii nu vor mai fi celebrate și la Cluj, astfel încât inaugurarea Parcului Etnografic era, în mod necesar, amânată (Arhiva MET, 118/1929):

„Domnule Prefect,

Conform hotărârii Consiliului de Miniștri, serbările Unirii limitându-se la București și Alba Iulia, nu va mai avea loc la Cluj nici o serbare. Astfel inaugurarea Parcului Național din Cluj a fost și ea amânată. În chestiunea acestei inaugurări noi V-am adresat o cerere la care Dvs. ați binevoit a ne răspunde cu toată căldura și atenția. Ținem să Vă mulțumim din inimă pentru bunăvoința arătată și să Vă comunicăm că dacă serbările se la Cluj au fost suspendate, inaugurarea Parcului Național va avea totuși loc, la o dată pe care V-o vom anunța la timp. Nădăjduim că și atunci ne veți sprijini acțiunea cu aceeași însuflețire.

Vă rugăm Domnule Prefect să primiți mulțumirile noastre deosebite.”

Atribuirea terenului și primele lucrări

Pentru a urgenta atribuirea terenului pe care urma să fie amplasat Parcul Etnografic, Romulus Vuia a făcut mai multe drumuri la București. În 3-5 aprilie, deplasându-se în capitală „în chestia Parcului Național ce se va înființa în Hoia”, Vuia a obținut hotărârea din 12 aprilie 1929 a Ministerului Agriculturii și Domeniilor, acorda Muzeului Etnografic al Transilvaniei terenul de 75 de hectare din zona Pădurii Hoia, „pentru înființarea Parcului Național”. A urmat un nou drum la București, în 24-26 aprilie 1929 „pentru aranjarea cheștiunei Parcului Etnografic Național ce se va înființa în Hoia”.

Peste câteva zile, în 3 mai, Vuia se deplasează pe teren, împreună cu arhitectul Virgil Salvan, pentru a cerceta mai multe biserici care ar fi putut prezenta interes din perspectiva Parcului Etnografic (Arhiva MET, 69/1929). La sfârșitul aceleiași luni, pe 26 mai, Vuia a făcut o nouă deplasare la București „pentru cedarea în favorul Parcului Național a terenului acordat Soc. de binefacere A. S. R. Principesa Elena”. Era vorba despre terenul pe care se afla deja restaurantul *Gaudeamus*, pe care Vuia va reuși să îl obțină pentru muzeu în cursul lunii iunie.

Primul bun cultural achiziționat pentru Parcul Etnografic a fost crucea de lemn din Lupșa, achiziționată pe data 28 iunie pentru suma de 8.000 lei (Arhiva MET, 75/1929), după ce, în prealabil, în data de 23 iunie, ora 11.15, Vuia avusese o convorbire telefonică de 6 minute cu oficiul poștal din Lupșa în vederea prefectării achiziției.

În aceeași lună iunie 1929, Ministerul Cultelor și Artelor autoriza Muzeul Etnografic să preia terenul respectiv „în vederea amenajării unui parc etnografic național”.

În luna iulie, muzeul a constituit un post de pază în Parcul Etnografic, încadrat cu jandarmi și gardieni, pentru care a închiriat o cameră într-o casă de pe Tăietura Turcului contra sumei de 1500 lei/lună. În 16 iulie restaurantul *Gaudeamus* a fost inspectat de delegatul Administrației Financiare Cluj, în vederea acordării „licenței de restaurant”.

În aceeași lună iulie a anului 1929 Romulus Vuia a finalizat *Planul Parcului Național*, care urma să cuprindă următoarele obiective: *Clădirea Muzeului Etnografic; Locuința grădinarului; Restaurantul Gaudeamus; Arena pentru serbări populare; 16 gospodării țărănești reprezentative pentru zonele: Hațeg, Munții Apuseni (Vidra), Bihor, Banat, Munții Apuseni (Arieșeni), Cluj, Bistrița (români și sași), Câmpia Ardealului, Mărginimea Sibiului, Secuime, Maramureș, Alba, Țara Bârsei, Dâmbovița și Roman; șapte biserici de lemn; o clopotniță; cinci cruci de răspântii și troițe; o stână; o lăptărie; două mori. Un proiect amplu și bine fundamentat științific, care urma să reflecte valorile*

civilizației tradiționale. La data de 16 iulie, planșa grafică a proiectului era deja realizată, muzeul achitând pentru înrămarea acesteia suma de 750 lei.

Măsurarea terenului de 75 de hectare a fost realizată la sfârșitul lunii august 1929, după ce, în 25 august, muzeul a achiziționat *„un buzdugan de lemn necesar pentru baterea parilor întrebuințați la măsurarea Parcului Național”* (Arhiva MET, 106/1929), în aceeași zi fiind realizată *„transportarea uneltelor necesare la măsurarea terenului Parcului Etnografic Național din Hoia”* (Arhiva MET, 107/1929). În prealabil, între 16-18 august, Vuia făcuse o nouă deplasare la București *„pentru numirea personalului Muzeului și pentru obținerea unui fond pentru amenajarea Parcului Național dela Min. Cultelor”*. La 28 august a fost încheiată văruierea camerei de locuit din incinta restaurantului Gaudeamus, iar la 9 septembrie Uzina de Apă a Municipiului Cluj a finalizat lucrările de instalare *„apaduct și canal”*, pentru care a solicitat muzeului achitarea sumei de 12.905 lei.

Supravegherea lucrărilor din Parcul Etnografic a fost încredințată marelui etnograf Ion Chelcea, pe atunci încă foarte tânăr, care era retribuit pentru calitatea sa de *„funcționar supraveghetor”* cu suma de 3.000 de lei pe lună.

Un proiect nereușit: biserica din Pâglișa

În luna aprilie, Romulus Vuia a făcut primele demersuri pentru transferarea unor obiective în Parcul Etnografic. În mod firesc, proiectul său viza aducerea unei biserici reprezentative pentru arhitectura monumentelor de acest tip din spațiul transilvănean. Este interesant de semnalat faptul că primul obiectiv asupra căruia acesta s-a oprit a fost biserica din Pâglișa, pentru a cărei transfer directorul muzeului a transmis, în 17 aprilie, o scrisoare lui Iuliu Hossu, episcopul unit de Cluj-Gherla (Arhiva MET, 107/1929):

„Preasfinția Voastră,

Cu ocazia marilor serbări ale Unirii se va inaugura la Cluj Parcul Național în care vor fi aduse biserici de lemn, case țărănești, stâne, mori și alte clădiri caracteristice dela țară spre a arăta astfel la un loc icoana vieții și civilizației poporului român.

Între clădirile ce vor fi transportate, locul de frunte îl vor ocupa admirabilele noastre biserici de lemn. În excursiile noastre dese ce le întreprindem pentru adunarea obiectelor pentru Muzeu, am putut constata cu durere cum pretutindeni vechea biserică de lemn, care este adesea o capo d'operă a artei noastre populare, este părăsită și înlocuită cu biserici noi din zid fără nici un stil și fără nici o legătură cu tradiția artei noastre populare. Prin înființarea Parcului Național sperăm să putem salva pentru totdeauna cel puțin exemplarele cele mai frumoase dintre bisericile noastre de lemn așezându-le totodată într-un loc ușor accesibil tuturor.

Între bisericile ce proiectăm să le transportăm la Cluj se află câteva și în eparhia Preasfinției Voastre cum este d. p. biserica din Pâclișa care va fi prima biserică transportată în Parcul Național.

Venim deci cu deosebit respect a ruga pe Preasfinția Voastră să binevoiască a aproba transportarea bisericilor alese de noi și păstrarea lor nu numai ca relicve naționale dar și bisericești.”

Răspunsul lui Iuliu Hossu nu s-a lăsat așteptat, fiindu-i adresat lui Vuia după doar trei zile, la 20 aprilie 1929 (Arhiva MET, 111/1929):

„...cu onoare vă împărtășim că primind ofertul D-Voastre făcut bisericii noastre din Pâglișa aprobăm ca vechea biserică de lemn din aceea parohie să fie cedată Muzeului Etnografic al Ardealului pentru suma de 30.000 Lei, și să fie așezată în Parcul Național din Cluj.

Biserica o cedăm, însă, cu expresa condiție ca, așezată fiind în Parcul Național din Cluj, să servească exclusiv ca obiect de muzeu, în care se va putea săvârși, dacă ar fi cândva lipsă să se facă vre-o funcție, acesta – amăsurat prescrișelor Bisericii noastre – se va putea săvârși numai după ritul Bisericii noastre române unite și prin preot român unit.

Despre primirea și acceptarea acestei condiții Vă rugăm să ne încunoștințați.

Gherla, din ședința konzistorială ținută la 20 Aprilie, 1929.”

Casa de la Vidra – primul monument etnografic transferat

Primul obiectiv important transferat în Parcul Etnografic a fost casa de la Vidra, identificată pe teren de Romulus Vuia și cercetată în cursul deplasărilor din 20-23 iulie și 1 septembrie. Casa de la Vidra a fost achiziționată cu ajutorul Fundației Regele Ferdinand, care alocase în data de 5 iunie Muzeului Etnografic din Cluj suma de 200.000 lei (Arhiva MET, 210/1929). Între 4 și 6 octombrie, specialiștii muzeului s-au deplasat din nou la Vidra, pentru a finaliza achiziționarea casei și a altor obiecte etnografice necesare pentru amenajarea interiorului acesteia. Pentru achiziția acestora din urmă a fost achitată suma de 16.760 lei. Casa și obiectele de la Vidra au fost transportate, se pare, în luna octombrie, cu toate că sunt menționate diferite transporturi pentru finalizarea acesteia până la sfârșitul lunii decembrie. Responsabila pentru transferul casei a fost custodele Luiza Netoliczka, iar lucrările de demontare, transport și reconstrucție au fost realizate de Gheorghe Puiuleț din Vidra, împreună cu echipa lui de moți.

În 31 decembrie 1929, într-o anexă la adresa trimisă Fundației Regele Ferdinand pentru justificarea cheltuielilor, erau prezentate costurile pe care le presupusesese aducerea acestei case:

„Achiziție. Prețul: 104.912 lei. No chit 179/929 și 181/929

Casa din Vidra de Sus, jud. Turda

(„Casa Moșului”) adusă în Parcul Național.

Prețul de cumpărare: 56.000 lei

Fundamentul: 48.912 lei

Suma totală: 104.912 lei

Intrat total un obiect în valoare de: o sută patru mii nouă sute douăsprezece lei.”

Plățile finale pentru Gheorghe Puiuț au fost făcute la 21 decembrie 1929, însă încheierea lucrărilor a avut loc cu siguranță mai repede, întârzierea plăților fiind datorată dificultăților financiare ale muzeului.

În primăvara anului 1930, era transmisă și către Ministerul Agriculturii și Domeniilor justificarea cheltuielilor pentru suma de 100.000 lei, pe care acest minister o alocase pentru înființarea Parcului Etnografic (Arhiva MET, 160/1 martie 1930):

„Borderou anexat

cruce de lemn din Lupșa 8000

săpături de pământ în parc 2763

ramă la tabloul-proiect al parcului 750

buzdugan de lemn 200

mobilier în Parc și la Muzeu 8600

piatră pentru fundamentul casei țărănești 2460

instalațiuni la locuința din parc 110

asigurarea locuințelor din parc 4540

lucrări la casa din Vidra și mobilier 10790

achiziții în excursia de la Vidra 16760

convorbiri telefonice interurbane 5303

sume însemnate pentru deplasări și transport

cheltuieli de călătorie și deplasare 3005 988 3054 3750 3058 5000 720 800

spese transport 250 1050 2456”

Către sfârșitul anului 1929, Romulus Vuia adresa Ministerului Cultelor și Artelor un amplu memoriu care reprezenta o fundamentare a proiectului de buget solicitat instituției pentru anul 1930 (Arhiva Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 319/1929):

„Domnule Ministru,

Alăturat avem onoare a Vă prezenta proiectul de buget al Muzeului Etnografic al Ardealului și Parcului Național din Cluj, cu rugămintea să binevoiți a-l aproba și a dispune ca el să fie inclus în bugetul anului viitor al departamentului de sub conducerea Domniei-Voastre.

Credem că e de prisos să mai stăruim asupra importanței acestei instituțiuni al cărui scop este ca prin obiecte pline de suflet să înfățișeze însăși viața și civilizația poporului românesc. Vizitatori iluștri din țară și din străinătate au adus elogii neașteptate tinerii noastre instituțiuni. De pildă Dl Profesor Iorga, într-o conferință publică la Cluj, a afirmat că Muzeul Etnografic al Ardealului este cea mai însemnată operă culturală ce s-a realizat dela unirea Românilor. Cea mai de seamă revistă muzeală „Mouseion” ce apare sub egida Societății Națiunilor, în numărul său din Septembrie 1928, închinat muzeelor de artă populară, așează muzeul nostru alături de cele mai mari muzee etnografice din capitalele Europei. Iar într-un număr recent al aceleiași reviste, Dl. Focillon, profesor de Istoria Artelor la Sorbona, începe articolul său despre schimbul între muzee, cu elogii aduse instituției noastre.

Importanța instituției noastre a crescut în timpul din urmă și prin faptul că alături de ea s-a înființat și Parcul Etnografic Național. În acest Parc Național vor fi aduse monumentele artei noastre populare: exemplarele cele mai frumoase dintre bisericile noastre de lemn, case caracteristice din diferite regiuni ale țării, stâne, mori, și alte clădiri caracteristice dela țară spre a da astfel în mic icoana vieții și civilizației poporului românesc. Acest Parc Național, atât prin mărimea și frumusețea terenului cât și prin bogăția materialului expus, va fi cel mai de seamă parc național din Europa și o mândrie a țării noastre.

Cu toată importanța acestei instituțiuni, nici până în prezent, după șapte ani de existență, ea nu a reușit să fie introdusă în bugetul statului. Precum binevoii a cunoaște, instituția noastră, cu toate că a fost preluată în mod solemn încă dela 17 Iunie 1928 de către Ministerul Cultelor, din motive necunoscute de noi, a fost ștearsă din bugetul aceluși minister acordându-i-se ulterior un fond pentru a-i asigura existența.

Nădăjduim că Domnia-Voastră, apreciind îndeajuns importanța acestui înalt așezământ cultural al Ardealului, veți binevoi a-i asigura existența și prosperarea prin înscrierea sa în bugetul anului viitor cu sumele cerute de noi.

Pentru lămurirea nevoilor menționate în proiectul de buget alăturat, ne permitem a aduce următoarea motivare:

1. În legătură cu fondul pentru salariile funcționarilor ne permitem a releva următoarele: Pentruca Muzeul Etnografic din Cluj să-și îndeplinească rolul de institut de cercetări științifice va trebui să aibă aceeași organizație în privința personalului ca și institutele universitare. Aceasta este una din condițiunile fundamentale ale activității noastre fără care nu putem garanta dezvoltarea acestei instituțiuni. Muzeul Etnografic din Cluj a dat dovadă că aduce foloase reale științei românești ca oricare institut universitar din țară. Întrucât actualul personal științific al Muzeului posedă titlurile academice necesare, rugăm să se accepte aceeași normă de salarizare acordată și Muzeului de Istorie Naturală din București (a se vedea art. 23 și 29 din regulamentul aceluși muzeu) aprobând ca asistenții muzeului, având licența, să primească leafă de asistent universitar, conservatorii muzeului având doctoratul să primească leafă de șefi de lucrări dela institutele universitare, iar directorul leafa de profesor universitar. (Iar întrucât această normă de salarizare nu se poate accepta, cerem ca personalul Muzeului să fie echivalat, pe baza calificățiilor, cu următorul personal dela Ministerul Cultelor: directorul muzeului cu directorii cl. I, conservatorii cu subdirectorii cl. I iar asistenții cu șefii de serviciu cl. I. E inadmisibil ca într-un stat civilizat șofeurul ministerului să primească o leafă mai mare decât directorul unui muzeu /Șofeurul Ministerului are 1150 lei leafă de bază iar un director de muzeu are 1050 lei/. Cerem aceasta și pentru motivul că altfel va fi imposibil să recrutăm un personal demn de o instituție științifică menită să dea lucrări de o deosebită importanță pentru cunoașterea vieții și civilizației poporului român. De altfel ne este imposibil să mai continuăm cu situația de până acum, când fiecare funcționar spre ași asigura existența, e nevoit să lucreze și la alte oficii sau institute, astfel că orele de lucru sunt reduse la 3-4 pe zi.

Sporirea numărului funcționarilor se justifică prin înființarea Parcului Național. Fără acest personal ne va fi imposibilă administrarea unui teritoriu de peste 100 jughere și a clădirilor aflătoare pe acel teren. Parcul Național se află la o distanță însemnată de clădirea Muzeului, deci nu poate fi administrat cu personalul propriu zis al Muzeului. Prin urmare vom avea nevoie de un administrator care va administra Parcul Național, de un grădinar care se va îngriji de culturile acelui parc, un gardian de zi și unul de noapte pentru paza clădirilor și cinci servitori țărani cari vor locui în casele aduse din diferite regiuni ale țării reprezentând populația de acolo și cari vor efectua lucrările agricole pe terenul Parcului Național, deoarece pe acest teritoriu se află vaste terenuri de pământ arător, pășuni, fânețe și păduri.

Fondul de 250.000 lei pentru achizițiuni și explorări este destinat acțiunii de salvare a materialului nostru etnografic. Toți cunoscătorii cauzei sunt de acord asupra faptului că dacă în câțiva ani această acțiune nu va fi dusă la îndeplinire, vom pierde pentru totdeauna mărturiile civilizației noastre populare. Oricât de însemnate ajutoare ni s-ar da mai târziu, ele vor fi fără de folos căci nu vom mai avea ce salva. Împrejurările ne cer deci imperios ca dela început să avem sume mai însemnate spre a putea întreprinde această acțiune, pe o scară mai întinsă. Suma cerută nici nu e prea mare, având în vedere că ea se împarte între spesele de cercetări științifice, cumpărarea de obiecte și transport. Această sumă nici nu ajunge în cazul când ni s-ar oferi spre cumpărare o colecție particulară mai însemnată. De altfel această sumă am avut-o aproape în fiecare an.

Una dintre necesitățile cele mai primordiale ale Muzeului este posesiunea unei camionete. Excursiunile de explorare de până acum ne-au dovedit că fără acest mijloc de comunicație nu mai putem exista. În afară de persoanele cari fac explorări pentru studii și adunarea obiectelor trebuie să ne îngrijim și de transportul obiectelor. Căraușii țărani și chiar și CFR ne cer prețuri atât de însemnate încât adunate la un loc din suma aceasta s-ar fi putut achita o camionetă. Camioneta ne mai trebuie și pentru transportarea diferitelor materiale la Parcul Național. Acest teren fiind la un loc mai ridicat și departe de centrul orașului ni se cer prețuri exagerate pentru transportul de materiale pe acest teren. De acest obiect nu ne mai putem lipsi la nici un caz. Prin câștigarea lui vom economisi mult deoarece plata transporturilor pentru timp mai îndelungat /6-7 ani/ face mai mult decât costul unei camionete.

Pentru amenajarea Parcului Național s-a cerut suma de lei 2.500.000. Deși această sumă pare a fi mare în împrejurările actuale, având însă în vedere mărimea terenului /110 jughere/ precum și importanța covârșitoare a acestei întreprinderi, am putea zice că ea este minimală. Din această sumă va trebui să acoperim achiziționarea, transportarea și reclădirea clădirilor ce vor fi aduse din diferite regiuni ale țării, amenajarea drumurilor, introducerea apeductului, curentului electric, amenajarea

arenei pentru festivitățile populare și ridicarea unei clădiri administrative pe acel teren, precum și alte nevoi cari nici nu pot fi înșirate.

Ne este greu ca în cadrele unei motivări de buget să arătăm importanța acestei întreprinderi. Credem că e destul dacă amintim că toate popoarele cu o civilizație populară înfloritoare ca a poporului nostru s-au străduit să se întreacă prin a ridica cât mai mari și mai frumoase parcuri naționale după modelul renumitului Skansen din Stockholm. Nici poporul român care are una dintre cele mai strălucite civilizații populare nu mai poate renunța la realizarea acestei mărețe „grădini a neamului”, mai ales când avem deja la dispoziție cel mai frumos și variat teren pentru acest scop. Nici un alt popor nu are un material mai bogat decât al nostru. Bisericile noastre de lemn sunt adevărate minuni ale arhitecturii populare iar casele vechi de lemn prezintă forme originale și arhaice cum rar se mai întâlnește la alte popoare. Aceste monumente ale artei noastre populare și ale civilizației noastre autohtone sunt sortite peirei. Prin transportarea și reclădirea lor în Parcul Național ele vor fi salvate pentru totdeauna. Acest Parc Național va fi una din cele mai minunate înfăptuiri ale pământului românesc și va arăta la un loc icoana vieții și civilizației poporului nostru, un popor robust de țărani. Putem afirma că realizarea acestui măreț plan este nu numai o necesitate științifică dar și o datorie națională.”

Documentele din arhiva MET ne dezvăluie complexitatea eforturilor de realizare a primului muzeu în aer liber din România, ale cărui începuturi le sunt datorate câtorva specialiști coordonați de Romulus Vuia, care au reușit să depășească cu succes încercările și dificultățile generate de noutatea absolută a acestui demers, dar și de finanțarea insuficientă, adunată cu mari dificultăți din mai multe surse. La sfârșitul anului 1929, Parcul Etnografic din Cluj se afla în posesia unui teren de 75 de hectare, pe care erau deja amplasate două obiective, ambele provenind din Munții Apuseni: casa de la Vidra și troița din Lupșa. Nu mai puțin important pentru dezvoltarea muzeului a fost restaurantul Gaudeamus, obiectiv generator de venituri, a cărui complementaritate cu componenta culturală a Parcului Etnografic era foarte bine înțeleasă de toți factorii implicați. Primul an din istoria Parcului Etnografic din Cluj a fost unul dificil și agitat. El a fost marcat de un început promițător, umbrit însă ulterior de dezamăgirea produsă de excluderea Clujului de pe lista locurilor de desfășurare a Serbărilor Unirii, care ar fi putut reprezenta o excelentă formă de promovare a muzeului și a țelurilor sale. În pofida dificultăților întâmpinate, Romulus Vuia a reușit să meargă înainte, oferind culturii românești un obiectiv muzeal de importanță majoră.

Bibliografie

BUTURĂ, Valer

1968 *Muzeul Etnografic al Transilvaniei. Secția în aer liber*, Cluj.

ROEDE, LARS

2006 *The Open Air Museum idea, an early contribution: Report of the Association of European Open Air Museums*, Stockholm, 1991; YOUNG, L., *Villages that never were: The Museum Village as a Heritage Centre*, în *International Journal of Heritage Studies*, 12, 4, p. 321-328.

ONIȘOR, T.

1958 *Etapele de dezvoltare a colecțiilor Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, în *A.M.E.T. pe anii 1957 și 1958*, Cluj.

SĂLĂGEAN, T.

1999 *George Vâlsan – pledoarie pentru Muzeul Etnografic al Ardealului (1928)*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, p. 23-30.

TOȘA, I.

1978 *Contribuția Muzeului Etnografic al Transilvaniei la dezvoltarea muzeografiei etnografice românești 1922-1951* în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, X Cluj Napoca.

TOȘA, I., MUNTEANU, S.

2001 *Muzeul Etnografic al Transilvaniei 1922-2002. Opt decenii de activitate în serviciul etnografiei românești*, Editura MEDIAMIRA, Cluj Napoca.

2009 *Parcul Etnografic Național „Romulus Vuia” (1929-2009)*, Cluj-Napoca.

VAIDA-VOEVOD, NEAMȚU, M., G.

2018 *1 Decembrie 1918. Mărturii ale participanților, votanți ai Marii Uniri. Documentar coordonat și păstrat sub vremuri, de către istoricul Ioachim Crăciun*, volumele I și II, Cluj-Napoca.

PIAȚA DE ARTĂ ÎN FRANȚA ÎN SEC. XVII-XVIII

Silvia SUCIU
Cluj-Napoca

Le marché d'art en France pendant les XVII^e et XVIII^e siècles

Conçu comme une continuation de l'essai „L'affaire de l'Art. Le Marché d'Art aux Pays Bas, au XVII^e siècle” (AMET 2018), cette étude suit la création artistique et le destinataire de l'œuvre d'art en France, aux XVII^e et XVIII^e siècles.

À la Cour du Roy Soleil, la possession d'un capital culturel (objets de luxe, tableaux, bijoux, calèches) était un moyen de montrer le rang, la vertu et la grandeur à travers la valeur associée à ces objets. Louis XIV a exercé un contrôle absolu de la production des œuvres d'art créées à Versailles, dans tous les domaines d'art: architecture, sculpture, peinture, théâtre, ballet, musique... Il y a réalisé un mouvement culturel et artistique et s'est entouré d'une pléiade d'artistes: Charles Le Brun, Nicolas Poussin et Pierre Mignard (premiers peintres du Roy), Molière (ses pièces étaient jouées à Versailles et dans les salons de Paris), Jean-Baptiste Lully (qui encourageait la passion du Roy pour la danse), Jean Racine (l'„historique officiel” du Roy), André le Nôtre (architecte du parc et des jardins de Versailles), Jean de la Fontaine, Charles Perrault etc.

Parallèlement à la vie artistique de Versailles, pendant le XVIII^e siècle on assiste au développement du marché libre d'art à Paris ; dans le magasin appartenant à Edme-François Gersaint, *Au Grand Monarque*, les clients achetaient des tableaux, des gravures, des sculptures, des naturalia et d'autres objets de luxe. Gersaint a été le premier à Paris qui a réalisé des ventes aux enchères, suivant le modèle des Pays Bas. Ces enchères et les chroniques d'art de Denis Diderot ont beaucoup contribué à la „démocratisation” du public des arts plastique en France et dans tout le monde, à partir du XVIII^e siècle.

Mots clés: Roy Soleil, Versailles, marché d'art, Paris, critique d'art.

1. „GUSTUL PENTRU LUX” LA CURTEA REGELUI SOARE

Societatea franceză în Vechiul Regim

Studiind practicile culturale ale francezilor, Pierre Bourdieu stabilește că *gustul pentru lux* începe să apară în rândurile nobilimii franceze în sec. al XVII-lea, când apare o anumită nobilime culturală - *noblesse culturelle*. *Gustul pentru lux* (sau de *libertate*) se manifestă la „indivizii care sunt produsul condițiilor de existență definite prin *distanța de necesitate*, prin *libertăți* sau, cum se spune, prin *facilitățile* pe care le presupune deținerea unui capital” (Bourdieu, 1979: 198) care le permite constituirea unui „capital cultural”. Bourdieu analizează rolul gustului în menținerea ierarhiei sociale și a transferului ierarhic și de capital între generații. Capitalul economic nu este

singurul determinant al stării sociale, în cadrul stabilirii structurii ierarhice intervenind alte două coordonate importante: capitalul social și capitalul cultural. Aceste concepte ajută la înțelegerea rolului și a funcției operei de artă într-un anumit moment istoric.

În societatea franceză din sec. al XVII-lea, *gustul pentru lux* se manifestă la o categorie foarte mică din populație, și i se opune *gustului de necesitate*, care presupune satisfacerea nevoilor primare, cum sunt hrana și asigurarea unei locuințe. Societatea franceză din Vechiul Regim (secolele XVI-XVIII) era împărțită pe stări sau ordine.

Starea întâi era formată din clerul catolic; numeros și puternic, acesta era perceput de populație drept corupt (clericii erau cei mai mari proprietari de pământuri, fiind scutiți de plata impozitelor). Mulți tineri proveniți din rândul stării a doua obișnuiau să urmeze o carieră bisericească pentru a se îmbogăți. Clerul era împărțit în două categorii: clerul înalt (*haut clergé* - arhiepiscopi și episcopi) și clerul mic (*bas clergé* - preoți și vicari din parohii).

Starea a doua era formată din nobilime și aristocrație, constituind 0,5-1,5% din populație; singura instanță căreia i se supunea aristocrația era Regele. Nobilii nu aveau voie să lucreze cu mâinile sau să desfășoare activități de comerț, sub pedeapsa pierderii titlului de noblețe/ rang. Senioria (domeniul seniorului) era formată dintr-un castel și pământuri, iar seniorul primea drepturi feudale asupra țăranilor de pe domeniul său. Puterea nobilimii consta în privilegiile politice, administrative, militare și religioase primite de la Rege. În cadrul nobilimii se disting mai multe grade:

- nobilimea de Curte (*haute noblesse*), foarte bogată și puternică, avidă de putere, chiar în detrimentul Regelui, fapt care a creat intrigile de Curte din secolele XVII-XVIII;

- nobilimea de provincie (*crottée*), săracă și avidă de înavuțire;

- nobilimea militară (*noblesse d'épée*);

- nobilimea de robă (*noblesse de robe*) magistrați și administratori din justiție;

Rangul (duce, conte, marchiz și baron) se traducea prin capital/ avere/ bani; un nobil avea posibilitatea să dețină o reședință la oraș (*hôtel de ville*), pe care o decora cu ornamente impunătoare și unde erau dispuse opere de artă ca însemne ale opulenței și ale poziției sociale elitiste.

Starea a treia era formată din burghezie, țăranime și muncitori. Burghezia era constituită din orășeni bogați care trăiau în burguri (orașe). Burghezii aveau diverse îndeletniciri în domenii precum justiția sau administrația, pe care le preferau comerțului și negoțului. Burghezilor le plăcea să dețină domenii și manifestau o atitudine critică la adresa nobilimii pe care o considerau inutilă și lacomă. Micii proprietari constituiau baza societății franceze. În rândul burgheziei se va dezvolta în sec. al XVIII-lea ideea de

„libertate absolută de alegere”. Extinderea gustului pentru lux de la Curte către clasele burgheze va schimba radical viziunea asupra artelor din sec. al XVIII-lea.

Poporul era compus din țărani fără pământ sau muncitori care lucrau pentru alții și a căror opinie nu conta din punct de vedere politic (Gustave le Bon, 1905: 12). Aceste două categorii erau cele mai expuse la sărăcie, boală și mizerie, fiind și inițiatoarele revoltelor populare. Ideea de avansare socială nu exista: bogații rămâneau bogați (prin transmiterea bunurilor de la o generație la alta), iar săracii rămâneau săraci. În situația dată, accesul acestei părți a populației la cultură și educație era extrem de redus.

Regele Soare și artele

În spațiul competitiv de la Versailles, din secolele XVII-XVIII, deținerea unui „capital cultural” (obiecte de lux: tablouri, sculpturi, țesături rare, calești, bijuterii) devine mijlocul prin care se manifesta rangul, virtutea și grandoarea. Colecția de artă reprezintă mijlocul prin care o persoană își arogă un loc specific în ierarhia politică și socială.

Capitalul cultural se referă la recunoașterea normelor, a valorilor, a credințelor și a stilului de viață ale grupurilor din care anumite persoane fac parte. Capitalul cultural înseamnă informație, adesea esoterică, specializată, costisitoare și consumatoare de timp, care, ca și capitalul social, favorizează accesul la oportunitate. Acest reprezintă un factor în mobilitatea socială: deoarece oamenii se mută în anumite segmente ale societății, ei trebuie să dobândească mijloacele culturale de a migra în diferite cercuri sociale. În esență, capitalul cultural este un fel de acreditare culturală care certifică eligibilitatea pentru aderarea la grupuri sociale și economice. Deținerea unui capital cultural este sinonimă cu „a se potrivi” și „a-și arăta și cunoaște partea”... (McNamee, Miller, 2009: 57)

Capitalul cultural nu înseamnă posesia unor obiecte considerate superioare, ci stăpânirea valorilor asociate cu ele. La Versailles, rangul era privit în relație directă cu obiectele colecționate; o colecție și un colecționar erau evaluați prin calitatea obiectelor și prin nivelul de cunoștințe pe care proprietarul îl avea despre acestea. În acest context, apare la Versailles ceea ce Pierre Bourdieu numește „nobilime culturală” (*noblesse culturelle*), reprezentând „grupuri separate prin ideea de cultură, de raport legitim la cultură și la operele de artă” (Bourdieu, 1979: II). Astfel, moda colecțiilor de artă se manifestă la indivizii care au deprins această practică din mediul social în care au crescut. „Bogația nu se referă la ceea ce oamenii câștigă, ci la ceea ce ei dețin.” (McNamee, Miller, 2009: 57).

Îndelungata domnie a lui Louis XIV (1638-1715; a domnit din 1644 până la moarte) a însemnat pentru aristocrația franceză afișarea unei opulențe

fără precedent. Supranumit și „Regele Soare” datorită unei ținute extravagante afișate cu prilejul unui bal mascat, Louis XIV s-a dovedit un destoinic susținător al artelor (arhitectură, pictură, sculptură, muzică, literatură) și a reușit să creeze o mișcare artistică și culturală care se identifică cu însăși persoana lui (stilul Louis XIV). „Îi plăceau mai ales splendoarea, grandoarea și abundența; îi făceau pe plac dacă străluceau prin tot ce deținea: case, îmbrăcăminte, mese bogate, calești. Astfel s-a dezvoltat gustul pentru extravaganță și lux în rândul tuturor claselor sociale.” - scria Saint-Simon (de Vivo, f.a.: 4).

După moartea prematură a tatălui său Louis XIII (dotat cu o sensibilitate artistică deosebită), Louis XIV a beneficiat de educația primită de la nașul său, Cardinalul Jules Mazarin (1602-1661), care deținea cea mai vastă colecție de artă din Franța și o bibliotecă impresionantă (care astăzi face parte din patrimoniul Bibliotecii Mazarin de la Paris). După sosirea în Franța (1630) pentru a lucra ca diplomat pe lângă Cardinalul Richelieu, acest „amator eminent de curiozități” (Le Comte de Cosanac, 1884: 113) și-a adus aici colecția de pictură și biblioteca. A avut o importantă contribuție la impunerea artei plastice și a operei italiene în rândul aristocrației franceze.

„Pentru colecționarii de lucruri frumoase, averea constituia condiția indispensabilă pentru a și le procura, urmată de gustul estetic. Cardinalul Mazarin (fig. 1) nu a precupețit nici un efort pentru a excela și în această privință.” (Le Comte de Cosanac, 1884: 115) Pasiunea sa pentru opulență și dorința de a poseda un „capital cultural” l-au făcut să strângă 858 picturi, 128 statui, 185 busturi, 150 covoare, 514 bijuterii și piese de argintărie, 317 pietre prețioase și o colecție de diamante pe care le-a lăsat moștenire lui Louis XIV. (Le Comte de Cosanac, 1884: 413-427)

În colecția lui Mazarin se regăseau picturi de Andrea Mantegna, Titian, Raphael (*Portretul lui Baldassare Castiglione*, deținut de Charles I, și apoi de Richelieu), Corregio, Peter Paul Rubens, Antoon van Dyck, Rembrandt van Rijn, Albrecht Dürer, Hans Holbein, Diego Velázquez, Simon Vouet (fig. 2), Nicolas Poussin, Claude Lorrain. La moartea lui Mazarin, colecția a fost moștenită de cele șapte nepoate ale Cardinalului, iar multe lucrări au fost găzduite în luxosul Palais Mazarin din Paris și, după Revoluția din 1789, multe au ajuns în colecția Muzeului Luvru.

„Regele a vizitat și i-a plăcut palatul cardinalului Mazarin, plin de picturi și de opere de artă.” (Vergé-Francheschi, Moretti, 2015: cap. I) Astfel, Mazarin i-a transmis lui Louis XIV gustul pentru lux, iar Regele a devenit unul dintre cei mai mari colecționari și mecena ai timpului său, înconjurându-se de artiști (pictori, scriitori, poeți, muzicieni), cărora le conferea titluri și pe care îi plătea cu sume considerabile. În schimbul acestor beneficii, artiștii trebuiau să glorifice măreția Regelui și a Franței; Louis XIV a realizat importanța artelor în

promovarea unei „imagini favorabile” a Franței, una dintre cele mai mari puteri din Europa.

În timpul domniei lui au fost restaurate numeroase palate și au fost construite edificii care să dovedească grandoarea și puterea Coroanei Franceze. Palatul și grădinile de la Versailles au constituit scena de desfășurare a măreției lui Louis XIV. Louis XIII construisese aici un pavilion de vânătoare, frecventat destul de rar de Louis XIV; abia după 1660, acesta începe să manifeste un anumit interes pentru acest domeniu. Prima campanie de reamenajare a domeniului s-a desfășurat în 1664-1668, fiind încredințată arhitecților Charles Le Brun și Louis Le Vau; amenajarea grădinii îi revenea lui André le Nôtre. Domeniul de la Versailles era considerat o reședință de agrement, reședința oficială a Regelui constituind-o palatul Luvru. Ministrul Colbert s-a opus vehement inițiativelor Regelui de a restaura domeniul de la Versailles, alocând sume mai mari de bani restaurării Palatului Luvru. Însuși sculptorul Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) a fost chemat de la Roma pentru a realiza „colonada Luvrului”.

Pe măsură ce regele manifestă o plăcere tot mai mare de a merge la Versailles (din motive sentimentale, pe de o parte, și de siguranță, pe de altă parte, în perioada în care Parisul era animat de mișcările Frondei, 1648-1653) și având nevoie să își găzduiască suita, se naște necesitatea lărgirii castelului. Astfel, el cumpără aproape toate terenurile din zonă (satele Trianon și Choisy-aux-Beoufs, moșiile Vivier și La Boissière) și asistă la întocmirea planurilor de amenajare a domeniului. Parcul de la Versailles, realizat pentru Louise de la Vallière, amanta Regelui (1661-1674), a devenit mândria domeniului: „Iubirea impune lux, confort, stare de bine.” Au fost realizate planuri care cuprindeau apartamentele membrilor familiei regale, ale membrilor din suită, saloanele pentru dans și muzică, cabinete, Galeria Oglinzilor (a cărei construcție începe în 1678). Șemineele de marmură au înlocuit șemineele din ipsos de pe vremea lui Louis XIII. Interioarele erau decorate cu picturi, sculpturi, și alte „obiecte minunate adunate din lumea întreagă” (Félibien, 1668). În sfârșit, domeniul de la Versailles oferea spațiu suficient pentru găzduirea întregii Curți, care se mută acolo în 1682. Depărtarea de Paris îi este benefică tânărului Rege, așa cum pădurea de la Chambord îl inspirase pe François I să construiască palatul de la Chambord.

La Versailles se desfășura o viață artistică efervescentă: erau puse în scenă piese de teatru, spectacole de balet, opere, tragedii, artiștii erau invitați să picteze viața de la Curte, erau organizate concerte și serate (fig. 3). Regele excela în echitație, vânătoare, scrimă, biliard, și avea înclinații artistice: era un dansator desăvârșit, cânta la gitară. Lucrarea lui Jean Garnier ni-l înfățișează pe Louis XIV drept „protector al artelor și științelor”; efigia Regelui tronează asupra obiectelor care fac trimitere la arte, dar și asupra simbolurilor științelor:

un vraf de cărți, ca simbol al înțelepciunii, compasul, simbol al științelor exacte, globul pământesc, simbol al descoperirilor geografice, dar și al puterii absolute a regelui.

Gustul artistic al lui Louis XIV duce la organizarea instituțională a artelor, prin crearea sau reformarea organismelor artistice deja existente: în 1661 creează Academia Regală de Dans, în 1663 reformează Academia Regală de Pictură și Sculptură, în 1666 înființează Academia Franței la Roma, în 1671 creează Academia de Arhitectură, iar în 1669, Academia de Operă. Prin aceste inițiative, el pune bazele unei „politici culturale” care va lua amploare în secolul al XIX-lea (fig. 4). Această „dramaturgie monarhică” instituită de Louis XIV a mers atât de departe încât acesta a pus să fie pictate cele patru plafoane ale apartamentelor vasului *Soleil Royal*, cel mai somptuos vas de război al Regelui construit la Brest din 1669 în 1671 și incendiat de englezi în bătălia de La Hougue, în 1692. (Brême, 2015: par. 6)

O influență considerabilă asupra dezvoltării gustului estetic al lui Louis XIV și a Curții franceze a avut-o amanta sa, Marchiza de Montespan (1667-1679). Introdusă la Curte de Ana de Austria, mama Regelui, această femeie pasionată de arte și-a format un cerc de curteni care a devenit în scurt timp „centrul Curții, al desfătărilor, al avuției, al speranței, al terorii miniștrilor și generalilor armatei” (van Elden, 1975: 48), cum o descrie Saint-Simon în „Memoriile” sale. Gustul ei pentru lux și arte o face să-și decoreze apartamentele cu opere de artă, și să devină „centrul spiritual” al Curții. În ciuda caracterului său capricios, versatil și adesea înclinat spre răutate, ea îl încurajează pe Rege să invite la Versailles artiști din toate domeniile, lucru care a transformat palatul într-o „locuință sublimă a celui mai mare rege din univers”. (Vergé-Francheschi, Moretti, 2015: partea I). La Versailles își vor găsi locul bogățiile acumulate de Rege; au fost trimiși emisari în întreaga Europă pentru a găsi opere de artă care să decoreze saloanele și apartamentele regale.

Personalitate solară și puternică, Regele dorea să dețină un control direct asupra producției artistice și, în același timp, avea nevoie constantă de „divertisment”; de aceea, la Versailles erau găzduiți numeroși artiști, castelul devenind un „centru de cultură”: Charles Le Brun (prim pictor al Regelui), Molière (datorită caracterului critic din piesa *Tartuffe*, Louis XIV i-a interzis lui Molière să o joace în fața publicului larg), Jean-Baptiste Lully (dansul era văzut de Louis XIV ca un adevărat „instrument politic”), Jean Racine („istoricul oficial” al Regelui), Pierre Corneille (unul dintre scriitorii preferați ai Regelui), André le Nôtre (s-a ocupat de parcul și grădinile de la Versailles), Jean de la Fontaine, Charles Perrault (Prim-Secretar la Construcții) etc.

Aceste manifestări „magnifice și solemne” de la Versailles, comparabile cu ceremoniile din Italia renascentistă, aveau rolul de a glorifica

suveranitatea, având în același timp o dimensiune artistică, și una politică. De acest domeniu se ocupau funcționarii regali și specialiștii decoratori din departamentul *Menus-Plaisirs*, instituit de Louis XIV, departament responsabil cu organizarea serbărilor, a evenimentelor muzicale și teatrale, a ceremoniilor, a festivităților regale, cu „desene, perspective și îmbrăcăminte care trebuiau realizate pentru comedii, dansuri de balet și caruseluri...” (Kimball, 1943: 40)

Inventarele Coroanei și Cabinetul Regelui

Întreținerea fastului de la Versailles a impus o rigoare în menținerea inventarelor. Astfel, începând cu 1663, sunt redactate „Inventarele Coroanei”, de către Gédéon du Metz, Intendent și Controlor General al Mobilelor Coroanei. „Inventarul” cuprindea 3 registre: 1. orfevrărie, veselă de aur și argint, filigrane, piese și vase din materiale prețioase, cristale de rocă, oglinzi; 2. mobilier (paturi, jilțuri, draperii etc.), decoruri ale flotei de pe Canalul Versailles, baldachine, tapiserii, covoare; 3. stofe din aur și argint, brocarturi, cabinete, mese, gheridoane, arme și armuri, tablouri, candelabre, vase din cristal, porțelanuri, lenjerie, garnituri pentru șemineu, busturi și portrete din bronz și din marmură. Din „Introducerea” (*Avertissement*) la primul registru, semnată de Nicolas-Joseph Foucault, înalt funcționar și bibliofil, reiese interesul regalității de a deține și prezerva obiecte de lux: „Întrucât nimic altceva nu reliefează mai mult măreția Prinților decât superbele lor Palate și mobilele prețioase cu care acestea sunt decorate, cea mai mare parte a Regilor care ne-au precedat și-au dat un mare interes în construirea primelor și păstrarea ultimelor.” (Guiffrey, 1885, II: V-VIII)

Obiectele sunt puse pe categorii, au un număr de ordine/inventar și sunt însoțite de o descriere detaliată care cuprinde tipul obiectului, materiale, dimensiune, greutate, etc. O notă menționează eventualele defecte ale obiectului (ex.: lipsa unui diamant din cruce).

Secțiunea dedicată tablourilor cuprinde lucrări care aveau ca scop decorarea apartamentelor regale: tablouri cu „portrete ale personajelor principale de la Curte, ale celor mai frumoase doamne ale vremii (...), portrete ale Regelui în costumele cele mai diverse...” (Guiffrey, 1885, I: IV), semnate de Charles Le Brun, Simon Vouet, Henri și Charles de Beaubrun (au participat la fundarea Academiei Regale de Pictură și Sculptură), Nicasius Bernaerts (pictor flamand de animale și naturi moarte), Adam Frans van der Meulen (pictor flamand ale cărui subiecte preferate erau scenele de război și cavalerie), Jean Nocret (a decorat apartamentele Reginei la Palatul Tuileries, sub conducerea lui Charles Le Brun), Jean-Michel Picart (pictor flamand, renumit la Paris pentru afacerea sa cu artă), Marin Bourgeois (tablouri de război). În descrierea fiecărei lucrări este menționat subiectul, dimensiunea, specificități

ale ramei și numele artistului (doar sporadic). Inventarul cuprinde 444 de tablouri.

Alături de picturi sunt inventariate statuete și busturi de bronz (un total de 274); autorii acestora nu sunt menționați în „Inventar”. În planșele care însoțesc inventarul sunt reproduse lucrări de Gian Lorenzo Bernini și Jean Warin. Sculpturile și busturile de bronz reprezintă portretul Regelui, personaje mitologice sau figuri ale Antichității grecești și romane: Alexandru cel Mare, Apollo, Brutus, Nero, Bacchus, Hercule, Jupiter, Laocoon, Diana, Venus etc. La moartea lui Louis XIV, inventarul cuprindea 6 registre; acesta a fost ținut până la Revoluția de la 1789.

La acest „Inventar” se adaugă un catalog separat, cu picturi din Cabinetul Regelui (Cabinet du Roi), realizat de Charles Le Brun în 1683, cu prilejul mutării Curții la Versailles, adnotat în 1689 și reluat în 1690 și 1709-1710, după moartea lui Le Brun (funcțiile *primului pictor* au fost împărțite între pictorii René-Antoine Houasse și Antoine Paillet). În 1683, inventarul lui Le Brun cuprindea 436 de tablouri aparținând mai multor școli (romană, florentină, venețiană, lombardă, germană, flamandă și franceză) și o addenda cu tablouri de Charles Le Brun, François-Alexandre Verdier și Pierre Mignard. Asiduitatea lui Louis XIV în achiziționarea de tablouri a făcut ca inventarul inițiat de Le Brun să cuprindă 2376 de tablouri, în 1710. (Bailly, 1899: IV-XXVI)

Aprecierea lui Louis XVI față de lucrările lui Leonardo da Vinci se poate deduce din numărul de lucrări menționate în acest „Inventar”: 11 lucrări ale artistului florentin, printre care „Gioconda”, „Sf. Caterina cu doi îngeri”, „Sfânta Familie cu Sf. Mihail”, „La Belle Ferronière”. Pe lângă descrierea lucrărilor, dimensiuni, ramă, sunt menționate proveniența și parcursul lucrărilor, prețul care a fost plătit la achiziționare, și informații despre intervenții sau restaurări survenite asupra acestora:

1° un tablou reprezentând portretul Giocondei; mărime naturală, cu înălțimea de 71,12 cm și lățimea de 48,42 cm; pictat pe lemn și cu ramă aurită. Versailles. Petite Galerie du Roy. Cumpărat cu 4.000 de coroane de aur de François I de la artist. Semnalat în 1642 de Père Dan, în cabinetul aurit de la Fontainebleau. - Inventar Le Brun (1683), nr. 4 [L.B.] - La Versailles în 1695 [P.] - În Galeria Regelui [V.], unde se găsea din 1787 [G.R.] - Între timp, plasat în 1706 în cabinetul tablourilor de la Paris (Mans. 6). (...) - Prezent în salonul Directorului general al Clădirilor la Hotelul surintendenței de la Versailles de către Jeurat (1760) și Du Rameau, cu această notă (1788): „De curățat și vernisat” [D.R.] (Bailly, 1899: 1)

Dacă în inventarul redactat începând cu anul 1663 apar pictori minori, „Cabinetul Regelui” ne relevă grandoarea colecției lui private; aici apar artiști precum Titian (21 lucrări), Rafael (18 lucrări), Leonardo da Vinci, Andrea

Mantegna, Michelangelo Buonarroti, Caravaggio, Andrea del Sarto, Giovanni Bellini, Giorgione, Paolo Veronese, Ludovico și Annibale Caracci, Giovanni Francesco Romanelli (Școala Italiană); Hans Holbein, Peter Brueghel cel Bătrân (8 lucrări), Antoon van Dyck, Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn (1 lucrare), Jan van Eyck, Albrecht Dürer, David Teniers cel Tânăr, Jacques Fouquières, Daniel Seghers, Gerard Dou (Școala Germană și Flamandă); Toussaint Dubreuil, Jacques Blanchard, Simon Vouet (18 lucrări), Nicolas Poussin (34 lucrări), Charles Le Brun (26 lucrări), Eustache Le Sueur, Ambroise Dubois, Jean-Baptiste de la Rose (specialist în marine și în decoruri navale), Pierre Mignard, Nicolas Mignard, Jacques Stella, Claude Lorrain (10 lucrări), Jean Nocret [pictor al familiei regale și al curtenilor de la Versailles care a fost retribuit pentru serviciile sale cu sume între 200 și 20.000 de livre (Bailly, 1899: 365)], Jean-Michel Picart, Philippe de Champaigne, Jacques Rousseau (a pictat peisaje, interioare și grădini la Versailles), Noël și Antoine Coypel, Hyacinthe Rigaud, Jean-Baptiste Belin de Fontenay.

Din „Inventarul” lui Le Brun reiese că, în colecția lui Louis XIV se regăsesc lucrări care aparținuseră lui François I și lui Louis XIII; de asemenea, regele a cumpărat un număr considerabil de lucrări de la Eberhard Jabach, om de afaceri și coloniator, cu reputație de *connaissanceur*. Jabach se afla în Marea Britanie în momentul în se producea dispersia lucrărilor din colecțiile lui Charles I și a Contelui de Arundel; a profitat de această ocazie și și-a făcut un stoc considerabil, din care, mai târziu, i-a vândut lui Louis XIV (în 1662 și 1671). „Oportunismul l-a împins pe Jabach dincolo de granița care separă pe colecționar de dealer; (...) colecția lui personală s-a transformat în stoc, iar resursele sale financiare considerabile i-au permis să nu se grăbească niciodată și să vândă doar la momentul cel mai favorabil.” (Philip Hook, 2017: 26) În 1671, Louis XIV cumpără de la Jabach 101 picturi și 5442 de desene, practic echivalentul a ceea ce cumpărase Jabach în 1649, cu ocazia vânzării colecției lui Charles I de către Commonwealth, după execuția lui [cca. 100 de picturi și peste 6000 de desene (Ducos, Savatier Sjöholm, 2013)].

După 1685, regele cumpără mai puține lucrări ale vechilor maeștri și se transformă în mecena pentru artiștii contemporani. Astfel în apartamentele sale încep să fie expuse, alături de lucrări ale vechilor maeștri, lucrări de artiști contemporani precum Charles Le Brun, Eustache Le Sueur, Pierre Mignard, Nicolas Ninet, etc. Din lucrările care au aparținut „Cabinetului Regelui”, jumătate se află astăzi la Luvru, un sfert în muzeele regionale sau în muzee străine (Muzeul Regal, Bruxelles), restul lucrărilor pierzându-și urma.

2. REGELE SOARE ȘI PICTORII DE CURTE

Charles Le Brun și „stilul Louis XIV”

Născut într-o familie cu profunde înclinații artistice (tatăl său era sculptorul Nicolas Le Brun, iar mama, Julienne le Bée, provenea dintr-o familie de scriitori), Charles Le Brun (1616-1690) a învățat sculptura în atelierul tatălui său. În 1633 intră ucenic în atelierul lui Simon Vouet, care era „pictor principal al Regelui” (1627-1649); aici învață pictura alături de alți tineri care se vor remarca în sec. al XVII-lea: Pierre Mignard, Eustache Le Sueur, André Le Nôtre. După cutuma epocii, întreprinde o călătorie la Roma (*Grand Tour*), din 1642 în 1645, în compania lui Nicolas Poussin („pictor principal al Regelui” din 1641 în 1665). Fascinat de lucrările lui Rafael, ale lui Guido Reni și ale maștrilor italieni, a dezvoltat o pictură de inspirație clasică, cu o retorică religioasă, istorică sau alegorică (teme apreciate în *ierarhia genurilor* stabilită de André Félibien), somptuoasă din punct de vedere cromatic și compozițional.

Fiind protejată Ministrului de Finanțe Jean-Baptiste Colbert, în 1647 Le Brun a intrat în serviciul Regelui, ca „pictor și valet de cameră”. În 1648, fundează Academia Regală de Pictură și Sculptură, sub patronajul Regelui și al Cardinalului Mazarin. Din această perioadă încep să apară comenzile care îi aduc lui Le Brun prestigiul în Franța și în Europa: ciclurile decorative din galeria Palatului Lambert, de la Castelul Vaux-le-Vicomte (1658-1661), de la Tuileries, Luvru și, mai ales, de la Versailles. Artist prolific, Le Brun a acoperit mai multe domenii plastice (pictură, gravură, artă decorativă, arhitectură) și a câștigat treptat reputația unui artist de geniu; în picturile sale, a adus un substanțial elogiu regalității.

Invitat să picteze plafonul Galeriei Oglinzilor de la Versailles și restul Palatului (Sala Păcii, Sala Războiului, apartamentele regale, Grand Escalier), Charles le Brun a intrat în grațiile Regelui, primind funcția de „prim pictor al Regelui” (*premier peintre du Roi*) în 1664, funcție pe care o păstrează până la moartea sa. Instituită în timpul Vechiului Regim, această funcție presupunea pictarea și decorarea clădirilor aflate sub stăpânirea Regelui și i-a adus lui Le Brun numeroase comenzi pentru decorarea încăperilor regale, care mai pot fi văzute astăzi la Versailles. Prin producția sa artistică, Le Brun a servit la „glorificarea suveranității și, pentru a-și atinge țelul, s-a folosit de o armată de artiști și meșteri artizani”. (Lafage, 2015: 12)

Una dintre sarcinile acestei funcții era coordonarea Manufacturii Regale a Tapiseriilor (*Manufacture Royale des Gobelins*). Dacă în vremea lui Louis XIII, tapiseriile care decorau pereții conacului de vânătoare de la Versailles erau aduse din Flandra, Louis XIV încurajează dezvoltarea acestei industrii în Franța. Noile tehnici de vopsire a pânzei implementate în Olanda în sec. al XVII-lea și importate în restul ținuturilor europene au crescut interesul pentru producerea tapiseriilor în Franța. Charles Le Brun a fost numit la

conducerea acestora în 1663 și, ajutat de o echipă apreciabilă de artiști (pictori, tapiseri, aurari, turnători, gravori, ebeniști), a folosit această tehnică pentru a glorifica acțiunile Regelui Soare.

Manufactura Regală a Tapiseriilor era finanțată de Rege și scutită de la plata impozitelor. Pe lângă funcția practică de a izola zidurile palatelor, tapiseria îndeplinea și o funcție decorativă și estetică. La Versailles, tapiseriile erau folosite la decorarea apartamentelor regale, și pentru a fi dăruite ambasadorilor și reprezentărilor regalității europene. În peste 25 de ani, după cartoanele lui Le Brun au fost realizate aproape 500 de tapiserii pe război vertical și orizontal (fig. 5), tapiserii care au câștigat rapid un renume internațional („Histoire du Roi”, „Histoire d’Alexandre”).

Pentru realizarea proiectelor sale, Le Brun s-a înconjurat de artiști care au lucrat după desenele sale; principalii lui colaboratori au fost: Gabriel Revel [1643-1712, activ la Versailles și la Manufactura de Tapiserie în anii 1660-1670; a fost ales membru al Academiei Regale de Pictură și Sculptură în 1683 (Brême, 2015: par. 6)], François Verdier (1651-1730), Claude II Audran (1639-1684, a pictat alături de Le Brun capela lui Colbert de la Château-au-Sceaux, galeria de la Tuileries, casa scărilor de la Versailles) și François Bonnemer (1638-1689, artist italian activ la Versailles și la Manufactura de Tapiserie, ales membru al Academiei Regale în 1665), pictorii Claude Nivelon și Sebastien Le Clerc, desenatorul și gravorul Jean Pattigny.

Pentru decorarea domeniilor regale, Le Brun a realizat designul pentru elementele de arhitectură ale fațadelor clădirilor, pentru fântâni, mese, scări interioare, vase de argint, sculpturi, mânere de ușă, etc. A fost „scenograful” a numeroase sărbători și ceremonii de la Curte. În secolele XV-XVII, se făcea adesea apel la artiștii cei mai faimoși pentru decorarea locațiilor de ceremonie: Leonardo da Vinci, Hans Holbein, Tintoretto și chiar Rubens și-au dat concursul pentru conceperea unor astfel de „decoruri efemere”, la curțile regilor pe care i-au slujit. (Lafage, 2015: 11)

Charles Le Brun a realizat decorul pentru intrarea regelui în Paris (1660), *pompa funebris* pentru Pierre Séguier (1662), mecena lui Le Brun, decorul pentru focurile de artificii de la Grand Canal de Versailles și de la Gobelins, manifestări de mare amploare care presupuneau reunirea a numeroase elemente de design. A realizat decorul pentru *Fedra* de Racine, tragedie jucată în premieră pentru Rege, la reședința lui Colbert din Paris (1 ianuarie 1677).

La Versailles, între Louis XIV (fig. 6) și Charles Le Brun (fig. 7) se creează o legătură strânsă; Regelui îi făcea plăcere să stea și să îl urmărească lucrând pe Le Brun: „Cultura și felul lui îngrijit de a se manifesta l-au făcut să întâlnească și să primească la Curte cele mai eminente personalități ale epocii, devenind pentru Rege un fel de ambasador al artelor.” (Lafage, 2015: 11) De

altfel, el este cel care a reprezentat vizual imaginea absolutismului, instituind „arta oficială” de la Curte (stilul Louis XIV), fapt pentru care a primit cele mai înalte onoruri (blazonul conferit de Rege reprezenta o floare de crin și un soare).

Pierre Mignard, „premier peintre du Roi”

După moartea lui Charles Le Brun, poziția de „prim pictor al Regelui” a fost ocupată de Pierre Mignard (1610-1695), care preia toate atribuțiile funcției. Cunoscut sub denumirea de „Mignard le Romain” (pentru a se distinge de fratele său, Nicolas Mignard), acest artist a cunoscut o „ascensiune tardivă, dar irepresibilă” (Brême, 2015: par. 17), fiind într-o concurență acerbă cu Charles le Brun. Ucenicia și-o face în atelierul pictorului Jean Boucher din Bourges; stilul și-l definitivează prin petrecerea a doi ani la Fontainebleau - „această casă regală care înlocuia Roma pentru pictori și pe care François I, Părintele Literelor și Protectorul Artelor, a decorat-o cu numeroase statui antice.” (Abbé de Monville, 1730: 4) Ulterior, Mignard pleacă la Roma, unde rămâne din 1636 în 1657; datorită renumelui pe care îl câștigă la Roma, Louis XIV îl cheamă în Franța, comandându-i mai multe lucrări.

Capodoperele sale sunt plafonul galeriei din Castelul Saint Cloud (finalizat înainte de Versailles), comandat de Ana de Austria și pentru care Mignard primește 35.000 de livre, fresca de pe cupola de la Val-de-Grace și pictura murală de la Hotel d’Hervart. (Abbé de Monville, 1730: XXXIX)

Desenator desăvârșit, a realizat portretele membrilor familiei regale (10 lucrări îl reprezintă pe Louis XIV în picioare, călare, înarmat) și a altor personalități de la Curte (Mollière, Jean de La Fontaine, Jean Racine, Nicolas Boileau, Madame de Sevigné, Duchesse de Ventadour, Madame de Maintenon). Din „Inventarul” lui Charles Le Brun reiese că în „Cabinetul Regal” existau 17 lucrări de Mignard, reprezentându-l pe Rege și familia lui, sau subiecte mitologice, religioase sau alegorice. Din același inventar, reiese că prețurile lui Mignard erau considerabile: pentru două portrete ale Majestății Sale, unul în picioare și altul călare, s-au plătit artistului 6600 de livre, pentru o lucrare reprezentând „Triumful mării” (1684), Mignard primește de la rege 9000 de livre, un tablou reprezentându-l pe Delfin, pe soția lui și pe cei trei copii ai lor, Ducii de Bourgogne, de Anjou și de Berry, în mărime naturală (1687) îi aduce lui Mignard 8000 de livre. (Bailly, 1899: II, 340-347)

Pierre Mignard a „oficializat” relația lui Louis XIV cu Ducesa Louise de la Vallière (fig. 8), pictând-o pe aceasta împreună cu cei doi copii recunoscuți de Rege. Datorită comenzilor venite din partea familiei regale și a altor proiecte pe care le-a realizat, Mignard a lăsat o moștenire considerabilă. (Abbé de Monville, 1730: 156)

La moartea lui Pierre Mignard în 1695, poziția de „prim pictor al Regelui” a rămas vacantă, și nu va mai fi ocupată de vreun alt artist decât după moartea Regelui Soare (în 1716, Antoine Coypel primește această funcție, cu prilejul comenzii de pictare a plafonului Capelei de la Versailles). Atât Charles Le Brun, cât și Pierre Mignard au realizat portrete ale Regelui Soare, însă portretul „oficial” al acestuia a fost realizat de Hyacinthe Rigaud, care nu a primit niciodată funcția de „prim pictor”.

Hyacinthe Rigaud și portretul oficial al Regelui Soare

În ciuda faptului că Hyacinthe Rigaud (1659-1743) a realizat numeroase portrete ale lui Louis XIV și ale membrilor familiei regale, el nu deținut niciodată funcția de „prim pictor al Regelui”. A urmat cursurile Academiei Regale de Pictură și Sculptură, în 1682 primind premiul I pentru pictură istorică. Activitatea tânărului pictor a fost remarcată de Charles Le Brun, care îl considera extrem de talentat și chiar îl cooptează pentru realizarea Marii Galerii de la Versailles. Rigaud s-a specializat în portretistică, devenind artistul preferat de aristocrați în realizarea portretelor lor, datorită „perfecțiunii” cu care le realiza. (Thuillier, 2009) Cu toate acestea, portretistica lui Rigaud acoperă un spectru extrem de larg.

Cu o rigoare rar întâlnită, Rigaud și-a notat fiecare lucrare realizată și prețul obținut pentru aceasta; astfel, din notițele sale reiese că a avut peste 1000 de modele, de la aristocrați, nobili, clerici, burghezi, monarhi și ambasadori străini, notari la oameni din popor (vânzătorul de pește, personaje de pe stradă). Prețurile erau stabilite în funcție de complexitatea lucrării și de persoana portretizată: o schiță pentru 2 livre, îmbrăcămintea pentru 6-20 de livre, copii după alte lucrări ale lui sau ale altor pictori, de la 30 la 500 de livre. (Roman, 1919: 85)

Dintre toate portretele realizate de artiști Regelui Soare, portretul lui Rigaud din 1701 este cunoscut drept „Portretul oficial” (fig. 9). Portretul Regelui Soare reprezintă un discurs complex cu privire la arta plastică și la comportamentul social, personajul căpătând caracteristicile persoanei reprezentate și statutul ocupat de aceasta în ierarhia socială. Corpul maiestuos al lui Louis XIV este sprijinit în sceptru și acoperit cu brocarturi și hermină și vorbește despre „măreția” monarhului.

Referitor la prețul pe care Regele l-a plătit pentru acesta, Rigaud nota în carnetul său din 1701 că a primit 26.000 de livre pentru portretele „Regelui, al Regelui Spaniei și o copie a portretului Regelui de aceeași mărime ca și originalul”. (Roman, 1919: 85) La secțiunea Rigaud, din „Inventarul lui Le Brun”, sunt menționate doar cele 3 lucrări ale artistului. (Bailly, 1899: II, 465) Cu siguranță că prețul plătit pentru acestea nu a fost mic, având în vedere că, în 1701, Rigaud executa un portret pentru 150-500 de livre și o copie după un

portret pentru 10-300 de livre. Nu același lucru se poate spune despre copiile realizate după portretul Regelui Spaniei, Filip Duce de Anjou (nepotul lui Louis XIV), care ajungeau chiar și la 600 de livre. (Roman, 1919: 87-92)

3. COMERȚUL CU ARTĂ LA PARIS

La Paris, începând cu sec. al XVII-lea, cartierele Saint-Germain-des-Près și Saint Honoré constituiau locația „de lux” a metropolei: „cele două cartiere constituiau *centrul scenei*; aici și-au construit propriile *hôtels particulier* noua categorie de finanțatori și bancheri. Aceste conace particulare au fost adaptate unui nou stil de viață, o *viața privată elegantă*”. (Amanda Vickery, 2011)

Alături de aceste cartiere, în sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, Pont de Notre Dame a însemnat un loc important pentru comerț, și mai ales pentru comerțul cu obiecte de lux, aici concentrându-se cea mai mare parte a comerțului cu artă destinat publicului larg (fig. 11). Construcția podului a fost încheiată în 1507; numeroase magazine erau amplasate în clădirile construite pe pod. Acestea erau deținute de orașul Paris și închiriate artizanilor și negustorilor care își expuneau marfa la primul etaj al clădirilor; majoritatea activau în comerțul cu bunuri de artă sau negustoreau obiecte de lux. Alături de producătorii de oglinzi, ceasornicari, lucrătorii cu pene, cei care confecționau peruci, bijutieri, aurari, oameni din gildă, sculptori și restauratori, mai activau aici mulți pictori și negustori de artă. (Sophie Raux, 2018)

Încă din anii 1620, Târgul de la Antwerp este frecventat de dealerii internaționali Chrisostomo Van Immerseel și frații Goetkint, de Matthijs Musson și Maria Fourmenois (care, prin parteneriat, instituieră o firmă) și de familia de negustori Willem Forchondt și fiii. Același Matthijs Musson intră într-o afacere comercială cu pictorul și dealerul franco-flamand Jean-Michel Picart (Antwerp, 1600 - Paris, 1682), Musson furnizându-i lui Picart lucrări ale pictorilor flamanzi destinate pieței pariziene. (Cashion, 2017: 488) Din corespondența dintre cei doi rezultă că, în realizarea lucrărilor, artiștii flamanzi erau îndemnați să satisfacă gusturile clientelei pariziene:

Ce își dorea Picart (adică Parisul)? Interioare de biserici; lucrări alegorice, spre exemplu *The Five Senses*; scene cu țărani și animale. Musson i-a furnizat o pereche de scene de vânatoare de Frans Snyders, în care și-a pus mari speranțe, însă în cele din urmă a scos din ele un profit de doar 9% - sau cel puțin așa i-a spus lui Musson. (Philip Hook, 2017: 17)

Însăși creația lui Picart corespunde gusturilor vremii: naturi moarte realizate într-o manieră epurată și sobră, mai târziu lucrările sale devenind mai încărcate (coșuri, vase, draperii care creează un efect baroc și anunță evoluția tematicii naturii moarte din timpul lui Ludovic al XIV-lea). În epocă, picturile

reprezentând flori și grădini s-au bucurat de o largă popularitate în rândul colecționarilor, pictorii rivalizând în executarea cât mai bogată a buchetelor și a ghirlandelor. Jean-Michel Picart a rămas fidel stilului flamand de reprezentare a naturilor statice, îmbogățindu-l cu barocul care își făcea simțită prezența la Curtea Franceză.

Secolele XVII și XVIII au fost marcate de marile rețele comerciale care au facilitat schimburile de obiecte artistice și de lux între diferite regiuni și o răspândire a stilurilor artistice. Acest lucru a fost datorat companiilor comerciale britanice și olandeze din Asia de Sud, de rutele comerciale ale Imperiului Otoman și de instituirea administrației spaniole în America de Sud. China, Japonia și Coreea au cunoscut fiecare o expansiune economică fără precedent, care a dus la dezvoltarea artelor; dacă bunurile culturale chineze au fost răspândite pe scară largă pe piața mondială, Japonia a menținut o economie închisă, situație care a durat până la începutul sec. al XX-lea.

Urmând după Renaștere, „Barocul” este curentul artistic răspândit în Europa în sec. al XVII-lea; numele curentului vine de la „o perlă cu formă neregulată”. Barocul a apărut mai întâi la Roma, în jurul anului 1600, de aici răspândindu-se rapid în Franța, nordul Italiei, Spania, Portugalia, Austria și sudul Germaniei. În artele plastice se caracterizează prin folosirea detaliilor și a mișcării exuberante, a culorilor puternice și grandioase, pentru a obține venerația. Curentul a fost încurajat de Biserica Catolică și folosit drept mijloc de contracarare a austerității arhitecturii și artei protestante, deși arta luterană barocă a apărut și în alte părți ale Europei. Barocul a durat până la jumătatea sec. al XVIII-lea, când evoluează în stiluri derivate, Rocaille și Rococo (care se dezvoltă în Franța și Europa Centrală).

Jean-Michel Picart

Jean-Michel Picart s-a stabilit la Paris în 1630, devenind membru activ al comunității pictorilor flamanzi stabiliți în cartierul Saint-Germain-des-Près. Picart lucra sub patronajul lui Gaston Henri de Bourbon, Episcop de Metz și viitorul Duce de Verneuil, iar în 1640 este admis în gilda pictorilor și a sculptorilor din Paris, *Académie de Saint Luc*, înființată în 1391 și dizolvată în 1777 (în sec. al XVII-lea, în rândurile *Académie de Saint Luc* erau primiți artiștii care nu aveau acces la *Académie royale de peinture et de sculpture*).

Picart a devenit membru al *Academiei* în 1651, iar în 1671 a fost numit „Pictorul Regelui”; din 1679 în 1782 este menționat drept „peintre ordinaire du roy”. Lucrările sale au făcut parte din colecția lui Ludovic al XIV-lea și a Reginei Mamă, găsindu-se la Versailles și la reședința regală de la Château de Marly.

Atât prin prisma meseriei, cât și ca viață socială, Picart este extrem de activ la Paris: construiește o relație strânsă cu sculptorii în piatră, bijutierii și

gravorii, își căsătorește o fiică cu portretistul Jacques d'Agar, și o altă fiică cu pictorul de miniaturi Sylvain Bonnet. La Paris, Picart este renumit și pentru activitatea sa de negustor de lucrări originale și copii, și ca expert. Este invitat cu prilejul decesului Henriettei (1644-1670), soția Ducelui de Orléans, să-i evalueze colecția de artă. În perioada 1660-1670, Picart devine furnizorul lui Richelieu, căruia îi vinde un număr mare de lucrări de Rubens. „S-ar putea să nu fie o simplă coincidență că, în aceeași vreme, istoricul de artă Roger de Piles îl lauda pe Rubens într-o serie de scrieri în care afirma superioritatea pictorului flamand față de Poussin.” (Hook, 2017: 20)

Edme-François Gersaint

La Paris, sfârșitul sec. al XVII-lea și începutul sec. al XVIII-lea aduce o schimbare în comerțul cu obiecte de lux: dacă până în 1693 economia era dominată de artizani care se ocupau de realizarea ramelor, a ornamentelor pentru interioare sau a oglinzilor (*artisans miroitiers*), urmând moda vremii care venea de pe filieră venețiană (Jurgis Baltrušaitis, 1981), în prima jumătate a sec. al XVIII-lea se înregistrează o creștere a numărului pictorilor și a negustorilor de obiecte de artă.

O figură centrală pentru piața de artă pariziană a fost negustorul Edme-François Gersaint (1694-1750), un „marchand-mercier” care poate fi considerat primul dealer de artă modern, transformându-și magazinul într-un „târg deschis non-stop”. (De Marchi; Van Miegroet, 2006: 69-122) Gersaint și-a început cariera de negustor de artă ca ucenic, în 1716, în magazinul lui Charles Grimeau de pe Pont de Notre Dame, acest pod lung de aproape 120 m care lega Île de la Cité de malul drept al Senei și era neîncetat animat de forfota efervescentă a negustorilor.

În 1718, Gersaint își deschide propriul magazin de tablouri: cu un capital modest, cumpără stock-ul de lucrări și moștenește clientela unui negustor de pe Petit Pont, Antoine Dieu, care ținuse magazinul „Au Grand Monarque”. Păstrând numele magazinului, Edme-François Gersaint a început ca un comerciant modest și a dezvoltat afacerea prin strategii novatoare și îndrăznețe și *joint ventures* (asocieri în participațiune), devenind cel mai important dealer din Paris.

În urma incendiului din 1718, magazinul a fost mutat la numărul 35, în jumătatea sudică a Pont de Notre Dame. Pe același pod trăia și deținea un magazin Gilles de Mortain, maestru-pictor și negustor de tablouri, desene și gravuri, în magazinul „La Belle Epoque” (stabilit la nr. 39, din 1707). Gilles de Mortain publica și comercializa planșe de arhitectură, hărți și planuri, creând strânse legături cu comercianți din Amsterdam: pictorul Landsberghs, gravorul, anticarul și negustorul Paul de la Feuille și producătorul de oglinzi Jan Duruel. De asemenea, avea o strânsă colaborare cu anticarul Claude Rigault din Lyon.

La moartea lui Gilles, fiul său Savinien a preluat magazinul până în 1760 continuând colaborarea cu olandezii și însoțindu-l pe Gersaint în prima călătorie din Țările de Jos (1733). Vecinătatea a făcut ca între negustorii de pe Pod să se creeze numeroase relații de colaborare: una dintre fiicele lui Mortain era căsătorită cu Jacques Pingat (la nr. 22), pictor și negustor care se afla în relații strânse de afaceri cu Gersaint. (Glorieux, 2002: 303-304)

Din 1720, Gersaint este admis în breasla negustorilor - „marchands-merciers”, și astfel este autorizat să comercializeze obiecte de lux: mobilă, obiecte decorative (oglinzi, candelabre, lădițe, ceasuri), picturi, gravuri și rame de lemn cu stucatură. Trebuie menționat faptul că, spre deosebire de predecesorii și colegii de breaslă, el se ocupa doar de comerț, nu și de producție.

Gersaint a realizat că, pentru a menține constant afacerea, este necesar un portofoliu impresionant de bunuri, atât de pe plan local și regional, cât și obiecte aduse din țări îndepărtate sau din Orient. Astfel, a creat o ofertă foarte diversă pe care o promova unor clienți cu gusturi diferite și dispuși să achiziționeze obiecte de lux. Gersaint a format la Paris o apetență pentru achiziția de opere de artă: a fost „creatorul unei mode”. (Glorieux, 2002: 344) Pe baza inventarelor stocurilor acestuia, din 1725 și 1750, G. Glorieux (biograful lui Gersaint) trece în revistă bunurile care făceau obiectul afacerii lui Gersaint: tablouri, porțelan, rame, mobilier, gravură, scoici, antichități, oglinzi, pietre semi-prețioase, paravane indiene, *chinoiseries*, curiozități naturale, servicii de cafea sau ceai. Din cele două inventare realizate la un interval de 25 de ani reiese că până în 1725, 45% din stoc era format din mobilier, la inventarul din 1750, 60% din stoc reprezentând curiozități și obiecte orientale.

Din 1733 în 1745 Gersaint face 12 călătorii în Olanda, dovedind un deosebit spirit comercial: el alege să-și aprovizioneze magazinul cu pictură flamandă și olandeză direct de pe aceste piețe dinamice, concentrate la Amsterdam și în La Haye. Întreținea, astfel, relații comerciale cu alți negustori flamanzi și olandezi și pe această filieră se familiarizează cu sistemul de licitații pe care îl va implementa și pe piața pariziană.

În 1744, Gersaint publică într-un catalog de vânzări al magazinului textul despre „Viața lui Watteau”, unde abordează un „discurs comercial” prin care dorește să stabilizeze reputația lui Watteau și să crească valoarea operelor lui când acestea se depreciaseră în raport cu Școala Flamandă. În perioada 1725-1738, în asociere cu gravorul Louis Surugue, editează stampe după lucrările lui Watteau, și participă la realizarea volumului „Recueil Jullienne” al operelor lui Watteau (46 de stampe).

Pentru a-și spori vânzările, Gersaint se folosește de un adevărat aparat publicitar, anunțuri și articole despre desfășurarea licitațiilor publicate în presa periodică, și cu precădere în „Mercure de France”, al cărui director era Antoine

de La Roque. Într-un număr din *Mercure de France* din 1739, Gersaint își avertizează cumpărătorii de noua orientare pe care o va da magazinului - „în direcția exotismului și a curiozității” (Glorieux, 2002: 263), obiectele de acest gen fiind oferite la prețuri accesibile. În 1740, magazinul capătă numele de „À la Pagode”, noul logo fiind realizat de François Boucher.

Personalitatea lui Gersaint este strâns legată de cea a pictorului Antoine Watteau (1684-1721) care a realizat „logo-ul” magazinului „Au Grand Monarque” și a fost unul dintre pictorii care lucrau pentru Gersaint; primul dealer al lui Watteau a fost Pierre Sirois (1665-1726), socrul lui Gersaint. (Glorieux, 2002: 87-102)

Realizată de-a lungul a opt ședințe, din 15 septembrie la sfârșitul anului 1720, această lucrare reprezintă un „testament artistic” al lui Watteau, și era destinată să semnaleze trecătorilor existența magazinului lui Gersaint (fig. 12). Negustorul povestește circumstanțele în care a fost realizată pânza: „Când s-a întors la Paris [de la Londra - n.n.], Watteau mi-a cerut să-l primesc și s-a oferit să picteze - *ca să-și mai dezmorească degetele* - un panou pe care să-l expun afară.” (Cornette, www.histoire-image.org) Lucrarea a fost executată chiar în incinta casei lui Gersaint, unde Antoine Watteau a locuit până în 1721.

Această formă de promovare este benefică atât pentru magazinul lui Gersaint, cât și pentru postumitatea operei lui Watteau (pictorul moare la câteva luni după realizarea lucrării). Din lucrarea lui Watteau ne familiarizăm cu interiorul magazinului: vitrină la stradă, pereții ticsiți cu tablouri cu teme diverse, o ladă deschisă din care sunt scoase de personalul magazinului lucrări nou intrate în galerie, mai multe personaje care studiază lucrările în vederea achiziționării, o tezghea unde sunt tranzacționate vânzările. Sub aceeași tezghea, amatorii puteau găsi cărți cu caracter licențios. Tematica lucrărilor urmează moda vremii (nuduri în posturi mitologice, opere cu caracter religios, naturi moarte, peisaje), iar publicul este format din aristocrați (bărbați și femei a căror eleganță este subliniată de reflexele date de rochiile de satin). S-a încercat depistarea autorilor care au realizat lucrările reprezentată în tabloul lui Watteau: venețieni din sec. al XVI-lea, flamanzi din sec. al XVII-lea, printre care peisagistul olandez Jacob van Ruisdael, italianul Jacopo Bassano, manieristul Paolo Veronese, flamanzii Peter Paul Rubens și Jacob Jordaens.

Lucrarea conține și o tentă critică la adresa regalității: în prim-plan, la dreapta, un cuplu de tineri care tocmai intră în magazin asistă la o scenă a cărui protagonist este un angajat îmbrăcat în cămașă: acesta ambalează un portret al lui Ludovic al XIV pictat de Hyacinthe Rigaud; portretul regelui este reprezentat doar pe jumătate, urmând să fie închis în ladă, scenă care a lăsat loc multor interpretări: încetarea domniei Regelui (1715) sau o aluzie la numele magazinului „Au Grand Monarque”.

În epocă, atât lucrarea cât și inițiativa lui Gersaint de a o expune afară, ca reclamă a magazinului, au fost atât de neobișnuite încât periodicul *Mercur de France* menționează:

piesa măsoară 9 picioare și 6 inci lungime și este înaltă de 5 picioare a fost întotdeauna considerată capodopera acestui pictor excelent. Reprezintă magazinul unui negustor, plin cu lucrări diverse ale marilor maeștri (...) Celebra *Enseigne* a fost expusă doar cincisprezece zile și a fost admirată de toți parizienii. (Raux, 2018)

Lucrarea a devenit atât de celebră încât a fost achiziționată imediat de Claude Glucq, consilier din Parlamentul parizian. Datorită unor încurcături financiare, acesta o dă vărului său, Jean de Jullienne, nu înainte de a-i cere pictorului Jean-Baptiste Pater (1695-1736) să realizeze o copie. Jean de Jullienne era directorul Vopsitoriilor de la Gobelins și mecena lui Antoine Watteau, contribuind la posteritatea lui Watteau prin realizarea de gravuri după opera artistului, prin calitatea sa de colecționar de artă ținând să-și legitimeze gusturile artistice și ascensiunea socială. În 1744, De Jullienne a dat pânza Contelui Rothenburg, agentul regelui prusac Frederic al II-lea; în prezent, lucrarea se află la Castelul Charlottenburg de la Berlin.

Studiul lui Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame*, ne oferă informații importante asupra clientelei magazinului lui Gersaint: 53% aristocrați și 32 % negustori, restul de 15 % fiind un public eterogen. Gersaint joacă rolul de cumpărător en-gros de la flamanzi, olandezi și de la vânzătorii din nordul Franței și pe cel de vânzător en-detail pentru artizani și aristocrați parizieni, la care se alătură clienți străini care vor anunța marea clientelă internațională a artei care se vinde la Paris în secolele care vor urma. Prin ideea de măsurare a valorii unei lucrări pe baza plăcerii pe care aceasta o produce privitorului, creând un atașament emoțional față de opera de artă, Gersaint se dovedește un pionier în domeniul marketing-ului artei prin implementarea unor strategii comerciale noi și ingenioase.

Primele licitații pariziene

Inovația pe care o aduce Edme-François Gersaint în prima jumătate a sec. al XVIII-lea pe piața de artă pariziană consta în realizarea de licitații cu aplicarea sistemului de licitare ascendentă, tipărirea unui catalog și stabilirea unor zile de vizitare înainte de licitație. Catalogul devine un instrument de promovare a mărfii, unde sunt redactate biografii ale artiștilor, se fac atribuții, se dau explicații tehnice și științifice cu privire la obiectele scoase la vânzare, formulându-se astfel un limbaj specific al operei de artă. Eforturile lui în vederea clasificării și vulgarizării cunoștințelor se înscriu într-o perspectivă pedagogică și civică, făcând din consultarea cataloagelor un prilej de discuție și

de dezbatere critică, mai ales în jurul chestiunilor privind atribuirea și judecata estetică.

Cataloagele lui aveau un caracter discursiv și instructiv, vânzările erau activități recreative, permițându-le cumpărătorilor să se familiarizeze cu lucrările și să formuleze evaluări în funcție de discuțiile și ofertele celorlalți clienți. Acționând în acest mod, Gersaint a redus controlul negustorilor asupra producției artistice pe piața de artă din Paris. Una dintre cele mai radicale idei a lui Gersaint era că **oricine poate deveni amator de artă și poate să formeze o colecție respectabilă**, chiar fără sume mari de bani sau erudiția unui *connoisseur*. (de Marchi; Van Miegroet, 2006: 107)

Începând cu 1733, Gersaint a realizat primele cataloage de licitații, la vânzarea publică a 14 colecții, între care colecția Quentin de Lorangère (1744), colecția lui Antoine de la Roque (1745) și colecția lui Angran, vicomte de Fonspertuis (1747). Cataloagele conțineau loturile scoase la vânzare, însoțite de fotografiile artiștilor și de biografia acestora. Tot el realizează *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt* - „Catalog raisonné al tuturor lucrărilor care formează opera lui Rembrandt” (publicat postum, în 1751) - abordând teme precum originalitatea operei, într-un capitol despre atribuirea îndoielnică, unde face referire la distincția dintre opera lui Rembrandt și cea a celor care au lucrat în atelierul lui. În acest „Catalog...” se găsea descrierea detaliată a fiecărei piese (dimensiune, tehnică, compoziție) și cu siguranță a folosit la identificarea unor piese ale artistului olandez, în secolele care au urmat. Gersaint se dovedește precursorul unei tradiții erudite care se va perpetua în comerțul cu obiecte de artă.

Catalogul unei licitații din 30 ianuarie 1736 conținea 450 de loturi de scoici și 132 de reptile și insecte din Surinam (Gersaint, 1736) și demonstrează legăturile dezvoltate de Gersaint cu piața de artă olandeză (situată pe coasta nordică a Americii de Sud, Republica Surinam a fost inițial o colonie-plantație a Republicilor Olandeze, devenită independentă în 1975). Pentru a recruta colecționarii, Gersaint își prefătea catalogul cu „Observații asupra cochiliilor”, pe care le ridică la statutul de „opere de artă” și le descrie ca „sursă de inspirație pentru arhitecți, sculptori și pictori”. În același catalog apare o listă a celor mai importante cabinete de curiozități și o listă cu autorii care au descris diferitele tipuri de scoici. Aceste obiecte-*naturalii* au fost o tematică reprezentată adesea în artele plastice, așa cum reiese și din lucrarea „Natură moartă cu scoici”, de Paolo Porpora (1617-1673).

În 1744, la moartea lui Joseph Bonnier de la Mosson, Gersaint a fost însărcinat cu vânzarea colecției acestuia. În catalogul editat la Paris de Jacques Barrois & Pierre-Guillaume Simon (1744), Gersaint împarte colecția în 9 secțiuni: scoici, insecte și animale împăiate sau conservate; aparate medicale, instrumente științifice și mașini; ornamente, bronzuri, porțelanuri, ceasuri și alte

„opere de artă”; picturi și tipărituri; mobilier. Acest catalog reprezintă primele încercări de sistematizare a colecțiilor de curiozități foarte la modă în epocă.

Biografia lui Edme-François Gersaint ne relevă un personaj cu o traiectorie singulară, un deschizător de drumuri pentru piața de artă, trecând peste condiția de negustor. El își creează imaginea de formator de opinie în rândul amatorilor de artă, un PR care face medierea între lumea complexă a artiștilor și a operelor de artă și lumea tot atât de diversă a amatorilor și colecționarilor, fixând o etapă importantă în exploatarea pieței de artă din prima jumătate a sec. al XVIII-lea.

Din acest moment, încep să se contureze circuitul licitației de artă și circulația operei, trasee care vor fi coordonate și dezvoltate treptat în câteva centre importante, în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea: Paris, Londra, Amsterdam, Bruxelles.

4. SALOANELE LUI DIDEROT

Apariția criticii de artă se datorează abordării inițiate de Denis Diderot (1713-1784) în sec. al XVIII-lea și continuate de Charles Baudelaire (1821-1867), un secol mai târziu. Acesta din urmă va direcționa critica de artă spre abordarea novatoare din epoca modernă, în timp ce, în Secolul Luminilor, Diderot a fost un exponent extrem de important pentru istoria esteticii, dovedindu-se abil în elaborarea unei „filosofii a artelor plastice”, pe care le împarte în două categorii: artele mecanice și artele liberale. Datorită ideilor iluministe, în sec. al XVIII-lea, asistăm la o explozie a receptivității publicului în ceea ce privește artele, în domenii precum literatura, artele plastice și muzica.

Încă din anii 1740, Diderot studiază estetica artei și mijloacele tehnice folosite în artele vizuale, în vederea redactării articolelor despre „Arte” și „Frumos” apărute în „Enciclopedia, sau dicționarul sistematic al științelor, al artelor și al meseriilor”. (Diderot, d’Alambert, 1751: 169-181) El face distincția între *artă* și *știință*:

Când obiectul este executat, colecția și dispoziția tehnică a regulilor după care acesta este realizat se numesc *artă*. Când obiectul este doar privit din unghiuri diferite, colecția și dispoziția tehnică a observațiilor referitoare la acesta se numesc *știință*. Astfel, metafizica este o știință, și morala este o artă. (Brière, 1821: 339)

Diderot a dezbătut problema *formativității* (Modica, 2002) sau a *formeii creativității* care caracterizează activitatea constructivă și cognitivă a individului, manifestarea ei concretă, plasticitatea și capacitatea de a produce un obiect nou; creatorul este astfel o persoană care se adaptează unor fapte și circumstanțe, conformându-se sau modificând datele dobândite prin experiență directă: „În orice artă, există un număr mare de circumstanțe legate de materie,

instrumente și manipulare, care sunt deprinse doar prin practică.” (Brière, 1821: 339)

Diderot are o abordare pragmatică: pentru el, pictura este un „produs al spiritului” realizat cu unelte și materiale specifice, iar artistul nu mai este un simplu artizan, ci un „artist-artizan” care are capacitatea de a realiza o coeziune între aspectele tehnice și practice ale meseriei (*savoir faire*) și lumea ideilor, care ține de spirit. Artistul rămâne un *homo faber* care se folosește de intelect pentru a crea.

Pentru a realiza articolul despre „Frumos”, Diderot studiază scrierile predecesorilor lui (Platon, Sf. Augustin, Christian Wolf, Francis Hutcheson) și vizitează atelierele pictorilor (prietenul său, Jean-Baptiste Greuze îl introduce pe Diderot în tainele picturii) și ale sculptorilor, iar pentru a se familiariza cu tehnicile și vocabularul utilizat duce discuții îndelungi cu aceștia și îi urmărește lucrând. Opunând *frumosul* urâtului, Diderot scoate în evidență caracterul relativ al acestuia, în funcție de receptor:

frumosul este necesar în producția artistică; iar dacă îi întrebăm pe bărbații cu gustul cel mai rafinat și cel mai sigur care îi este originea, natura, definiția precisă, dacă frumosul e relativ sau absolut, dacă frumosul este esențial, etern, imuabil, suprem sau subordonat, sau dacă ține de modă, ideile vor fi împărțite: unii își vor dovedi ignoranța, iar alții se vor dovedi sceptici. (Diderot, d’Alambert, 1751: 170)

Noua abordare a lui Diderot în ce privește *artele* și *frumosul* a contribuit la emergența unei concepții inedite asupra picturii moderne și la dezvoltarea unui stil personal în articolele de critică de artă, pe care le folosește pentru a aduce în discuție problemele estetice, artistice și filosofice ale epocii sale. De altfel, Diderot asistă la marile schimbări care au avut loc în artele plastice pe tot parcursul sec. al XVIII-lea, fiind contemporan cu artiști precum Jacques-Louis David (1748-1825), Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), Jean Siméon Chardin (1699-1779), Claude Joseph Vernet (1714-1789), François Boucher (1703-1770), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Jean-Baptiste Deshayes de Colleville (1729-1765), Joseph-Marie Vien (1716-1809) și alții.

În Franța, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea a fost o perioadă marcată de „renașterea stilistică și de transformarea profundă a tendințelor artistice și a gustului care vor pune bazele celor mai importante modalități expresive ale picturii moderne.” (Modica, 2002: par.7) În plastică, predomină stilurile *Rococo* (cu caracter eterogen) și *Neoclasic* (reîntoarcerea la Antichitate). În pictură, apar noi modele stilistice care încurajează tendința către „serbările galante” (inițiate de Antoine Watteau), decorurile teatrale și nudul feminin, pictorii adoptând culori pastel, și renunțând la brocarturile, ghirlandele și auriul specifice perioadelor anterioare. Creațiile lui Greuze și ale lui Chardin suscită interesul lui Diderot și anunță apariția plasticii de inspirație naturalistă și

burgheză, un parcurs artistic care este profund diferit de clasicismul dominant și de Rococo. Predomină subiectele moralizatoare, de integritate morală, patriotismul eroic (Jacques-Louis David).

Documentarea și redactarea articolelor din „Enciclopedie” îl pregătesc pe Denis Diderot pentru o altă misiune importantă: la cererea prietenului său, baronul Frédéric Melchior Grimm, din 1759 în 1781 Denis Diderot a redactat pentru publicația „Correspondance littéraire” articolele despre operele expuse la Salonul Academiei care avea loc din doi în doi ani la Salon Carré du Louvre. În completarea comentariilor făcute asupra a nouă saloane, a mai scris „Eseuri despre pictură” (1765-1766, publicate postum în 1796 în gazeta „Décade philosophique”) și „Gânduri detașate despre pictură, sculptură și poezie” (scrise în urma vizitelor în Olanda, Germania și Rusia din 1773 și 1774). În scrierile lui, Diderot dezvoltă o formă de critică de artă plină de sensibilitate și poezie și animată de un „infini entuziasm”, așa cum chiar el mărturisește în articolul realizat cu prilejul Salonului din 1763:

Ce trebuie să ai, prietene, pentru a descrie un Salon? Să ai gusturi diversificate, o inimă sensibilă la toate farmecele, un suflet abundând de un infinit entuziasm, o varietate de stiluri care răspund la pensule diferite; să fii măreț și voluptos când scrii despre Deshayes, simplu și adevărat cu privire la Chardin, delicat cu Vien, patetic cu Greuze, să produci toate iluziile posibile când scrii despre Vernet. (Assézat, 1876: 160)

Diderot descrie subiectul operei, personajul central și personajele secundare din același grup, apoi grupurile adiacente; el se referă la expresiile personajelor și la caracterul lor, iar pentru a reda atmosfera tabloului, autorul pune accentul pe culoare, pe distribuția luminii și a umbrei, pe accesorii și drapaje. Astfel, în scrierile sale Diderot se referă la „subiectul creator”, la rolul imaginației și la Sublimul care se revelează privitorului (susținând tendințele romantismului care începe să apară în Europa). În cadrul Saloanelor, ierarhia nu se face în funcție de genurile de pictură, ci după titlurile academice ale pictorilor care expuneau. Sigur că, în epocă nu exista o dihotomie între pictorii Academiei și opozanții acestora, de vreme ce artiștii cei mai buni proveneau din rândurile Academicienilor. Iar Diderot uzează de o „libertate suverană”, descriind cu elocință succesul Saloanelor și al Academiei.

Scriind despre Salonul din 1761, Diderot se referă la problemele compoziționale și tehnice, la rolul mișcării și la importanța subiectului. Referindu-se la o pânză a lui Deshayes de Colleville, Diderot ridică problema imaginației în compoziția picturală: „Există pasiuni foarte greu de reprodus. Pe care nu le întâlnești aproape niciodată în natură. Unde este modelul? Unde este pictorul? Ce mă face să spun că acesta a găsit adevărul?” (Gaillard, 2007: 184) Astfel, Diderot anticipează ideea că realitatea nu există și totul depinde de unghiul din care privim.

Cu prilejul Salonului din 1763, Diderot decretează „timpul culorii”, erijându-se într-un destoinic apărător al culorii și al complexității folosirii ei în pictura în ulei. Atitudinea sa amintește de un moment din secolul precedent: *Querelle du coloris* (cearta culorilor). Această „dezbateră estetică” i-a animat pe pictorii francezi în ultima parte a sec. al XVII-lea, la Paris, în cadrul conferințelor Academiei Regale de Pictură și Sculptură. Dezbateră se ducea între ideea de pictură ca „activitate a minții” (unde predomină desenul, expresia formelor ideale) și ideea de pictură ca „influență a spiritului” (care era sedus de culoare). Conducerea Academiei, în frunte cu Charles Le Brun, înclina către predominanța desenului, în timp ce Roger de Piles, în *Dialog despre culoare* (1673) pune accent mai degrabă pe culoare și aduce un elogiu picturii lui Peter Paul Rubens.

În scrierile sale despre *Salon*, Diderot pune accentual asupra forței estetice și a emoțiilor care se degajă din aceasta. Pentru el, arta trebuie să fie morală și să contribuie la răspândirea binelui și a virtuților. „Oare pensula nu a fost prea mult timp consacrată viciului și dezmățului? În sfârșit, ar trebui să fim satisfăcuți să o vedem slujind arta menită să ne atingă, să ne instruiască, să ne corecteze și să ne zugrăvească virtuțile.” (Assézat, 1876: 208) Astfel, Diderot scoate în evidență caracterul „educativ” al actului artistic și invită publicul, în mare majoritate de origine burgheză, să urmeze aceste modele de virtute. Poziția lui Diderot cu privire la tratarea actului artistic este conformă ideologiei Iluminismului: arta este necesară din punct de vedere moral, estetic și politic.

Diderot se oprește mai ales asupra marilor compoziții, cum este lucrarea lui Jean-Baptiste Greuze, „Pietatea filială”, expusă la Salonul din 1763 (fig. 13). „Lângă tabloul tău era în mod constant o mulțime de oameni și a trebuit să aștept pentru a mă apropia.” (Assézat, 1876: 170) - subliniază Diderot în articol, ca și cum s-ar adresa direct artistului. Jean-Baptiste Greuze și-a construit opera după modelul basoreliefurilor antice, împărțind-o în planuri precise, pentru a sublinia importanța subiectului și a moralei pe care o conține. În același timp, pictura lui se caracterizează prin redarea realistă a posturilor și gesturilor personajelor, pentru care artistul a făcut numeroase studii și desene preliminare. În scenele sale de gen, Greuze a tratat subiecte similare și face apel la dimensiunea morală idealizată în timpul Iluminismului. Lucrarea lui Greuze a înregistrat un mare succes, iar datorită criticii lui Diderot („acest tablou este frumos, cum nu s-a mai văzut”) aceasta a fost achiziționată de împărăteasa Ecaterina II a Rusiei, care era una dintre abonații la publicația „Correspondance littéraire”. Pentru o imagine și mai exactă asupra operelor prezentate la Saloane, Denis Diderot studiază articolele altor *salonarzi*, luând adesea poziție cu privire la interpretările colegilor săi.

Circulația *Saloanelor* lui Diderot în rândul francezilor din sec. al XVIII-lea a fost limitată la câteva lecturi private, organizate de obicei în saloanele

pariziene, în prezența scriitorilor, artiștilor și filosofilor. În Franța, distribuția publicației „Correspondance littéraire” era redusă; aceasta a circulat sub formă de copii manuscrise, mai ales în afara țării, abonații obișnuiți fiind nobili și aristocrați străini precum Ecaterina II a Rusiei și Ducii de Saxa-Gotha: Regina Suediei Louise-Ulrike (sora lui Frederic al II-lea) și fiul său, viitorul Gustav al III-lea al Suediei. (Modica, 2002: par. 15)

Denis Diderot, „Cabinetul Crozat” și Ecaterina II

Denis Diderot a activat ca intermediar pentru Ecaterina II (1729-1796) încă din anii 1760; mare amatoare de artă, Împărăteasa și-a împuternicit apropiații, printre care și pe Diderot, să cumpere opere de artă din Europa. În 1772, Diderot a fost însărcinat de Ecaterina II cu negocierea „Cabinetului Crozat”, care îi aparținuse lui Pierre Crozat (1665-1740), unul dintre cei mai bogați negustori și antreprenori din Franța; averea lui Crozat se ridica la 8 milioane de livre (64 de milioane \$, în 2017). În 1714, a fost trimis de Filip II, Duce de Orléans, la Roma, pentru a negocia pentru acesta colecția Prințului Livio Odescalchi, care, la rândul lui, o moștenise de la Regina Cristina a Suediei (1626-1689). Călătoria în Italia a constituit momentul definitoriu pentru constituirea „Cabinetului Crozat”: a început o activitate asiduă de colecționariat și a fost inspirat de modelul lui Lorenzo de’ Medici (Palatul Crozat a fost construit după modelul Tribunei Medici de la Uffizi).

Prin apartenența sa la o altă clasă socială (burghez comerciant), Pierre Crozat a transformat idealul moral de grandoare, specific membrilor Curții franceze din vremea lui, „într-o virtute, într-un discurs al cunoscătorului de artă (*connoisseur d’art*) caracterizat prin gust, erudiție, discernământ și rafinament.” (de Vivo, f.a.: 6)

Colecționând obiecte de artă, Crozat apelează la o formă de emancipare care până în acel moment fusese destinată doar claselor nobile. El a strâns cea mai mare colecție de artă din sec. al XVIII-lea (picturi și desene ale marilor maeștri și ale artiștilor contemporani cu el), după cea a regelui și a regentului: 500 de picturi, 350 de sculpturi, 19.000 de desene (160 de Rafael), 1400 de geme încrustate, porțelanuri chinezești și japoneze, ceramică italiană, tapiserii, argintărie și o pereche de mumii egiptene. (Jacques, 2017)

O contribuție însemnată la inventarierea colecției lui Crozat a avut-o Pierre-Jean Mariette, care l-a ajutat pe Diderot la realizarea vol. I din *Recueil Crozat* (1729, vol. II - 1742). În 1728, Mariette scria în *Mercure de France* despre colecția lui Crozat și despre rolul acesteia în educație: „Această colecție (*amas*) de lucrări de la diferiți Maeștri, cu subiecte diverse, devine interesantă prin oferirea de divertisment și instruire, în același timp.” (de Vivo, f.a.: 36) Astfel, Mariette este unul dintre primii care scoate în evidență *funcția de educare a operei de artă*.

La Paris, Crozat a impus moda galeriei de artă, ca „spațiu de dispunere a valorilor și obiectelor prețioase, picturi și sculpturi; galeria definea în mod explicit rangul, puterea și resursele celui care o deținea”. (de Vivo, f.a.: 23) Diferența dintre galerie și cabinetul de curiozități consta în faptul că obiectele din cabinet (bronzuri, statuete, porțelanuri, desene, gravuri etc.) erau destinate studiului și, deci, puteau fi atinse.

Prin testamentul redactat în 1740, Crozat a lăsat o parte din colecția de desene, gravuri, picturi și pietre încrustate lui Louis XV pentru Collection Royale. O mare parte din desenele vechilor maeștri au fost vândute prin licitație, în 1741, eveniment pe care Michael Jaffé l-a considerat „cea mai mare vânzare de desene din sec. al. XVIII-lea” (Jaffé, 1994: 54) și care a deschis apetitul colecționarilor pentru achiziția desenelor și a gravurilor.

Restul colecției a rămas în posesia nepoților de frate ai lui Crozat, care și-au adus contribuția prin noi achiziții. După moartea lui Louis Antoine Crozat, Baron de Thiers, în 1771, cele trei fiice ale acestuia ar fi dorit să vândă colecția la licitație. Prin manevre dibace, Denis Diderot și François Tronchin au reușit să le convingă că cea mai bună opțiune era să-și vândă colecția *en gros* Ecaterinei II. În 1772, după aproape un an de negocieri, s-a semnat contractul de vânzare: pentru 500 de opere de artă au fost plătite 460.000 de livre, fapt care a plasat-o pe Ecaterina II în rândul celor mai mari colecționari ai vremii. (Jacques, 2017)

Două treimi din colecție erau formate din artiști italieni (Michelangelo, Rafael, Giorgione, Titian, Veronese, Tintoretto); urmau olandezii și flamanzii (Rembrandt van Rijn, Antoon van Dyck, Peter Paul Rubens, Albrecht Dürer), francezii (Jean-Siméon Chardin, François Boucher, Nicolas Poussin sau Antoine Watteau al cărui patron fusese Pierre Crozat).

Achiziția făcută de Ecaterina II a stârnit multe nemulțumiri; Sir Joshua Reynolds aștepta cu interes licitația colecției pentru a achiziționa 5 schițe în ulei de Rubens. Cum acest lucru nu s-a mai întâmplat, el a considerat că prețul plătit de Împărăteasă pentru acestea (de 18.000 de lire sterline) era sub valoarea la care s-ar fi ajuns prin vânzare publică. S-a pus problema dreptului de preempțiune al lui Louis XV în achiziționarea „Cabinetului Crozat”, însă acesta l-a refuzat (Louis XV cunoștea colecția dintr-o vizită pe care o făcuse Baronului de Thiers). Existau chiar îndoieli cu privire la obținerea autorizației pentru exportul lucrărilor în Rusia. În final, colecția a ajuns în Rusia, iar Denis Diderot și François Tronchin au fost răsplătiți „regește”. Cu toate că Diderot a ieșit din această „afacere” cu reputația ușor „șifonată”; după încheierea tranzacției, Diderot îi scria Ecaterinei II: „Am trezit cea mai cumplită ură publică, și știți de ce? Pentru că v-am trimis picturi. Cunoșcătorii țipă, artiștii țipă, bogații țipă. Dar, în ciuda scandalului, eu rămân același.” (Jacques, 2017) Efortul și insistența lui Denis Diderot au făcut ca, în ciuda protestelor

contemporanilor săi, o mare parte din colecția Crozat să rămână în posesia aceluiași colecționar și să facă parte, în prezent, din patrimoniul Muzeului Ermitaj

Relația lui Denis Diderot cu Împărăteasa Rusiei data deja din 1762, când Diderot se decide să-și vândă biblioteca pentru a-i lăsa o dotă considerabilă fiicei lui. Ecaterina II a cumpărat biblioteca, lăsându-i lui Diderot dreptul de folosință a bibliotecii până la moarte și desemnându-l bibliotecarul fondului de carte. Gestul Ecaterinei II i-a permis filosofului să lucreze la opera sa fără a avea griji materiale. Începând cu anul 1783, Diderot devine din ce în ce mai preocupat de posteritatea scrierilor sale și realizează trei copii ale acestora: una pentru el, una pentru fiica sa și una pentru Ecaterina. La doi ani după moartea lui, în 1786, biblioteca și arhivele lui sunt transferate la Sankt-Petersburg.

Este interesantă poziția lui Denis Diderot în ce privește relația dintre artist și câștigul bănesc. Cu prilejul Salonului din 1776, el scria: „În momentul în care artistul se gândește la bani, își pierde orice sentiment față de frumos.” (Vessillier-Ressi, 1997: 77) Această afirmație se va contura în secolul următor în sloganul „L’art pour l’art” lansat de Théophile Gauthier și aplicabil gândirii și curentelor artistice care sunt pe cale să apară.

Bibliografie

ABBÉ DE MONVILLE

1730 *La vie de Pierre Mignard*, Boudot & Guerin, Paris.

https://books.google.ro/books?id=19Q9AAAAcAAJ&pg=PA156&lpg=PA156&dq=premier+peintre+du+roi+distinction&source=bl&ots=PiN9REBne3&sig=ACfU3U3Bx_31ZqWRoU7KNPzcptH2s9nfOQ&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjEuaeU0YTtAhWrmIsKHcX7AjUQ6AEwCnoECAMQAQ#v=onepage&q=premier%20peintre%20du%20roi%20distinction&f=false

ASSSÉZAT, J. (editor)

1876, *Denis Diderot. Œuvres complètes*, reeditare Hard Press, Miami, vol. X.

BAILLY, Nicoals

1899 *Inventaire des Tableaux du Roi*, Paris, Ernest Leroux.

https://archive.org/stream/inventairedestab00bailuoft/inventairedestab00bailuoft_djvu.txt, accesat la 12.04.2019

BALTRUSAITIS, Jurgis

1981 *Oglinda*, Meridiane, București.

BOURDIEU, Pierre

1979 *La distinction*, Gallimard, Paris.

BREME, Dominique

2015 *Gabriel Revel: collaborateur champenois de Le Brun à Versailles*, în „*Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles*”, 28 oct. 2015, <http://journals.openedition.org/crcv/13341>, accesat la 11.05.2019.

BRIERE, J.L.J. (editor)

1821 *Œuvres de Denis Diderot*, Dictionnaire Encyclopédique, vol. I, Paris.

CASHION, Debra, LUTTIKHUIZEN, Henry, WESTÂ, Ashley

2017 *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400-1700: Essays in Honor of Larry Silver*, BRILL.

DE COSANAC, Le Comte

1884 *Les Richesses du Palais Mazarin*, Librairie Renouard, Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6344808b/f11.image.texteImage> - accesat la 01.05.2019

DE MARCHI, Neil; VAN MIEGROET, Hans J.

2006 *History of Art Markets*, în „*Handbook of the Economics of Art and Culture*”, Elsevier Science, Amsterdam-Londra-Tokyo.

DE VIVO, Juan Sebastian

f.a. *Display of Art/ Display of Self: Pierre Crozat and the Transformation of Magnificence*, Stanford University.

DIDEROT, Denis, LE ROND D'ALAMBERT, Jean

1751 *BEAU*, în „*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*”, prima ediție, Paris, 1751. https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/BEAU - accesat la 09.04.2019

DUCOS, Blaise, SAVATIER SJOHOLM, Olivia

2013 *Un Allemand à la cour de Louis XIV. De Dürer à Van Dyck, la collection nordique d'Everhard Jabach*, cat. exp., Musée du Louvre & La Passage.

FELIBIEN André

1668 *Relation sur la feste de Versailles du dix-huitième Juillet mil six cens soixant-huit.*, Paris, P. Le Petit. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83263s/f1.image> - accesat la 02.05.2019.

FELIBIEN, André

1668 *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, în „*Félibien et alii*”, Paris, F. Léonard. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f33.image.langFR>, accesat la 26.03.2019.

KIMBALL, Sydney Fiske

1943 *The Creation of the Rococo*, Philadelphia Museum of Art. <https://archive.org/details/creationofrococo00kimb/page/40>, accesat la 09.05.2019.

GAILLARD, Aurélia (editor)

2007 „*Pour decrirer un Salon*”: *Diderot et la peinture (1759-1766)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac.

GERSAINT, Edme-François

1736 *Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles*, Flahault & Prault, Paris.
<https://www.biodiversitylibrary.org/item/54237#page/12/mode/1up>, accesat la 15.02.2019

GLORIEUX, Guillaume

2002 *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon.

GLORIEUX, Guillaume

2007 *Pierre Sirois (1665-1726): le premier marchand de Watteau*, în „Auctions, Agents and Dealers, The Mechanisms of the Art Market 1660-1830” (ed. Jeremy Warren, Adriana Turpin), The Wallace Collection, Londra.

GUIFFREY, Jules

1885 *Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Partea I-II, Société d'Encouragement pour la Propagation des Livres d'Art, Paris.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6373727v/f9.image>, accesat la 31.08.2018.

HOOK, Philip

2017 *Escrocii galeriilor de artă*, Baroque Books & Arts.

JACQUES, Susan

2017 *the EMPRESS of ART. Catherine the Great and the Transformation of Russia*, partea a 3-a *War and Love*, capitolul IV *Crozat the Poor*, Pegasus Books, New York,
https://books.google.ro/books?id=BA_CCwAAQBAJ&pg=PT112&lpg=PT112&dq=cabinet+crozat&source=bl&ots=hAZ4EMIKue&sig=ACfU3U1HCressf7Cjm0D3dvFsGjD6gBQg&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwi2xqqDi9DhAhWF-ioKHb0JBtMQ6AEwCnoECACQAQ#v=onepage&q=cabinet%20crozat&f=false – accesată la 12.04.2019

JAFFE, Michael

1994 *Two Rediscovered Antwerp Drawings from Crozat's Collection*, în „Master Drawings”, 32.1.

LAFAGE, Gaëlle

2015 *Charles Le Brun, Décorateur de fêtes*, Presses Universitaires de Rennes.
www.pur-editions.fr, accesat la 11.05.2019

LE BON, Gustave

1905 *La psychologie des foules*, Éditions Félix Alcan, Paris.

MCNAMEE, Stephen J., MILLER Jr., Robert K.

2009 *The Meritocracy Myth*, Rowman and Littlefield, New York.

MODICA, Massimo

2002 *Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot*, în „Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie”.

<https://journals.openedition.org/rde/79>, accesat la 14.04.2019

RAUX, Sophie

2018 *Virtual Explorations on an 18th Century Art Market Space: Gersaint, Watteau, and the Pont Notre-Dame*, Journal 18, a journal of eighteenth century art and culture, Issue 5 *Coordinates* (Spring 2018).

<http://www.journal18.org/2542>, accesat la 21.10.2018.

ROMAN, Joseph

1919 *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, Laurens.

<https://archive.org/details/lelivrederaisond00rigaouft/page/85> - accesat la 01.05.2019

ROSENBERG, Pierre

2007 *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Plon, Paris.

THUILLIER, Jacques

2009 *Hyacinthe Rigaud*, în „Recueil des Commémorations Nationales”, Strasbourg.

VAN ELDEN, D.J.H.

1975 *Esprits fins et esprits géométriques dans les portraits de Saint-Simon*, Martinus Nijhoff, La Haye.

VERGE-FRANCHESCHI, Michel, MORETTI, Anna

2015 *O istorie erotică a curții de la Versailles*, Polirom, Iași.

VESSILLIER-RESSI, Michèle

1997 *La condition d'artiste: regards sur l'art, l'argent et la société*, Maxima.

VICKERY, Amanda

2011 *18th-century Paris: the capital of luxury*, în „The Guardian” (29.07.2011)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/29/paris-life-luxury-getty-museum>, accesat la 20 octombrie 2018

Site-uri consultate:

Christie's, <https://www.christies.com> - accesat la 21.02.2019

Château de Versailles - www.chateauversailles.fr

Musée du Louvre – www.louvre.fr

Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole - www.mam-st-etienne.fr

Histoire par l'image – www.histoire-image.org

La Vie de Denis Diderot – <http://www.hautemarne-archive.com/> – accesat la 15.04.2019

www.artprice.com

Legenda imaginilor

Fig. 1. Pierre Mignard *Portretul Cardinalului Mazarin 1658-1660*. © Musée Condé, Chantilly

Fig. 2. Simon Vouet (1590-1649). Portretul alegoric al Anei de Austria, întruchipând-o pe Minerva, cca. 1640 © Muzeul Ermitaj. Sankt Petersburg.

Fig. 3. Israel Silvestre (1621-1691). *La Fête "Les Plaisirs de l'Île Enchantée" donnée par Louis XIV à Versailles*. Decorul acestui eveniment l-a constituit un palat plutitor, al vrăjitoarei Alcine, care a devenit ulterior „bazinul lui Apollo”. © Palais de Versailles.

Fig. 4. Jean Garnier (1632-1705). *Portretul alegoric al lui Louis XIV, protector al artelor și științelor*. 1670-1672. Ulei pe pânză. 174 x 223 cm. © Palais de Versailles

Fig. 5. Charles Le Brun. *Louis XIV în vizită la Manufactura regală a Tapiseriilor*. 1673. Dimensiuni: 370 x 576 cm. © Palais de Versailles

Fig. 6 Charles Le Brun. *Portretul lui Louis XIV*. Ulei pe pânză, 68 x 57 cm. © Palais de Versailles.

Fig. 7 Nicolas de Largillière. *Portretul lui Charles Le Brun*. Ulei pe pânză, 232 x 187 c© Luvru. Paris

Fig. 8. Pierre Mignard. *Ducesa de La Vallière cu cei doi copii, Domnișoara de Blois și Conte de Vermandois*

Fig. 9. Hyacinthe Rigaud. *Portretul „oficial” al lui Louis XIV*, 1701. © Musée Condé

Fig. 10 Jean-Michel Picart, *Natură moartă cu coș de flori și fructe, pe o masă sculptată*, ulei pe pânză, 115,5 x 159,5 cm, cca. 1650. Lucrare estimată la 120.000-160.000 euro, adjudecată la 350.000 euro (Dorotheum, 25 aprilie 2017), reprezentând doar 58,97% din suma cu care a fost achiziționată în 2000.

Fig. 11 În lucrarea *Marinari vâslind între Pont de Notre-Dame și Pont au Change* (1756), Nicolas-Jean-Baptiste Raguenet reprezintă casele situate pe Podul Notre Dame.

Fig. 12 Jean-Antoine Watteau, *Emblema lui Gersaint*, ulei pe pânză, 163 x 308 cm. © Charlottenburg Palace, Berlin.

Fig. 13. Jean-Baptiste Greuze. *La Piété filiale*. © Ermitaj. Sankt Petersburg



Fig. 1



Fig. 2

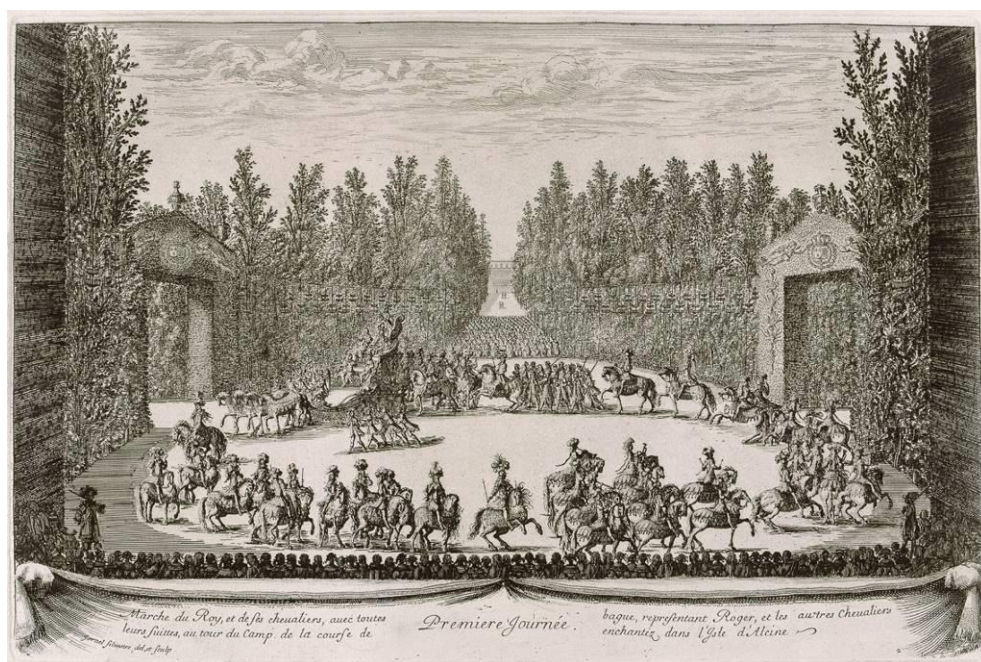


Fig. 3



Fig. 4

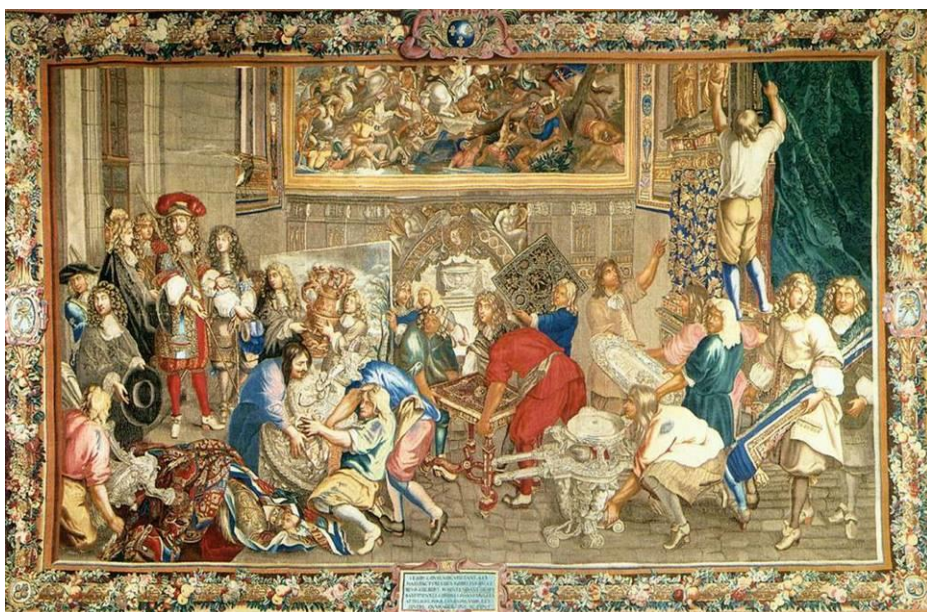


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

MUZEUL ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI ȘI REGII ROMÂNIEI

Ioan TOȘA
Cluj-Napoca

The Transylvanian Museum of Ethnography and the Kings of Romania

The author presents several archive documents regarding the relations between the Transylvanian Museum of Ethnography and the Kings of Romania, providing useful information for knowing the Museum's history. The first document presented is Decision 7487 of December 21, 1922, signed by Prince Carol; this Decision, by appointing Professor Romulus Vuia as the institution's director, recognizes all the achievements of the Commission that Professor Vuia had established in the spring of 1922 for the purchase of A. Orosz Collection, in order to set up an ethnographic museum in Cluj.

The article presents the List of objects to be collected for the Ethnographic Museum; in this list the first attempt was made to specify the notion of ethnographic object and to establish the field of ethnography as an independent science. In the next part of the paper, there are some documents showing the contribution of the Royal Foundation and of the Ministry of Arts and Religious Affairs to supporting Professor Vuia in the creation and development of ethnographic museography by establishing modern systems of evidence, conservation and valorization of the museum heritage.

At the end of the article, the author presents several documents regarding the two visits of King Carol II to the Museum, the first visit in 1930, with the Queen Mother, and the second in 1937, when the Museum was inaugurated in the City Park building; the author also presents two photos taken during the visit of King Michael and Queen Anne at the Museum in 2008.

Keywords: Royal Cultural Foundation, ethnographic object

La 21 decembrie 1922, Principele Carol semna Decizia 7487 prin care prof. Romulus Vuia era numit director al Muzeului Etnografic al Ardealului¹, pe data de 1 ianuarie 1923, recunoscând oficial întreaga activitate desfășurată de Comisia numită de Fundație pentru înființarea unui muzeu Etnografic central al Ardealului.

Ideea înființării unui Muzeu Central al Ardealului aparține profesorului dr. Coriolan Petranu, numit la 20 ianuarie 1920 de Consiliul Dirigent, Inspector General al Muzeelor, calitate în care, în perioada aprilie-septembrie 1920, a

¹ „Fundația Culturală „Principele Carol”, Nr 7487, București, 1922 decembrie 21, Str. Kalinderu 10: Domnule profesor, Vi se face cunoscut prin aceasta că pe data de 1 ianuarie 1923 sunteți numit Directorul Muzeului Etnografic al Ardealului. Carol. /Domnului Profesor Vuia”.

efectuat un control la muzeele transilvănene, în urma căruia a făcut un raport (Petranu, 1922), în care prezenta situația muzeelor transilvănene.

Printre propunerile făcute pentru reluarea activității muzeelor transilvănene în noile condiții ale României întregite era și realizarea unui muzeu central al Ardealului, fără deosebire de naționalitate, la Cluj, în care scop a intervenit la Primăria orașului Cluj pentru prelungirea contractului de închiriere a Casei Matei Corvin, Societății Ardelene Carpatine, (care expira la 1 decembrie 1920), cu condiția ca Societatea să reorganizeze muzeul în sensul ca materialul etnografic românesc să fie prezentat conform numărului populației române.

Conducerea Societății Carpatine n-a fost de acord cu aceste propuneri și a deschis pentru public Muzeul Carpaților în anul 1921, conform vechii organizări, astfel că ideea realizării unui Muzeu Etnografic central al Ardealului a rămas un ideal ce trebuia realizat.

Printre susținătorii înființării unui muzeu românesc la Cluj se număra și rectorul Universității Daciei Superioare, prof. dr. Sextil Pușcariu, care la 25 septembrie 1921, printr-o scrisoare trimisă Ministerului Instrucțiunii Publice, arăta că proiectatul muzeu din Cluj „va trebui să fie înainte de toate etnografic, căci trecutul românilor ardeleni se oglindește mai ales în produsele vieții țărănești”. Pentru înființarea muzeului, S. Pușcariu recomanda, cu toată căldura, colecția învățătorului Andrei Orosz care „va trebui cumpărată de Ministerul Artelor pentru viitorul muzeu românesc din Cluj” (Pop; Pușcariu, 1977: 385)

Propunerea Inspectorului General al Muzeelor a fost însoțită de Ministerul Artelor ²care, în primăvara anului 1922, numește o Comisie cu scopul de a cerceta colecția Orosz și a face propuneri în vederea „înființării la Cluj a unui muzeu național, cu o secție istorică și una etnografică” (Onișor, 1958: 20). Comisia Ministerului nu și-a îndeplinit misiunea, din care cauză Ministerul transferă problema înființării muzeului Fundației Culturale „Principele Carol”. La 4 mai 1922, Principele Carol numește o Comisie formată din E. Panaitescu, G. Vîlsan și R. Vuia pentru a cerceta colecția Orosz și a face propuneri în vederea cumpărării ei pentru înființarea unui muzeu etnografic la Cluj³.

² „Ministerul Culturii și Artelor a contribuit cu sume importante la înființarea și înzestrarea Muzeului. Cele mai multe și mai însemnate colecțiuni, precum, și aranjamentul întreg au fost cumpărate din sumele acordate de Miniștri: O. Goga (600.000 lei pentru înființarea Muzeului), Al Lapedatu: (385.000 lei colecția Murgoci,)Adresa 78 din 18 aprilie 1928

³ În Darea de seamă despre activitatea Muzeului trimisă la 21 aprilie 1926 Directorului general al Fundației. R. Vuia arată în legătură înființarea Muzeului „, În primăvara anului 1922 Principele Moștenitor numește o Comisie care să facă propuneri pentru înființarea unui Muzeu la Cluj. Membrii Comisiei au fost S. Pușcariu, președinte, Al Lapedatu, G Vâlsan, E Panaitescu, G Oprescu și R. Vuia” Adresa 33 din 21 aprilie 1926

În urma cercetării colecției Orosz, la 3 iunie 1922, membrii Comisiei trimit Directorului Fundației raportul privind colecția, însoțit de observația că „un adevărat muzeu științific de etnografie nu se poate face prin cumpărări de colecțiuni ale particularilor, ci numai prin colectări sistematice făcute în baza unor cercetări științifice ale oamenilor de specialitate” și propun cooptarea în Comisie a profesorilor Sextil Pușcariu, Alexandru Lapedatu și George Oprescu.

Fundația acceptă propunerea făcute și la 16 iunie 1922 Comisia, întregită, sub președinția profesorului Sextil Pușcariu, hotărăște „înființarea imediată la Cluj a unui muzeu etnografic (Onișor, 1958: 20)”, baza materială fiind asigurată de Ministerul Artelor. În ședința din 22 iunie 1922, Comisia a stabilit programul științific pe baza căruia urma să-și desfășoare activitatea muzeul⁴, și având în vedere împrejurarea că materialul etnografic român dispare văzând cu ochii, îl însărcinează pe R. Vuia cu efectuarea unei campanii de cercetări și achiziții în Pădureni și Țara Hațegului.

În urma intervenției Comisiei Fundației, Ministerul Instrucțiunii Publice, aprobă, la 18 noiembrie 1922, cedarea sălilor de la etajul II al clădirii fostului Muzeu de arte și meserii din strada Barițiu nr. 5, pe o perioadă de 2 ani.

Campania de cercetări și achiziții a fost efectuată de Vuia în lunile august-octombrie 1922 în Țara Hațegului și Regiunea Pădurenilor și s-a finalizat cu achiziționarea a 1230 obiecte, efectuarea a 160 de fotografii etnografice, exponate cu care în primăvara anului 1923 s-a organizat prima expoziție etnografică în orașul de pe Someș.

Pentru această expoziție, Comisia Fundației solicită Ministerului Instrucțiunii, la 11 decembrie 1922, împrumutarea unor obiecte etnografice românești „broderii și piese de veche olărie ardeleană care ar putea completa în mod foarte potrivit materialul etnografic.”⁵, împrumut aprobat de Minister⁶ la 18 noiembrie 1922.

⁴ Potrivit programului, Muzeul trebuia „să fie un adevărat muzeu etnografic care să îmbrățișeze toate capitolele etnografiei, nu numai arta populară; să cerceteze, să adune, să păstreze și să valorifice științific materialele culturii populare românești, a naționalităților conlocuitoare, a popoarelor vecine și a popoarelor care au fost în contact cu poporul nostru și au influențat civilizația noastră populară, în care scop muzeul urma să aibă 5 secții: secția română, secția naționalităților conlocuitoare, secția popoarelor latine, secția popoarelor vecine și secția internațională; să formeze, pe baza cercetărilor întreprinse de personalul de specialitate, un vast fond documentar care să-i permită să devină un Institut de Cercetări Etnografice după modelul Institutelor Universitare;- să valorifice fondul documentar prin expoziții pavilionare și în aer liber și prin studii de specialitate.”

⁵ Adresa din 11 decembrie 1922.

⁶ „cedăm spre a fi expuse la Expoziția ce o va aranja Comisia Muzeului obiectele etnografice din muzeul școlii medii tehnice, având directorul Muzeului să preia tot materialul pe lângă un conspect precis în triplu exemplar din care unul se va înainta Directorului General al Instrucțiunii din Cluj”. Adresa din 18 decembrie 1922.

Din cele prezentate mai sus reiese clar că decizia de numire a lui R. Vuia ca director nu reprezintă decât numirea directorului unei instituții care avea o colecție de obiecte, un program și un sediu. De altfel, adresa nr. 1 trimisă Fundației Culturale de R. Vuia în calitate de director al Muzeului Etnografic al Ardealului, după scrisoarea de mulțumire adresată Principelui Carol, arăta: „Încă de la începutul acestei luni ne-am instalat în localul cedat în acest scop și am început munca de organizare a muzeului. Așteptăm numai sumele din buget pentru a putea continua munca începută”⁷

După înființarea Muzeului din Cluj, numărul muzeelor de etnografie din România a ajuns la șase (Muzeul de etnografie și artă națională și Muzeul de artă populară „Prof. Nicolae Minovici” din București, Muzeul Astei din Sibiu, Muzeul Societății Ardelene din Sibiu, Muzeul Săsesc din Țara Bârsei din Brașov, Muzeul Societății Carpatine din Cluj și Muzeul Etnografic al Ardealului), în condițiile în care etnografia în România era „o știință nouă”.

Principele Carol dorea ca în Muzeul din Cluj „să fie concentrat tot materialul etnografic aflător la și în celelalte muzee din Cluj, spre a forma astfel în capitala Ardealului un mare muzeu etnografic care să fie o icoană adevărată a vieții tuturor popoarelor din Ardeal”⁸. La acea dată nu era definită noțiunea de obiect etnografic și nu erau precizate cerințele pe care trebuie să le îndeplinească un obiect pentru a fi păstrat într-un muzeu etnografic, de aceea în anul 1923, cu ocazia unei vizite la Cluj, Principele Carol l-a însărcinat pe R. Vuia să alcătuiască o listă a obiectelor care trebuie strânse pentru muzeu. Ca urmare, Romulus Vuia a întocmit „Lista obiectelor care trebuiesc colectate pentru Muzeul Etnografic”, care cuprindea:

„Grup I. Ocupațiunea locuitorilor. Având în vedere însemnătatea studiilor etnografice asupra ocupațiunii locuitorilor, raritatea obiectelor de origine cu adevărat populară din acest domeniu, precum și faptul că în colecțiunile din țară li s-a dat puțină atențiune, obiectele care intră în această categorie se vor strânge cu deosebit interes. Obiectele trebuie să fie făcute de popor pentru folosința proprie. Importanța lor muzeală crește cu atât mai mult cu cât vor fi mai primitive. Ele sunt prețioase și atunci când sunt lipsite de orice element decorativ. Obiectele care fac parte din acest grup se pot împărți în mai multe subdiviziuni, după ocupațiunile principale ale poporului. Se vor strânge deci obiecte privitoare la agricultură, păstorit, pescuit, vânat și stupărit.

- Agricultură: diferite tipuri de pluguri și grape de lemn, hârlețe și lopeți de lemn căpușite cu fier, furci, greble (numai forme primitive și tipice), răzușe, unelte de care se folosesc la tăierea spinilor, trestiei etc., seceri cu dinți), coase făcute de țărani sau fierarul din sat, îmblăcii, mătura de la îmblătit (felezuitoarea), lopata de vânturat, coșuri pentru păstrarea produselor etc. Să se urmărească și semnele de proprietate de pe unelte.

⁷ Adresa Nr. 1/1923.

⁸ Adresa din 11 decembrie 1922

Aici intră și produsele care servesc la dimicarea, presarea sau măcinarea semințelor ca: pua, râșnița, teascul și morile (fotografii, desene și modele de 1:20).

- Păstorit și creșterea animalelor: găleți sau alte vase care servesc la păstrarea laptelui și a derivatelor sale, precum sunt: lingura, speteaza cu care se mestecă urda, copaia din care mănâncă ciobanii, cocaia, cârligele și căldarea, putineiu sau bătăiul pentru baterea untului (îndeosebi piesele primitive făcute dintr-un singur trunchi) sărărițe de lemn și scoarță, unelte primitive de iluminat. Obiecte de-ale păcurarilor, costumul lor, îndeosebi piesele care lipsesc în portul țărănesc și care sunt purtate numai de ciobani. Astfel de piese sunt traista ciobanului cu uneltele din ea (amnare, care și alte chișiguri ciobănești), fluierul și bâta ciobanului, cuțitul sau armele ciobanului, zbiciuri, cornuri, tulnice sau alte instrumente pentru a da semnale, sau chiar pentru scopuri muzicale, căucuri pentru băut apă. Unelte de la măsuratul laptelui, vase, răboaje (crestături), cântare primitive. Obiecte în legătură cu creșterea animalelor: foarfeci cu care se tund oile, piedică de cai. Unelte care servesc la castrarea animalelor și la vindecarea lor. Semne de proprietate și unelte de care se servesc la aplicarea lor, șaua și scara. Fotografii de stână și scene din viața pastorală.
- Pescăritul: luntrii vechi făcute dintr-un singur copac (monoxile), undițe, cârlige, ostii, lese, coșuri, plase, năvoade, saci, mreje. Unelte care servesc la facerea mrejelor.
- Vânatul din echipamentul unui vânător primitiv. Cornuri pentru praf de pușcă, cornuri sau alte instrumente cu care se dau semne sau se ademenește vânatul, căuce de băut apă, obiecte care servesc la prinderea vânatului, curse. Desenuri făcute de vânători pe scoarța copacilor sau pe stânci.
- Stupăritul: coșnițe vechi făurite dintr-un singur trunchi de lemn, sau din împletituri de nuiele. Unelte primitive ale stuparului.

Grup II Din domeniul culturii materiale:

- Așezări, vederi de comune, străzi și scene din viața de la țară.
- Case, plan și vederi de curți și case tipice. Modele de mărimea 1:10 sau 1:20. Interiorul casei, fotografii, desenuri. Aparatul de fiert și încălzit. Ușa și cheia.
- Unelte vechi pentru iluminat ca șterțuri, opaițuri, sfeșnice etc.
- Mobilierul și obiectele din casă: mese vechi tipice, masă mică de formă pătrată sau rotundă, scaune făcute de țărani, paturi, blidare, tronuri, icoane, leagăne.
- Bucătăria și obiectele din bucătărie: țesturi, cârpătoare, lopare, tigăi, vătraie, cratițe, frigări, piuă, ploști, străchini, oale și alte vase caracteristice etc.
- Industria casnică textilă: Obiecte și unelte întrebuințate la lucrarea cânepii, inului și a lânii, melițe, piepteni de fuioare, perii pentru fuioare, răschitoare, răsuci, sucule, furci de tors, războaie.

Produsele industriei casnice, chiar și atunci când n-au valoare artistică, să fie originale și caracteristice. Astfel: scoarțe, desagi, saci, cingători, chingi pentru șea, modele de diferite calități de pânză etc.

- Portul: Costume complete tipice fiecărei regiunii sau naționalități. Piese rare și vechi de îmbrăcăminte care azi nu se mai poartă și sunt păstrate prin lăzi. Găteala capului: conciuri, cepte, broboade etc. Podoabe și giuvaieruri țărănești. Încălțăminte: forme vechi și tipice de opinci. Fotografii în legătură cu portul de sărbătoare și cel de lucru. Se ține seama de deosebirile de port după etate și poziția socială.
- Stampe, desenuri, tablouri reprezentând portul de azi precum și cel mai de demult.

Grup III Din domeniul culturii spirituale:

1. Arta populară: sunt de dorit piese mari ornamentate ca biserici de lemn, cruci, porți etc. Altfel orice obiect făcut de mâna țăranului având o formă aleasă și ornament cu gust: a. Obiecte legate de obiceiuri crestate din lemn, metal, os sau piatră, precum sunt piesele de mobilier, tronurile, sfeșnicele, crucile, apoi căuce, furci de tors, linguri, băte, păpușare; b. Ceramica populară să se adune nu numai piesele vechi artistice, ci și formele de azi; c. ouă încondeiate de Paști; d. Țesături și cusături, îndeosebi scoarțe vechi, artistice și colorate de popor. Să se strângă modelele vechi, fie chiar fragmente numai, uzate și murdare.

2. Instrumente de muzică populară, fluiere, cavale, cornuri, tulnice, cimpoaie, cobze. Cei pricepători în ale muzicii ar aduce un mare serviciu făcând colecții de fonograme despre cântecele populare și jocurile mai caracteristice.

3. Obiecte în legătură cu diferite obiceiuri populare ca steaua de la Crăciun, cerbul sau turca, vicleimul, jocuri de păpuși, caloianul, steagul și pomul de la ospețe.

4. Obiecte în legătură cu cultul religios, precum pomelnice, pristolnice, cruci, icoane sfințite, colaci făcuți la diferite sărbători.

5. Obiecte de joc al copiilor.

6. Obiecte în legătură cu credințele și superstițiile poporului, ca amulete, păpuși de vrăjit, secera sau lingura ielelor.

7. Medicină populară: o colecție de plante și alte medicamente întrebuințate în medicina populară, de către popor, la vindecarea bolilor⁹.

Lista a fost trimisă la 20 iunie 1923 Fundației care a publicat-o, împreună cu articolul *Muzeul etnografic al Ardealului și Banatului*, semnat de V. Voiculescu și învățătorul A. Oros⁹ în revista „Lamura” (nr. 1-2, oct.-nov.), apărută la București în 1923 și într-o broșură separată care a fost trimisă cărturarilor, învățătorilor și preoților din Ardeal și Banat. Lista este foarte importantă pentru muzeografia etnografică românească deoarece în ea se încearcă să se precizeze noțiunea de obiect etnografic și cerințele pe care trebuie să le îndeplinească un obiect pentru a fi păstrat într-un muzeu etnografic (denumirea locală, localitatea în care a fost aflat obiectul și naționalitatea celor

⁹ În care este prezentată colecția Orosz și câteva date biografice ale învățătorului Andrei Orosz.

care l-au întrebuinţat, o scurtă notă despre felul cum se întrebuinţează, numele colectorului, preţul de cumpărare)”.¹⁰

Prin felul în care au fost grupate obiectele în cadrul ei, Lista este prima încercare de stabilire a domeniului etnografiei la cele trei grupe mari: I. Ocupaţia locuitorilor; II. Din domeniul culturii materiale; III. Din domeniul culturii spirituale.

Definiţia şi domeniul etnografiei ca ştiinţă independentă a fost precizat de R. Vuia la 9 noiembrie 1926, prin cursul *Etnografie, etnologie şi folclor Definiţia şi domeniul*, care a inaugurat activitatea Catedrei de etnografie şi folclor a Universităţii din Cluj (Vuia, 1930).

Pentru a face din muzeul din Cluj un exemplu pentru organizarea muzeelor din România, R. Vuia solicită Directorului General al Fundaţiei „Principele Carol” aprobarea unei documentări la „mai multe muzee etnografice din Germania şi ţările scandinave, „pentru informare în vederea deschiderii Muzeului în clădire proprie, arătând că „Numai bazaţi pe experienţa altora ne putem feri de greşeli care ne-ar costa scump şi numai astfel putem fi siguri că vom avea un muzeu modern. Prin înfiinţarea Muzeului din Cluj, Fundaţia trebuie să dea şi un model de organizare pentru muzeele din ţară”¹⁰

Documentarea a fost efectuată în toamna anului 1924, rezultatele ei fiind prezentate Directorului Fundaţiei de R. Vuia la 1 noiembrie 1924 „experienţele călătoriei mele vor avea ca rezultat o reorganizare a întregului muzeu atât în ce priveşte personalul cât şi colecţiunile sale. Cât despre rezultatele călătoriei mele pregătesc o dare de seamă împreună cu un studiu despre Muzele etnografice în centru şi nordul Europei”¹¹.

Organizarea Muzeului în clădirea din strada Bariţiu, pe baza experienţei câştigate cu ocazia documentării la muzeele apusene, a fost întârziată de nemulţumirea Directorului Şcolii Tehnice faţă de cedarea de către Ministerul Instrucţiunii sălilor muzeului şcolii tehnice, pe o perioadă de 2 ani, Muzeului Etnografic, care a încercat prin toate mijloacele, inclusiv prin blocarea uşilor sălilor cedate, să scoată Muzeul Etnografic din clădire.

Pentru rezolvarea conflictului, Comisia Muzeului a intervenit la Primăria Clujului pentru obţinerea unei locaţii ca sediu pentru Muzeu. În urma acestei intervenţii, Consiliul oraşului Cluj a hotărât cedarea imobilului din Piaţa Mihai Viteazul Fundaţiei Culturale, pentru instalarea Muzeului Etnografic, la 8 iunie 1923.¹² (Fig. 1)

¹⁰ Adresa 6 din 15 februarie 1923

¹¹ Adresa 132 din 1 noiembrie 1924

¹² „Consiliul oraşului Cluj condus de prea adâncul să devotament şi omagiu faţă de Alteţa Sa regală Principele Carol, înaltul protector al Fundaţiei Culturale, cu unanimitate de voturi HOTĂRĂŞTE: Pentru aşezarea muzeului etnografic în oraşul Cluj, donează cu drept de proprietate vecinică şi irevocabil Fundaţiei Culturale Principele Carol, obiectul aflător în Piaţa

În urma primirii clădirii la 2 iulie 1923, R. Vuia invită pe Directorul General al Fundației Culturale să vină la Cluj „pentru a vedea Clădirea din P-ța Mihai Viteazul, care trebuie să fie pe deplin restaurată, modificată în unele părți și completată la etajul prim pentru a obține săli de expoziție suficiente, lucrări care ar costa cca un milion jumătate. Atât planurile cât și proiectul de cheltuieli le avem gata și Vi le-am putea prezenta. După aceste proiecte, clădirea transformată ar avea 2 camere pentru administrație, o sală de sortare a obiectelor și un atelier pentru conservarea obiectelor și unul pentru fotografii muzeului; o sală pentru conferințe și una pentru bibliotecă și 4 săli mari de expoziție. Este important să știm dacă Fundația are mijloacele necesare pentru începerea lucrărilor încă în acest an, ceea ce ar fi foarte de dorit. În tot cazul edificiul trebuie evacuat cât de curând iar terenul îngrădit spre a putea transporta de pe acum unele obiecte mai mari pe locul nou. Vă rugăm să binevoiți a ne autoriza ca să luăm măsurile de lipsă pentru evacuarea clădirii și a terenului”¹³.

Deoarece conflictul cu Directorul Școlii de Conducători Tehnici s-a acutizat, R. Vuia insistă ca Fundația să intervină la Ministerul de Interne pentru aprobarea donației, evacuarea locatarilor și trecerea în cartea funciară a locației din Piața M. Viteazul, iar până la îndeplinirea acestei formalități „primul lucru pe care trebuie să-l facem este să evacuăm Muzeul de relicve din timpul revoluției din 1848 care se poate face fără nici o greutate, ocupă numai două camere, am putea ocupa imediat o parte a clădirii și îngrădi terenul, așa ca să se poată începe lucrările de restaurare și de completare a clădirii”¹⁴.

Fundația Culturală „Principele Carol” solicită Primăriei Clujului să ia măsurile necesare pentru evacuarea clădirii și transcrierea dreptului de posesiune, dar Primăria a tărăgănat lucrurile, din care cauză, la 6 aprilie 1925, R. Vuia se adresează Directorului Fundației, arătând că „Am prezentat personal d-lui primar hârtia Fundației prin care se cerea ca până la 1 mai să ia măsuri de

Mihai Viteazul nr. 20 înscris în Cartea Funduară a orașului Cluj la No. 4016 N-rii topo 2878/1 2879 dimpreună cu terenul aparținător. MOTIVARE: Având în vedere că Fundațiunea Culturală a pus în orașul nostru bazele unui muzeu etnografic al Ardealului și având în vedere importanța și marea însemnătate a acestei instituțiuni din punct de vedere național și cultural, Consiliul orășenesc din prea adâncul său devotament și omagiu față de Alteța Sa Regală Principele Carol, înaltul protector al numitei instituțiuni, simțind datoria de a promova cu forțele sale interesele acestui tezaur al culturii naționale din ținutul Ardealului iar ca reprezentant al acestui oraș prin actul de donațiune sprijinind și interesele acestuia, făcând posibilă așezarea muzeului la Cluj. Din ședința Consiliului orășenesc ținută la 8 iunie 1923 fiind prezenți D-nii primar Dr., Octavian Utalea ca președinte, Consilier dr. Victor Bolfă ca referent, Consilier Aurel Moga, primjurist consult dr. Dionisie Pop și Consilier Victor Crainic, membri ai Consiliului” *Hotărârea 8.268/1923*

¹³ Adresa 121 din 2 iulie 1923

¹⁴ Adresa din 12 ianuarie 1925

evacuare a clădirii cedate și să fie îndeplinite formele legale pentru transcrierea dreptului de posesiune. Cu toată bunăvoința ce ni s-a arătat, am constatat aceeași tendință de târăgănare a lucrurilor ca și mai înainte. Am ajuns la convingerea că cel mai potrivit lucru ar fi să nu mai așteptăm până ce Fundația va dispune de sumele necesare pentru o transformare mai radicală a clădirii din Piața M. Viteazu ci făcând renovările strict necesare să ne mutăm încă la toamnă Asta pentru că, intrând în clădirea anunțată, vom fi stăpâni și de fapt a imobilului cedat, împrejurările m-au învățat că starea de fapt, cântărește mai mult ca cea de drept. Trăind un an, doi în clădirea cedată vom vedea mai bine ce modificări trebuie făcute la restaurarea definitivă”¹⁵

În urma intervențiilor făcute de Fundație și de Comisia Muzeului, Primăria orașului Cluj a luat asupra sa sarcina de-a restaura clădirea donată Muzeului, situație în care la 30 mai 1925 R. Vuia roagă pe Directorul General „să vină la Cluj la începutul lunii iunie pentru a ne înțelege la fața locului asupra măsurilor ce trebuie luate”¹⁶.

La 17 septembrie 1925, Ministerului Instrucțiunii se adresează Fundației Culturale cerând evacuarea spațiului ocupat de Muzeu în localul Școlii de Conducători Tehnici deoarece „camerele au fost cedate Liceului de aplicații a Seminarului Pedagogic Universitar”¹⁷.

Pentru salvarea colecțiilor, la 18 septembrie 1925, R. Vuia propune Directorului General al Fundației ca „restaurarea sălii mari să fie amânată până la primăvară și să se intervină pentru a se înscrie suma de 1.000.000 în bugetul Ministerului Cultelor, iar pentru moment să se obțină suma de 500-600.000 lei din care să se înlocuiască tavanele din partea de la front și pentru mobilier”¹⁸.

Spre sfârșitul anului 1925, lucrările de restaurare erau aproape gata, dar Primăria n-a achitat contravaloarea lor și muzeul nu se putea muta în clădire. La 13 decembrie 1925, Vuia se adresează Fundației pentru a interveni la Primăria Cluj, pentru a plăti lucrările de restaurare deoarece „avem o clădire aproape terminată, numai vopsirea pereților lipsește, în care antreprenorul nu ne dă voie să intrăm pentru că n-a primit sumele ce li se cuveneau”¹⁹

La începutul anului 1927 în ziare a apărut știrea că Primăria Clujului dorește retrocedarea terenului donat Fundației deoarece aceasta n-a intervenit la Ministerul de Interne pentru obținerea aprobării donației și transcrierea terenului în Cartea Funduară pe numele ei, situație în care la 11 martie 1927, R.

¹⁵ Adresa 71 din 6 aprilie 1925

¹⁶ Adresa 88 din 30 mai 1925

¹⁷ Adresa 10.844 din 17 sept 1925.

¹⁸ Adresa 135 din 18 sept 1925

¹⁹ Adresa 180 din 13 decembrie 1925

Vuia se adresează Fundației solicitând ca „Bucuța sau altcineva să intervină la ministrul Goga pentru rezolvarea situației”²⁰

Deoarece la restaurarea clădirii nu s-a respectat proiectul de restaurare a lui R. Vuia, lucrările n-au fost de calitate, în pereți apărând crăpături. La 13 ianuarie 1927, R. Vuia se adresează Fundației solicitând „un expert pentru a constata cauzele crăpăturilor apărute în pereți și să asiste la preluarea definitivă a clădirii pentru că se împlinește un an de la terminarea lucrărilor de restaurare. Cu acel expert să vină și un membru al Fundației pentru a ne înțelege asupra măsurilor ce trebuie luate”²¹.

După restaurare, Clădirea era formată din două camere pentru administrație, o cameră pentru sortat obiecte, un atelier de conservare, un atelier foto, o sală de conferințe, o sală pentru bibliotecă și activități științifice și trei săli de expunere, cu o suprafață de expunere de 278 mp. Sălile de expunere aveau pavimentul din „terazzo” pentru a putea fi menținut curat mai ușor, iar pe căile de acces a publicului era pus linoleum brun, pentru a da o notă mai caldă sălilor. Pereții erau vopsiți în culoarea sur verzui deschis pentru a oferi un fundal neutru obiectelor, iar tavanul în alb. Ferestrele erau prevăzute cu storuri confecționate dintr-o țesătură foarte deasă, sură, pentru a filtra lumina”(Vuia, 1928: 16).

Pentru expunerea obiectelor în aer liber, R. Vuia a proiectat un mobilier format din: panouri²², podiumuri²³, socluri²⁴, stative T²⁵ și vitrine: pentru costume,²⁶ paravan²⁷, vitrine murale,²⁸ vitrină pupitru simplă²⁹; vitrine pupitru

²⁰ Adresa 52 din 11 martie 1927

²¹ Adresa 5 din 13 ianuarie 1927

²² „de 2,30 m înălțime și erau îmbrăcate cu pânză gri fixată pe margini cu șipci de lemn vopsite în negru și erau fixate pe lângă pereți”.

²³ „înalte de 16 cm și late de 70 cm. Podiumurile erau fixate în fața panourilor pentru expunerea în aer liber a obiectelor,

²⁴ „înalte de 66 cm îmbrăcate în pânză gri Soclurile aveau partea din spre interiorul sălii erau îmbrăcate pe partea superioară cu pânză gri

²⁵ „niște mese late de 154 cm, lungi de 256 cm, înalte de 66 cm, cu un perete despărțitor la mijloc, înalte de 230 cm, închise cu un perete de aceeași înălțime, rotunjit în partea superioară. Stativele erau îmbrăcate în pânză gri și ofereau 7 suprafețe de expunere” pentru expunerea obiectelor în aer liber Toate podiumurile, stativele și soclurile erau mărginite, în partea de jos, de o șipcă vopsită în negru

²⁶ aveau lungimea de 240 cm, lățimea de 80 cm și înălțimea de 240 cm. Vitrinele erau închise pe toate laturile cu sticlă

²⁷ mai înguste, închise pe trei laturi cu sticlă erau destinate unor piese de port singurate. Ele erau fixate pe lângă pereți sau cu ajutorul lor se putea compartimenta sala

²⁸ erau închise până la înălțimea de 74 cm cu uși de lemn și aveau partea de sus închisă pe trei laturi cu sticlă. Ele puteau fi așezate pe lângă pereți și erau destinate prezentării ceramicii, în partea de sus, și depozitării pieselor aparținând colecției de studiu

duble³⁰ și cadre de lemn cu sticlă pentru modele de cusături și țesături pentru expunerea protejată a obiectelor.(Fig. 2)

Proiectul și devizul mobilierului au fost prezentate de R. Vuia în ședința Comisiei Muzeului din aprilie 1926, la care aluat parte și ministrul Cultelor Al. Lapedatu. Ținând seama de suma disponibilă în condițiile în care procurarea vitrinelor de muzeu reclamau sume considerabile, membrii comisiei au hotărât „să se comande mobilier numai până la limita sumei de care dispunem în prezent, iar pentru restul să se facă intervenții pe lângă On. Minister al Cultelor să ni se acorde o subvenție de 200.000 lei, din care să se acopere în afară de vitrine și spesele altor lucrări, ca învelișul de linoleum pentru padiment, lămpi etc., precum și spesele de inaugurare”³¹

Această hotărâre a fost justificată Directorului General al Fundației la 15 mai 1926: „de această sumă avem neapărat nevoie dacă vrem să aranjăm complet cele două săli și vestibulul. Nu ne putem opri la jumătate, deoarece expoziția pe care intenționăm s-o deschidem, în a doua jumătate a lunii viitoare, promise să fie un eveniment cultural care va trezi interes și dincolo de hotarele țării noastre. Avem asigurarea mai multor personalități de seamă din domeniul etnografiei și muzeologiei care ne-au comunicat că vor să asiste la inaugurarea muzeului. Va trebui să răspundem în mod demn la interesul ce se arată față de instituția noastră atât în cercurile din Cluj cât și în cele din străinătate. Muzeul etnografic din Cluj este una din cele mai de seamă instituții create de către Fundație, deci și inaugurarea va trebui să se facă în cadre demne de numele acestui înalt așezământ cultural”³²

Cu toată subvenția de 300.000 primită de la Ministrul Culturii, Muzeul a rămas îndatorat, fiind amenințat să fie acționat în judecată, situație în care Vuia a împrumutat suma de 83.900 lei de la Societatea Etnografică Română pentru plata datoriilor Muzeului, pentru restituirea căreia la 30 noiembrie 1927 se adresează Directorului General al Fundației: „rog să binevoiți a dispune să se

²⁹ închisă cu uși de lemn în partea inferioară și cu spațiu de expunere în partea inferioară. Erau folosite pentru expunerea unor obiecte mici. Ele puteau fi așezate în dreptul ferestrelor în care caz în ferestre erau plasate cadre cu diapozitive pe sticlă reprezentând vederi ce ilustrau modul de confecționare sau de întrebuințare a obiectelor expuse precum și aspecte ale mediului ambiant

³⁰ aveau două suprafețe de expunere despărțite de un perete mai înalt și închise cu sticlă, iar în partea inferioară un spațiu de depozitare. Ele erau utilizate și pentru compartimentarea sălii și rame pentru expunere protejată a obiectelor.

³¹ „Ministerul Culturii și Artelor a contribuit cu sume importante la înființarea și înzestrarea Muzeului. Cele mai multe și mai însemnate colecțiuni, precum și aranjamentul întreg, au fost cumpărate din sumele acordate de Miniștri: O. Goga -600.000 lei pentru înființarea Muzeului; Al Lapedatu: 385.000 lei colecția Murgoci, 40.000 Colecția Banat, 600.000 aranjamentul Muzeului” Adresa 78 din 18 aprilie 1928

³² Adresa 52 din 15 mai 1926

restituie banii împrumutați respectivei Societăți”, înainte de Adunarea Generală a Societății din luna decembrie”³³

La 7 septembrie 1927 R. Vuia prezintă Fundației greutățile prin care trece muzeul care „nici în al patrulea an de existență n-are un buget fix. Muzeul este în preajma deschiderii, dar datorează sume mari pentru mobilier și vitrine. Situația este cu atât mai precară cu cât a trecut și a treia lună de când funcționarii muzeului n-au ridicat leafa. Am invitat duminica trecută pe D-l Ministru Al. Lapedatu să viziteze Muzeul spre a-i demonstra pe de o parte că a meritat ajutoarele multiple pe care ni le-a acordat și pe de altă parte spre a-l convinge de necesitatea unui nou ajutor care ne-ar da posibilitatea să terminăm lucrările de deschidere a muzeului. D-l Ministru a fost vădit surprins de cele văzute și ne-a declarat că ne va acorda ajutorul cerut și chiar va înscrie muzeul în bugetul statului cu condiția ca muzeul să fie trecut la departamentul Domniei Sale”³⁴.

Pentru inaugurarea Muzeului în clădirea din P-ța M. Viteazul la 14 octombrie 1927, R. Vuia revine cu o adresa la Președintele Fundației Regele Ferdinand arătând că în al cincilea an de existență, muzeul nu are un buget anual și făcând apel la art. 6 din Statutul Fundației Regele Ferdinand care prevede că are în programul său și organizarea și subvenționarea cercetărilor științifice privitoare la cunoașterea țării și a poporului român, „ne permitem a cere Fundației o subvenție anuală având destinație explorarea sistematică a unei regiuni a țării spre a salva materialul nostru etnografic și având în vedere împrejurarea că în lipsă de fonduri nu putem termina lucrările de deschidere a muzeului ne permitem a cere și un ajutor extraordinar pentru a putea face posibilă deschiderea muzeului la finele acestui an”³⁵.

R. Vuia dorea o dată cu deschiderea Muzeului să fie prezentată și publicația pentru care avea aprobarea verbală a Directorului General al Fundației, în care scop, la 21 septembrie 1927, comunică Fundației că „am pregătit materialul pentru o publicație a Muzeului, care am dori să apară la deschiderea Muzeului ce va fi probabil la finele acestui an. Publicația va cuprinde aproximativ 200-225 pagini cu următorul cuprins: 1. Istoricul și descrierea Muzeului; 2. Un studiu al subsemnatului; 3. Un studiu de I. Mușlea, custodele muzeului; 4. Sub titlul *Din colecțiile muzeului* vom da descrierea și studiul grupurilor și a obiectelor singuratice spre a face astfel cunoscute colecțiile și obiectele mai de seamă ale Muzeului; 5. Dări de seamă asupra lucrărilor mai însemnate din domeniul etnografiei și folclorului apărute la noi și în străinătate; 6. Texte și materiale sub acest titlu vom publica anul acesta trei

³³ Adresa 185 din 30 noiembrie 1927

³⁴ Adresa 138 din 7 septembrie 1927

³⁵ Adresa 166 din 14 oct 1927

dintre cele mai bune răspunsuri primite la chestionarul nostru *Obiceiurile de la Crăciun*. Nu e nevoie să insistăm asupra importanței acestei publicații, doar avem de mult și aprobarea verbală a Domniei voastre pentru această lucrare”³⁶.

Deoarece răspunsul primit de la Fundație a fost acela că „Fundația aprobă a se publica Darea de seamă a Muzeului Etnografic ce va trebui să apară o dată cu deschiderea lui. Pentru economia cheltuielilor am hotărât însă ca această lucrare să se tipărească la Tipografia Fundației”³⁷, la 19 decembrie, R. Vuia trimite o parte din manuscrise pentru Buletinul Muzeului, cerând ca „Buletinul să aibă exact formatul și mărimea Buletinului Muzeului Etnografic din Sofia alăturat, sperăm însă în condiții tehnice mai bune. Acest format corespunde cel mai bine mărimii clișeelelor ce se vor publica și este cel mai potrivit pentru publicarea textelor de poezii populare ce se pot așeza în coloane paralele. Hârtia să fie mai bună decât a Buletinului alăturat ca să putem publica în text și clișee cu desen liniar. Pentru clișeele fotografice rugăm să se întrebuințeze o hârtie de calitate superioară ca planșele cu reproducerile fotografice să apară în cele mai bune condiții. Prima corectură să ni se trimită la Cluj, însărcinând cu controlul corecturii a doua o persoană de la Fundație. Buletinul va avea 200-250 pagini și se va tipări în 500 exemplare, rugăm din fiecare articol să se facă 50 extrase din care 25 vor fi ale autorului iar 25 proprietatea Muzeului”³⁸.

Din păcate, Conducerea Fundației nu aprobă numai studiul lui R. Vuia, *Muzeul Etnografic al Ardealului*, care a fost tipărit în anul 1928 la Imprimeriile Fundației Culturale Regele Mihai.

La 23 septembrie 1927 R. Vuia redactează un Memoriu, semnat de toți membrii Comisiei muzeului pe care îl trimite lui Al Lapedatu, Ministrul Cultelor și Artelor. În Memoriu după ce arată greutățile financiare prin care trece Muzeul, s-a reușit aranjarea a două săli și a treia pe jumătate rămânând dator furnizorilor de vitrine și mobilier. Lipsa banilor a făcut ca de doi ani să nu se mai facă campanii de cercetări și achiziții, nu sunt bani pentru lemne și funcționarii nu și-au primit salariul. Convingerea noastră este că existența și dezvoltarea Muzeului ar fi asigurată mai bine dacă el ar deveni o instituție de stat acordându-i-se un buget anual stabil și suficient. Statul a contribuit și până acum cu sume importante astfel că luând asupra sa în întregime susținerea Muzeului ar completa numai opera la care a contribuit până acum.

În cazul Muzeului nostru, Fundația și-a îndeplinit misiunea, fiind singurul Muzeu de specialitate, de etnografie a țării chemat să salveze în ultimul moment mărturiile civilizației noastre populare. Dezvoltarea Muzeului

³⁶ Adresa 152 din 21 septembrie 1927

³⁷ Adresa 5808 din 27 septembrie 1927

³⁸ Adresa 196 din 19 decembrie 1927

a luat proporții ce întrec posibilitățile materiale ale Fundației. Credem că este datoria statului de a-i sta în ajutor, luând asupra sa sarcina de a se îngriji ca opera începută de către Fundație să fie continuată și dusă la îndeplinire.

Ne permitem deci a Vă propune această nouă organizare a Muzeului:

1. Muzeul să devină instituție autonomă de stat pusă în legătură cu Catedra de etnografie și folclor a Universității, și va avea o situație similară cu cea a Muzeului de Istorie naturală din București.

2. Muzeul să primească un buget anual de cel puțin 300.000 lei care va servi pentru achiziții mobiliere, întreținerea muzeului și publicarea lucrărilor științifice (Buletinul Muzeului).

3. Personalul Muzeului să fie pus în Bugetul statului precum urmează: 1 director, 2 custozi, 2 asistenți, 1 desenator, 1 secretar, 2 oameni de serviciu. În prezent, muzeul dispune de următorul personal: 1 director, 1 custode, 1 conservator, 1 secretar desenator, 2 oameni de serviciu.

4. În privința salariului, directorul va fi asimilat cu profesorii universitari, custozii cu șefii de lucrări, iar asistenții cu asistenții universitari. Prin urmare și ei ar trebui să aibă și titlurile corespunzătoare prescrise de Legea Învățământului Superior.

5. Pentru plata sumelor pe care le datorăm pentru aranjament și terminarea lucrărilor de deschidere a Muzeului să ni se acorde urgent 500.000 lei.

6. După ce s-a hotărât statificarea, directorul Muzeului împreună cu membrii Comitetului va alcătui un Regulament de funcționare al Muzeului care va fi prezentat Ministrului spre aprobare. La alcătuirea acestui Regulament se va avea în vedere Regulamentul Muzeului de Istorie Naturală din București și Regulamentul Bibliotecii din Cluj.

7. Muzeul va trece la stat cu începere de la 1 ianuarie 1928.

8. Întrucât Fundația nu ar putea asigura plata funcționarilor, statul se va angaja a o plăti începând de la data din care ei n-au primit leafă.

9. Ministerul respectiv la care va trece muzeul se va îngriji ca clădirea și terenul cedat de către Consiliul orașului Cluj Fundației Principele Carol să devină definitiv în proprietatea Muzeului.

Muzeul fiind pus în legătură cu Universitatea va deveni și un institut de studii menit să îndrume cercetările și în această direcție. Marile muzee din apus sunt puse în slujba învățământului superior. Cum nu se poate concepe un învățământ al arheologiei sau preistoriei fără colecțiuni arheologice, tot așa nu se poate concepe o catedră de etnografie fără un muzeu etnografic. Având în vedere conservatorismul poporului român, materialul nostru etnografic nu prezintă numai imaginea vieții de azi a poporului român ci și a vieții sale din trecut.

Muzeul etnografic este astfel și un muzeu de antichități românești și, cum este știut că poporul român a păstrat puține dovezi scrise referitor la trecutul îndepărtat al neamului, materialul etnografic va fi menit să umple acest gol. Poporul român a fost lipsit în trecut de o burghezie cu o civilizație orășenească ca în țările Apusului.

Civilizația poporului român a fost reprezentată în mare parte aproape numai prin civilizația populației de la țară. Ea a fost păstrătoarea și purtătoarea nu numai a puterii politice, dar și a civilizației autohtone românești. Materialul nostru etnografic sub influența civilizației uniformizatoare a orașelor este sortit pieirii. Prin pierderea acestui material vom pierde cele mai vechi mărturii ale civilizației noastre autohtone absolut necesare pentru cunoașterea ființei de azi și din trecut a neamului nostru. Fiecare zi vom mai săraci cu o mărturie prețioasă ce va dispărea irevocabil și ireparabil. Acțiunea de salvare este acum la început și are nevoie de sume mai însemnate”³⁹

La 27 mai 1928 Consiliul Fundației răspunde Președintelui Comisiunii Muzeului Etnografic: „Consiliul Fundației Regele Ferdinand I luând în cercetare adresa D-vs precum și memoriu d-lui G. Vâlsan în care se expun însemnătatea noului Muzeu Etnografic al Ardealului și marile greutatea în care se află, a hotărât acordarea sumei de 200.000 lei cu destinație specială pentru procurarea de material etnografic pentru acest Muzeu care se va orândui într-o încăpere sau dulapuri deosebite purtând numele Regelui Ferdinand I”⁴⁰

Pentru această donație, R. Vuia trimite o scrisoare de mulțumire promițând că „materialul adunat va forma obiectul unei expoziții speciale pe care sperăm s-o deschidem la finele acestui an în prezența membrilor Fundației Regele Ferdinand.”⁴¹

La 17 iunie 1928 s-a inaugurat Expoziția Permanentă a Muzeului în Clădirea din P-ța M. Viteazul cu următorul program:

- ora 11 Serviciu divin oficiat de P.S. Episcopul Nicolae,
- ora 12 Cuvântări de deschidere rostite de Președintele Comisiei etnografice, Directorul General al Fundației Culturale „Regele Mihai” care va preda Muzeul, Ministerul Cultelor care va prelua Muzeul, dare de seamă a directorului Muzeului Etnografic, vizitarea colecțiilor, banchet oferit de Ministerul Artelor, vizitarea colecțiilor, banchet oferit de Ministerul Artelor.

Inaugurarea Expoziției a fost un eveniment, moment științific și cultural deosebit de important la care au fost invitați să participe toate personalitățile

³⁹ Memoriu 149 din 23 septembrie 1927

⁴⁰ Adresa din 27 mai 1928

⁴¹ Adresa 131 din 3 iulie 1928

culturii românești⁴² Din partea Casei Regale a fost invitată să participe și A.S. Regală Principesa Elena, care telegrafic mulțumește pentru invitația făcută și „Felicită pe toți ce au pus umărul la înfăptuirea acestei frumoase și necesare opere și regretă că împrejurările din acest moment o împiedică de a putea participa la inaugurare”.

Despre Expoziție, N. Iorga scria, în „Neamul Românesc” din 17 septembrie 1927, următoarele: „unde era o sală de gimnastică, se expun acum produsele de neprețuită valoare ale artei populare. Unele sunt o relevație, ca scoarțele și oalele Maramureșului, ori ca materialele practice ale celei mai vechi culturi a neamului nostru ca pescăria, păstoritul și plugăria. Orânduirea este perfectă, fiecare obiect fiind vizibil și observabil. Mii de fotografii stau alături de cele 10.000 piese. Și descripția ilustrată a oricăreia, cu toate notele necesare poate face admirația și a Apusenilor”⁴³, iar G. Vîlsan: „Un muzeu este o carte de învățătură dată cu folos vizitatorilor. La Cluj, din fiecare îndeletnicire nu s-a expus decât un număr relativ de obiecte, dar fiecare cu rostul lui. Din examinarea unui raft înveți mai mult decât îți oferă un volum, iar din o sală a muzeului cunoști mai multă viață românească decât din toate celelalte muzee din Transilvania.”

În urma primirii locației din P-ța M. Viteazul, R. Vuia a dorit ca în grădina clădirii (care avea o suprafață de un jugăr și 122 stânjani pătrați) să transfere o biserică de lemn, o casă țărănească și o stână, construcții în care obiectele să fie prezentate în contextul lor natural, pentru a completa tematica Expoziției Muzeului.

În urma publicării Listei obiectelor care trebuiesc colectate pentru muzeu, preotul Vasile Ghițiu din Fildul de Sus a semnalat Muzeului existența

⁴² Telegrama de felicitare: Felicit pentru însemnata lucrare Urez creatorului Muzeului Etnografic viață lungă, independență prosperitate I. Bianu ; La sărbătoarea de azi aș fi ținut mult să iau parte dar sfârșitul de an la Universitate nu-mi îngăduie să lipsesc din București. Opera pe care o inaugurați aduce un semn nou de afirmare a culturii noastre și doresc Muzeului Etnografic toată rodnicia unei activități cu atâtea bune vestiri Ovid Densusianu; programul examenelor mă împiedică Muzeul Etnografic este un interes fundamental pentru poporul și statul român Deplină prosperitate Mehedinți Regret din toată inima că din motive independente de mine nu pot să iau parte la inaugurare sunt cu cele mai frumoase felicitări i prietenești salutări Brediceanu; Primiți felicitările noastre cu ocazia inaugurării muzeului dumneavoastră Muzeul național secuiască: Un muzeu nou valorează cât o nouă universitate pentru toată lumea. Călduroase urări pentru prosperitatea instituției, pentru cei ce au ajutat-o, o iubesc și muncesc pentru ea prof Andrieșescu dir. Muzeului național de antichități. Consulul Franței regretă că n-a putut asista la solemnitatea inaugurării Muzeului; Cu ocazia inaugurării muzeului etnografic ardelean în care se va oglindi obârșia neamului românesc, primiți asigurarea că și Universitatea din Cernăuți participă sufletește la această serbare națională rectorul ieșean.

⁴³ Neamul Românesc din 17 septembrie 1927

în localitate a unei biserici de lemn și dorința credincioșilor de a o dona Muzeului în urma construirii unei biserici de zid.

În urma cercetării bisericii și a discuțiilor avute de R. Vuia cu preotul și cu credincioșii din Fildul de Sus, în primăvara anului 1924, Adunarea generală a credincioșilor greco-catolici din Fildul de Sus a hotărât că biserica de lemn să fie cedată muzeului, cu condiția ca acesta să intervină pe lângă forurile locale pentru scutirea de expropriere a pădurii comunale, din veniturile căreia să-și ridice o nouă biserică⁴⁴.

În luna august 1924, R. Vuia prezintă Principelui Carol, la Sinaia, condițiile în care credincioșii din Fildul de Sus ar ceda biserica de lemn din localitate pentru a fi transferată în grădina Muzeului, obținând aprobare ca Fundația să intervină pe lângă forurile centrale pentru scutirea de expropriere a pădurii comunale, din veniturile căreia să-și ridice o nouă biserică⁴⁵.

Pentru găsirea unor exponate pe care să le transfere în grădina Muzeului, R. Vuia a profitat de dorința Principelui Carol de a transfera la Sinaia o biserică de lemn și a publicat următorul chestionar, în anul 1925, în ziarul *Patria*:

- „1. Se află în acea comună sau în cele învecinate biserici vechi de lemn?.
2. Cărei bisericii aparține?
3. Epoca când s-a ridicat biserica?
4. Ce dimensiuni are?
5. O scurtă descriere a bisericii.
6. Eventual schițe, desene.
7. Există în acea comună sau în comunele învecinate alte monumente de artă populară, de ex.. case de bârne frumos sculptate, cruci de lemn, porți.
8. Dacă cunoașteți din alte comune atari monumente”⁴⁶.

Cu ocazia documentarii făcute în toamna anului 1924 la marile muzee vest europene, R. Vuia a vizitat și Skansenul suedez. Deosebit de impresionat de cele văzute aici, R. Vuia plănuiește să realizeze un astfel de Parc ca „o grădină a neamului” și în orașul Cluj, pe Cetățuia orașului (Fig. 3). Pentru obținerea terenului necesar înființării Parcului, în 5 mai 1926, R. Vuia declară monument etnografic o locuință săpată în stâncile dealului Cetățuia⁴⁷. În anul

⁴⁴ La 15 august 1924 R. Vuia confirmă Oficiului Parohial Fildul de Sus primirea Hotărârii Adunării generale a credincioșilor de cedare a bisericii și promite că „dezideratele exprimate în adresa D-voastră vor fi supuse de mine personal A.S.R. Principelui Moștenitor și sunt sigur că ele se vor împlini în cel mai scurt timp” Adresa 120 din 15 august 1924.

⁴⁵ Adresa 120 din 15 august 1924.

⁴⁶ *Patria* din 28 iunie 1925

⁴⁷ „Se certifică că locuința subterană a locuitorului Antal Berki din strada Scara este declarată monument etnografic și pusă sub protecția Fundației Culturale „Principele Carol” și a Muzeului Etnografic al Ardealului. Fără știrea și autorizarea numitei Direcțiuni nu se va putea face nici o

următor, în contextul realizării proiectului de amenajare a dealului Cetățuia, R. Vuia solicită Consiliului orașului Cluj declararea și protejarea, ca monumente etnografice, a tuturor locuințelor săpate în stâncă, „mărturie a celui mai vechi adăpost omenesc” și se angajează „să supravegheze lucrările de restaurare a lor, deoarece muzeul mai are sub supravegherea sa o locuință, asupra căreia Consiliul a hotărât, în ședința din 31 mai 1926, să fie păstrată ca monument etnografic, pentru a salva o prețioasă mărturie din trecut și a face un început pentru crearea unui Parc etnografic pe Cetățuie”⁴⁸.

În anul 1928, fiind informat că în primăvara anului 1929 Comisia de Ocol Urban din Cluj urma să decidă, conform art. 81 din Legea agrară, asupra fostei moșii a Statusului romano-catolic de la Hoia⁴⁹, R. Vuia înființează Comisia Parcului Etnografic formată din: E. Racoviță, președintele Academiei Române, președintele Comisiei Parcului, E. Hațeganul, rectorul Universității din Cluj, E. Ghiulea, prof. univ., secretar general la Ministerul Muncii, O. Ghibu, decanul Facultății de Litere, I. Popescu Voitești, decanul Facultății de Științe, I.P.S Ivan, episcopul Eparhiei Clujului, I. Popa, prefectul jud. Cluj și E. Daianu, vicepreședintele Comisiei Monumentelor Istorice, cu scopul de a-l sprijini în acțiunea de obținere a terenului pe care să se înființeze Parcul.

Susținut de această Comisie, la începutul lunii decembrie 1928, R. Vuia a prezentat un memoriu membrilor guvernului⁵⁰ sosiți la Cluj, în care se arăta importanța înființării unui Parc Etnografic National.

Încurajat de aprobarea verbală a membrilor guvernului asupra importanței înființării unui Parc Național la Cluj, R. Vuia trimite memoriu, semnat de membrii Comisiei Parcului Etnografic, Comisiunii agrare a Ocolului urban Cluj, Ministerului Ardealului, Ministerului Agriculturii și Domeniilor și Președintelui Consiliului de Miniștri, în care arăta că Muzeul Etnografic al Ardealului, care are drept scop studiul vieții poporului și păstrarea mărturiilor civilizației populare, „urmărește realizarea unei instituțiuni mărețe, menite să prezinte în mod demn viața și civilizația populară, prin înființarea unui Parc Național la Cluj. Orașul Cluj posedă un admirabil teritoriu predestinat de natură pentru acest scop, pădurea Hoia și terenul până la linia

schimbare sau modificare a locuințelor. Autoritățile publice sunt rugate să dea binevoitorul lor concurs spre a putea păstra pentru posteritate acest lăcaș atât de interesant din punct de vedere etnografic”. Doc 47 din 5 mai 1926,

⁴⁸ La 9 septembrie 1927 într-o Adresă trimisă Consiliului orașului Cluj, R. Vuia atrage atenția asupra importanței științifice a locuințelor săpate în stâncă. Doc. 149 din 9 septembrie 1927,

⁴⁹ Moșia a fost preluată de stat cu ocazia reformei agrare și a fost păstrată pentru a fi atribuită unor instituții culturale. Până în anul 1929 întreaga moșie a fost folosită de Academia Agricolă, care avea pe ea o stână.

⁵⁰ Memoriu a fost înaintat lui Iuliu Maniu, Președintele Consiliului de Miniștri, I. Mihalache, Ministrul Domeniilor și Agriculturii și V. Nițescu, Ministrul Ardealului.

ferată. Deoarece asupra destinației acestui teren se va hotărî în cursul acestei luni, rugăm să binevoiți a propune Onoratului Consiliu de Miniștri ca acel loc să se rezerve pentru înființarea acestui Parc Național, iar inaugurarea lui să se facă cu ocazia serbărilor de 10 mai, prin aducerea primei biserici de lemn și punerea pietrei fundamentale.”⁵¹

Ca urmare a acestor memorii, la 12 aprilie 1929, Ministerul Agriculturii și Domeniilor aduce la cunoștința lui R. Vuia, prin Adresa Nr.18.334, cedarea terenului pentru înființarea Parcului Național⁵². La 29 mai 1929, prin Procesul Verbal nr.1899, Consiliul Agricol Cluj a predat terenul Muzeului Etnografic al Ardealului, iar la 1 iunie 1929 Ministerul Cultelor și Artelor, prin Decizia nr. 19.955, semna actul de naștere al primului muzeu etnografic în aer liber din România⁵³.

Terenul primit în suprafață de 129,1298 jughere (teren arabil, pășune și pădure) a făcut parte din moșia Statusului Romano-Catolic, Fond de studii, de cca 2.500 iughere trecut în anul 1925 în proprietatea statului român o dată cu exproprierea moșiei. Din anul 1925 Ministerul Agriculturii, prin Comisia de reformă, a procedat la repartizarea terenului unor Instituții de cultură, repartizare care s-a terminat în 1929, anul când au primit teren: Academia de Agricultură - 578 jug.1323 stp, Muzeul Etnografic pentru Parcul Național - 129 iughere 1298 stp, Episcopia Ortodoxă - 600 iughere, Primăria Clujului - 400 iughere.

Primăria orașului Cluj deținea pe terenul de la Hoia o construcție, Pavilionul Gaudeamus (Fig.4), pe care la 25 iunie 1928 l-a cedat Fondului Operelor de Binefacere A.S.R. Principesa Elena, iar la 3 septembrie 1928, Ministrul Domeniilor C. Argetoianu a aprobat cedarea terenului pe care se afla edificat pavilionul Fondului.

⁵¹ Memoriul 214 din 21 decembrie 1928.

⁵² „Ministerul Agriculturii și Domeniilor. Casa Centrală a Cooperăției și Împroprietăririi Sătenilor. Direcțiunea Funciară”. „Domnule Director, Referindu-ne la Adresa Dvs. nr. 68/1929 avem onoarea a vă aduce la cunoștință că prin Deciziunea Ministerială din 12 aprilie a.c. s-a aprobat să se cedeze Muzeului terenul cerut din cel aflat azi în folosința Academiei Agricole din Cluj, care va fi întrebuințat pentru înființarea Parcului Național cu Muzeul Etnografic. Delimitarea terenului se va face după schița de plan alăturată și marcată cu A.B.C.D. și E. Aprobarea a fost comunicată pentru executare Consilieratului Agricol al județului Cluj și vă rugăm a da dispozițiuni delegatului Dvs. să ia înțelegere cu dânsii în vederea luării în primire a terenului aprobat. Predarea se va face prin dresarea de Proces verbal, din care unul din exemplare se va încredința și delegatului dvs.” Adresa Nr.18.334, 1929.

⁵³ „Ca urmare la raportul d-voastră No 140/929, avem onoarea a vă aduce la cunoștință că Ministerul vă autorizează să luați în posesiune, cu formele convenite, terenul de peste 100 jugăre ce vi s-a pus la dispoziție de către Ministerul de Domenii în vederea amenajării unui parc etnografic național pe lângă Muzeul ce conduceți”, Decizia nr. 19.955 a Ministerului Cultelor și Artelor, Direcțiunea Artelor, Teatrelor și Literelor.

Deoarece terenul împreună cu pavilionul Gaudeamus se găseau în interiorul terenului cedat Muzeului pentru Parc, R Vuia solicită Directorului Fondului informații. În mai 1929, Directorul General al Fondului comunică lui R. Vuia care este situația terenului: „Terenul de la Hoia la care se referă raportul D-vs a fost cerut de mine, în numele Alteței Sale Regale, încă în septembrie 1928, cu Adresa nr. 690 către Ministerul Domeniilor și mi-a fost aprobat de către Dl. Ministru de atunci C. Argetoianu, așa că hârtiile ce au urmat n-au fost decât de consfințire a faptelor. Prin urmare, nu este vorba de o cerere pe care o facem acum, ci de o avere pe care Fondul Operelor de Binefacere ale A.S.R Principesa Mamă o are în deplină proprietate pe baza aprobărilor ce ni s-au dat de către cei în drept asupra cererilor ce le-am făcut atunci când nu știam nimic de proiectul unui muzeu etnografic. Astăzi însă, când s-au luat toate măsurile pentru înfăptuirea Parcului și Muzeului Etnografic, a cărui existență am râvnit-o însumi, Alteța Sa regală a binevoit să aprobe ca menționatul teren din Hoia și cu clădirea Gaudeamus să fie cedate Muzeului Etnografic ca o contribuție a Fondului. În consecință, în calitate de care semnez, am onoarea a vă încunoștința că renunț în favoarea Muzeului Etnografic al Ardealului la terenul din Hoia și la pavilionul Gaudeamus, nădăjduind că și Dvs. veți aprecia importanța operei de puericultură pentru care ne străduim și veți binevoi să ne acordați tot sprijinul ca să putem obține prin compensație, un alt teren și altă clădire care să fie mai propice chiar din punct de vedere igienic pentru scopurile urmărite. Voi avea grijă să aduc aceasta la cunoștința Comitetului Secției Cluj și a Ministerului de Domenii, o dată cu cererea pentru acordarea unui alt teren. Director General”⁵⁴

Pentru definitivarea problemei cedării terenului, la 10 noiembrie 1929, Fondul Operelor de Binefacere A.S.R Principesa Elena solicită Muzeului ca „trecând pavilionul Hoia în posesiunea Muzeului Etnografic să binevoiți a lua măsurile necesare pentru ca obligațiile contractate cu Societatea de asigurare Fonciera să treacă la noul proprietar”⁵⁵.

În urma obținerii terenului pentru Parc, la 28 mai 1929, R Vuia se adresează Fundației Regele Ferdinand pentru acordarea unui ajutor financiar „pentru cumpărarea unei biserici de lemn și a unei case țărănești din jurul Sibiului care să fie transferată în Parcul Etnografic”, la care Fundația răspunde, la 8 iunie 1929, că „în urma cererii din 28 mai 1929, apreciind însemnătatea înființării Parcului Etnografic a hotărât ca Fundația să contribuie cu 200.000 lei pentru cumpărarea unei biserici de lemn vechi din Ardeal și a unei case

⁵⁴ Adresa 173 din 24 iunie 1929

⁵⁵ Adresa 259 din 10 noiembrie 1929

țărănești din împrejurimile Sibiului, care se vor așeza în noul Parc sub numele Regelui Ferdinand I”⁵⁶.

Primul obiectiv etnografic cumpărat de Muzeu pentru Parc a fost Troița din Lupșa de la Oficiul Parohial Lupșa, în 26 iunie 1929, care a fost adusă la Cluj cu două care și montată la intrarea în Parc (Fig. 5), iar Casa din Vidra, cel de-al treilea obiectiv transferat în Parc, s-a cumpărat la 29 septembrie 1929.

În primii ani după trecerea muzeului la stat, problemele financiare ale Muzeului s-au agravat, deoarece Fundația n-a mai acordat fonduri, iar de la bugetul de stat banii erau puțini. În această situație, la 25 iunie 1930, R. Vuia se adresează Regelui, prezentând realizările științifice ale personalului muzeului „subsemnatul am pregătit o lucrare mai vastă asupra casei țăranului român din Ardeal, Banat și Maramureș, șeful de lucrări, I. Mușlea, a participat la Congresul Internațional de Arte Populare de la Praga, unde a prezentat o comunicare despre Icoanele pe sticlă, șeful de lucrări, L. Netoliczka, a pregătit o monografie a sașilor din regiunea Bistriței, asistentul T. Moraru are o lucrare asupra păstoritului în Maramureș și Munții Rodnei, I. Chelcea a adunat material pentru o lucrare *Avram Iancu în tradiția poporului român*, în condițiile în care Muzeul, după 7 ani de existență, a n-a fost înscris în bugetul statului.

Pentru îmbunătățirea situației muzeului, Vuia solicită Regelui „să aprobe și să asigure îndeplinirea următoarelor chestiuni:

1. Să fim autorizați să schimbăm numele Muzeul Etnografic al Ardealului în Muzeul și Parcul Etnografic Regele Carol al II-lea.
2. Pentru existența și propășirea instituției să fie asigurată e neapărat nevoie ca Muzeul și Parcul să aibă, ca și celelalte instituțiuni culturale, o lege în baza căruia a luat ființă și funcționează. Pentru acest scop ne-am permis a alătura un proiect de lege pe care cu adânc respect rugăm pe Majestatea Voastră să binevoiască a-l însuși și a-l preda Ministerului competent spre a-l înzestra cu formele legale necesare.
3. Deoarece muzeul, ani de-a rândul, a fost lipsit de mijloace materiale suficiente, iar în acest an nu ni s-a dat nici o sumă pentru întreținerea Muzeului și amenajarea Parcului, rugăm cu profund respect să ni se acorde o subvenție de 1.200.000 lei din care, având în vedere faptul că pentru a asigura existența instituției am fost nevoiți a ridica bani pe împrumut de la bănci. Scadența acestor împrumuturi fiind iminentă, rugăm ca o parte, cel puțin 300.000, să ni se acorde în cel mai scurt timp posibil.
4. Având în vedere că prin înființarea acestui Parc, orașul Cluj se va îmbogăți nu numai cu o instituție culturală de o deosebită importanță, dar va câștiga și un parc public, ar fi de dorit să se facă intervenție pe lângă Consiliul orașului Cluj, ca să introducă chiar în această vară apeductul, curentul electric și să amenajeze drumul care duce la Parc.

⁵⁶ Adresa 210 din 8 iunie 1929

5. Deoarece peste 3 ani muzeul va serba 10 ani de existență, R. Vuia având în vedere că clădirea muzeului este neîncăpătoare și necorespunzătoare ar fi de dorit ca în cei doi ani care urmează să se înscrie în bugetul statului sume mai însemnate pentru a se putea zidi pe terenul Parcului, noua clădire a Muzeului, astfel ca în 1933 când muzeul va serba 10 ani de existență să fie inaugurat atât Parcul cât și clădirea Muzeului în cadrele unui mare Congres internațional de etnografie spre a arăta tuturor rezultatele obținute în prima decadă de existență a instituției întemeiate de Majestatea Voastră”⁵⁷

Pentru rezolvarea problemelor financiare ale muzeului, în anul 1931, R. Vuia redactează un proiect de Lege pe care îl trimite lui Nicolae Iorga, Președintele Consiliului de Miniștri, cu rugămintea de al susține în Parlament⁵⁸.

La 19 martie 1932 N. Iorga, ministrul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor, supune Parlamentului proiectul de lege întocmit de R. Vuia. Legea a fost votată în unanimitate și a fost promulgată în 5 aprilie 1929 și a fost publicată în Monitorul Oficial Nr.81 din 5 aprilie 1932 (Fig. 7).

În 5 februarie 1932, R. Vuia se adresează Regelui arătând că are intenția de a sărbătorii 10 ani de la înființarea Muzeului în mod demn prin: „publicarea primului volum al lucrărilor Muzeului ca institut de cercetări științifice și inaugurarea festivă a Parcului în prezența Majestății Voastre. În ce privește primul punct, materialul de studii îl avem aproape gata. Întregul personal științific al Muzeului, reprezentând o nouă școală și generație crescută sub oblăduirea Institutului întemeiat de Majestatea Voastră, a pregătit lucrări ce așteaptă numai mijloacele de publicare. Intenția noastră este să scoatem o publicație periodică permanentă ca organ central și principal al cercetărilor etnografice din țară”, pentru care solicită regelui să acorde înaltul său sprijin pentru: a ni se asigura un fond anual permanent de 250.000 lei din care am putea acoperi toate cheltuielile muzeului ca institut de cercetări științifice și anume cercetări pe teren, adunări de materiale și obiecte, precum și publicația institutului. În ce privește inaugurarea Parcului, cu cel mai profund respect rugăm să ni se acorde un fond special de 500.000 lei pentru a putea termina în parte lucrările de amenajare și a completa numărul clădirilor existente, ca la inaugurare să avem cel puțin o biserică și patru case (în prezent avem două). Serbările de inaugurare ne permitem a propune ca ele să aibă loc la Rusaliile de anul viitor, în prezența Majestății Voastre. Ele s-ar desfășura în cadrele unei mari serbări populare, cu un conduct etnografic cu participanți reprezentând porturile populare ale țării, concursuri de cântece și dansuri populare și mai ales un mare concurs de călușari organizat pe întreaga țară. Aceste jocuri s-ar repeta din trei în trei ani spre a da prilejul străinilor să admire frumusețea costumelor

⁵⁷ Adresa 258 din 25 iunie 1930

⁵⁸ „am fi nespus de recunoscători dacă aranjarea definitivă a situației Muzeului și Parcului ar fi legat de numele Dumneavoastră carele ați arătat întotdeauna cel mai cald interes față de Instituția noastră”. Adresa din 14 august 1931.

și dansurilor noastre populare și spre a stimula populația de la țară ca să-și păstreze portul și obiceiurile strămoșești. Deci o primă olimpiadă națională a porturilor și obiceiurilor strămoșești aranjată sub patronajul Majestății Voastre. Am fi profund recunoscători dacă Majestatea Voastră ar binevoi să ofere, după modelul concursurilor sportive, un premiu permanent ce ar trece tot la trei ani în posesia celei mai bune formații”.⁵⁹ La 10 aprilie 1933, Conducerea Fundației Regele Ferdinand comunică Muzeului ca „în urma cererii ce ați adresat Fundației s-a acordat suma de 20.000 lei pentru tipărirea volumului festiv la împlinirea a 10 ani de la înființarea muzeului”⁶⁰ În urma acestei donații, Muzeul a publicat Culegătorul, Buletinul Arhivei Etnografico –Folclorice a Muzeului Etnografic din Cluj, an. I, Nr. 1, cuprinzând: Romulus Vuia, *Cuvânt înainte*; Ion Chelcea *Reprivire asupra înființării și dezvoltării Arhivei de la Muzeul Etnografic din Cluj*; R. Vuia *Chestionar și îndrumări privitoare la culegerea obiceiurilor de Crăciun și Anul Nou*; Ion Chelcea *Obiceiuri, credințe, colinde din satul Mada, Hunedoara*; Ioan Moldovan *Obiceiuri de Crăciun și Anul Nou din comuna Mihai Viteazul, jud. Turda*; Ioan Popescu *Obiceiuri de Crăciun și Anul Nou din comuna Valea Anilor, jud. Mehedinți*; Ioan Ghitu, Alex Termentu, *Obiceiuri de Crăciun și Anul Nou din comuna Breaza, jud. Prahova*; *Note informative asupra culegerilor de folclor din țară și străinătate*.

Secretarul Uniunii Fundației Culturale comunica lui R. Vuia, la 4 octombrie 1933, ca „în urma audienței la rege i s-a cerut un studiu detaliat asupra chestiunii muzeului și că suma cerută de 1000000 pentru restaurarea clădirii nu poate fi acordată anul acesta. În ce privește tipărirea lucrării festive Regele a aprobat ca să fie tipărită la tipografiile fundației”⁶¹

La 5 septembrie 1933, R. Vuia trimite Directorului Fundațiilor Culturale Regale un Memoriu în care propune trecerea Muzeului în cadrele Fundației în următoarele condiții: „1. Muzeul și Parcul Național Regele Carol II să fie considerate ca instituții de o deosebită importanță în cadrele Uniunii Fundațiilor Culturale Regale al căror scop este studiul vieții și civilizației poporului român și a popoarelor conlocuitoare și reprezentarea lor prin mijloace muzeale. Prin urmare, nu este numai un simplu muze, ci unul dintre cele mai de seamă instituții de cercetare a țării pentru cunoașterea poporului românesc. Nicăieri problemele etnice nu vor interesa pe cercetători mai mult ca în capitala Ardealului împestrițat de naționalități. Înțeles astfel, rostul Muzeului etnografic va fi totodată și un însemnat instrument de propagandă și va servi cu informații pentru toate chestiunile privitoare la naționalitățile din România; 2.

⁵⁹ Adresa 90 din 5 februarie 1932

⁶⁰ Adresa 196 din 10 aprilie 1933

⁶¹ Adresa 118 din 4 octombrie 1933

Astfel înțeles rostul muzeului nostru, rugăm ca el să nu fie numai o anexă a Fundațiilor culturale Principale Carol care are un scop bine precizat și deosebit de al Muzeului nostru de a răspândi cultura în mase, ci ca o Fundație Regală Independentă atașată de-a dreptul Uniunii Fundațiilor Culturale Regale alcătuiind o Fundație Regală independentă în capitala Ardealului cu scopul bine precizat mai sus; 3. Să i se asigure Muzeului Etnografic și Parcului Național deplina autonomie internă și libera dezvoltare în cadrele Uniunii Fundațiilor Culturale Regale. În tot cazul, cu cel mai profund respect, rugăm să i se asigure drepturile câștigate prin Legea privitoare la organizarea Muzeului Etnografic și Parcului Național Regele Carol al II-lea, apărută în Monitorul Oficial No 81 din 5 aprilie 1932. Deci din punct de vedere administrativ, Muzeul și Parcul vor aparține de Uniunea Fundațiilor Culturale Regale, conducerea științifică, tehnică și administrativă internă să fie încredințată Directorului instituției; 4. Să se mențină personalul existent căruia i se va recunoaște toate drepturile câștigate atât privitoare la anii de serviciu, salarizare cât și pensie; 5. În privința salarizării personalului Instituției noastre, se va avea în vedere normele de salarizare ale institutelor universitare, căci numai astfel putem asigura o dezvoltare a acestui muzeu ca institut de cercetări științifice.

În privința proiectului de buget alăturat, cu cel mai profund respect ne permitem a da lămuririle următoare: La Muzeu ne permitem a propune să se mențină personalul existent, cerând însă completarea lefii în conformitate cu principiile de mai sus, asigurând personalului leafa de la institutele universitare și ținând seama totodată și de normele de salarizare ale Fundației Culturale Principele Carol și îndrumările primite de acolo. Îndeosebi leafa personalului științific a fost până în prezent jignitor de minimală. Persoane cu doctorat și studii în străinătate au primit o leafă de numai 4.000 lei. Rugăm ca Directorul Muzeului și al Parcului să fie încadrat în conformitate cu art.4 și 5 din Legea Muzeului cu gradul și salariul de consilier ministerial, aceasta cu atât mai vârtos că în prezent nu primește a doua leafă de la Universitate.

Asemenea rugăm ca numirea să se facă conform art.5 prin Înalt Decret Regal. Leafa șefului de lucrări și a asistentului puse în concordanță cu lefurile Institutelor Universitare. Postul de preparator transformat în cel de bibliotecar-arhivar căci în noua clădire dorim să dăm o nouă dezvoltare atât bibliotecii cât și arhivei etnografice în care se păstrează în manuscris, material cules de personalul instituției și de colaboratorii noștri de la țara. Rugăm respectuos să ni se acorde și cele două posturi noi, cel de dactilograf de care vom avea nevoie la arhiva etnografică deoarece materialul adunat trebuie bătut la mașină în 2 exemplare pentru a putea fi păstrat și pus la dispoziția cercetătorilor. Postul de paznic de noapte este indispensabil pentru paza noii clădiri din mijlocul parcului. Ne permitem a propune Majestății Sale ca personalul existent să fie numit și să i se acorde leafa propusă de noi cu începere de la 1 septembrie

1933, iar pentru posturile noi propuse de noi să fim autorizați de a angaja personalul de la 1 octombrie 1933. O deosebită importanță pentru funcționarea instituției noastre ca institut de cercetări științifice au sumele de la cap pentru cercetări și achiziții. Muzeul are ca scop principal acțiunea de salvare a civilizației noastre populare sortită pieirii. În ultimii ani, din lipsă de fonduri, această acțiune a stagnat. Chiar și suma de 120.000 lei permite această acțiune pe o scară mai restrânsă. La Parcul Național am introdus numai 60.000 lei anual destinați pentru a putea aduce în fiecare an cel puțin un obiect mai important. O deosebită dezvoltare intenționăm să dăm arhivei etnografice pentru care am înscris suma de 20.000 lei. Cum, nu putem cumpăra toate obiectele și nu putem publica tot materialul adunat prin explorări sistematice vom forma o arhivă în manuscris.

Una din părțile cele mai slabe ale instituției noastre este lipsa unei biblioteci de specialitate. În această privință avem nevoie de un fond mai însemnat pentru a pune bazele unei biblioteci de specialitate fără de care nu se poate concepe o activitate științifică serioasă. Ar fi de cea mai mare însemnătate pentru Institutul nostru acordarea unui fond extraordinar mai însemnat pentru a pune bazele acestei biblioteci. Tot în vederea planurilor de dezvoltare a acestei biblioteci și a arhivei etnografice am transformat postul de preparator în cel de bibliotecar arhivar. Tot la acest capitol s-a adăugat și un fond de 200.000 lei pentru publicații. Ca Institut de cercetări științifice, institutul nostru va trebui să aibă neapărat o serie de publicații. Aceste publicații vor fi: 1. un Buletin anual cu material administrativ și informativ asupra activității și dezvoltării instituției; 2. o publicație mai voluminoasă ce apare din timp în timp în care se vor publica rezultatele cercetărilor științifice; 3. seria de monografii regionale și locale. Rugăm ca tipărirea acestor publicații să le ia asupra sa Fundația Principele Carol care dispune de una din cele mai bune tipografii din țară, astfel costul acestor publicații s-ar reduce. Pentru a putea executa lucrările de transformare a clădirii cedate de Primăria orașului Cluj cu cel mai profund respect rugăm să ni se acorde un fond de 1 milion lei care, împreună cu suma de 1 milion de la Primărie, va fi suficientă pentru terminarea lucrărilor de restaurare conform planului și devizului alăturat⁶²

Potrivit Contractului de schimb încheiat la 14 august 1933 cu Primăria orașului Cluj,⁶³ Muzeul primea 1.000.000 lei pentru restaurarea clădirii, sumă

⁶² Memoriu din 5 sept. 1933

⁶³ „Municipiul Cluj cedează și predă prin aceasta sub titlu de schimb, cu drept de proprietate și liber de orice sarcini sau evicțiuni ale terților imobilul său situat în Cluj Grădina Bărnăuțiu no 1 denumit chioșcul din parcul public al orașului înscris în coala funduară din Cluj nr 3481 no top de c.f. 2487 împreună cu supraedificatele așa cum se găsește astăzi în natură Muzeului Etnografic și Parcului Național din Cluj cu condiția de-a putea fi folosit exclusiv numai pentru Muzeul Etnografic Parcul Național, conform Legea sa de organizare. În afară de acesta

insuficientă în condițiile în care instituția n-a mai primit milionul cerut nici de la Ministerul Cultelor și Artelor nici de la Fundație.

În această situație, la 26 noiembrie 1933, R. Vuia se adresează Regelui anunțând că „din ajutoarele primite de la Primărie pentru restaurarea Clădirii din Parc am putut termina lucrările de zidărie, urmând ca din ajutoarele pe care le-am mai primi să așezăm ușile, ferestrele și dușumelele pentru ca să fie închisă clădirea la începutul iernii.

Cum noul primar ne-a comunicat că din lipsă de fonduri nu mai ne poate ajuta, ne adresăm Majestății Voastre pentru a ne acorda un ajutor de 20.000 lei pentru terminarea lucrărilor până la începutul iernii”⁶⁴. La 20 aprilie 1934 Fundația răspunde la Memoriului din 5 septembrie 1933: „1. Nu avem nici un interes să înmulțim la infinit numărul Fundațiilor; 2. Muzeul nu poate fi decât o secție a Uniunii ca și Revista sau Filarmonica; 3. Majestatea Sa nu admite decât un regim uniform pentru toți funcționarii Fundațiilor Culturale. Ca urmare aceste dispozițiuni nu pot fi primite; 4 Nu se poate, Muzeul neconstituind o Fundație; 5 Funcționarii particulari nu se numesc prin Decret; 6 Muzeul neavând personalitate juridică nu poate avea proprietăți; 8 Sumele alocate de Uniune nu cadrează cu concepția dominantă la Uniune”⁶⁵.

La 23 noiembrie 1934 R. Vuia se adresează Regelui „Încă din cursul anului trecut, prin Secretariatul Uniunii Fundațiilor Culturale Regale, ne-am permis cu cel mai profund respect, de a vă înainta proiectul de lege pentru trecerea din nou a instituției noastre la uniunea Fundațiilor Culturale Regale. Acest proiect de Lege a fost văzut și aprobat de Majestatea Voastră. Din motive necunoscute nouă el n-a fost înaintat corpurilor legiuitoare spre legiferare. Cum Corpurile legiuitoare și-au reluat activitatea, cu cel mai profund respect ne permitem a supune din nou aprobării Majestății Voastre modificarea legii muzeului cu rugămintea ca Majestatea Voastră a-și da Înalta aprobare și a binevoi a dispune să fie transmise celor în drept spre legiferare.

Municipiul Cluj se obligă a-i plăti Muzeului Etnografic sub același titlu în numerar suma de 1.000.000 lei, o jumătate de milion până la 31 dec 1933 și restul din bugetul anului 1934 până la 1 sept 1934. Primăria se obligă a preda clădirea și terenul Chioșcului din Parc la data de 4 septembrie 1933, ca Direcțiunea Muzeului să poată începe lucrările de restaurare, iar Muzeul Etnografic este obligat a preda terenul din dosul clădirii imediat după semnarea contractului de față, iar clădirea numai după terminarea lucrărilor de restaurarea a chioșcului. Până la evacuarea clădirii muzeului terenul din dosul clădirii predat Primăriei va fi separat prin gard provizoriu de clădire lăsând și Muzeului puțin teren. De la data predării și preluării în folosință efectivă începând toate foloasele și impozitele sau alte sarcinii ale imobilului privesc partea care a luat în folosință imobilul respectiv” Contractul de schimb semnat la 14 august 1933.

⁶⁴ Adresa 695 din 26 noiembrie 1933.

⁶⁵ Adresa 526 din 23 noiembrie 1934

Proiect de lege pentru modificarea unor dispozițiuni din Legea pentru organizarea Muzeului Etnografic și a Parcului National Carol al II-lea publicată în Monitorul Oficial 81 din 5 aprilie 1932.

Art. 1 Dispozițiile art.1.4.5.6.8.9 10 din Legea pentru organizarea Muzeului Etnografic și a Parcului National Carol al II-lea se modifică după cum urmează:

Art. 2 Instituția culturală intitulată Muzeul Etnografic și Parcul National Regele Carol al II-lea, întemeiată de Majestatea Sa Regele Carol al II-lea și organizată prin Legea din 5 aprilie 1932, trece cu începere de la 1 ianuarie 1935 de la Ministerul Instrucțiunii Cultelor și Artelor sub conducerea și administrația Uniunii Fundațiilor Culturale ale României păstrându-și personalitatea juridică

Art.4 Muzeul Etnografic și Parcul National este condus din punct de vedere științific, tehnic și administrativ de un director. Directorul se numește de Majestatea Sa regele în aceleași condiții ca și ceilalți directori ai Fundațiilor Culturale Regale

Art.5 Personalul științific și administrativ este numit de Majestatea Sa la propunerea Directorului și în aceleași condiții ca și ceilalți funcționari ai Fundațiilor Culturale Regale ținând seama de pregătirea și munca lor. Personalul de serviciu este numit și revocat de director.

Art. 6 Toate terenurile și imobilele care se găsesc în prezent în proprietatea și posesia Muzeului și parcului și anume: a. Terenul și imobilul din Cluj Grădina Bănuțiu nr 1 câștigat prin contractul de schimb făcut cu Primăria Cluj înregistrat la Arhiva Muzeului sub nr 446 din 30 august 1933 cu destinația Muzeul Etnografic, b. terenul de 129 iugăre de pe coasta numită Hoia din apropierea orașului Cluj destinată prin decizia Ministerului de Domenii nr 136 536 din 19 iunie 1931 pentru Parc National, trec în virtutea acestei legi în deplina proprietate a Uniunii Fundațiilor Culturale Regale ale României și rămân afectate Muzeului Etnografic și Parcului National Regele Carol al II-lea

Art. 8 Pentru acoperirea cheltuielilor de personal și materiale și a celorlalte cheltuieli necesare activității culturale ale instituției Ministerul Instrucțiunii Cultelor și Artelor va prevedea în bugetul său o subvenție anuală globală pe care o va acorda Uniunii Fundațiilor Culturale Regale pentru Muzeul Etnografic și Parcul National din Cluj”⁶⁶

Muzeul Etnografic al Transilvaniei a fost vizitat de trei ori de membrii Familiei Regale. Prima vizită făcută de Regele Carol și Principesa Elena Regina Mamă în Muzeul Etnografic al Ardealului a avut loc cu ocazia serbărilor aniversare ale Universității din octombrie 1930.

Pentru primirea Familiei Regale, R. Vuia dorea ca la sosire să fie întâmpinată de un grup de călușari, iar în sala porturilor de perechi țărani îmbrăcați în portul popular din localitatea lor. Regele urma să fie primit la intrare de Maria Mudura, fata care i-a dat apă din urcior în 6 iunie.

Pentru organizarea acestei primiri, R. Vuia se adresează prefecților județelor Alba, Hunedoara, Sibiu, Târnava Mare, Târnava Mică cerând informații despre „o echipă de călușari din județul lor care ar merita să fie prezentați Majestăților lor în 20 septembrie 1930”⁶⁷.

⁶⁶ Adresa 526 din 23 noiembrie 1934

⁶⁷ Adresa 397 din 3 septembrie 1930

Deoarece această primire presupunea fonduri la 6 octombrie 1930, R. Vuia se adresează Președintelui Comisiei de organizare a Serbărilor aniversare ale Universității pentru a obține suma de 20.000 lei. Această sumă a fost folosită pentru aducerea la Muzeu a trei persoane din Drăguș, două persoane Chizătău, costul arcului de triumf, 3 persoane de la Morlaca, și Maria Mudura” (Adresa 575 din 23 dec. 1930) și a unui grup de 26 persoane din Poiana Sibiului”, admirabil format încât chiar Majestatea Sa Regina l-a admirat ”⁶⁸.

Cu ocazia vizitei Familiei Regale la Muzeu în octombrie 1930, R. Vuia a prezentat Regelui planul Parcului Național, (Fig.6) căldura și interesul pe care Regele l-a arătat față de această grădina a neamului la făcut pe R. Vuia să se adreseze Alteței Sale Regale „cu rugămintea de-a lua sub înalta sa ocrotire acest măreț plan”⁶⁹.

Cea de a doua vizită a Regelui la Muzeu a fost în iunie 1937, cu ocazia decernării titlului de Doctor Honoris Cauza de către Universitate.

În discursul directorului, la primirea regelui în Muzeu în 1937, Prof. Dr. R. Vuia arăta: „Sire, Muzeul Etnografic al Ardealului, întemeiat de Majestatea Voastră sub auspiciile Fundației Principele Carol, împlinește în acest an 14 ani de existență. În această perioadă, fără îndoială cea mai însemnată dar și cea mai grea, grija noastră de căpetenie a fost de a întreprinde acțiunea de salvare a mărturiilor civilizației noastre populare și pe deasupra adăpostirea colecțiilor într-o clădire corespunzătoare Acțiunea de salvare a fost asigurată prin Înalt sprijin al Majestății Voastre, iar adăpostirea colecțiilor prin darul generos al Municipiului Cluj. Cu ziua de azi, instituția noastră intră într-o nouă perioadă a existenței sale. Alături de acțiunea de salvare, care va constitui și în această perioadă rostul principal și grija permanentă a muzeului nostru, vom așeza în primul plan activitatea științifică a Instituției noastre. Sub auspiciile Muzeului și a Catedrei de Etnografie a Universității noastre s-au format o serie de tineri cercetători, cari așteaptă numai să li se asigure mijloacele necesare spre a dezvolta o activitate sistematică și rodnică în domeniul etnografiei românești. Deși poporul nostru a dezvoltat și păstrat una din cele mai strălucite civilizații populare, etnografiei românești nu i s-a dat importanța cuvenită. Nădăjduim că într-o epocă în care granițele țărilor au fost trase în baza principiului etnic, iar problemele etnice interesează în cel mai înalt grad opinia publică, i se va asigura și etnografiei un loc de frunte în cadrul disciplinelor științifice. Considerăm Muzeul Etnografic din Cluj ca prima și cea mai însemnată poziție câștigată în această direcție și considerăm ca suprema datorie a noastră de a nu dezarma până la definitivă izbândă a științei pe care o reprezentăm. Majestatea Voastră, ca suprem conducător și Înalt Ctitor al culturii românești, a alcătuit un

⁶⁸ Adresa 467 din 5 noiembrie 1930

⁶⁹ Doc. 467 din 5 noiembrie 1930

program de muncă și a organizat o serie de instituții menite să cheme la o nouă viață puterile latente ale neamului. Muzeul Etnografic al Ardealului, instituția creată de Majestatea Voastră, își cere partea sa de muncă din acest program. Îngăduiți-mi, Sire, să Vă exprim omagiile noastre de recunoștință pentru înalta onoare și nespusa bucurie ce ne-o faceți astăzi venind în muzeul nostru. Să-mi fie permis să mă folosesc de acest prilej să Vă exprim, atât în numele meu, cât și al colaboratorilor mei, sentimentele noastre de profundă gratitudine pentru augusta sollicitudine și interesul cald cu care ați binevoit a învrednici întotdeauna instituția”⁷⁰.

Cea de a treia vizită a fost făcută de către Familia Regală la Muzeul Etnografic al Transilvaniei în 8 octombrie 2009, cu care ocazie Regina Ana a vizitat magazinul Muzeului (Fig. 8), iar Regele a vizitat Expoziția permanentă (Fig. 9).

Bibliografie

ONIȘOR, Teodor

1958 *Etapale de dezvoltare a colecțiilor Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, în AMET pe anii 1957-1958, Cluj-Napoca

PETRANU, Coriolan

1922 *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș. Trecutul, prezentul și administrarea lor*, București

POP, Dumitru

1977 *Sextil Pușcariu și cultura noastră populară*, în AMET 1977, Cluj-Napoca

VUIA, Romulus

1928 *Muzeul Etnografic al Ardealului*, București

1930 *Etnografie, etnologie, folclor. Definiția și domeniul*, Extras din Lucrările Institutului de Geografie, IV, Cluj

Lista Figurilor

Fig. 1 Clădirea din P-ța M. Viteazul

Fig. 2 Mobilierul Expoziției de bază

Fig. 3 Dealul Cetățuia

Fig. 4 Pavilionul Gaudeamus

Fig. 5 Troița din Lupșa la intrarea în Parc

Fig. 6 Legea Muzeului

Fig. 7 Planul Parcului

Fig. 8 Vizita Reginei Ana în Standul Muzeului (8 oct. 2009)

Fig. 9 Vizita Regelui Mihai în Expoziția permanentă a Muzeului (8 oct. 2009)

⁷⁰ Anuarul Universității pe anul 1937, pp. 105-110



Fig. 1 Clădirea din P-ța M. Viteazul



Fig. 2 Mobilier



Fig. 3 Dealul Cetățuia



Fig. 4 Maial în Parc 1929

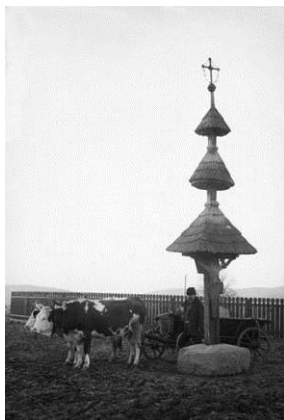


Fig. 5 Troița din Lupsa

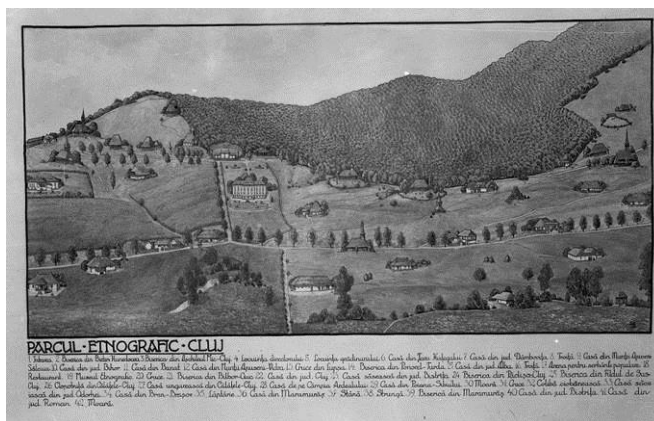


Fig. 6 Planul Parcului

2934

MONITORUL OFICIAL Nr. 81

5 Aprilie 1932

DECRETE REGALE

MINISTERUL DE JUSTIȚIE

CAROL al II-lea,
Prin grația lui Dumnezeu și voința națională, Rege al României,
La toți de față și viitori, sănătate:
Admăririle legiuitoare au votat și adoptat, iar Noi sancționăm ce urmează:

LEGE

PRIVIND

organizarea „Muzeului Etnografic și Parcului Național Regele Carol al II-lea” din Cluj

Art. 1. — Muzeul Etnografic și Parcul Național din Cluj, întinsele de către M. S. Regele Carol al II-lea, vor constitui împreună o instituție culturală înzestrată cu personalitatea juridică.

Din punct de vedere administrativ va depinde de Ministerul Instrucțiunii, al Cultelor și Artelor.

Art. 2. — Scopul Muzeului Etnografic și al Parcului Național este aducerea și păstrarea materialului etnografic privitor la poporul român și la popoarele conlocuitoare, spre a da astfel o iconă a vieții și civilizației poporului român și a patriei românești.

În Parcul Național se pot aduce și reînălădi în original exemplare din bisericile noastre sortite pieirii, din gospodăriile țărănești și din alte clădiri caracteristice.

Art. 3. — Muzeul poate fi totodată și un institut de cercetări științifice, având ca scop principal studiul vieții și civilizației poporului român și a popoarelor conlocuitoare. Pentru atingerea acestui scop Muzeul va fi prevăzut cu un personal având cunoștințe pregătite științifice.

Art. 4. — Directorul este încredințat cu gradul de consilier ministerial.

Art. 5. — Conducerea științifică, tehnică și administrativă a Muzeului și Parcului este încredințată directorului. Numirea lui se face prin înalt decret regal de ministrul instrucțiunii, al cultelor și artelor.

Personalul științific, administrativ și tehnic, este numit de către ministrul la propunerea directorului Muzeului.

Personalul de serviciu este numit de director.

Art. 6. — Toate terenurile și imobilele care se găsesc în prezent în proprietatea și posesia Mu-

zeului și a Parcului, și anume: a) terenul și imobilul dela Nr. 19, depe Piața Mihai Viteazul din Cluj, donate de către consiliul municipiului Cluj-Fundației „Principele Carol”, cu destinația Muzeului Etnografic; b) terenul de 129 jugăre depe coasta numită „Hoia”, din apropierea orașului Cluj, destinate prin decizia Ministerului de Domnii Nr. 136.536 din 19 Iunie 1931, pentru Parcul Național, tree în virtutea acestei legi în deplină proprietate a Muzeului Etnografic și Parcului Național și se vor însuși ca atare.

Art. 7. — Toate terenurile și imobilele Muzeului și Parcului sunt scutite de orice impozite sau taxe către Stat, județ și comună.

Art. 8. — Fondurile Instituției se pot alimenta din:

a) Subvențiile anuale și extraordinare ale Statului și altor autorități publice;
b) Veniturile întreprinderilor muzeului;
c) Donațiuni.

Art. 9. — Directorul Muzeului întocmește anual bugetul pe care-l supune spre aprobare ministrului instrucțiunii, al cultelor și artelor.

Art. 10. — Direcțiunea Muzeului și Parcului va elabora un regulament care va fi supus ministrului instrucțiunii, al cultelor și artelor spre aprobare, prin înalt decret regal.

Dispozițiuni tranzitorii

Art. 11. — Personalul existent la promulgarea prezentei legi, întrucât are drepturi legal câștigate, va fi menținut.

Art. 12. — Un asemenea Muzeu, pe aceleași baze, se va întemeia în București.

Această lege s'a votat de Senat în ședința dela *saptezeci și șapte* voturi.
Vice-președinte, TRAIAN ALEXANDRESCU,
(L. S. S.).

Secretar, Gh. Y. Rădulescu

2

Fig. 7 Legea muzeului



Fig.8 Regina Ana în Standul Muzeului



Fig. 9 Regele Mihai în Expoziția permanentă a Muzeului



CONSERVARE, RESTAURARE

RESTAURAREA ICOANEI „MAICA DOMNULUI ÎNDURERATĂ” DIN PATRIMONIUL MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI

Mioara-Mihaela SÎNTIUAN
Muzeul Etnografic al Transilvaniei

The Restoration of the icon "Mother of God of Sorrows" from the collections of Transylvanian Museum of Ethnography

The paper describes the state of conservation of an oil painted icon on wooden support, with the theme "Mother of God of Sorrows", from the collection of the Transylvanian Museum of Ethnography, presenting the degradations forms, and also describes the restoration stages, Troșan characterized by specific techniques and materials. The icon was painted in 1840 according to an inscription written on the back of the object.

Keywords: conservation, restoration, icon, wooden panel, "Mother of God of Sorrows"

Temeiul dogmatic al icoanei constă în decizia care aparține lui Dumnezeu Însuși, de a lua chip văzut și a se arăta lumii în întruparea Fiului Său, fapt unic în istoria omenirii și, în același timp, fundament pentru o nouă înțelegere a relației dintre om și Dumnezeu: „întruparea vine de la Dumnezeu, din dorința Lui de a deveni Om și de a face din umanitatea Sa o Teofanie, un lăcaș și o icoană vie a prezenței Sale”(Evdokimov, 1993:169).

Icoana e prezentă în biserici și mănăstiri - ca icoane de hram sau care împodobesc iconostasele, în case - cu rol de protecție a familiei și ca podoabă, îndeplinind astfel un dublu rol: obiect de cult și operă de artă. „În funcția sa liturgică, simbioză a semnului și a prezenței, icoana sfîntește vremurile și locurile; dintr-o locuință ea face o biserică, din viața lăuntrică a unui credincios, o viață în permanentă stare de rugă, liturghie interiorizată și neîntreruptă, liturghia inimii oficiată în altarul inimii și pe care se află icoana lui Hristos, iar sufletul în care sălășluiește Hristos, se transfigurează, devine tot lumină; în el domnește pacea, bucuria și iubirea de Dumnezeu și oameni. Astfel, persoana umană unește paradoxal în ea marginea și indefinitul, sau setea de a trece la infinit peste marginea sa”(Stăniloae, 1993: 255).

Colecția de icoane pe lemn a Muzeului Etnografic al Transilvaniei s-a format în timp și reunește lucrări de referință, acoperind o perioadă cuprinsă între sfârșitul secolului al XVII-lea și secolul al XX-lea.

Prima icoană pe lemn a intrat în patrimoniul muzeului în anul 1923, director fiind atunci Romulus Vuia, cel care a și pus bazele fondului obiectelor

etnografice de patrimoniu, colecția îmbogățindu-se ulterior prin achiziții și donații.

Lucrarea aleasă pentru restaurare este o icoană a Maicii Domnului Îndurerată, realizată în anul 1840, conform inscripției de pe verso. Icoana a fost achiziționată din satul Mușcel, comuna Boteni, județul Argeș, în anul 1930. Este pictată în culori de ulei pe panou de lemn și este așezată într-o casetă de lemn, profilată și pictată. Piesa are formă dreptunghiulară și prezintă următoarele dimensiuni: 29 x 32 cm, iar caseta are 35x37,7.

Tema icoanei, *Maica Domnului Îndurerată*, este corelată temei *Patimilor lui Hristos* și transmite prin mijloace plastice profeția dreptului Simeon: „Iată, Acesta este pus spre căderea și spre ridicarea multora din Israel și ca un semn care va stârni împotriviri. Și prin sufletul tău va trece sabie...” (Lc. 2, 34-35).

Aici Maica Domnului este reprezentată bust, în plan central, înveșmântată în maforion albastru închis, având mâinile împreunate la piept și privind către Hristos răstignit, redat miniatural în partea stângă a compoziției. La baza Crucii e pictat Muntele Golgotei. Aureola Maicii Domnului, pictată în tonuri de galben, se pierde gradual în fondul verde al icoanei, și e accentuată de prezența fasciculelor de raze care țâșnesc din interiorul nimbului.

Pictată în stil occidental, paleta cromatică a icoanei cuprinde tonuri de albastru, verde, ocră, maro, alb, negru, roșu și galben.

Pe verso, icoana păstrează două inscripții, în mare parte indescifrabile, din care se poate citi, totuși, anul 1840, pe care l-am corelat cu anul execuției.

Starea de conservare

Starea piesei înainte de restaurare se datorează îndeosebi tehnicii deficitare, îmbătrânirii materialelor, debitării lemnului, pierderii liantului, accidentelor și manipularilor inadecvate. Toți acești factori au condus la curbarea panoului, desprinderea materialului lemnos, vicii de tehnică la nivelul stratului pictural, lacune, vernis inegal, îmbătrânit și brunisat, depuneri aderente și ancrasate.

Suportul icoanei este alcătuit dintr-o singură planșă de lemn. La nivelul acestuia se pot sesiza denivelări datorate confecționării manuale, curbarea panoului, desprinderea unei fâșii subțiri de material lemnos sub forma unei așchii, depuneri aderente și ancrasate. Atât esența moale a lemnului cât și prepararea deficitară a acestuia au condus facil la anumite deformări (accidente) ale lemnului cauzate de manipularile inadecvate.

Un atac de insecte xilofage (*Anobium punctatum*) este vizibil atât pe suprafața pictată cât și pe verso.

Stratul pictural prezintă desprinderi și lacune de profunzimi și arii diferite și vicii de tehnică. Cele mai întinse suprafețe lacunare sunt situate în partea inferioară a panoului. Verniul îmbătrânit prezintă aglomerări, este

îngălbenit și brunificat. O intervenție inadecvată constă în repictarea casetei cu vopsea argintie (pentru sobe, „lunar”) din comerț. Murdăria superficială, aderentă și ancrasată este prezentă pe întreaga suprafață și ecranează parțial pictura.

Intervențiile de restaurare efectuate

Prin procesul de restaurare se înțelege: „orice intervenție menită să repună în eficiența sa un produs al activității umane” (Brandi, 1996: 33), iar intervenția „trebuie să fie cea optimă ... ea trebuie să se fundamenteze pe cea mai vastă argumentație științifică” (Brandi, 1996: 37).

Atât studiul materialelor constitutive, cât și cunoașterea tehnicii de execuție au dus la alegerea unui tratament eficient. Astfel, s-au executat următoarele operații de restaurare:

- Demontarea casetei prin îndepărtarea capacului și a elementelor metalice neconstitutive;
- Înlăturarea depunerilor neaderente prin desprăfuire cu o pensulă cu păr moale;
- Consolidarea profilactică a stratului pictural s-a executat folosind o soluție apoasă de clei de pește cu adaos de preventol, prin intermediul foiței japoneze;
- Curățirea versoului s-a efectuat prin metode mecanice și chimice, cu conservarea inscripțiilor;
- A urmat consolidarea structurală a stratului pictural utilizând o soluție apoasă de clei de pește cu adaos de preventol, prin intermediul foiței japoneze. S-a alternat presa cald – rece în vederea eliminării apei prin metoda condensului (Knut, 1999: 123);
- Îndepărtarea foiței japoneze cu tampoane de vată umezite în apă caldă;
- Consolidarea suportului în zona în care s-a desprins o fâșie subțire s-a efectuat utilizând o soluție apoasă de clei de piele cu adaos de preventol, degresând inițial zona cu o soluție hidroalcoolică. După lipire, zona a fost menținută în presă timp de o zi;
- Pentru curățirea stratului pictural am folosit un amestec de alcool etilic absolut, esență de terebentină, ulei de in crud și hidroxid de amoniu;
- Excrementele acide de insecte au fost înmuiate în prealabil cu o soluție formată din apă distilată, alcool etilic absolut și amoniac, intervenind mecanic cu bisturiul pentru îndepărtarea acestora;
- Degresarea cu alcool etilic absolut și apă distilată în proporție egală a lacunelor de la nivelul stratului pictural. Completarea lacunelor s-a efectuat prin chituire stratificată cu un amestec format din clei de pește și praf de cretă. Șlefuirea și aducerea lor la nivel s-a făcut cu tamponul de vată umed stors foarte bine;

- Integrarea cromatică ce a completat unitatea imaginii icoanei s-a executat cu acuarelă în manieră pointilistă, iar pentru zonele lacunare de mici dimensiuni am optat pentru o integrare imitativă datorită faptului că mărimea lacunelor nu permite efectuarea unui retuș identificabil (Bordașiu, 2010:103);
- Vernisarea finală s-a făcut cu verni pe bază de damar în esență de terebentină, alegere datorată proprietății rășinii de damar de a fi înlăturată cu ușurință (Istudor, 2007: 175). În zonele în care culoarea cu care s-a făcut integrarea a virat în urma vernisării s-a intervenit cu culori pe bază de verni;
- Îndepărtarea vopselei argintii de pe caseta pictată s-a făcut folosind o soluție formată din alcool izopropilic, amoniac și apă, iar pentru curățirea capacului am optat pentru un amestec compus din apă distilată, alcool și amoniac;
- Integrarea lacunelor la nivelul peliculei de culoare de pe casetă s-a făcut cu acuarelă în tehnica retușului imitativ;
- Pentru vernisarea casetei am folosit un verni pe bază de damar în esență de terebentină;
- La finalul operațiunilor de restaurare icoana a fost fixată în caseta originală.

Recomandări de păstrare a icoanei

Pentru conservarea tabloului și încetinirea procesului de degradare se recomandă ca parametrii de microclimat să se încadreze în limitele valorilor optime, fără fluctuații mari sau bruște ale acestora (umiditatea relativă să fie cuprinsă între 50-65 % și temperatura între 18-20⁰C). De asemenea, lucrarea va fi ferită de razele solare și de orice altă sursă de căldură excesivă, cea mai potrivită sursă de iluminat fiind lumina incandescentă, care să nu aibă mai mult de 75 W.

Bibliografie

BORDAȘIU, Cornelia

2010, *Estetică și restaurare*, Editura Studis, Iași.

BRANDI, Cesare

1996, *Teoria restaurării*, Editura Meridiane, București.

EVDOKIMOV, Paul

1993, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Editura Meridiane, București.

ISTUDOR, Ioan

2007, *Noțiuni de chimia picturii*, Ed. a II-a, Daim Publishing House, București.

KNUT, Nicolaus

1999, *The restoration of paintings*, Könemann, Ljubljana.

STĂNILOAE, Dumitru

1993, *Ascetica și Mistica creștină sau Teologia vieții spirituale*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

Legendă fotografii

1. Ansamblu înainte de restaurare
2. Detaliu: consolidarea suportului
3. Curățirea stratului pictat
4. Chituirea lacunelor
5. Integrare cromatică
6. Ansamblu după restaurare



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

RESTAURAREA UNEI PIESE DE PODOABA CAPULUI DIN PATRIMONIUL MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI

Laura TROȘAN
Muzeul Etnografic al Transilvaniei

The workpiece approached in this paper is part of the category of port textiles (head adornment), with the purpose of emphasizing the social and economic status, but it also has a decorative role. The bonnet comes from the Odorheiul Secuiesc area and can be dated between 1880-1910. When the bonnet first entered the restoration laboratory it was investigated and the following degradations were found: functional wear, dust and dirt deposits, aging and brittleness of the fabric thread, dehydration and stiffening of the embroidery thread, stains of unknown origin, not very visible, improper interventions. The restoration work started with the dry mechanical cleaning of the workpiece, which was performed using the Minivacuum cleaner. Before the wet cleaning operation, the ribbons, bottoms and all the decorative elements of the piece, paper flowers, were disassembled, each component being cleaned and consolidated independently. The drying was controlled, the silk ribbons were dried on a glass support, and for the rest of the workpiece was made a drying support, which imitates the shape of the head. Together with the museologist, it was decided to coat the entire piece with transparent material (*creplină*) for the exterior, and a cotton cloth was used for the interior.

Keywords: bonnet, restoration, head adornment, Odorheiul Secuiesc

Descrierea piesei

Piesa aflată în studiu face parte din categoria textilelor de port, având menirea de-a sublinia statutul social, economic, dar având și un rol decorativ. Ceapsa („jegyfökötő”) provine din zona Odorheiul Secuiesc și poate fi datată între anii 1880-1910. Această piesă face parte din categoria pieselor de port relativ rare în muzee și reprezenta darul mirelui sau al soacrei pentru tânăra mireasă. În dimineața de după nuntă nașele prezentau proaspăta nevastă, gătită cu ceapsa primită, mirelui, părinților și rudelor apropiate, prezente la casa mirelui. Întregul alai însoțea la biserică, tânăra soție și o prezenta comunității, stabilindu-se acum noul loc în bancă, alături de familia mirelui. Ulterior, ceapsa era purtată cu ocazia sărbătorilor mari (împărtașanie), la înmormântări sau cu ocazia nunților dacă femeia avea rol ritualic (nașă) și obligatoriu era înmormântată cu această piesă. Aceste reguli funcționau în cazul femeilor măritate până la sfârșitul Primului Război Mondial în această zonă, după aceea năfrămile industriale au înlocuit piesa de port. Conform descrierilor, la începutul sec. XX, aceste cepse se achiziționau de la târgul din Odorheiul Secuiesc. Era considerată o piesă scumpă datorită materialelor utilizate, al

numărului fodrelor de dantelă, al ciucurilor de panglică, dar mai ales datorită dantelei cu ciocănele.

Dantela cu ciocănele este executată cu ajutorul ciocănelelor pe o pernă. Ciocănelele erau realizate din lemn, os sau plastic, acestea se intercalau și erau fixate cu ajutorul unor ace pe schema stabilită, pe pernă. Dantela era obținută prin înnodarea, răsucirea și legarea firelor între ele. Modelele obținute erau geometrice, iar mai rar existau și figuri umane.

Stare de conservare

La intrarea în laboratorul de restaurare, piesa a fost investigată, constatându-se prezența următoarelor degradări:

- fizico-mecanice: uzură funcțională, depuneri de praf și murdărie, pierderea aței de la broderie, rărituri ale țesăturii pe zone mici, zone cu pierderi de material;

- fizico-chimice: îmbătrânirea și fragilizarea firului de țesătură, deshidratarea și rigidizarea firului broderiei, pete de origine necunoscută, nu foarte vizibile, intervenții necorespunzătoare;

- biologice: nu s-au observat.

Investigații: analize microscopice combinate cu microfotografie pentru identificarea firelor textile, testul arderii.

Materiale conținute: panglici din mătase, dantelă, mărgelile de sticlă și pânza din bumbac. Piesa a fost realizată de către meșteri specializați.

Descrierea lucrărilor de restaurare efectuate

S-a început cu pregătirea locului de muncă, a instrumentelor și a materialelor pentru tratamente. Curățarea mecanică uscată a piesei s-a realizat cu ajutorul miniaspiratorului, apoi s-a efectuat testul de migrare a culorii. Pentru efectuarea testului s-au ales două zone pe piesă și căptușală. Suprafața de testat a piesei a fost așezată peste un pat absorbant format din pânză de bumbac și hârtie de filtru. Cu ajutorul unei pipete s-au pus picături de apă distilată și s-a lăsat lichidul să pătrundă în țesătură. S-a acoperit aria cu cealaltă sugativă, pânză albă și o placă din marmură. Ulterior s-a verificat dacă culoarea a migrat și s-a constatat că rezultatul este negativ. S-a trecut apoi la testarea în aceeași zonă cu soluția de spălare, la temperatura de 20°C, rezultatul testului a fost negativ. Înaintea operației de curățare umedă s-a trecut la demontarea panglicilor, fundelor și a tuturor elementelor de decor ale piesei, flori de hârtie, fiecare piesă componentă fiind curățată și consolidată independent.

Curățarea umedă a piesei s-a realizat într-o soluție de spălare, compusă din 20 ml detergent Super 100 și 2 litri de apă distilată la o temperatură 20-25°C. Pieseile s-au imersat în baia de spălare și s-au presat ușor cu mâna. Îndepărtarea murdăriei s-a făcut prin pensulare cu perii moi, insistându-se

asupra zonelor pătate. Clătirea s-a făcut de mai multe ori, până la îndepărtarea completă a detergentului.

Uscarea s-a făcut pentru panglicile de mătase pe un suport de sticlă, iar pentru restul piesei s-a confecționat un suport de uscare, suport care imita forma capului. Împreună cu muzeograful s-a luat hotărârea dublării întregii piese cu creplină pentru exterior, iar pentru interior s-a folosit o pânză de bumbac. După vopsirea suportului/creplinei s-a trecut la prinderea acestuia de ceapsă, respectând toate încrețiturile și plierile piesei, folosindu-se de punctele martor de coasere. Pentru interiorul piesei s-a optat pentru o pânză spălată din bumbac vopsită în culoarea originală. Operațiunea finală a fost cea de asamblare a pieselor și redarea formei inițiale.

Ceapsa face parte din expoziția permanentă a muzeului, iar pentru acest fapt este obligatoriu a se monitoriza factori precum umiditatea relativă, temperatura, iluminatul, agenții biologici de deteriorare, agenții chimici și mecanici. Umiditatea relativă: 55-60%; Temperatura: 18-20°C; Lumina: 50 lucși; Radiația ultravioletă: 75.000 microvați-lumen.

Bibliografie

BILTZ, Iuliu

1956 *Portul popular al sașilor din Transilvania. Caiet de artă populară*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă

ILEA, Ioana Lidia

2006 *Metode de conservare și restaurare a pieselor textile*, Cluj-Napoca

MADGEARU, Alexandru

2018 *Colonizarea secuilor în estul Transilvaniei*, în „Revista de Istorie Militară”, 5-6 (169-170), p. 1-8

MAIDMENT, Margaret

1911 *Manual de dantelă de bobină manuală. Cartea de instrucțiuni, Priscilla Bobbin Lace Book*, Boston

MOLDOVEANU, Aurel

2011 *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, Ed. Cetatea de Scaun, București

<http://howdidiyoumakethis.com/bobbin-lace-whole-stitch/>- Tehnică, dantelă cu bobină întreagă, cusătură

Lista fotografiilor:

1, 2- Ceapsă înainte de restaurare

3,4, 5, 6- Degradări

7, 8, 9, 10- Fotografii din timpul restaurării

11, 12- Ceapsă după restaurare



Fig.1



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 11



ETNOARHEOLOGIE

IMAGINEA OMULUI ȘI DIVINITĂȚII DIN PALEOLITIC ÎN PREZENT

Gheorghe LAZAROVICI, Cluj-Napoca
Cornelia-Magda LAZAROVICI
Institutul de Arheologie, Iași
Constantin APARASCHIVEI
Muzeul Bucovinei, Suceava

The image of man and divinity from the paleolithic to present.

We intend to present and analyze some of our recent scientific pursuits related with ethnoreligion, ethnoarchaeology and especially connected with the mountain and cultic occurrences. Our contribution is thematically, not chronologically ordered. The engraved points / findings mentioned in this study have recently been published by us and our collaborators.

Keywords: man, divinity, sacred mountains, hunting, Prehistory, Christianity

Lucrarea își propune să analizeze și să prezinte câteva din preocupările noastre recente legate de etnoreligie, etnoarheologie și manifestările cultice păstrate în artă. Arta - spunea Marin Cârциumaru - a apărut ca o funcție esențială a omului și a devenit, încă din preistorie, indispensabilă lui, precum societatea (Cârциumaru, 2006). Ori tocmai în această societate circulau tot felul de mituri, de narațiuni, dar și obiceiuri și credințe pe care omul a simțit nevoia de a le „scrie” pe piatră, os, fildeș, scoici, lemn, piele, ș.a., din care multe nu s-au păstrat. O parte din aceste vechi narațiuni, uneori locuri de cult, sunt pe munte, altele sunt în vecinătatea unor locuri de pescuit și vânătoare pe marile râuri, pe marginea unor faleze stâncoase. Multe din aceste narațiuni, sau doar frânturi, sunt pe ceramică, memorând ritualuri, descriind reguli, altele sunt pe altare comunitare sau familiare.

Muntele este legat de vânătoare, creșterea oilor, dar și de o altă activitate, puțin investigată, respectiv culesul plantelor (medicinale, hrănitoare, protectoare, halucinogene, ș.a.). La acestea se adaugă, tot în legătura cu muntele, exploatarea străveche a unor bogății naturale necesare omului din toate vremurile (obsidian, silex, sare, cupru, aur, fier, lemn și multe altele), aspect, de asemenea, puțin cercetat din lipsa unor preocupări de arheologie montană la nivel universitar. Alături de munte, marile râuri au fost leagăn de civilizație a unor oameni aspri, dârzi, bolovănoși, dar cu o sensibilitate nemărturisită, născută din frumusețile naturii. Despre munteni și firea lor, Pavel Belu, bănățean la origine, într-un eseu despre Eftimie Murgu, spunea că sunt ca „*niște bolovani, trași de fire de mătăsă*”. În analizele noastre ne referim direct la cele studiate de noi, pe altele le amintim în treacăt, ca informație, sperând să reluăm cândva analiza.

O problemă, care ne frământă, este dacă simbolurile care redau un animal sunt legate de totemuri sau nu, deoarece sesizăm anumite tabuuri în simbolurile

analizate de noi. Greu de răspuns! În neolitic avem asemenea totemuri, cum este cazul de la Parța, unde locuințele bloc au câte un totem (vezi dezbateri pe aceste teme: Freud, 2017: 6, 21; Cârciușmaru, 2006: 191), poate o imagine protectoare: Bucraniul, Taurul, Luna, Cerbul, Cuptorul, ș.a. (Lazarovici, 1998: fig. cat. 11; Lazarovici et alii, 2001: 158, fig. 161; Lazarovici C.-M., Lazarovici Gh., 2006: 252, 49/b st., 354, fig. IIIb). Nu am reușit să verificăm dacă aceasta era o regulă sau o „modă”.

Pentru căsătoriile exogame, totemul era important, cuprinzând anumite interdicții legate de filierele strămoșilor. O altă problemă este legată de o filozofie a naturii, *animism* în cazul nostru: „*lumea ar fi locuită de un număr mare de ființe spirituale, benefice sau malefice, față de oamenii care le atribuiau acestora tot ce se întâmplă în natură...*” (Freud, 2017: 72; Cârciușmaru, 2006: 191; Cazacu-Davidescu, 2013: 88). De aici se naște uneori ideea unor practici de magie albă, sau neagră, unele supraviețuind și în zilele noastre.

Scurte referiri despre arta rupestră și mobilă la noi. Gravurile din arta rupestră și pe megaliți sunt mai puțin cunoscute la noi, în comparație cu Franța, Spania, Italia de nord, unde sunt locuri celebre. La noi, referiri despre artă sau gravuri rupestre de la munte apar în studii mai vechi (Kovács, 1914), Al Odobescu, C. S. Nicolăescu-Plopșor și alții, care au reluat critic, analizând, sau adăugând noi prezentări sau reinterpretări (Bakó, 1962; 1968; Cârciușmaru, 2006; Petrescu, 2007; Nica, 2012). Cel mai intens s-au preocupat de această artă rupestră sau de locuirile paleolitice: Nicolăescu-Plopșor; Vasile Boroneanț; Vasile și Codrin Chirica (Nicolăescu-Plopșor, 1928; 1929; Boroneanț, 1977: fig. 7/18-19; Chirica, 1993; Chirica, C.-V. 1996; Chirica V., Chirica V.-C. 2016). Dar cele mai ample analize le-a făcut Marin Cârciușmaru singur sau împreună cu colaboratorii (Cârciușmaru, 1988; 1988-1989; 1996; 2006: 165-208; 2010; Cârciușmaru, Brijan, 1989; Cârciușmaru, Mărgărit, 2002). Studii mai noi se datorează și altor autori (Rișcuța C., Rișcuța I., 1977; Roman, 2008; Ghemiș et alii, 2011; Pop, Ghemiș, 2013; www.dacia.org_congres_vartic) sau fotografiilor și iubitorilor de frumuseți montane (Mândricel, Bortaș, 2008; Gavrila, 2012; Lazarovici, Gavrila, 2016; Lazarovici, Musculeanu, 2017; Lazarovici et alii, 2017).

Lucrări de înaltă ținută științifică și un model de tratare au realizat-o colegii de la Buzău, coordonați de Valeriu Sârbu și Tudor Soroceanu cu echipe din Germania și România, care s-au ocupat de Nucu - *Fundu Peșterii* (*** Nucu-Fundu Peșterii 2012), un altar al inițierii tinerilor luptători din Epoca Bronzului, credem noi. De-a lungul vremurilor, alții au adăugat, gravând, semne, simboluri sau icoane creștine pe același loc (Lazarovici, Gavrila, 2016: 453, cod 71, 47)¹. De altfel, nu este singurul loc unde s-a constatat intervenții ulterioare, cum ar fi în Peștera Gaura Chindiei II (mai jos) și altele (fig. 5a. nr. 1, 6c cod 1b, fig. 17 n. 1, fig. 22-22).

¹ Se observă și locul unei foste icoană ce o reprezenta, probabil, pe Sf. Maria cu pruncul, desprinsă de bloc datorită picturii aplicate, însă nesensibilă de colegi: *** Nucu - Fundu Peșterii, Anexa II capul în rândurile notate cu M, brațele în 7 parțial 8.

În ultima perioadă, am colaborat cu Radu Pop (Bejenariu, Pop, 2013; Pop, Ghemiș, 2013) artist, fotograf, designer și cu Diana Gravrîlă (Lazarovici et alii, 2011; 2014; 2015), iubitoare de munți și locuri sacre, precum și cu alți colegi în zone din Carpații Răsăriteni, verificând locurile vechi, dar și descoperind situații și puncte noi. Numeroși colegi din alte regiuni ne-au adus informații și date noi din alte locuri ale țării (Lazarovici, Gavrîlă, 2016;; Lazarovici et alii, 2017 și bibl).

O sinteză, credem că, este necesară în acest stadiu pentru a sublinia ce știm și ceea ce nu cunoaștem suficient despre arta rupestră și megaliti. Artă rupestră are nevoie de multe analize și dezbateri. Greutatea vine de la faptul că nu avem încă posibilități de datare și analiză. Noi suntem în faza de înregistrare, documentare și comunicare. Pe de altă parte multe obiective sunt în pericol de degradare naturală, sau ca rezultat al intervenției umane, din necunoaștere sau lipsă de respect față de acest gen de monumente.

Natura descoperirilor

Munții sacri.

Între munții sacri de la noi trebuie să amintim, în primul rând, **Munții Orăștiei**, unde civilizația dacică a creat lucrări și opere de prim-rang pentru acele vremuri în Europa temperată. Acolo sunt monumente de arhitectură, artă, arheoastronomie, care îți dezvăluie neconștient secretele și valorile (Stănescu, 1987; 1990) societății și civilizației dacice.

Muntele Teasc (fig. 1). Situat în Carpații Răsăriteni, a fost pentru vremurile preistorice ceea ce este astăzi Muntele Găina pentru români.

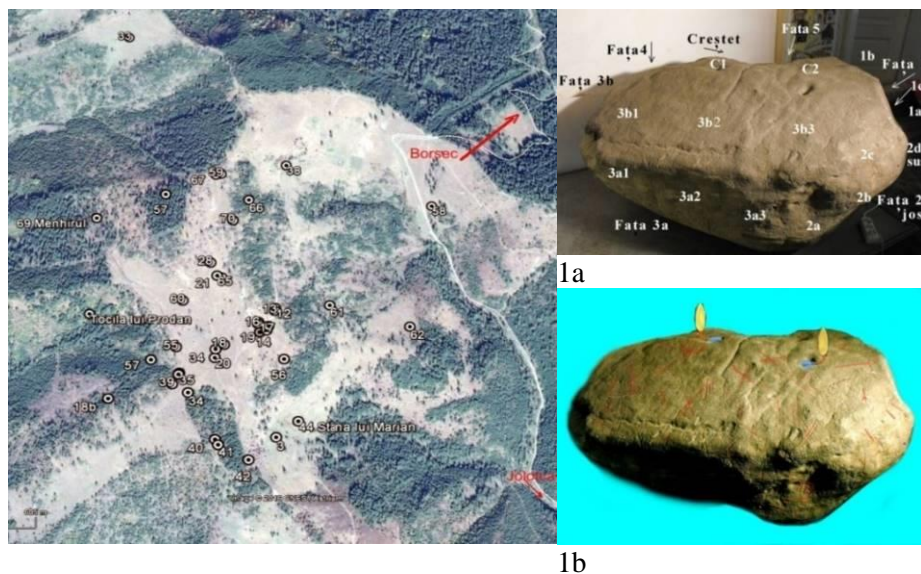


Fig. 1A. Muntele Teasc. Localizarea celor 69 de puncte din 73 marcate.

Fig. 1B. Piatra nr. 5: 1a, fețele studiate; 1b, gropi pentru foc.

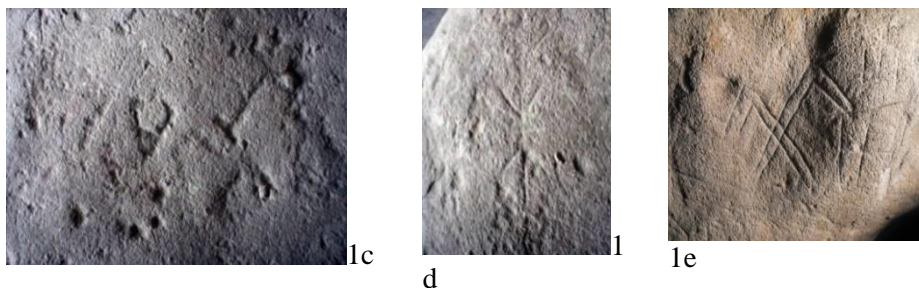


Fig. 1C. Blocul nr. 5. Tehnicile de gravare: lovire prin puncte ca la Kefra și Valcamonica, altele prin incizare și puncte.

De la începutul veacului al XIX-lea a intrat în literatura arheologică prin *Megaliții de la Ditrău*, stârnind interesul literaturii maghiare prin așa zisele „rune ungurești, săcuiești” (Kovács, 1914; Lazarovici Gh., Lazarovici M., 2011; 2011b; Lazarovici et alii, 2014, 2015), dar a căror vechime este greu de precizat exact, ca pentru întreaga artă rupestră.

După tehnicile de redare, reprezentările de aici încep din Paleoliticul superior, poate Mezolitic (compară tehnica 1B1c cu fig. 26a-27: Lazarovici et alii, 2014; 2015), după ultima glaciațiune, favorizate de existența pe crestele munților domoli și în văile pâraielor a bogatelor zăcăminte de opal (Lazarovici et alii 2011: fig. 10-11). Locul este un sanctuar în natură, de inițiere în tainele vânătorii și poate mai târziu legat de oierit.



Fig. 2. Teasc ob. 34. Locul Altarului de pe Teasc; ▼ detalii cu grota și frontonul (reconstituire parțială).



Dintre numeroasele blocuri megalitice analizate, adesea am amintit pe cel numit Tsc. Ob. 5. La Blocul megalitic nr. 5 (am păstrat numerotarea lui I. Kovács pentru primele 11 blocuri) au fost codate părțile blocului (fig. 1B1a), iar la partea superioară erau două alveole, probabil pentru arderea grăsimilor cu anumite prilejuri (fig. 1B1b), similar situației de la megalitul de pe Muntele Mic - *la Blide* (Petrescu, 2007: fig. 11a.c; Lazarovici et alii, 2011: fig. 29). În urma cercetărilor noastre am înregistrat 73 puncte cu megaliti cu scrieri, însemnări, simboluri din toate vremurile (Lazarovici et alii, 2015). Bazându-ne pe cele mai vechi, credem că blocul a servit ca altar, iar zona cu megaliti era un sanctuar în natură din primele etape ale vânătorii (Van Berg 2003), iar mai apoi oierii au populat acest munte, lăsând urme din vremurile vechi până în zilele noastre. Nu știm care este motivul sacru și ce i-a îndemnat pe oameni să-și lase numele și semnele mai intens în acele zone ca în alte locuri: o imitație sau o energie a locului ? Cel mai interesant obiectiv este altarul de la Teasc Ob. 34. Locul este situat la încrucișarea cărărilor de creastă, care vin dinspre Bordec, Jolotca, Ditrău, Gălăuș, la hotarul dintre ele, în poiana alpină, unde am semnalat peste 72 de blocuri de piatră cu semne și simboluri din toate vremurile (Lazarovici Gh., 2017: 258-273). Credem că la începuturi era locul sacru de inițiere pentru vânătorii alpini. Pe unele creste ce duc la Vârful Teasc (Tisk, Cisc) au fost găsite urme de atelier de prelucrat unelte din opal, găsit peste tot în zonă (informații Szeley Zoltan senior, Lazarovici et alii, 2011: fig. 10-11). În fața altarului sunt principali megaliti de pe Teasc, dar pe fiecare cărare care coboară spre satele sus amintite, unde sunt cărări de culme sunt și blocuri megalitice cu semne. Inițial a fost un perete sau o mică grotă amenajată, iar deasupra intrării a fost construit, din blocuri monumentale de piatră, un fronton care străjuia intrarea.

Munții Buzăului. Intre munții sacri trebuie amintiți Munții Buzăului, în arealul Colț – Aluniș – Nucu – Ruginoasa. Zona este atât de vastă și bogată în monumente, încât vor trebui încă generații de specialiști să le studieze. Noi ne-am aplecat mai ales asupra megalitilor și a semnelor rupestre (Gavrilă, 2012; Lazarovici, Gavrilă, 2016) și a drumurilor de acces. Și aici, suntem doar la faza de înregistrare, documentare și comunicare. Există numeroase puncte pe care le analizăm mai jos din alte puncte de vedere, cele mai multe au fost legate de creștinismul timpuriu, unele credem că aparțin altor epoci.

Sanctuale și altare². Paleolitic – Epipaleolitic - Mezolitic

O separare a celor două noțiuni este dificilă - dar nu este necesară adesea atribuțiile lor se confundă - fiind locuri destinate ritualurilor sacre pentru unele divinități. Noțiunea de sanctuar s-a impus datorită caracterului complex al imaginilor, mai ales în arta paleolitică franco-cantabrică, care a creat monumente universale. Nu mai puțin celebre și importante pentru noi sunt descoperirile de la Cuciulat (Cârciumaru, Bitiri, 1979) și Coliboaia (Ghemîș et alii, 2011). Interesul

² Dexonline: orice lăcaș de cult, orice loc destinat ritualurilor în cinstea unei divinități. Loc inviolabil. [Pr.: *sanctuar*] – Din lat. *sanctuarium*, fr. *sanctuaire*; 1. v. *altar*. 2. naos. (~ în templele antice.). 3. v. *sfânta sfintelor*

nostru se leagă, mai ales de imaginile rupestre gravate din peșteri, de pe faleză sau megaliți. Cele mai vechi par să fie din Paleoliticul superior, fiind reprezentări de mamuți, elefanți, tauri-bizoni, în special de cerbi. Desigur datarea lor comportă încă discuții, fiind cele mai șterse, iar peste s-au suprapus reprezentări mai târzii.

Altarul Cerbului (Rus Ob. 3.15-22: fig. 3). La **Rus – Hălță**, împreună cu Radu Pop (descoperitorul punctului și primul care le-a semnalat: Pop, Ghemiș, 2013; Bejenariu, Pop, 2013), am analizat un grup de semne, simboluri și figuri dintre care 57 le-am marcat, indiferent de etapa de realizare.

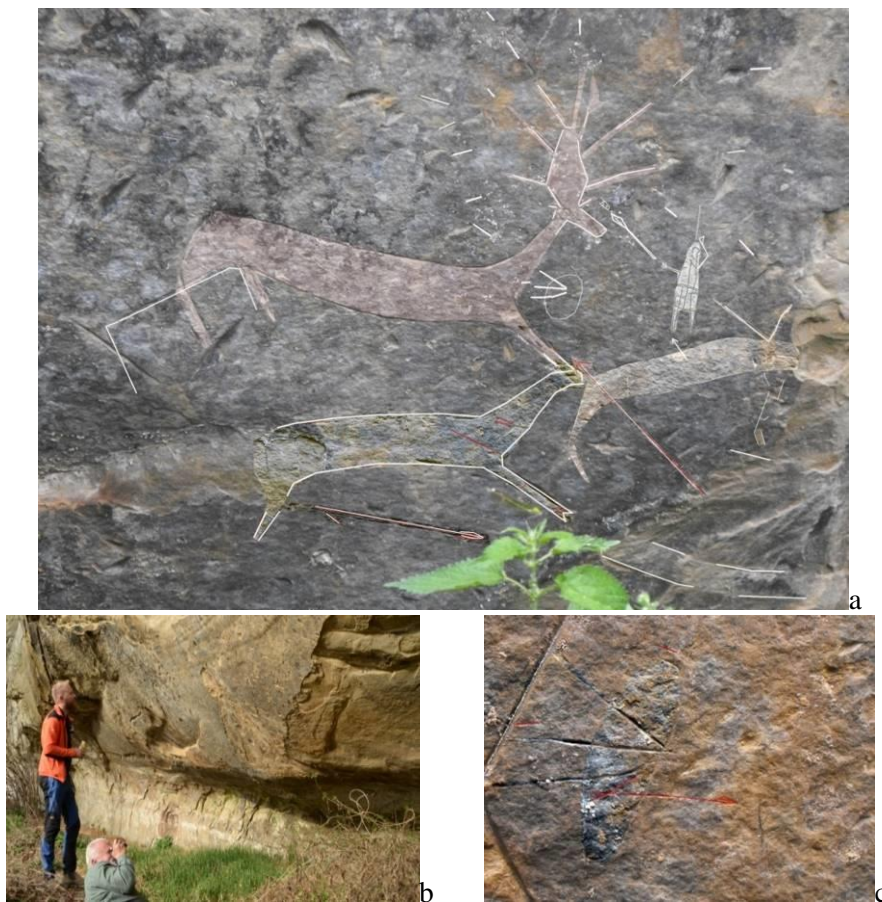


Fig. 3. Rus Ob. 3. Altarul Cerbul Mare.

Figura centrală și cea mai veche după noi, este un cerb. În jurul lui se grupează mai multe figuri: ciuta-perechea, alte cornute cu coarnele în V (fig. 3), ceea ce ne-a determinat să îl definim ca un altar legat de inițieri în magia vânătorii, mai ales că am sesizat și prezența unei mici figuri pe care am interpretat-o ca fiind „spiritul vânătorii” (Lazarovici, Pop, 2015; 2016). La unele dintre animalele redată, remarcăm indică insistența zonele vulnerabile (fig. 3a: inima, picioarele, gâtul,

urechea - vizate de săgeți, sulite, lăncii), de aici și ideea de inițiere în arta vânătorii. Toate acestea ne-au îndemnat să considerăm că este vorba de un altar. Mai sunt și alte semne ce par a fi mai târzii după armele și simbolurile reprezentate diferit.

Grote, abriuri (Rus, Ob. 7.2) La **Rus – Holoame**, pe ambele laturi ale pârauului sunt numeroase grote și abriuri, iar pe unele am găsit semne, simboluri, nișe, nișe altar și altele. Nu le-am cercetat în detaliu și nici nu le-am marcat pe toate, multe fiind acoperite de mușchi și licheni, care necesită îndepărtarea lor.

Grota Mare. În acest punct este una din cele mai interesante situații. Este o grotă unde și în zilele noastre animalele domestice își găsesc primăvara loc de rumegat (fig. 4). Ca poziție este extrem de interesantă, deoarece controlează intrarea pe vale; de asemenea, poate fi lăcaș pentru vânătorii ce supraveghează și valea Someșului. Acolo am găsit mai multe tipuri de reprezentări.



Fig. 4. Grota cu marcarea locului cu semne și simboluri.

Dintre cele mai șterse de vreme și mai vechi par a fi un elefant, un mamut, un mistreț și poate o figură umană (stratul de licheni și mușchi împiedică alte observații), (fig. 5). Mai există seria de cercuri realizate cu compasul, care par mai târzii, o cruce și alte semne abstracte de care ne-am ocupat cu alt prilej (Lazarovici, Pop, 2017). Într-o expediție anterioară

am marcat 17 puncte împreună colegul Radu Pop, care folosind lumină razantă de zi și de noapte (fig. 5) a obținut imagini de calitate, dar inciziile sunt slab păstrate. Cele mai importante le analizăm mai jos la temele legate de vânătoare. În opinia noastră sunt din vremea ultimei glaciațiuni, dar mai trebuie controlate și neapărat făcute unele sondaje de verificare. După cum apar detaliile la cel de al doilea mamut, acesta pare a fi într-o capcană, o groapă (fig. 5c m. 17), situație întâlnită de noi și în alt punct (Rus. Ob. 6, fig. 9c-d).

Falezele (Rus, Ob. 5-6) În dreapta văii, la gura pârauului (**Gura Holoamelor**), sunt două-trei etaje ale falezei cu semne (fig. 6-7). Noi am cercetat trei faleze pe partea dreaptă a văii și una pe partea stângă, toate aflate la ieșirea dintre dealuri. În acest moment suntem la faza de analiză și marcarea. Mai vechi sunt reprezentările unor animale vâdate.

Etajul 3 (Ob. 5a) este pe partea dreaptă a văii, unde vânturile au săpat unele grote în abriuri, lungi de cca 150 m și late de la 1 la 7 m. De acolo poate fi

observată întreaga vale a Someșului pe mai mulți kilometri, loc ideal pentru cetele de vânători ca să supravegheze mersul turmelor de animale sălbatice spre și dinspre munte.

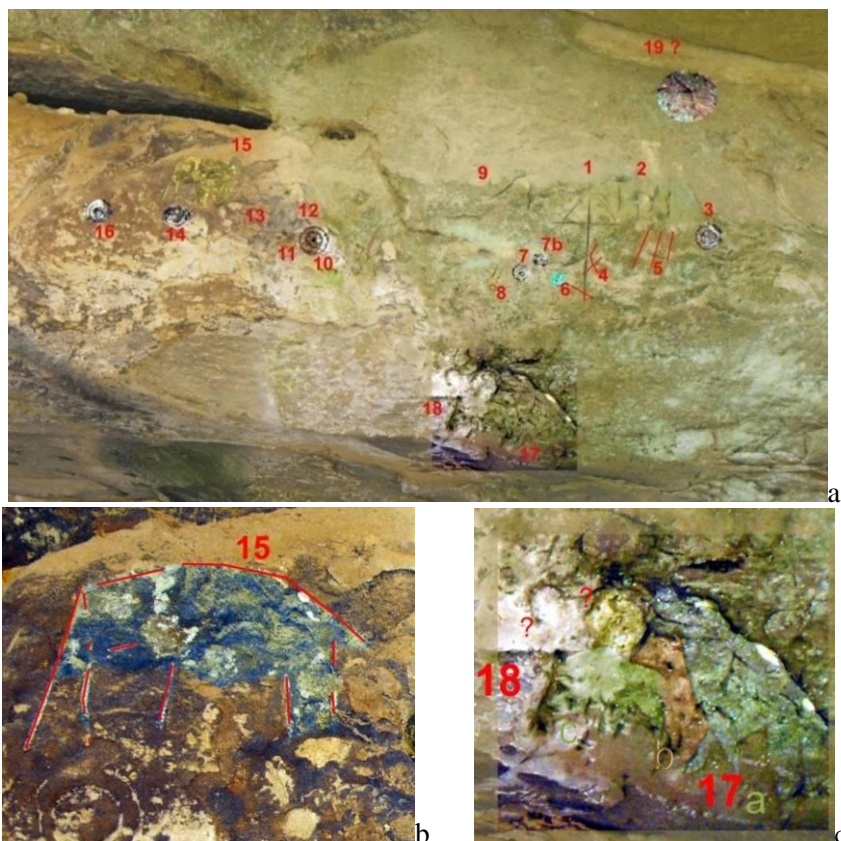


Fig. 5. Rus Ob. 7.2. Grotta Mare, numerotarea și detalii cu mamuții (marcaj 15, 17) și mistrețul (marcaj 18).

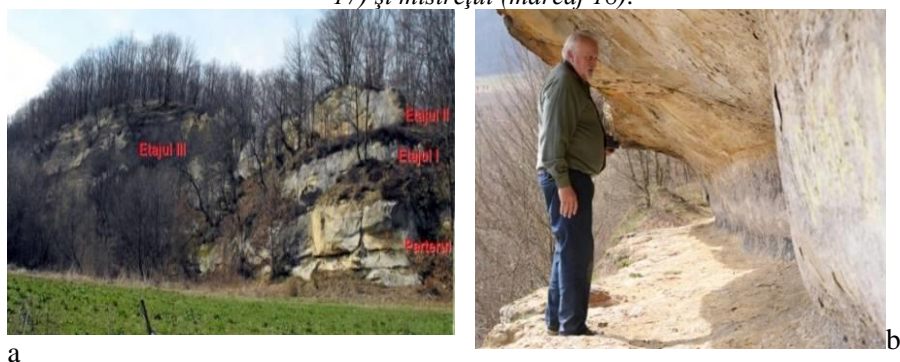


Fig. 6. Rus: a. Vedere generală cu obiectivele din Rus 5: a, c Etajul III; b, Abriul lung; c, omul și octogonul dintr-o linie; d, iepure sau căprior. Reține atenția o figură umană, un octogon (6c) trasat dintr-o singură linie, cu două puncte și alte semne.

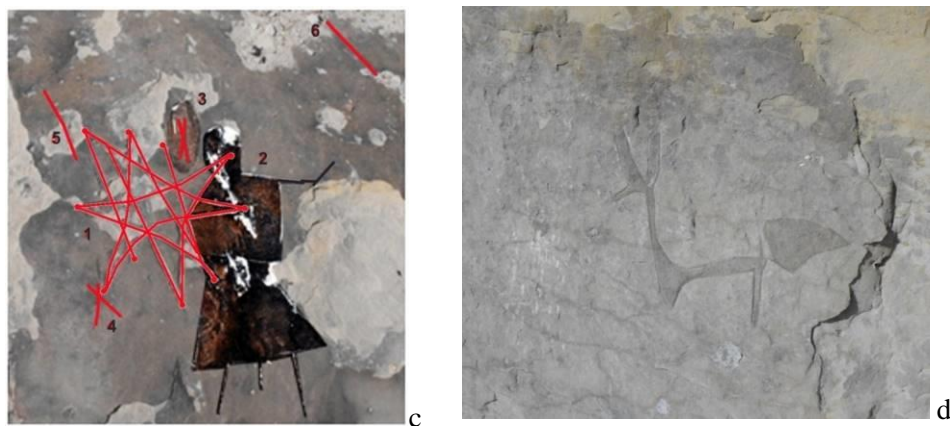


Fig. 6c - f (▼) Octogonul este peste o figură umană mai veche (6c).

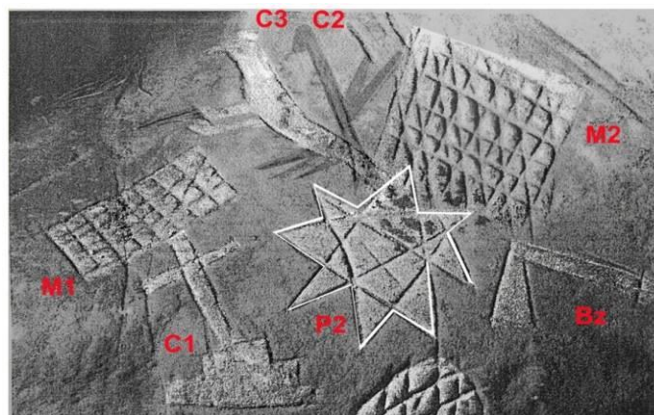
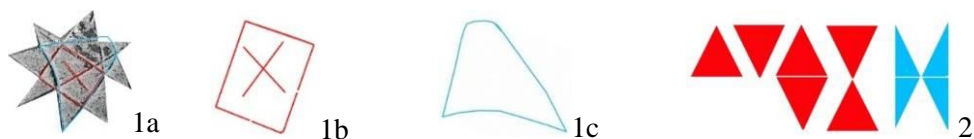


Fig. 7. La Nische des Cabanese, simboluri mezolitice și creștine.

Analogii pentru o stea cu opt colțuri (ocotogon) avem în descoperirile de *La Nische des Cabanes* (fig. 7), alături de cruce și două păsări: una în tehnica crucii (marcaj C3), iar alta iese din octogon (marcaj C2 vezi și Peștera Cizmei la care se adaugă și trei ocoale, considerate mezolitice de cei ce au

publicat imaginile. Sunt jocuri geometrice în care sunt combinate diferite figuri, ca în cazul pentagramei (fig. 6E2) de pe dealul Colț - Ob. 80 *Piatra Scrisă* (Gavrilă, 2012: 91-93). Deoarece respectivele piese sunt asociate în ambele cazuri cu crucea, le socotim creștine timpurii. De ce timpurii? – în majoritatea basilicilor bizantine de sec. VI cristelnița monumentală în formă de octogon este însoțită de păuni, păsări și căprioară. Spre deosebire de hexagon, uneori cu 6 colțuri (socotită cifra morții), octogonul are 8 colțuri și simbolizează învierea (învierea în noua credință după botez). În credința creștină octogonul evocă viața veșnică pe care neofitul o

primește prin scufundare în cristelniță (Chevalier, Gheebrant A. 1995: octogon). Cele două păsări sugerează duhul sfânt, legate de cruce și de octogon. În centrul octogonului este Crucea (fig. 6E1a). Am făcut aceste precizări pentru a sublinia că figura umană este mai veche, fiind tăiată de imaginea octogonului. În Grota Mare de la Rus (Ob. 4) avem deci și un început creștin pentru numeroasele cruci din zona *Holoame* gravate pe pereții unde sunt nișe sau altare.

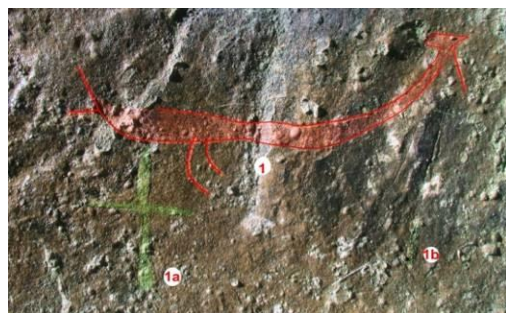
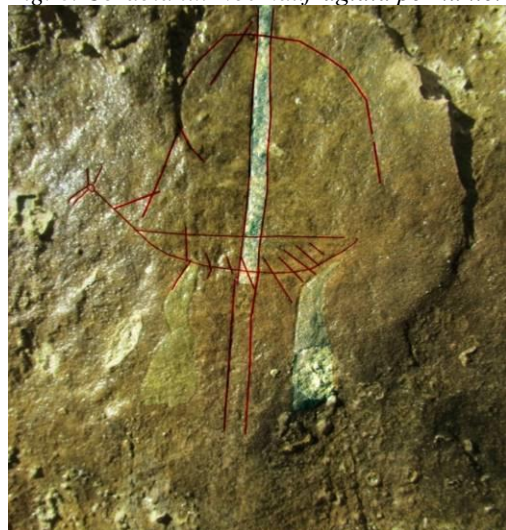


Fig. 8. Corabia lui Noe naufragiată pe munte.



De exemplu Grota Mică, reprezintă o fostă peșteră colmatată, în care se scurge pământ de pe panta de deasupra și nu se mai poate intra; ea pare să aibă două guri, iar în ianuarie 2017 una din guri părea locuită de un animal (bursuc ?). Toate simbolurile și personajele sunt creștine (păunul, sfânta cruce, alte cruci, peștele, bradul, pasărea de apă, pasărea în zbor, o barcă), încât credem că este o narațiune despre barca lui Noe și nașterea creștinismului, cu desene naive, simple. Cel mai bine redat sunt păunul, bradul, Sf. Cruce și „barca lui Noe” (fig.8). Pe vremuri locul era ideal pentru un sihastru, situat în vecinătatea apelor adânci ale Someșului ce curgeau sub falezile de la Rus-*Haltă*. Studiul cu privire la acest obiectiv este încă în lucru³. Pe de altă parte, avem și unele argumente pentru ocoalele de la Ruginoasa – *Policiori* (Lazarovici, Gavrilă, 2016: 471, fig. 16b.2-3), de pe Panoul Vânătorilor și altele, care

sunt mai vechi, cel mai târziu din Mezolitic.

Faleza de la drum (Rus Ob. 6). Este un abri în faleza lungă de peste 50 m (fig. 9); partea dinspre sud este ușor colmatată de scurgerile de deasupra falezei, spre vest faleza se înalță, dar nu am mai găsit semne. Aici am înregistrat, împreună cu Radu Pop, un număr de 57 semne și simboluri, între care și numeroase însemnări recente. Dar nu am reușit să identificăm din cauza luminii o imagine

³ Cu ocazia mai multor expediții nu am avut lumină bună, doar în primavara anului trecut am făcut primele fotografii cu lumina razantă și am început o primă marcă. La finele lunii ianuarie 2017 am reluat expediția de fotografiere care a avut un oarecare succes. Peretele era lucitor din cauza tratamentului contra lichenilor.

fotografiată în 2015, reprezentând un elefant, sau mamut, în capcană (apar adesea în așa numitele tectiforme: Cârciumaru, 2006: fig. 105). Legat de cunoștințele referitoare la vânatul mamuților, miturile au persistat, sute de ani..., poate ..., dar nu mai multe milenii.



Fig. 9 a-b. Falezile de la Vest de Holoame; c, capcane (după Cârciumaru); d, mamuți în capcană; e, mamuți în groapă.

Dintre cele mai vechi - după tehnică și semne - vom insista doar pe câteva imagini socotite preistorice. Pentru unele am prezentat analogii din cataloagele noastre de semne și simboluri legate în special de Danube Script, dar nu numai de aceasta. Figurile abstracte au foarte multe analogii și posibilități de interpretare, dar neștiind datarea nu este cazul să le analizăm în detaliu (este necesară o sinteză privind vechimea semnelor). Dintre celelalte figuri semnalăm: 1. Oranta cu cap de pasăre (Ob. 6.33, Ob. 6.4, fig. 10) ce sugerează pasărea-om sau omul-pasăre căreia i s-au dat unele atribute, sau este o mască cu cioc de pasăre care apare pe blocuri megalitice (Lazarovici et alii, 2017: 268-270) și mai târziu în Neolitic (Cataloage de coduri: Lazarovici, 2003; 2004; 2004-2008; Lazarovici M., 2003; 2006; 2008; Maxim et alii, 2009; Merlini, 2009), când reprezintă o anume divinitate feminină; 2. Pești în plase (Ob. 6.34) par a sugera pescuitul în ape mari, iar pe vremuri în

Someș erau asemenea peștilor; 3. *Animal cu bot ascuțit* (Ob. 6.55); 4. *Capra* (Ob. 6.57b), cu foarte multe analogii în Danube Script; 5. *Figura om-pom* (Ob. 6.33).



6.2a

Ob. 6.4

Fig. 10. Rus, imagini din obiectivul 6..., jos coduri din Danube Script.



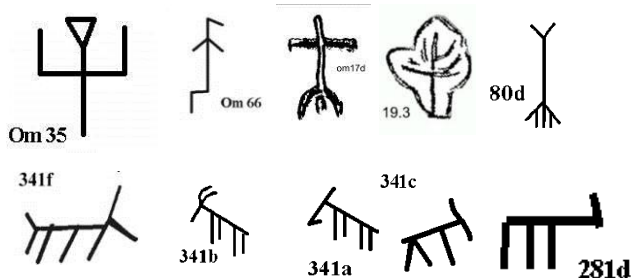
▲ Ob. 6.34 ▼ Ob. 6-57

▲ Ob. 6.55 ▼ Ob. 6.33



Ob.6.57b

Ob.6.33



Altare neprecizate ca epocă.

În diverse locuri sunt altare folosite ca loc de depunere, sau de ardere a grăsimilor și uleiurilor, pentru a aduce jertfe la vânătoare sau jertfe de sânge, ș.a (Eliade, 1981: sacrificii, 228, 447; Lazarovici, Lazarovici M., 2007: 57, 274-292).



a



b

Fig. 11. a, Muntele Mic-La Blide; b, Rennes les Chateau, Franța, apud Chintăuan, 2009.



c



d

11c, Cro da Lairi, Monte Pevo, Torino.

11d, Repedea (foto Iuliu Pop).

Sanctuare sau altare dacice.

Altarul de la Rus – Holoame, pe partea dreaptă a văii, la capătul de V al falezei de calcar, la etajul II este săpată în stânca moale de calcar o încăpăre de cca 6 x 4 m, cu pereții foarte drepecți, săpați și îndreptați cu muchia laterală a unui târnăcop de fier. Construcția era orientată N-S și nu avea acoperiș, fiind diferențe de nivel. Pe partea de E a peretelui, mai jos ca cel de V, era un tron săpat în stâncă (natural sau amenajat). Asemenea „tronuri” sunt semnalate în Carpații Răsăriteni la Aluniș, Nucu – *Agatonu Vechi*. În sanctuarul precucutenian de la Sabatinovka era un tron de lut pentru divinitatea, sau reprezentanta ei de pe Pământ (Makarević, 1960: 282, 290, fig. 1; Eliade, 1965: 87; 1991: 33; Makkay, 1971: 138; Gimbutas, 1984; 1991: 261, fig. 7-59-a-b; Monah, 1997/2012: fig. 3; Preoteasa, 2012: 91, fig. 22.1). Panta parterului urcă de la N la S. La S, podeaua era mai ridicată, foarte probabil pentru un altar. Acum pe locul fostului altar este un pom, poate la fel era și pe vremuri. Pe peretele de V era un loc pentru opaiț sau cățui. Nu sunt urme de ceramică.



Fig. 12. Rus Ob. 5c. Altarul protoistoric: a, vedere NS; b, vedere SN.

Aspectul era similar sanctuarelor augurilor sau a preoților dacilor. La Deceneu apar și discipoli credem noi, care urmăreau stelele, având numeroase cunoștințe despre astronomie, filozofie, matematică, arhitectură, animale, plante. (Iordanes, *Getica* IX, 69)

Nucu – Agatonul Vechi. Monumentul (fig. 13) este considerat a fi o construcție creștină, în literatură menționându-se ca fiind dăruită de cutremure (Mîndricel, Bortaș, 2008: 54; Gavrilă, 2012: 93). Ca elemente de simbol creștin este amintită o cruce, o pentagramă, două nișe una pe fațadă și alta în spate, în prăpastie (Gavrilă, 2012: 91-93) - crucea nu este foarte clară, astfel că trebuie reverificată⁴.

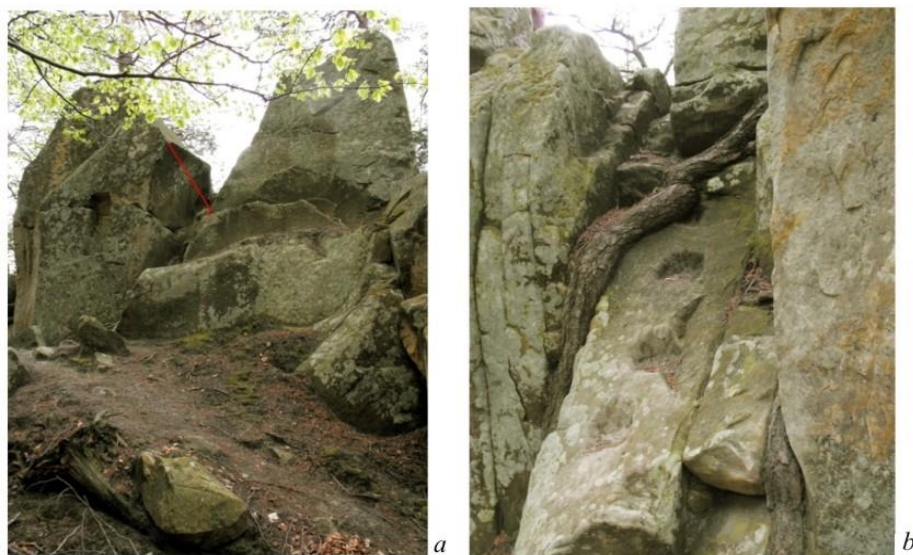


Fig. 13. Blocuri megalitice conice: a, transformat în templu prin săparea unui fronton cu nișă pentru altar; b, scări monumentale.

Indirect, Diana Gavrilă socotește prin analogii și unele elemente (Sfinxul sau Dacul) că ar fi o construcție mai veche. Șarpele este în mitologia creștină, dar

⁴. Numeroase monumente megalitice au fost semnalate de N. Densușianu 1913 (reeditat 2013), dar sunt și acum privite cu reticențe, uneori poate nu total neîntemeiate.

apare din Paleolitic și dăinuie în timp pe diferite categorii de obiecte cu diverse atribute (Szücs-Csillik, Maxim, 2016). După aparențe pare o construcție megalitică dar, din păcate, cercetătorii români s-au aplecat asupra acestor probleme doar sporadic (Chintăuan, 2009; Gavrilă, 2012: 81, 144, 184, menționează două piramide și un phalus megalitic, Găvanele – *Perechea Divină*: Lazarovici, Gavrilă, 2016; Densușianu, 1913). Observăm și aici o scară monumentală cu 7 trepte care duce deasupra prăpastiei și un tron (fig. 13b-14c), ca la Aluniș, unde tronul este numit „Tronul lui Dumnezeu”, care după tradiție este considerat altar precreștin (Gavrilă, 2012, 44-45). La Agatoane, lângă masa-altar monumentală, este și un bloc megalitic tăiat sau natural, de forma unui templu cu o nișă centrală pentru o statuie (fig. 13a).

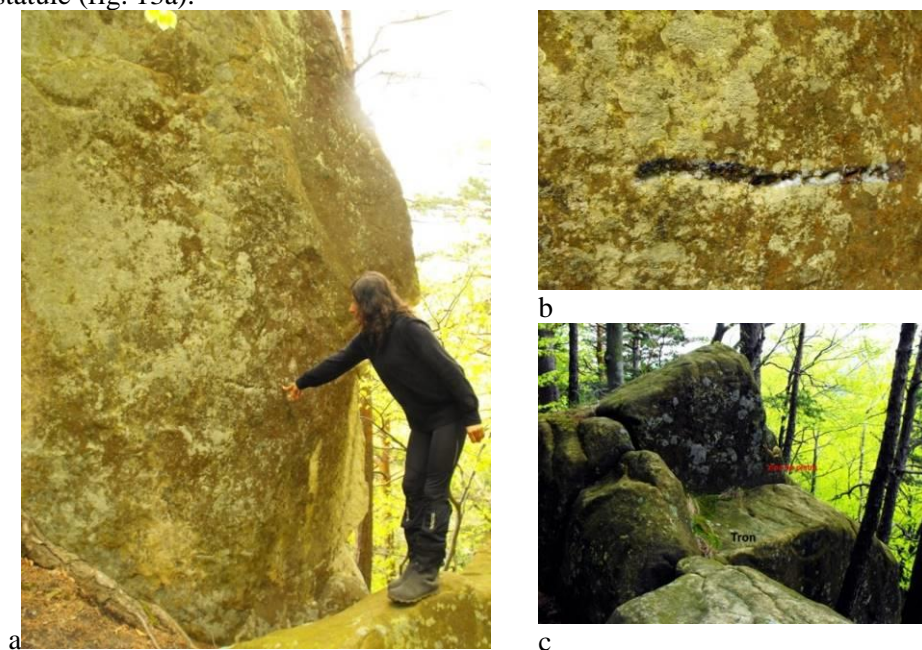


Fig. 14. Agatonul Vechi: a, megalitele; b, șarpele la mâna Dianei Gavrilă; c, tronul.

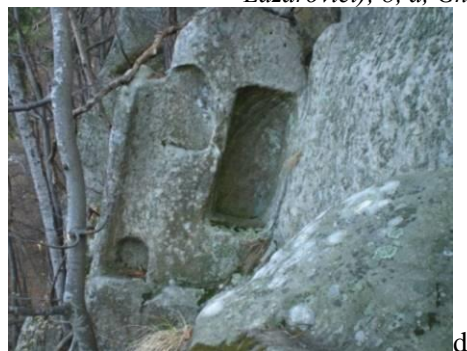
Mai apare în perete, deasupra altui altar, o linie vălurită, incizată, care reprezintă un șarpe după noi (fig. 14). Este greu de precizat dacă asemenea altare sunt lucrate de mâna omului (vreamea a erodat detaliile), dar nu imposibil, deoarece în prea multe locuri apar asemenea situații, iar semnele creștine sunt modeste, dar nu suficiente pentru o încadrare ca monument creștin (Lazarovici, Gavrilă, 2016).

Altare în stânci. În diverse locuri la **Rus - La Holoame** sunt nișe de formă dreptunghiulară săpate în stâncă (fig. 15). Unele au un orificiu de fixare, ceea ce ne duce cu gândul la icoană sau statuie. Altele sunt ulterior marcate cu semne, ori simboluri creștine, fiind în vecinătatea unor complexe creștine, cum este cazul de la Fundătura. Nu insistăm acum asupra lor, deoarece doar pe unele le-am analizat în detaliu, altele sunt acoperite de mușchi și trebuie curățate. Uneori acestea sunt pe locuri înalte, altele în grote, toate sunt locuri de închinare, dar de când datează

este greu de precizat. În zonă sunt locuri sacre și poate acestea au determinat, în timp, reaparitia sacrului conform unor reguli neștiute, probabil, determinate de energiile locului.



Fig. 15. Nișe pentru statui, icoane sau altare: a, Rus - La Holoame (după Pop, Lazarovici); b, d, Ghereta; c, e, Bucătăria.



15/d Ghereta pe Culmea Spătarului



e Bucătăria – Deasupra Ruginoasei

Teme mari în arta rupestră studiată de noi

Acțiuni legate de magia vânătorii și a pescuitului

Sanctuale. Cea mai timpurie mențiune din descoperirile de la noi, în legătură cu magia vânătorii sunt depunerile de unelte de silex, oase de bour și ren de la Buda (jud. Bacău), aparținând Gravetianului oriental (Lazarovici et alii, 2001, I.1: 268, 282; Lazarovici M, Lazarovici, 2006: 13, 25, 30).



Fig. 16. Lepenski Vir, Ib (apud Babović 2006).

Mai sus am văzut situația de la Rus-Haltă - Altarul Cerbului, socotit de noi ca altar de inițiere în tainele vânătorii. La Lepenski Vir, L23 (fig. 16) sub stâncă în marginea de sud a stațiunii este un altar dintr-o mare placă de piatră, străjuită de două sculpturi monumentale: pe nume Adam și Vraciul (Sandars, 1968/1985: 166, fig. 130, 133; Srejović, 1969: fig. 24; Babović, 2006: 211, fig. 414-417; Lazarovici M., Lazarovici, 2006: 54, fig. I.68; Lazarovici, Lazarovici

M., 2010: 152, fig. 10). Masa de piatră indică oficierea unor ritualuri. În fața ei este o vatră dreptunghiulară.

În Neolitic sunt numeroase construcții, de multe ori cu statui monumentale (Parța, Gladnica, Zorlențu Mare, Varbianska Čuka, ș.a.), altare și alte amenajări interioare. În Odissea lui Homer doar, în Cântul 1, avem numeroase situații când pe altare se aduceau jertfă zeilor:

„...*Neptun stăpânitorul mării; Cinstind pe-al mării zeu albastru-n plete: altarul zeului Apollon; Prinoase va-nchina pe-altarul casei; Venera cea galeșă la Chipros; În Pafos, unde- I fumegă altarul; altarul frumos zidit puternicului Joe; Mă tot rugai de țestele deșerte a morților; frumos altar de nimfe, la care se-nchinau jertfind drumeții. Tot de acolo aflăm ce jertfe se aduceau: le voi jertfi la mine-acasă o vacă stearpă, vita cea mai bună; multe buturi mai arse pe-ale zeilor altare și închină la temple multe-odoare; pe-altar să-nchin, un taur, un berbec și un grăsun; atâtea jertfe închinară Laerte și Ulise; uruie că boi întregi pe-altare vei prinosi la zeei toți din slavă; v-a ars pe-altar Ulise-odată buturi de iezii și miei, învăluite-n prapuri; atâtea buturi grase, jertfe-alese n-a ars Celui-de-sus pe-altar la tine; buhai murgani jertfeau pe-a lui altare în nouă șezători...*” traducere Gheorghe Murnu www.scribd.com/document/HOMER-Odissea-pdf

Textul se referă la închinare, jertfire, rugă, cinstire, protejare, aducere aminte de jertfele aduse. Nu trebuie să ne mirăm că în sanctuarele și altarele din natură se aduceau jertfe de mulțumire, de invocare, de drumeție bună, de protejare, ș.a. Exemplele sunt multe, la fel divinitățile, dar observăm totodată ceea ce se jertfea și cât. Desigur, jertfitul era asociat cu banchete și adesea am precizat că în cultura Zau, la Țaga și Zaul de Câmpie avem dovezi arheologice cu privire la jertfirea mai multor animale. Astfel de situații avem încă din PPN, la Hallan Çemi (Rosenberg, 2007: 55-58); în Neoliticul nostru la Grădinile, *groapa 1* (Nica, 1983: 32, fig. 2/1); Țaga - *Groapa 28*; Zau – *Groapa 4* (Lazarovici M., Lazarovici, 2006: 438, fig. IIIe.37) și în banchetele de fundare (Vlassa et alii, 1985-1986: fig. 6-7; 1987; Iclod – *Groapa 28*: Lazarovici, 2009: fig. 7; sintetizate: Lazarovici, 2009b; Lazarovici M., 2009).

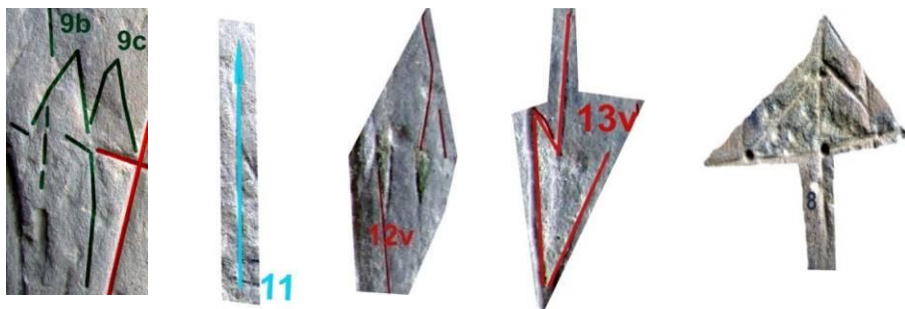
Peșteri sacre. În viața spirituală, peștera (grota, văgăuna) a jucat un rol important. În tradițiile inițiatice grecești, peștera reprezintă lumea (podeaua sau solul neted e Pământul, bolta e Cerul). În vremurile glaciare a fost cea mai sigură casă a omului preistoric și tot atunci a devenit templu subteran. Spre deosebire de peșteră, în văgăună sălășluiesc monștri. Peștera este considerată ca receptacul de energie telurică, jucând rol în operațiunile magice și practicile vrăjitoarești. Intrarea în peșteră este considerată întoarcerea la origini și de aici înălțare spre Cer și multe alte semnificații (Chevalier, Gheerbrant, 1995: Peștera).

Așa de exemplu în gura **Peșterii Căsoaia** (sat Brăiești,) este chiar o întoarcere la origini, în vremea vânătorilor, o inițiere în elemente de orientare astronomică (Carul Mare, fig. 17, Cod. 5); sunt o serie de semne și simboluri legate de mituri creștine (crucea, șarpele), invocația puterii divine IXI - *Isus Hristos Iudeul* (Lazarovici, Gavrilă, 2016; Lazarovici, Musceleanu, 2017; vezi comentariile privind semnele creștine din Munți), dar și unele legate de arme: cele orientate în sus pentru cei care aruncă, cele orientate în jos pentru viteza cu care vin și lovesc, unde se rupe vârful și altele. Toate sunt în zone de munte, pe cărări

spre sau dinspre munte. Toate străjuiesc, păzesc ceva și armele erau esențiale atunci.



Fig. 17. Peștera Căsoaia (prelucrare după Mândricel, Bortaș, 2008: 140); arme ▼.



După tehnicile de lucru din Peștera Căsoaia se observă 4-5 perioade de realizare a semnelor, dar punerea lor în evidență doar după prelucrarea imaginilor impune unele rezerve. Noi am selectat mai sus doar armele. Despre unele semne și interpretare a lor s-a scris (Gavrila, 2012: Căsoaia; Lazarovici, Gavrila, 2016).

Pe teritoriul României cele mai vechi picturi și semne rupestre provin din peșteri cu locuiri paleolitice (*Cuciulat*, *Coliboaia*, *Peștera Muierii*), sunt apoi și altele mai târzii în Epoca Bronzului (*Nucu – Fundu Peșterii*), până în vremurile creștine (*Peștera Basarabi*, *Peștera Gaura Chindiei*, *Peștera Cizmei* și multe altele). Colegii paleoliticieni au analizat în detaliu aceste probleme și au oferit analogii și explicații, au descris personajele. Ne vom referi doar la cele studiate recent de noi.

Peștera Cizmei. Numeroasele cercuri de acolo, catalogate, descrise, plasate pe o hartă a pereților de către Marin Cârciumarău cu desene și imagini de calitate nu necesită alte analize. Noi am studiat și zonele mai puțin văzute, aflate în umbra pereților spre boltă. Inciziile sunt foarte fine, adesea se amestecă cu cele naturale.

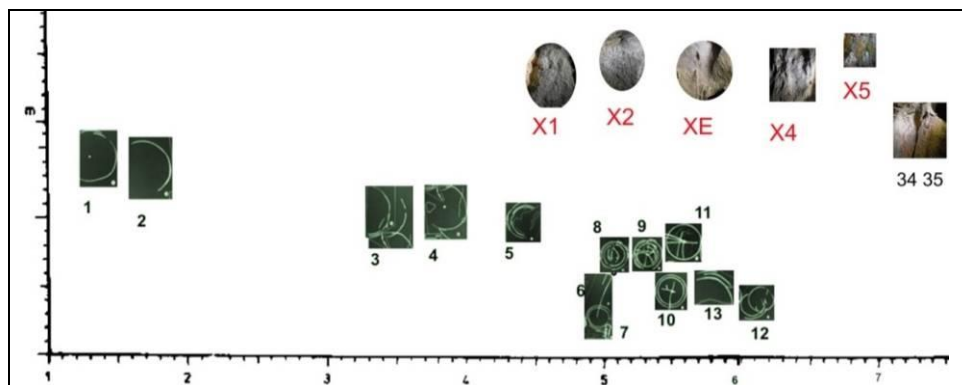


Fig. 18. Amplasarea semnelor după M. Cârciumarău completate de noi (marcate cu X).

Luminile de care am dispus nu erau suficiente, dar am reușit să analizăm și să interpretăm unele imagini care ne-au permis să înțelegem cine a locuit și folosit peștera și mai ales diferitele tipuri de semne din perioade diverse. Conform sistemului nostru de lucru am reușit să identificăm alături de cele 14 marcate și comentate de Marin Cârciumarău (cuprinzând inclusiv analogii), încă 26 de semne, formând alte 6 grupe, ajungând astfel la 40 semne în numerotarea noastră. Desigur unele sunt corelate, altele sunt părți ale unor ideograme. Am plasat, cu o mică aproximație, grupele noastre de semne pe planurile lui M. Cârciumarău (fig. 18). Semnele noastre, ca și cele ale lui M. Cârciumarău, pe lângă simboluri astronomice, mai cuprind și unele simboluri paleocreștine înglobate în cercuri. Mai este necesar să prezentăm o observație a lui Chevalier și Gheerbrant (peștera) citând din Sf. Ioan al Crucii: „Peșterile de piatră sunt Misterele Dumnezeuști, la care nu se poate ajunge decât prin contopire mistică”. În acest sens poate trebuie să înțelegem manifestările din Peștera Cizmei (fig. 19). Narațiunile despre care vorbeam se referă la nașterea învățăturii creștine, văzută și marcată pentru sine, neofiți sau inițiați de către călugărul sau sihastrul care locuia și cugeta aici. O scenă biblică îl reprezintă pe Moise (fig. 19-20), marcajele cu litere: *e*; pare să fie prima reprezentare) coborând din ceruri (*a*: înclinat, zboară), de unde vine învățătura credinței (prin trăsnetul *b* terminat cu cruce). El aduce crucea sfântă și simbolul lui Christos (*c*), ține în mâini pe două rânduri cele 10 porunci (*f*), are pe mâna dreaptă pasărea-duhul sfânt (*d*), iar din tăblițe se desprinde un Y (*g*) (Yehova/Iahve – învățătura divină). Haina pe piept pare să le imite pe cele preoțești cu crucea Sf. Andrei. Un alt grup de semne (PC Ob. 28) reprezintă scena în care Moise (*a1*) primește învățătura de la Domnul (*a*, capul cu raze), pe piept are cele 10 porunci ca table diferite, mâna dreaptă coboară spre crucea botezului (*c*), iar în stânga jos (*d*)

este Y = Yehova tatăl și Chrismonul (Isus Hristos Regele Iudeilor) – fiul Domnului.

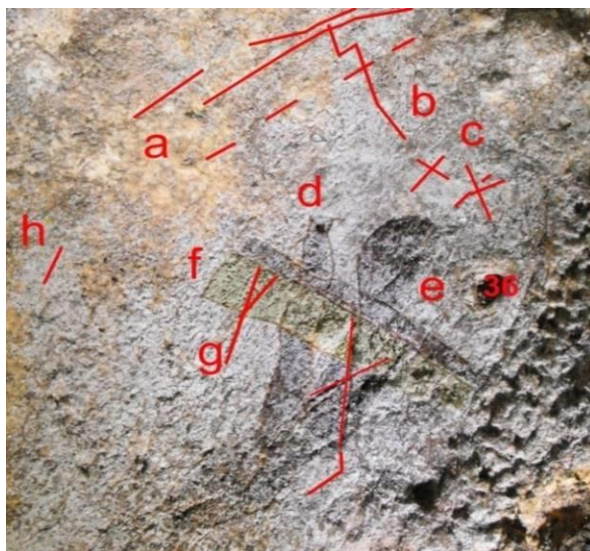


Fig. 19. Peștera Cizmei Ob. 36 Moise I primește învățătura divină.



Fig. 20 a. Ob. 33 Moise II cu cele 10 porunci: a, Învățătorul; a1, Moise; b, Învățătura divină; c, credința; d, invocări (Y, Chrismonul(1)); b. Ob. 27 Legionar roman cu lance (2), Sfânta cruce (3); b. Invocare Isus Hristos.

Cea de a treia reprezentare se referă tot la Moise (a), primind învățăturile din Cer (d), sub forma vârfului de săgeată care coboară, în brațe are cele 10 porunci (b), iar în stânga poartă toiagul de păstor (fig. 21). Reprezentarea lui Moise

ține de nașterea învățăturii creștine. Fără suficiente cunoștințe biblice nu știm de câte ori i s-a arătat Domnul lui Moise, dar pustnicul și-a însemnat de trei ori acest mit pentru el cu variante de înțelesuri și simboluri. Trebuie să remarcăm că dacă se ruga trebuia să ridice capul spre bolta peșterii sub care erau gravurile. Faptul că erau foarte fine și la întuneric, erau doar pentru el.



Fig. 21 Moise III

După maniera în care sunt redată cercurile, par să fie dintr-o perioadă mai evoluată sau personajul respectiv era interesat de mișcările astrelor și a Soarelui. Poate astronomii sau astrologii vor descifra mai bine sensurile. Nu este cazul acum să facem analize complexe asupra acestor probleme, simbolurile și semnele sunt comune pe perioade lungi de timp (fond galben analogii din DS), cu sensuri similare sau deosebite, în raport de context. Cele din Peștera Cizmei (fond roșu) au analogii cu cele paleocreștine din care am ales doar 10 semne din câteva sute publicate de N. Gudea (Gudea, 2010). La cercul

nr. 6, din numerotarea lui Cârciuamaru, apar două cercuri străbătute de o cârjă episcopală mare, un toiag cu cârlig la cap care pleacă din centrul primului cerc și se ridică spre cer. Centrul din mijloc ar fi Pământul, al doilea este poate Cerul, iar deschiderile sunt drumurile spre cer, unul de urcare unde este figura umană, cea de a doua deschidere este pentru cei decăzuți din credință. Nu putem însă să nu regăsim în fiecare din cercuri semne și simboluri paleocreștine.

Beneficiind de cartea și sfaturile colegului Nicolae Gudea, considerăm că evenimentele din peșteră se leagă de perioada paleocreștină, mai corect creștină timpurie. Mai mult, unele din semnele noastre au corespondențe în inscripțiile creștine de sec. IV-V (Gudea, 2010: fig. 6-7). Nu suntem noi în măsură a aprofunda aceste probleme, dar din cele prezentate avem un început de a înțelege semnele și simbolurile din Peștera Cizmei. Desigur pot fi și alte interpretări. Situații apropiate am prezentat în legătură cu *Peștera Chindiei II*, despre care și alți specialiști și-au dat cu părerea. În peșteră mai sunt și alte semne și simboluri pe care le-am analizat anterior (Lazarovici, Roman, Lazarovici M., 2017).

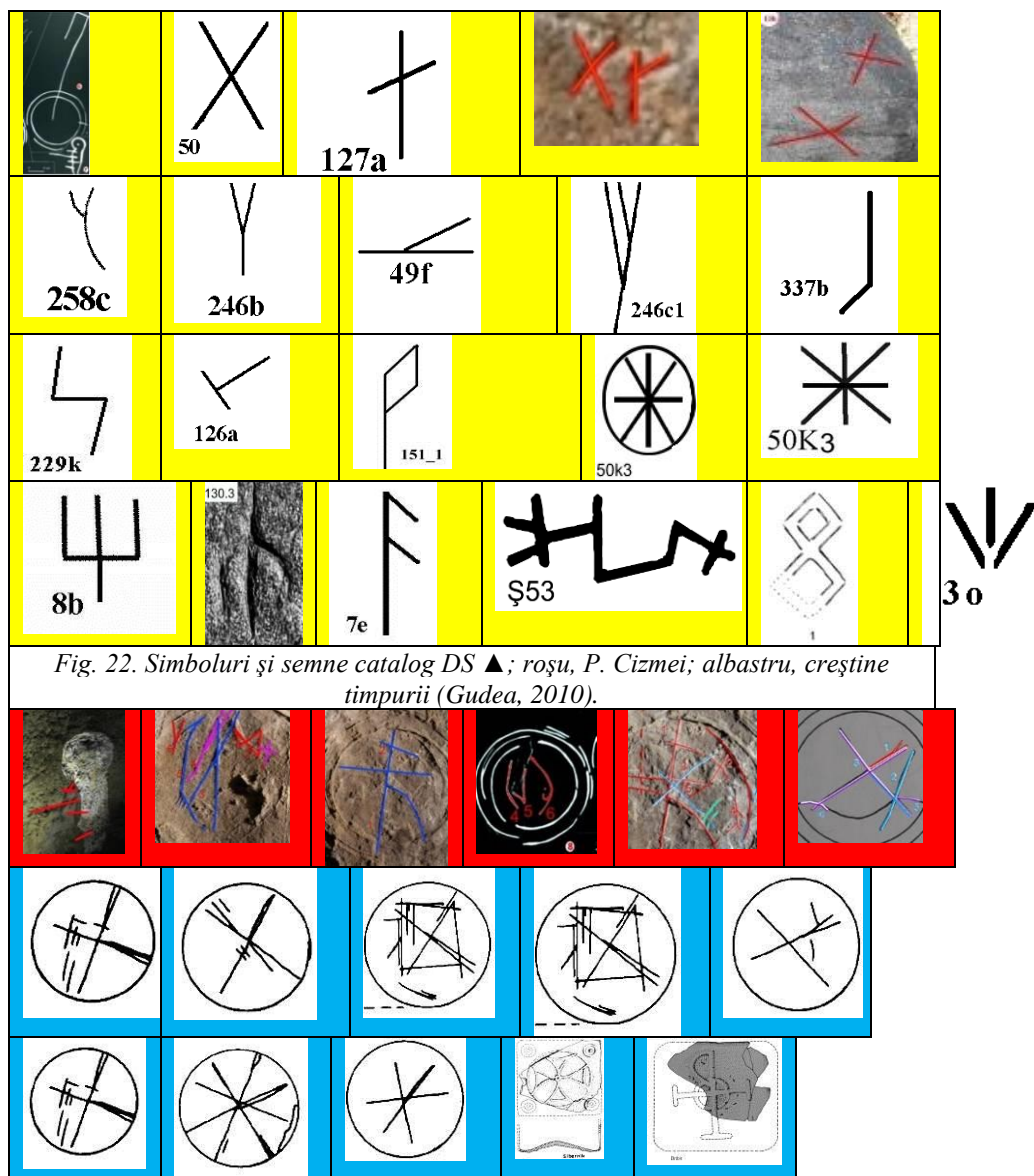


Fig. 22. Simboluri și semne catalog DS ▲; roșu, P. Cizmei; albastru, creștine timpurii (Gudea, 2010).

Locuri legate de anumite ritualuri.

În vestul Europei este un adevărat cult legat de construcții, drumuri, morminte megalitice.

Megaliți, menhiri. Există o bogată literatură despre megaliții din România care au fost analizate, iar diferitele opinii combătute (*** DIVR, 1980: Sibioara, 317; ***EAIMR, 2000: menhir, 48; Iaroslavshi, Lazarovici, 1979: fig. 9.3; Chintăuan, 2009; Gavrilă, 2012: 117; Rotea, 2009: 33; *** Polus, 2008: fig. 18; *** I cigni del sole, 2004: 24, foto 9; Gimbutas, 1984; 1991: 7-27.5). Am prezentat unele descoperite recent (fig. 23A), dar și altele mai vechi (fig. 23B). Foarte puțini

megaliți preistorici au semne și simboluri. Ne vom referi doar la cele mai puțin comentate.



A B
Fig. 23. A. Menhirul de la Teasc; B. Menhiri din România după Chintăuan 2009.

Mulți menhiri sunt legați de minerit, datând din Epoca Cuprului sau Bronzului și din alte perioade. Dar sunt și mulți megaliți naturali, pe care, din cauza formei, oamenii le-au adus în comunitatea lor (fig. 24). Altele au fost lăsate pe munte (fig. 23.A).



Fig. 24. Menhiri: a, Iam; b, Ciceu – Corabia.

Sichevița (pe ea se puteau observa unele litere *U M. Vaiuvoda*: Piatra se afla lângă intrarea în biserică). Sunt numeroase mențiuni despre menhirii descoperiți în România și cei din Franța, în unele lucrări ale lui Ioan Chintăuan, geolog de la

Cu prilejul unor cercetări în mai multe puncte din zona **Iam** – Milcoveni (Banat) am primit informații că piesa (fig. 24a) a fost descoperită în hotarul dintre Milcoveni și Iam (Iaroslavshi, Lazarovici, 1979: 461, fig. 9.3) pe un loc situat la 400 m NV de Iampe terasa pârauului Vicinic, unde am găsit ceramică hallstattiană și de sec. IV d. Ch). Menhirul a fost dus în curtea bisericii, unde am fotografiat-o. Un alt megalit, o piesă similară ca formă, este legată probabil de fundarea bisericii din

Bistrița, care a semnalat printre altele și numeroase descoperiri legate de sare (Chintăuan, 2009).

Inițiere – Învățare

Inițierea în sine este un proces mai complex, este trecerea dintr-o lume în alta: copilul aparține familiei, după prima inițiere trece în grupa tinerilor și a societății, urmează apoi alte trepte. Antropologii consideră inițierea ca o moarte inițiativă (depășirea condiției umane), după care subiectul revine în lume cu alte cunoștințe (dexonline Inițiere: 1. începere, 2. preconizare, 3. călăuzire, introducere. (~ cuiva într-o profesiune.) 4. instruire, învățare.; Chevalier, Gheerbrant, 1995: inițiere; Eliade, 1981: inițieri, 23, 97, 115, 231, 478).

Învățarea este un proces continuu, de la naștere la moarte. Se face în cadrul familiei, școlii, comunității și din experiența personală. Narațiunile, miturile sunt mijloace de învățare. Locurile speciale, ca cele ce au picturi sau gravuri pe stânci (fig.17), altarele (Cerbul Mare Rus Ob. 3), în sanctuarele artei franco-cantabrice sau altele, toate servesc la învățare. Între învățare și inițiere sunt trepte de vârstă care trebuiesc parcurse. În cazurile prezentate, narațiunile de pe stânci, pictate sau gravate, fac tocmai aceste lucruri, vorbesc despre spiritele animalelor vâdate și atitudinea omului. Narațiunile mai cuprind și sfaturi, drumuri de urmat, locuri sacre, locuri de jertfă și ofrandă și multe altele, pe care inițiatorul le transmite, iar uneori exerciții de antrenare – ne referim la aruncarea cu topoare de piatră pe panou, dar care nu atingeau cerbul.

Incintele (circulare, dreptunghiulare, pătrate). Dintr-o perioadă mai târzie, protoistorică și celtică, aflăm despre incinte că sunt locuri sacre, fiind imaginea: Cercul = Cerul; Pătratul = Pământul; Dreptunghiul = face legătura între Cer și Pământ, reprezintă perfecțiunea, numărul de aur (Chevalier, Gheerbrant, 1995). Asemenea țarcuri cu baza din pietre sunt amintite în **regiunea Djezireh** (Siria), de către Paul Louis van Berg. Sunt din Mezolitic, când în acele regiuni mai erau încă păduri, iar la noi ultima glaciațiune (Van Berg 2003: Osama al-Mechrif Hemma), unde am semnalat în arta rupestră scene de vânatoare. La începutul sec. XX, în expedițiile din **Munții Ussuri** (China), sunt amintite încă vânarea prin construire de țarcuri mari cu intrări largi în care erau hăituite turmele de cerbi și căpriori pentru ca mai apoi să fie închise și animalele vâdate (Arseniev, 1987). De altfel și în Israel (**Khi-kit**) sunt gravuri rupestre de același gen, stil și tehnică de gravare (fig. 27).



Fig. 25. ▲ Khi-kit ▼ Ain al Abad; b - Capra Ibex (Negev Desert)



Fig. 25 b - Capra Ibex (Negev Desert)



Fig. 26. Khi-kit, Ain al Abad (după Paul Louis van Berg).



Fig. 27. a.b Khi-kit, Ain al Abad; b. Negev Desert: <http://israelrockart.com/>.

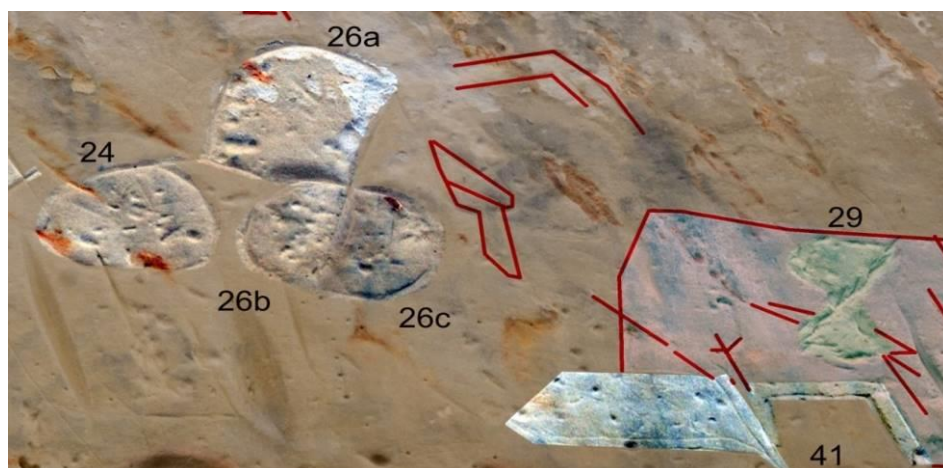


Fig. 28. a, Rus - Panoul Vânătorilor Ob.01.24, 26a-c, 29, 41.

La **Rus** pe **Panoul Vânătorilor** avem marcate asemenea încercuiri (fig. 28). Nu știm dacă toate simbolizau același lucru sau situații diferite. Asemenea încercuiri sunt și în Picardia la Nische de Cabane (** RevArchPicardie: fig. 39), asociate cu semne din Mezolitic, dar și din perioada creștină timpurie.



Fig. 26 : « La Niche des Cabanes ». Quadrillages mésolithiques et gravures récentes : hache, étoile, calvaire et animal stylisé.



Fig. 28. b, La Niche des Cabanes; c, Policiori (apud Mândricel-Bortaș 2008, p. 45-51).



a

b



c



d



e

Fig. 29-30. Reprezentări de mamuți: a, Rus Ob. 6 (Lazarovici, Pop); b, Peștera Cizmei (Lazarovici et alii 2017); c-e, diferite reprezentări după Otte, 2015.

Mamutul. Cele mai importante pentru a putea preciza când încep altarele sau semnele rupestre de pe faleze, peșteri sau megalite sunt animalele care au

dispărut din zonele noastre, dar care mai erau cunoscute, poate miturile lor erau încă vii în memoria colectivă. Un loc important printre reprezentări îl ocupă mamutul, care este reprezentat mai frecvent la **Rus Ob. 6** (nemarcat), **Peștera Cizmei** (fig. 3), **Karpova** și altele (Otte 2015, fig. 3-5).

Cerbul. Cea mai interesantă figură este cerbul ce apare mai clar în două situații la Rus – Haltă (Altarul Cerbului Mare) și la Cliț (La Împușcături) (deteriorat).

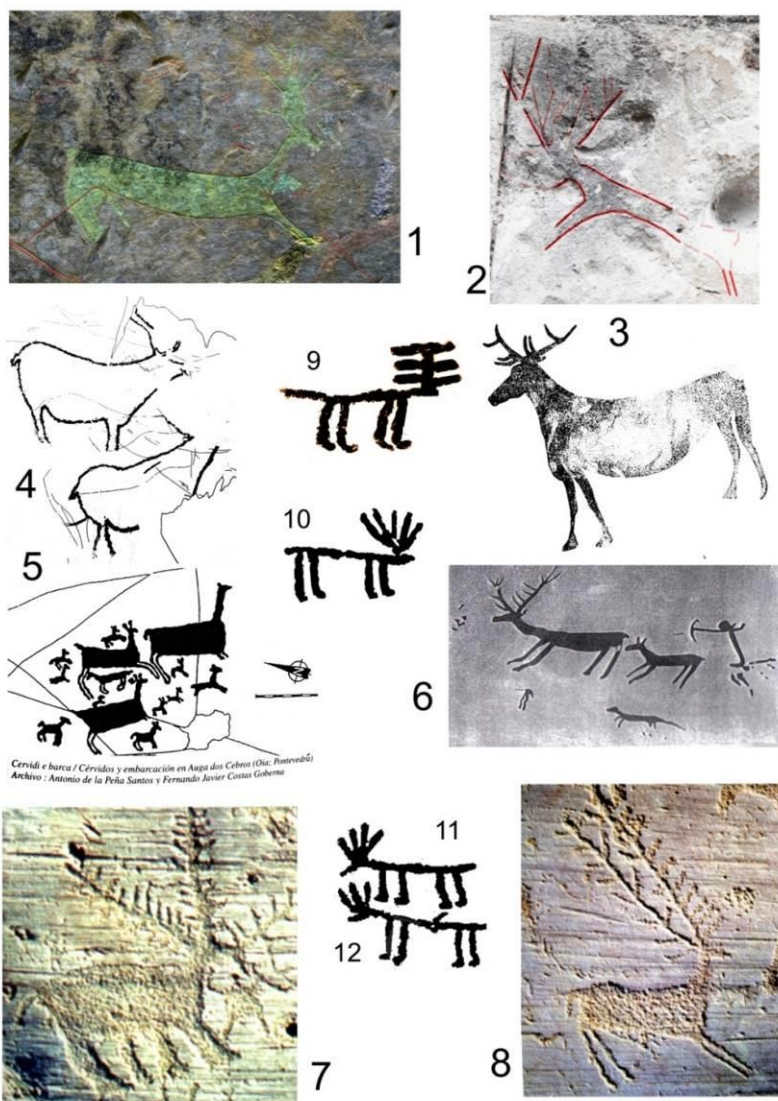


Fig. 31. Diferite reprezentări ale cerbului: 1-6, Paleolitic-Mezolitic; 7-12, Epoca Metalelor.

Cerbiile sunt redați cu coarnele mai drepte, aproape de cele normale, cu ramurile precizate prin incizii ferme. În imaginea comparativă am precizat asocierile noastre cu cele realiste (fig. 31. 3-4, 6) care sunt datate mai timpuriu, Paleolitic superior: 1-2 Rus, Cliș; 3. Martinez; 4. Zilhao; 5. Janvier (Martinez, 1979; Zilhao, 2017; Anati, 1970) și cele stilizate din Epoca Metalelor: Valcamonica - *Grande Pedra 18, 35, etc.*; - Porto Badisco și altele din zonele nordice ale Europei.

Eroul și vânătorul

În epoca pietrei vânătorul era eroul comunității, deoarece el asigura hrana familiei sau cetei pe o perioadă mai îndelungată. În mitologii, eroul apare ca fiul rezultat din împreunarea unui zeu/zeiță cu o ființă umană (Theseu, Polux, Hercule, ș.a.). El apare ca erou decăzut, sau om divinizat. Eroul simbolizează lupta împotriva monștrilor, apare uneori împodobit cu atributele solare.

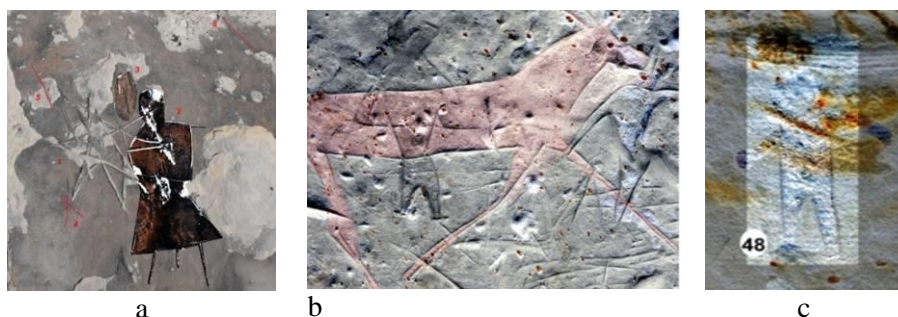
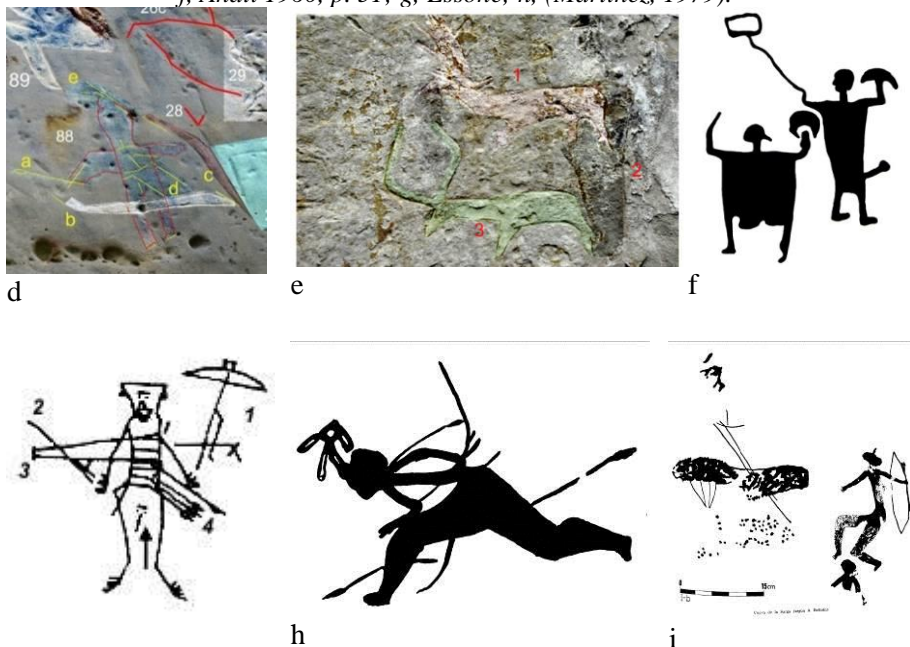


Fig. 32 a. Rus- etajul III, marcaj 5.2; b-d, Rus Panoul Vânătorilor; e, Rus - Area 3; f, Anati 1960, p. 51; g, Essone; h, (Martinez, 1979).



Jung identifică eroul cu puterea spiritului și adesea contra lui însuși, adică a personajului (Chevalier, Gheerbrant, 1995: erou). În situațiile noastre îl avem doar pe **Panoul Vânătorilor**, unde apar narațiuni de vânătoare și diferite tipuri de animale. Iar ca să fie identificat poartă armură, are armele legate, iar uneori este redat sexul. El apare în diferite ipostaze cu armele lui (fig. 32): arcul, săgeata, sulita/lancea, lasoul, plasa, bolas, praștia și altele (Anati, 1960: 51, fig. 32.f-g; Cârciumaru, 2010: fig. 27, 32.h; Martinez, 1979: Cuevsa de la Sarga, fig. 1b).

Căprioare sau antilope. Reprezentările de la Rus Ob.01. sunt dificil de interpretat, din cauza condițiilor de conservare, deoarece „coaja” pe care au fost gravate s-a desprins și sunt în pericol de a dispărea de tot. După salturile pline de eleganță și frumusețe, suplețea animalelor redată amintește de feline, dar acestea nu aleargă în turme.

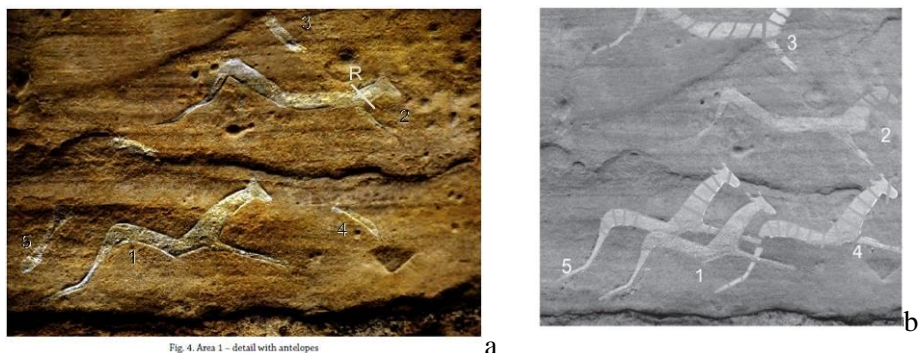


Fig. 33. a-b, Rus Ob.01. Antilopele



De aceea presupunem că indică niște mici turme alergate de prădători, sau de vânători (fig. 33); două siluete sunt evidente, dar mai apar resturi de picioare, ceea ce ne-a determinat să reconstituim turma în alegare în fig. 33b. Ele sunt grupate în tabloul Vânătorilor de la Rus (fig. 34a). Nu putem să nu facem legătura între eleganța salturilor și mitul căprioarei cu coarne de aur și picioare de bronz, alergată de Heracle. Asemenea mielului ea simbolizează trăsătura sufletească, care se opune agresivității, iar picioarele de bronz întruchipează forța sufletului. Simbolizează vigoarea lipsită de orice slăbiciune sentimentală (referire la

picioarele de bronz) dacă ne gândim la mitul lui *Heracle care a fugărit-o până în ținuturile hiperborienilor*. Mai reținem de la acest mit că *Heracle a săgetat-o între os și tendon... a reușit să imobilizeze cele două picioare din față și să o aducă la Micene*. Din acest mit înțelegem mai bine numeroasele scene de inițiere, unde animalele erau săgetate la picioarele din față sau din spate, puncte vulnerabile, care apar adesea în imaginile de la noi. Acestea sugerează mai mult înțelepciunea și priceperea vânătorilor. La Vânătorul 1 observăm că trimite lancea în inimă, ambele picioare din față sunt străpunse de săgeți (fig. 34a, marcaj 8 albastru, 8 galben. 9b; fig. 34b toate trei animalele sunt săgetate sau sulitate la picioarele din spate), la Cerbul Mare curge sânge, la fel la vârful lăncii mari sunt picături de sânge, deși nu este animal prin preajmă (fig. 34e). Toate aceste detalii ne îndreptățesc să considerăm altarul ca fiind loc de inițiere în tainele vânătorii.

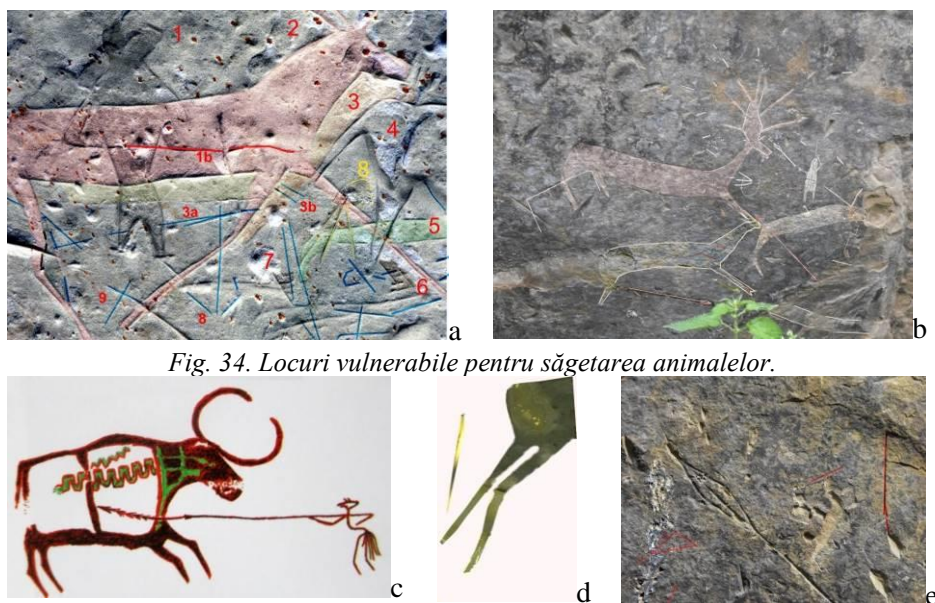


Fig. 34. Locuri vulnerabile pentru săgetarea animalelor.

Omul și divinitatea întruchipate în altarele și sanctuarele sus amintite sunt prezente în arta parietală, arta rupestră de la noi, parte integrantă a artei rupestre europene. Desigur începuturile cercetărilor noastre, naive uneori, par poate exagerate, dar considerăm că este la fel de periculos doar să descriem situațiile, fără a lansa ipoteze de lucru și a încerca să le demonstrăm. Interpretările sunt absolut necesare, ele fiind cele care fac diferența dintre istoria culturală și procesele istorice cercetate.

Bibliografie

*** DIVR

1980 *Dicționar de Istorie Veche a României*, București.

*** I cigni del sole

2004 *I cigni del sole culti, riti, offerte del Veneti antichi nel Veronese, Comune di Verone*, Alesandra Aspes (eds), Museo di Storia Naturale, Verona.

*** Nucu-Fundu Peșterii

2012 *Un monument din Carpații Orientali cu reprezentări din Preistorie și Evul Mediu, Nucu-Fundu Peșterii, județul Buzău, Un monument des Carpates Orientales avec des représentations de la Préhistoire et du Moyen Âge Nucu - Fundu Peșterii, departament de Buzău*, coordonator Valeriu SÎRBU, Editor: Valeriu SÎRBU, Sebastian MATEI, în colaborare cu M. M. ȘTEFAN, Bernard HECK, Daniel COSTACHE, Radu POP, J. BEJENARU, Anca-Diana POPESCU, Doina CIOBANU, Ionel CÂNDEA.

*** Polus

2008 *Istorie Pierdută - Istorie Regăsită*, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca.

*** RevArchPicardie

1988 *Revue Archeologique de Picardie*, (3-4 1998).

*** EAIMR

2000 *Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*, Ed. Enciclopedică, București.

ANATI, Emmanuel

1960 *Camonica Valley*, Ed. A. A. Knopf, New York, 1961.

—1970 *L'arte rupestre di Boario Terme-Darfi: Relazione preliminare*. În Emmanuel ANATI et alii, *Actes du Symposium d'Art Préhistorique, Valcomonica Symposium* Capo di Ponte, Editione del Centro, pp. 189-212.

ARSENIEV, Vladimir Klavdievici

1987 *Prin Taigaua Extremului Orient. Prin ținutul Ussuri: Expediția din 1902-1906 în regiunea muntoasă Sihote-Alin*, vol. I, Ed. Meridiane, București.

BABOVIĆ, L.

2006 *Svetilista Lepenskog Vira. Mesto, položaj i funkcija = Sanctuaries of Lepenski Vir. Location, position, and function*, Ed. Narodni Musei, Beograd.

BAKÓ, Géza

1962 Încă o mărturie cu privire la dominația primului stat bulgar la nord de Dunăre, *SCIV*, 13, 2, București, pp. 461-465.

1968 Reprezentări neolitice la Ditrău, *SCIV*, 19, 4, București, pp. 649-458.

BEJENARIU, Joan; POP, Radu

2013 Discoveries. Prehistoric Petroglyphs Recently Discovered in the Someș Valley (Sălaj County), Romania. În *International Newsletter on Rock Art*, INORA, 66, pp. 1.

BORONEANȚ, Vasile

1977 Arta rupestră din Peștera Gaura Chindiei. Comuna Pescari (județul Caraș-Severin), *RevBCMIA*, XLVI, 1, pp. 23-34.

–2000 *Arheologia peșterilor și minelor din România*, ed. CIMEC, București.

CÂRCIUMARU, Marin

1988/1989 Répères de l'art rupestre préhistorique en Roumanie, *Ars Praehistorica*, VI-VIII, pp. 131-144.

–1988 L'art pariétal préhistorique en Roumanie, *L'Anthropologie*, t. 92, pp. 239.

–1996 Voce Gura Haitii, *Enciclopedia Arheologiei și Istoriei Vechi a României*, Ed. Enciclopedică, II, D-L, București, pp. 209-210.

–2002 *Arta mobilieră și parietală paleolitică*, Ed. Cetatea de Scaun, Târgoviște.

–2006 *Paleoliticul, Epipaleoliticul și Mezoliticul lumii*, ediția a 2-a, Ed. Cetatea de Scaun, Târgoviște.

–2010 Contribution à la connaissance de l'art pariétal préhistorique de Roumanie, *Annales d'Université Valahia, Section d'Archéologie et d'Histoire*, t. XII, I, Târgoviște, pp. 39-83.

CÂRCIUMARU, MARIN; BITIRI, MARIA

1979 Picturi rupestre la Cuciulat pe Someș. Manifestări artistice preistorice?, *SCIVA*, 30, 2, pp. 285-290.

CÂRCIUMARU, Marin; BRIJAN, Petru

1988 Gravurile rupestre din „peștera cu incizii”. *Documente recent decoperite și informații arheologice*, București, pp. 14-20.

CÂRCIUMARU, Marin; MĂRGĂRIT Monica,

1989 (2002) *Arta mobilera și parietala paleolitica. pdf*. În www.marincarciumaru.ro

CAZACU-DAVIDESCU, Lucia-Mihaela

2013 *Artă și religii în Paleoliticul superior din spațiul geografic al Europei Centrale*, Iași.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain
1995 *Dicționar de simboluri*, I-III, București.

CHINTĂUAN Ioan
2009 *Statui menhir din România. Încadrarea în tipologia europeană*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca.

CHIRICA, Valentin Codrin
1996 *Arta și religia paleoliticului superior în Europa centrală și răsăriteană*, Ed. Helios, Iași.

CHIRICA, Vasile
1993 Cele mai vechi manifestări cultice și religioase din Preistoria României, *Teologie și Viața*, Iași, pp. 15-21.

CHIRICA, Vasile; CHIRICA V. Codrin
2016 *Decouvertes archeologiques concernant les manifestations cultiques dans les sanctuaires paleolithiques de l'Europe*, Institut d'Archéologie, Iași.

DENSUȘIANU, Nicolae
1913 *Dacia Preistorică*, București.

ELIADE, Mircea
1965 *Le Sacré et le Profan*, Ed. Gallimard, Paris.
–1981 *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București.
–1991 *Eseuri*, Ed. Științifică, București.

FREUD, Sigismund
2017 *Totem și Tabu. O interpretare psihanalitică a vieții sociale a popoarelor primitive*, Ed. Altet, București.

GAVRILĂ, Diana-Liana
2012 *Enigme ale trecutului îndepărtat în Munții Buzăului. Munții Buzăului între mister și realitate*, Ed. Alpha MDN, Buzău.

GHEMIȘ et alii: GHEMIȘ, Călin; Jean CLOTTE; Bernard GÉLY
2011 Francoise Prud'homme, an Exceptional Archaeological Discovery – „The Art Galery, in Coliboaia Cave, Apuseni Mountains, Romania, *Acta Archaologica Carpathica*, XLVI, pp. 5-18.

GIMBUTAS, Marija
1985 *The Goddesses and Gods of Old Europe 7000-3500*. Ed. Thames and Hudson, London

1991 *The Civilization of Goddess. The World of Old Europe 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*, San Francisco.

GUDEA Nicolae

2010 *Christiana minora ? Studii, articole și note în legătură cu creștinismul primitiv din Dacia romană, Dacia postromană și unele provincii vecine*, Ed. Mega, Cluj-Napoca.

IAROSLAVSHI, Eugen; LAZAROVICI, Gheorghe

1979 Vestigi arheologice din Bazinul Carașului, *ActaMN*, XVI, pp. 447-464.

KOVÁCS, István

1914 A tászoktetői sziklakarczolatok, *Dolgozatok*, V, Cluj, pp. 229-276.

LAZAROVICI, Cornelia-Magda; LAZAROVICI, Gheorghe

2006 *Arhitectura Neoliticului și Epocii Cuprului în România. Neoliticul*, Ed. Trinitas, Iași.

LAZAROVICI, C. Magda

2003 Pre-writing signs on neo-eneolithic altars. În Lolita NIKOLOVA, *Early Symbolic System for Communication in Southeast Europe*, BAR, International Series 1139, vol. I, Oxford, pp. 85-96.

–2006 Semne și simboluri în cultura Cucuteni. În Nicolae URSULESCU și C. Magda LAZAROVICI, *Cucuteni 120. Valori universale. Lucrările simpozionului național, 30 septembrie 2004*, Ed. Sedcom Libris, Iași, pp. 57-90.

–2008 Symbols and Signs of the Cucuteni-Tripolye Culture, *The Journal of Archaeomythology*, 4, 1, Ed. Winter Issue, Sebastopol, pp. 65-93.

–2009 Ritualuri de fundare, ritualuri de abandonare din cultura Cucuteni. În G. BODI, *In Medias res Praehistoriae. Miscelanea in honorem annos LXV peragentis professoris Dan Monah oblata*, Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, Iași, pp. 223-238.

LAZAROVICI, Gheorghe

1998 About the neolithisation process of the second migration of the Early Neolithic. În Florin DRAȘOVEAN, *International Symposium on the Problems of the Neolithic in the Middle Danube Region, June 1997*, seria Museum Banaticum Temesiense, Timișoara.

–2003 Sacred Symbols on Neolithic Cult Objects from the Balkans. În Lolita NIKOLOVA, *Early Symbolic System for Communication in Southeast Europe*, BAR, International Series 1139, vol. I, Oxford, pp. 57-64.

–2004 Simboluri sacre pe obiectele de cult. Semnificații, *Festschrift für Florin Medeleț zum 60. Geburtstag*, Ed. Mirton, Timișoara.

–2004-2008 Data base for spiritual life, signs and symbols, *International Symposium on the Neolithic Symbol System of Southeast Europe*, SAN - Novi Sad and Institute of Archaeomythology, Belgrad - Novi Sad.

LAZAROVICI et alii

LAZAROVICI, Gheorghe; DRAȘOVEAN, Florin; MAXIM, Zoia

–2001 *Parța. Monografie arheologică*, 1.1, 1.2, Ed. „Waldpress”, BHAB, Timișoara.

LAZAROVICI, Gh.; LAZAROVICI, Magda; COLESNIUC, S.; ANGELESKI, S.

–2011 Megaliți în Carpații Răsăriteni. Căi spre sanctuarele din natură și urmele unor așezări. Studiu de etno-arheologie și etno-religie, *Arheologia Moldovei*, XXXIV, pp. 53-76.

LAZAROVICI, Gh.; LAZAROVICI, Magda; COLESNIUC, S.; ANGELESKI, S.

–2014 Muntele Teasc. Despre sanctuare în natură I, *Apulum*, LI, pp.25-80.

LAZAROVICI, Gh.; LAZAROVICI, Magda; COLESNIUC, S.; ANGELESKI, S.

–2015 Muntele Teasc. Despre sanctuare în natură II, *Apulum*, LII, pp. 85-111.

LAZAROVICI, Gh.; NANDRIS, John; MAXIM, Zoia; LAZAROVICI, C.-Magda

–2015a *Țara Gugulanilor I, Studii de etnoarheologie, etnografie și etnoistorie*, Acta Mvsei Caransebesiensis, Ed. Mega, Cluj-Napoca.

LAZAROVICI, Gh.; SUCIU, C.; KOVÁCS, Adela; KOVÁCS, Al.;

LAZAROVICI, Magda; POP, I. C.; REBENDICI, E.; MUSCELEANU

–2017 Megalithic constructions and megalithic blocks with sacred signs and symbols in the northern area of the Eastern Carpathians, *Symbols and Sings*, Muzeul Bucovinei, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, pp. 257-284.

LAZAROVICI, Gheorghe; GAVRILĂ Diana-Liana

2016 About symbols and signs in the rock sanctuaries. În C.-Emil URSU, Adrian PORUCIUC, C.-Magda LAZAROVICI, *Between Earth and Heaven Symbols and Sings. In Memory of Henrieta Todorova*, Muzeul Bucovinei, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, pp. 453-479.

LAZAROVICI, Gheorghe; LAZAROVICI, Cornelia-Magda

2007 *Arhitectura Neoliticului și Epocii Cuprului în România. Epoca Cuprului*, II. Ed. Trinitas, Iași.

–2010 Some Problems Regarding the „Sacred House”. În Liana LUPȘA, Radu PRECUP, *Annals of the Tiberiu Popoviciu Seminar of Functional Equations, Aproximation and Convexity*, 8, Cluj-Napoca, pp. 145-154.

–2011 Altarele din munți în Preistorie, *Studii de Arheologie și Istorie. Omagiu profesorului Nicolae Gudea la 70 de ani*, seria Interferențe etnice și culturale în milenii I a. Ch.-I p. Ch., XX, Ed. Mega, Cluj-Napoca, pp. 101-135.

LAZAROVICI, Gheorghe; MUSCELEANU, Ionuț; GAVRILĂ D.-Liana, GRIDAN, Silviu; APOSTOL, Daniel

2017 Megalithic blocks and megalithic constructions with sacred symbols and signs from the Southern Area of the Eastern Carpathians, *Symbols and Sings*, Muzeul Bucovinei, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, pp. 285-320.

LAZAROVICI, Gheorghe; POP, Radu

2015 Hunting Symbols from the Someș Cliffs, *Between Earth and Heaven Symbols and Signs, Ethnoreligion*, Series, II, Muzeul Bucovinei, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, pp. 57-106.

–2016 Simboluri legate de vânătoare de la falezele Someșului, *ActaMP*, XXXVIII, Zalău, pp. 9-63.

–2017 About the cave art from Grota Mare – Someș River Cliffs and some comments on the cave art, *Symbols and Signs. As a Communication system, In memory of Gheorghe Dumitroaia, Ethnoreligion* seria III, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, pp. 57-106.

LAZAROVICI, Gheorghe; ROMAN, Cristian; LAZAROVICI, C.-Magda

2017 New cave signs in Peștera Cizmei. A study of ethnoreligion, *Symbols and Signs*, Muzeul Bucovinei, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, pp. 321-350.

MAKAREVIĆ, M.L.

1960 Ob ideologiceskih predstavlenijah u trâpolâskih plemen, *ZOAO*, I, 34, Odessa, pp. 290-301.

MAKKAY János

1971 Altorientalische Parallelen zu dem ältesten Heiligtumstypen Südosteuropas, *Alba Regia*, 11, pp. 137-144.

MÂNDRICEL, Ilie; BORTAȘ, Victor

2008 *Vestigii rupestre și alte locuri magice din Munții Buzăului*, Ed. Victor B. Victor, București.

MARTINEZ, Antonio Beltran

1979 *Problemas del arte rupestre Levantino en la Provincia de Castelo*, Albaracin. www.cuevascastellon.uji.es/articulos/cpac11_problemasarterupestrelevantino.pdf

MAXIM, Zoia; LAZAROVICI, Gh.; LAZAROVICI, C.-Magda; MERLINI, Marco

2009 The Catalogue of Signs. În: Zoia MAXIM - Joan MARLER, Viorica CRIȘAN, *The Danube Script in Light of the Turdaș and Tărtăria discoveries*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, pp. 131-167.

MERLINI, Marco

2009 *An Inquiry into the Danube Script*, Bibliotheca Brukenthal, XXXIII, Sibiu.

MONAH, Dan

1977/2012 *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni - Tripolie*, Piatra Neamț.

NICA, Marin

1983 Obiecte de lemn descoperite în așezarea neolitică de la Grădinile (județul Olt), *Arhivele Olteniei*, 2, Craiova.

NICA, Dumitru

2012 Urmele ale unei posibile culturi presumeriene în Munții Buzăului, *Enigme ale trecutului îndepărtat în Munții Buzăului. Munții Buzăului între mister și realitate*, Ed. Alpha MDN, Buzău, pp. 219-236.

NICOLĂESCU-PLOPȘOR, Constantin S.

1928 Travaux sur les peintures rupestres d'Olténie, *Arhivele Olteniei*, 35, VII, Craiova, pp. 37-46.

–1929 Desenurile rupestre de la Polovragi–Gorj, *Arhivele Olteniei*, 41–42, pp. 96.

OTTE, Marcel

2015 Mythic codes of the Mezinian, *Quaternary International* 359-360, pp. 510-519.

PETRESCU, M. Sorin

2000 *Locuirea umană a peșterilor din Banat până în Epoca Romană*, Ed. Mirton, ser. BHAB, XXVII, Timișoara.

–2007 (2012) Megalite la Borlova. Rupestral traces in the Mountainous Banat (I), *Tibuscum*, SN. 2, Caransebeș, pp. 11-24.

POP, Radu; GHEMIȘ, Călin

2013 Contributions to the Knowledge of Parietal Art in North-Wester Transilvania. The Discoveries from Ileanda (Sălaj County), *Ziridava*, 27, Arad, pp. 7-20.

PREOTEASA, C.

2012 Considérations relatives à un certain type d'artéfacts de culte découverts dans des établissements appartenant au complexe culturel Precucuteni-Cucuteni, *Arheologia Moldovei*, XXXV, Iași, pp. 75-106.

RIȘCUȚIA, Cantemir; RIȘCUȚIA, Irina

1977 Impresiunile palmare rupestre din Peștera Gaura Chindiei, comuna Pescari (județul Caraș-Severin), *RevMNIA*, XXVI, 1. pp. 34.

ROMAN, C. Cristian

2008 *Habitatul uman în peșterile din sud-vestul Transilvaniei*, Bibl. Brukenthal, XXV, Sibiu.

ROSENBERG, A.

2007 Hallan Çemi, *Vor 12.000 Jahren in Anatolien, Die ältesten Monumente der Menschheit*, Herausgegeben Badischen Landesmuseum, Karlsruhe.

ROTEA, Mihai

2009 *Pagini din Preistoria Transilvaniei. Epoca Bronzului*, Ed. Mega, Cluj-Napoca.

SANDARS, A.

1968/1985 *Prehistoric Art in Europe*, Hermandswoert, Middlesex.

SREJOVIĆ, Dragoslav

1969 *Lepenski Vir*, Beograd.

STĂNESCU, C. Florin

1987 Absida centrală a Marelui Sanctuar rotund; considerații de interdependență între unele din componentele incintei sacre de la Sarmizegetusa Regia, *ActaMN*, XXIV-XXV, Cluj-Napoca pp. 119-155.

–1990 Astronomical significance of the sacred precinct at Sarmizegetusa Regia (Romania), *Archaeometry in Romania*, 2, București, pp. 1-30.

SZÜCS-CSILLIK, Iharika; MAXIM, Zoia

2016 The Heavenly Snake in the Agricultural Calendar, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*: Editura Tradiție, București, 418-432.

VAN BERG, Paul L.

2003 Osama al-Mechrif Hemma Rapport préliminaire, WEB 1: *Archéologie et art rupestre du Hemma (Djezireh syrienne) Mission de Khishâm-Campagne*; WEB 2: *Rock art and archaeology in Syria*, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=3826>.

VLASSA, Nicolae; TAKACS, Matilda; LAZAROVICI, Gheorghe

1985-1986 Mormintele tumulare din Banat și Transilvania din perioada eneolitică târzie, *ActaMN*, XXI-XXIII, Cluj-Napoca, pp. 59-78.

–1987 *Hügelbestattung in der Karpaten-Donau-Balkan-Zone, Während der Äneolithischen Periode*, Beograd, pp. 107-119.

ZILHAO, João

2017 *Arte Rupestre e pre- Historia do Vale do Coa*.

www.dacia.org_congres_vartic_vartic.html

Wartic.

CONSTELAȚII CUNOSCUTE ÎN NEOLITIC

Iharka SZÜCS-CSILLIK

Institutul Astronomic, Cluj-Napoca

Zoia MAXIM

Cluj-Napoca

Constellations known in Neolithic

We know that in ancient times, people were sky watchers, made observations, drew conclusions, and their vision of Universe reflected the sky (macrocosm) into the ground (microcosm) and vice versa. Investigating deeply some symbols and signs from the Neolithic period, we find that the knowledge about the sky that some people had in the past represents much more than we've known so far. In this incursion into the Neolithic world, we will study two objects discovered in the tombs of the priestesses of Mostonga and Tărtăria.

Keywords: ethno-astronomy, archaeoastronomy, Neolithic, Spondylus, sacred tablet

Un ghid al cerului din neolitic? Cercetările interdisciplinare recente în domeniul arheoastronomiei și etnoastronomiei au adunat o serie de dovezi privind „cuceririle” științifice din epoca neolitică (Szücs-Csillik, Maxim, 2017). Printre aceste dovezi se numără și un pandantiv din scoica *Spondylus* descoperit la Mostonga (Serbia), care în interior are gravate semne ce par să simbolizeze stele și constelații din emisfera nordică, alcătuind o „hartă cerească”. Această piesă pare să fie, până la ora actuală, cea mai completă reprezentare a cerului nocturn din neolitic (6000-5500 î.Ch.).

Sergiu Karmanski a publicat în anul 1977 un articol despre patru morminte descoperite la Mostonga (latitudine geografică: 45.50° N, longitudine geografică: 19.25° E, altitudine 82 m), unde pe pelvisul unui schelet feminin a fost găsită o scoică *Spondylus* (Karmanski, 1977). Studiind atent această scoică, Karmanski a observat o serie de linii și puncte gravate pe partea interioară încercând să dea sens acestor semne (Fig. 1). „Potrivit arheologului Karmanski, șase pictograme au fost gravate în acest decor: doi pești mari (nr. 1, 2), un pește mare care a fost prins cu cârligul (nr. 3), o imagine cu stele pe cer (nr. 4), o case pe piloni (nr. 5) și o barca mică cu oameni care trag la vâsle (nr. 6). Probabil putem discuta despre interpretarea lui Karmanski, dar ceea ce este destul de sigur este că șase semne constituie o mitogramă” (Hiller, Nikolov, 2000).

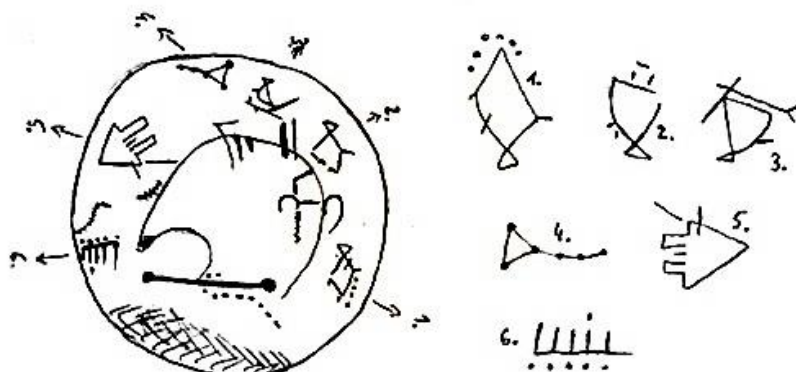


Fig. 1. Mostonga. Partea interioara a scoicii *Spondylus* cu șase simboluri (după Karmanski, 1977)

Semnele gravate pe pandantivul de la Mostonga (cultura Vinča A1) ne transmit un mesaj din Marea Civilizație a Vechii Europe sub forma unei scrieri ideografice. Acest obiect avea o puternică încărcătură sacră, aparținând, probabil unei „preotese” „... un vindecător-șaman l-ar fi putut folosi în ritualurile de vindecare, obiectele de tip *Spondylus*, erau probabil accesoriile rituale. Acest tip de obiect - pandantiv, forma vulvei – a fost purtat (în cadrul unor ritualuri), moștenit și transmis de la o generație la alta, niciodată distrusă...” (Séfériadès 1994).

Scoica *Spondylus gaederopus*, este originară din Marea Mediterană, și a jucat un rol important în rețelele comerciale din neoliticul european (Merlini, 2009: 72; Séfériadès, 2010, 2013), fiind marfă de prestigiu transformată în podoabe care, apoi, au fost descoperite în siturile din Bazinul Carpatio-Dunărean dintre care amintim Parța și Tărtăria. Obiectele din această scoică erau destinate unor persoane ce aveau un rol important în societate, însoțindu-i și pe Lumea Cealaltă. Încărcătura magică al acestor scoici (Mâncarea Zeilor) este dat și de proprietățile halucilogene „efectele consumului în afara sezonului le-au făcut să fie o parte esențială a ceremonialurilor religioase, deoarece între aprilie și septembrie, scoica *Spondylus* este toxică” (Glowacki, 2005; Merlini, 2009: 73). Astfel, era folosit în ritualurile de interconectare dintre: lumea concretă și cea spirituală; lumea inferioară și cea superioară; Pământul și Cerul; microcosmosul și macrocosmosul, conform ideii „cum este Sus, așa este și Jos”.

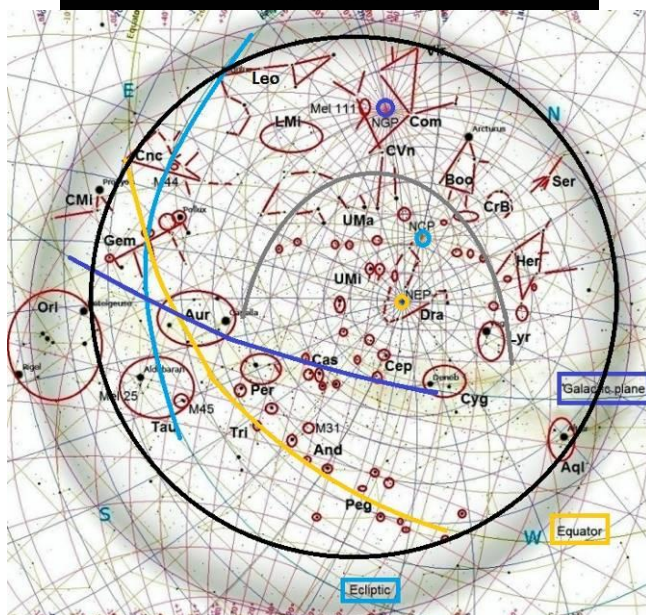


Fig. 2. A- pandantivul de la Mostonga; B- Harta cerului cu grupări similare de stele (modelat cu Stellarium Astronomy Software Package, pentru 5500 BC).

Comparând harta cerului (fig. 2B) cu semnele din interiorul pandantivului de la Mostonga (fig. 2A), am constatat asemănarea uluitoare dintre reprezentările gravate pe scoică și grupurile de stele de pe cer. Se știe că, de-a lungul mileniilor, stelele păstrează poziții aproximativ fixe unele față de altele, formând, aproximativ, aceleași constelații. De-a lungul

timpului, civilizațiile din întreaga lume au imortalizat aceleași grupuri de stele (Brown, 1899; Burl, 1981), ceea ce ne ajută în analizarea nivelului de cunoștințe acumulate de societățile neolitice și din epoca cuprului.

Constelații, stele și Calea Lactee. Forma aproape rotundă a scoicii Spondylus de la Mostonga a sugerat forma bolții cerești. Semnele gravate pe scoică par să reprezinte hartă constelațiilor cunoscute la acea vreme (5500 î. Ch.). Nu știm când, cum și de ce era folosit, cert este că putea fi utilizat pe tot parcursul anului: **zenitul** – centrul circumpolar aflat deasupra capului, lângă steaua *Polară* – este aproximativ în mijlocul scoicii, iar marginea scoicii reprezintă orizontul la aproximativ 30° înălțime; vecinătatea **Polului Nord Ceresc** (lângă steaua *Edasich* din constelația *Dragonul*); unele **constelații circumpolare** (*Dra*, *UMi*, *UMa*, *CVn*, *Com*, *Lyr*, *Her*, *CrB*, *Boo*); unele stele care răsar și apun de pe **ecliptică** (din constelațiile zodiacale de primăvară: *Gem*, *Cnc*, *Leo*), de pe **ecuatorul ceresc** (*Cnc*, *Gem*, *Aur*, *Per*, *And*, *Peg*), de pe **planul galactic** (*Gem*, *Aur*, *Cep*, *Cyg*) și, eventual, stelele *Aldebaran*, *Betelgeuse*, *Altair*.

În anul 5500 î. Ch. în constelația *Gemeni* se intersectau trei coordonate cerești importante: **ecuatorul**, **ecliptica** și **planul galactic** în apropierea *punctului vernal* (γ). Deci, în această perioadă, echinocțiul de primăvară era în constelația *Gemeni*. Punctele de referință ale sistemului de coordonate ecliptice pentru anul 5500 î. Ch. au fost: punctul vernal (echinocțiu) pe 5 mai; solstițiul de vară în 6 august; echinocțiul de toamnă pe 1 noiembrie și solstițiul de iarnă în 1 februarie. Se știe că, datorită precesiei echinocțiilor, aceste puncte se mișcă spre vest de-a lungul eclipticii într-un ciclu de 25772 de ani (Wittmann, 1979). În plus, linia nodurilor a fost paralelă cu axa galactică (*Gemini* (vernal) - *Săgetător* (tomnatic) - banda groasă era perpendiculară pe axa *Fecioară-Pești* – axa longitudinală a scoicii Spondylus. Mai mult (fig. 2) planul galactic este aproape de Polul Nord Ecliptic (NEP), iar planul ecliptic este aproape de Polul Nord Galactic (NGP).

Scoica avea două găuri pentru a fi trasă pe un șnur. Aceste două găuri ar putea reprezenta două stele cu aceeași luminozitate, ca de exemplu: *Mirfak* – *Capella*, sau *Deneb* - *Vega*. Între ele există o linie groasă, care ar putea indica *Calea Lactee* de primăvară, deoarece aceste constelații se găsesc pe banda luminată de stele, ce se întinde peste bolta cerească. În plus, știm că regiunile de concentrare maxima a luminii pe cerul nopții sunt în: planul galactic (lumina integrată a stelelor); planul ecliptic (lumina zodiacală) și orizontul (lumina Soarelui înainte de răsărit și după apus). În jurul perechilor de stele *Deneb-Vega* sau *Mirfak-Capella* există zone strălucitoare pe Calea Lactee (între 90° longitudine galactică și 180° anti-centru galactic). Pentru o descriere detaliată, vezi lumina galactică difuză

(DGL) pe lungimea galactică 90° - *Cygnus* și 180° - *Taurus-Auriga* (Roach, Gordon, 1973). Observăm constelația *Cassiopeia* pe banda dintre cele două găuri, iar deasupra sunt, probabil, constelațiile *Cefeu* și *Ursa Minor* ca puncte, ori linii neclare.

Este foarte important să subliniem că în anul 5500 î. Ch. Calea Lactee era o bandă groasă, luminoasă, ce a fluctuat pe tot parcursul anului între zenit (deasupra capului, miezul nopții de vară) și orizont (linia dintre Cer și Pământ, miezul nopții de iarnă) pe direcția Est-Vest.

Sub banda groasă putem observa câteva puncte consecutive pe care le-am identificat ca stele din constelațiile *Perseus*, *Andromeda* și *Pegasus*. În apropierea benzii groase (fig. 2), socotind în sens invers acelor de ceasornic, spre stânga, se observă patru pete considerate ca fiind stelele *Mirfak*, *Capella*, *Betelguese*, *Aldebaran* (poate Pleiadele (M45), *Hyadele* (Mel 25), iar pe dreapta, alte trei pete neclare, care ar putea fi stelele Triunghiului de vară: *Altair*, *Vega* și *Deneb*.

În interiorul scoicii *Spondylus* se observă o urmă naturală a formei de potcoavă inversă, care restricționează direcția sacră a Nordului, unde găsim și polurile cerești (ex. pilonii lumii). Deasupra potcoavei, în sens contrar acelor de ceasornic, am identificat zece grupuri de stele, constelații (antice): *Hercules*; *Corona Borealis*; *Serpens*; *Bootes*; *Coma Berenices* - *Canis Venatici*; *Leo1*, *Leo2*, *Cancer* (M44: *Praesepe* - cel mai apropiat roi stelar deschis), *Canis Minor* și *Gemini*.

Pe forma potcoavei inverse observăm urme din constelația *Ursa Majors*. În interiorul potcoavei sunt puncte neclare din constelația *Draco*, serpuind lângă Polul Nord Ceresc (NCP) și Polul Nord Ecliptic (NEP). Interesant este că Polului Nord Ceresc (NCP), Polul Nord Ecliptic (NEP) și Polul Nord Galactic (NGP) au fost percepute, din cele mai vechi timpuri, ca trei cercuri concentrice (Fadda, 1997), ceea ce sugerează că preoții astronomi din toată lumea aveau experiențe aproape identice în timpul observațiilor (Kelley, Milone, 2011).

Casa și Barca. „Astronomul-preot” (poate chiar femeia cu scoica *Spondylus* de la Mostonga și cea cu tăblițele de la Tărtăria), în mod ingenios, a cunoscut planul ecliptic prin observarea mișcării Lunii, a Soarelui și a planetelor de-a lungul constelațiilor zodiacale, unde se pot produce eclipsele. În plus, ciclul anual al zodiacului putea fi folosit în culturile antice pentru a determina timpul anului. Polul Nord Ecliptic (NEP) se putea stabili de polul axei perpendiculare pe ecliptică. Polul Nord Ceresc (NCP) a fost sesizat ca un punct în jurul căruia stele par să se miște. Ecuatorul ceresc este planul perpendicular pe Polul Nord Ceresc (NCP), sau pe Axa Lumii (Rappenglück, 1999). Polul Nord Galactic (NGP) putea fi considerat punctul nordic al axei perpendiculare pe Calea Lactee. Aceste

trei puncte din emisfera nordică puteau fi descoperite de inițiații în observarea cerului încă din timpuri ancestrale, iar în neolitic prin studierea mișcării regulate și ciclice a stelelor s-a ajuns la un nivel înalt de cunoaștere a fenomenelor astrale, legându-le de momentele importante de pe Pământ. Fantastic este că, au știut să consemneze aceste observații astronomice, intuind legile care guvernează spațiul ceresc și să marcheze Momentul Oportun (Evenimentul Așteptat) pentru calendarul agricol, social și religios, atât de necesar în cultul fertilității și fecundității (Hughes, 2005)!

Știind că, într-un ciclu de 25772 de ani configurația cerului se schimbă și planurile se mișcă spre vest, observabil de-a lungul eclipticii, am folosit această „scară” cosmică pentru a determina cronologic timpul când au fost observate constelațiile reproduse pe scoică, din această cauză am insistat pe cei trei poli (Polul Nord Ceresc, Polul Nord Galactic și Polul Nord) și intersecția liniilor redatate pe scoică și pe tablă rotundă de la Tărtăria. Cunoscând datările pieselor (Merlini, 2009: 74; Lazarovici Gh., Lazarovici M., Maxim, 2009: fig. 5) am cercetat inițial Cerul în jurul anului 5500 î. Ch., am determinat perioada echinocțiilor și solstițiilor (vezi mai sus), dar a trebuit să cobor în timp până spre 6000 B.C.

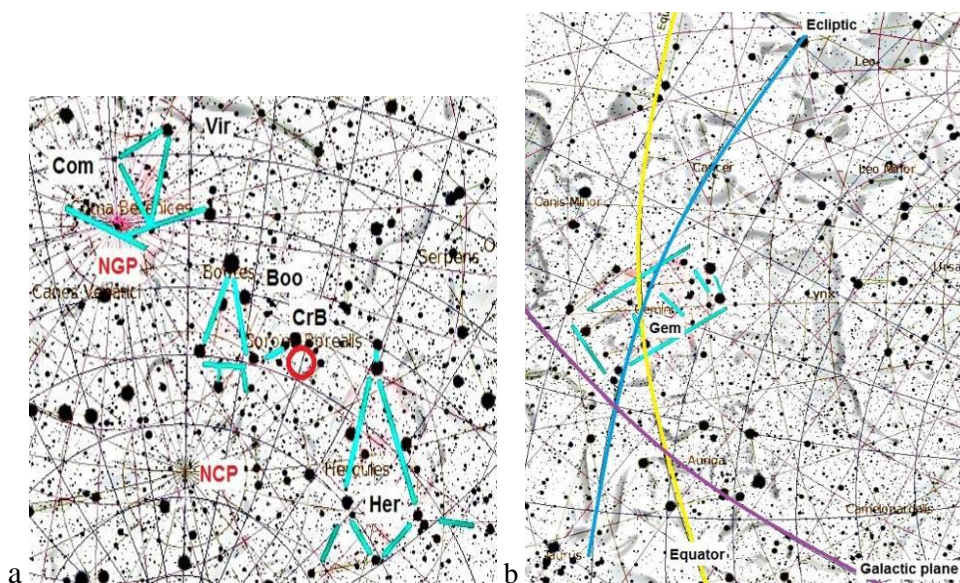


Fig. 3. a- Constelațiile Hercules, Bootes și Coma Berenices-Virgo, (simbolurile Omului „pește”) și Corona Borealis (simbolul Casei); b- Constelația Gemeni – simbolul Bărcii din Calea Lactee (planul galactic).

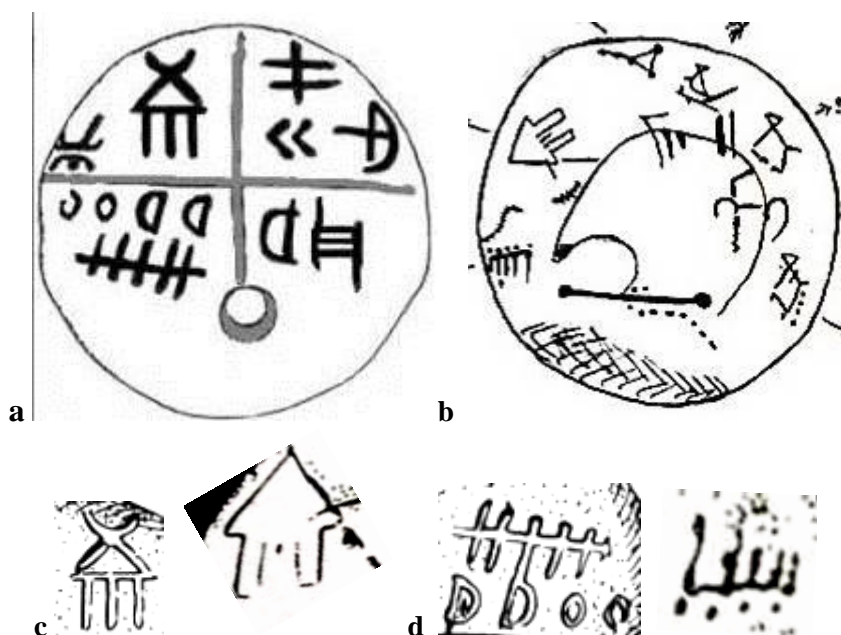


Fig. 4. a- Tărtăria; b- Mostonga; c- reprezentarea constelației Corona Borealis (Casa); d- reprezentarea constelației Gemeni (Barca).

Pe scoica de la Mostonga semnele ce reprezintă Casa, Coliba (*Corona Borealis*) are analogii pe tăblița rotundă de la Tărtăria (Lazarovici et alii, 2011), pe un fragment ceramic pictat și pe un fund de vas incizat de la Turdaș (MNIT, colecția Zsofiei Torma: Maxim et alii, 2009: cat. 84).

Barca (*Gemeni*) a fost reprezentată pe scoica de la Mostonga, pe tăblița rotundă de la Tărtăria și incizat pe un fund de vas de la Cluj-Napoca – Piața Libertății (Vlassa, 1976: fig. 8-9). Legate de reprezentarea bărcii (Barca Cerului) sunt mai multe considerente interpretative, unele magico-ritualice, altele legate de Lumea Cealaltă (Schuster, Morintz, 2006; Merlini 2009: 73), cum este și în credințele populare românești chiar în asociere cu casa, leagănul (la Iclod avem leagăne miniaturale asemănătoare bărcilor), pântecul matern (Evseev, 1994: 21).

Potrivit etnoastronomiei românești (Maxim, Szücs-Csillik 2003; 2010), unele constelații sunt văzute în felul următor: *Hercules*, *Bootes* și *Virgo* sunt creaturi umane (pe scoica *Spondylus* sunt trei forme de „pește”); *Corona Borealis* este „Coliba” sau Casa; *Cassiopeia* este un „Tronul” - un loc special; *Lyra* este „Ciobanul cu Oile”; *Pegasus* și *Andromeda* reprezintă „Jgheabul”; *Cygnus* este „Fântâna din răscruce”; *Canis Minor* este „Zorila” un animal imaginat; *Gemeni* este luntrea ori „Comoara lui Iov”, etc. (Szücs-Csillik, Maxim, 2016).

Aceste obiecte au o semnificație istorico-culturală imensă, deoarece aduc în zilele noastre informațiile și cunoștințele astronomice ale civilizațiilor neolitice și ne permit să știm mai multe despre viața, cultura, capacitățile intelectuale, realizările și limitele lor. Natura interdisciplinară a cercetării (astronomie, arheologie, antropologie, etnologie, etc.) este de subliniat, deoarece lucrând împreună, semnele și simbolurile de pe aceste artefacte devin mai ușor de înțeles.

Bibliografie

BROWN, R.

1899 Primitive constellations, *Nature*, 60, 31-32.

BURL, A.

1981 Ancient Astronomers of the new and old worlds, *Nature*, 293, 335-336.

EVSEEV, Ivan

1994 *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara.

FADDA, M. A.

1997 Località Sa Conca 'e Sa Emmina-Boeli-Istevene. Nuove scoperte di menhirs, *Bollettino di Archeologia*, 43-45, 113-116.

GLOWACHI, M.

2005 Food of the Gods or mere mortals? Hallucinogenic Spondylus and its interpretive implications for early Andean society, *Antiquity*, 79, 257-268.

HILLER, S.; NIKOLOV, Vasil

2000 *Karanovo III - Beiträge zu Neolithikum in Südosteuropa*, Poibos-Vlg, Sofia.

HUGHES, D. W.

2005 Neolithic and Early Bronze Age skywatchers and the precession of the equinox, *Journal of the British Astronomical Association*, 115, 29-35.

KARMANSKI, S.

1977 *Katalog antropomorfne i zoomorfne plastike iz okoline Odzaka*, Arheoloska Zbirka, Odzaci.

KELLEY, D. H.; MILONE, E. F.

2011 *Exploring Ancient Skies. A Survey of Ancient and Cultural Astronomy*, Springer, New York.

LAZAROVICI, Gheorghe; MERLINI, Marco

2005 New archaeological data refering to Tărtăria tablets, *Documenta Praehistorica*, 32, 205-219.

LAZAROVICI, Gheorghe; LAZAROVICI, Magda; MAXIM Zoia

2009 The Chronological and Cultural Place of the Vinča and Turdaș Cultures in the Context of European Civilization. În: Zoia MAXIM - Joan MARLER, Viorica Crișan, *The Danube Script in Light of the Turdaș and Tărtăria discoveries*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 93 – 108.

LAZAROVICI, Gh., LAZAROVICI, C.-Magda, MERLINI, Marco

2011 *Tărtăria and the sacred tablets*, Ed. Mega, Cluj-Napoca.

MAXIM, Zoia; LAZAROVICI, G.; LAZAROVICI, Magda; MERLINI, M.

2009 The Catalogue of Signs. În: Zoia MAXIM - Joan MARLER, Viorica Crișan, *The Danube Script in Light of the Turdaș and Tărtăria discoveries*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 131-167.

MAXIM, Zoia; SZÜCS-CSILLIK, Iharka

2003 Agricultural constellations, *Tiberiu Popoviciu Itinerant Seminar of Functional Equations, Approximation and Convexity*, 2, 5-10.

- 2010 Cerul – oglindă a Pământului. Spicuiuri din mitoastronomia românească. În: Horia POP et alii, *Identități culturale locale și regionale în context european. Studii de arheologie și antropologie istorică*, 45-55.

MERLINI Marco

2009 The Danube Script as a Tool of Ancestry Ideology in a Kinship-Bases Society. În: Zoia MAXIM - Joan MARLER, Viorica Crișan, *The Danube Script in Light of the Turdaș and Tărtăria discoveries*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 69-91.

MERLINI, Marco, LAZAROVICI, Gheorghe

2008 Settling discovery circumstances, dating and utilization of the Tărtăria tablets, *Acta Terrae Septemcastrensis*, Sibiu, 111-196.

RAPPENGLÜCK, M.

1999 The Whole Cosmos Turns around the Polar Point: One-Legged Beings and their Meaning. În: C. ESTEBAN – J. A. BELMONTE, *Astronomy and Cultural Diversity*, 169-175.

ROACH, F. E.; GORDON, J. L.

1973 *The light of the night sky*, D. Reidel, Dordrecht.

SCHUSTER, Cristian; MORINTZ, Alexandru

2006 *Ambarcațiuni și navigație în preistorie*, Târgoviște, Ed. Cetatea de Scaun.

SÉFÉRIADÈS, M. L.

1994 *Spondylus gaederopus*: the earliest European long distance exchange system, *PRS*, 22, 233-256.

– 2010 *Spondylus and Long-Distance Trade in Prehistoric Europe*. În: D. W. ANTHONY et alii, *The Lost world of Old Europe. The Danube valley 5000-3500 BC*, 179-190.

– 2013 *Spondyles Roumains, Spondyles Americains*. În Alexandra Comșa et alii, *Facets of the past: the Challenge of the Balkan Neo-Eneolithic*, București, 247-272.

SZÜCS-CSILLIK, Iharka; MAXIM, Zoia

2016 The Heavenly Snake in the Agricultural Calendar, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*: Editura Tradiție, București, 418-432.

SZÜCS-CSILLIK, Iharka; MAXIM, Zoia

2017 „Observed” constellations from the Parța Neolithic sanctuary, *ArheoVest*, JATEPress Kiado, Szeged, 641–648.

SZÜCS-CSILLIK, Iharka; LAZAROVICI, Gh.; MAXIM, Zoia

2018 Breakthrough discovery about the ancient knowledge of the sky. Paper presented at the *Symposium From Symbol to Sign (Cave art, mobile art). The fireplace in temples and sanctuaries (Type and functionality)*, Suceava, 21-23 September 2018, s.t..

VLASSA Nicolae

1996 Contribuții la problema racordării cronologiei relative a neoliticului Transilvaniei la cronologia absolută a Orientului Apropiat. 1 Așezarea neolitică de la Cluj, *Neoliticul Transilvaniei. Studii, articole, note*, Ed. Bibliotheca Mvsei Napocensis, Cluj-Napoca, 161-172.

WITTMANN, A.

1979 The obliquity of the ecliptic, *Astronomy and Astrophysics*, 73, 129-131.



**RECENZII, DISCUȚII, NOTE DE LECTURĂ
MĂRTURII, COMEMORĂRI, ANIVERSĂRI**

ALAIN BOURAS – „La civilisation des clairières”. Enquête sur la civilisation de l'arbre en Roumanie. Ethnoécologie, technique et symbolique dans les forêts des Carpats, Presse Universitaire de Franche-Comté, 2018, 728 pagini

Dana Maria CÂMPEAN
Muzeul Etnografic al Transilvaniei

Alain Bouras

- este cercetător în etno-ecologie la Ministerul Culturii și Comunicării din Franța;
- are specializări obținute atât în Franța cât și în Canada, Rusia în domeniile tradițiilor locale, în programe de dezvoltare durabilă (din domeniul ecologiei), patrimoniu biocultural, imagini & filme etnografice;
- din anul 1982 este doctor în antropologie/ecologie, cu un doctorat obținut la EHESS Paris (conducător de doctorat a fost reputatul Paul-Henri Stahl);
- a scris mai multe studii și articole despre cultura populară în Europa Centrală, patrimoniu cultural, pădurile montane din Europa, exploatarea lemnului în satele din România, amenajarea teritoriului, dezvoltare durabilă, muzeografie;
- realizator de filme etnografice (România, Franța) din: Țara Chioarului, Munții Rodnei, regiunea Nantes, Picardie, Vendeea.

Volumul său, **„La civilisation des clairières”** („Civilizația poienilor/a luminișurilor”), cu un subtitlu explicativ **„Anchetă asupra civilizației copacilor în România. Etnoecologie, tehnică și simbolism în pădurile din Carpați”** m-a impresionat atât prin consistența sa fizică, 728 pagini, format A4, dar mai ales prin ampla documentare care a stat la baza redactării întregului text, documentare realizată pe parcursul a peste 30 ani de cercetare sistematică atât în pădurile și zonele rurale montane din România cât și în cele din Franța, zone cu care autorul face diverse analogii. Volumul, proaspăt ieșit de sub tipar, a fost prezentat de către Institutul Cultural Român din Paris la Salonul Cărții de la Paris, organizat în luna martie a acestui an.

Volumul este dedicat părinților autorului dar și țăranilor români, în semn de prețuire.

Așa după cum menționează autorul, Munții Carpați conservă foarte bine (încă) civilizația rurală din întreaga Europă referitoare la cultivarea arborilor, prelucrarea lemnului brut din pădure, dar și arta specifică lemnului și tehnicile caracteristice. Metodele arhaice folosite în exploatarea lemnului din pădurile Carpaților au fost observate de către autor pe parcursul mai multor perioade, au fost surprinse în fotografii, iar mai apoi, descrise amănunțit. Cercetarea s-a

desfășurat, așa după cum am menționat, pe o perioadă extinsă, între anii 1976-2010.

Cartea, un adevărat itinerariu cultural, prezintă, după rigorile metodei antropologice, două momente importante din evoluția arborilor: tehnologia de obținere a obiectelor din lemn și simbolistica lemnului adus din pădure. Aceste acțiuni sunt puse cel mai adesea în relație cu fenomenele culturale specifice comunităților locale rurale, tocmai pentru a pune în evidență tot ceea ce a însemnat „această mare civilizație țărănească a Europei”. Tema omniprezentă este aceea a copacului care, la un moment dat, este tăiat din pădure și transportat spre sat pentru a fi prelucrat. Partea tehnică de transformare a copacului în lemn util în diferite construcții a fost identificată și explicată în 10 capitole din partea I a lucrării. (pp. 97-274). Autorul descrie în amănunt cum se cioplește lemnul brut pentru a obține grinzi, căpriori, țapi, corni și exemplifică prin fotografii, schițe sau desene modul de tăiere și asamblarea lor pentru a obține diferite construcții.

Structura amplă a cărții se împarte în trei mai părți ce s-ar putea constitui, în două volume complementare prin modul de documentare și de prezentare al informației. Fiecare parte are câte un titlu sugestiv, și anume:

1. Când lăstarul devine lemn matur. Tehnici de prelucrare a lemnului în România
2. Arborele vindecător, arborele de vrajă. Arbuști și copaci în remedii, descântece, incantații
3. Copacii în sărbătorile românești

Volumul este o sinteză a ceea ce s-a scris despre copaci în alte cărți sau studii disparate; de departe, foarte interesant, bine și temeinic documentat, fiecare din cele trei părți tratează în mod exhaustiv problematica supusă cercetării.

Personal, mi-a reținut atenția ultima parte, poate și datorită faptului că și eu am studiat, în cadrul unui doctorat, aspecte ale căsătoriei în satele Regimentului de graniță năsăudean, fără a mă interesa câtuși de puțin de rolul unei ramuri sau al unui brad în ritualul nupțial!!! În ultima parte a lucrării, autorul se referă la rolul lemnului și al pădurii în momentele importante ale vieții omului: naștere, căsătorie, moarte, fiind astfel subliniat caracterul sacru al lemnului. Autorul prezintă, pe rând, ceremonii și incantații specifice celor trei momente menționate anterior, momente în care sunt folosite diferite ramuri ale unor specii de copaci. De exemplu, la prima baie a nou-născutului se pun în apă câteva ramuri de copac și flori. (p. 480) Apa de baie va fi apoi vărsată la rădăcina unui pom fructifer, gestul fiind unul simbolic pentru copil: apa care face să crească pomul va face același lucru și pentru copil, creându-se astfel o legătură între cele două ființe. Se mai poate pune în apă trandafir sălbatic, diferite flori din pădure sau pot fi folosiți diferiți arbuști pentru unele leacuri (soc, corn, măceș, alun, porumbel, liliac, păducel).

În ceremonialul nunții pomii fructiferi și bradul apar în diverse momente (p. 486) !!!

În unele cimitire din țara noastră există obiceiul de a se planta pe morminte un pom fructifer sau un brad dar și stejar, fag sau salcie (p. 504), acești copaci având diferite semnificații (tineri morți, nenunțiți, copii decedați, sau doar pentru a ține de umbră). De obicei se plantează la capul mortului (p. 536) înainte de a fi gata crucea care va fi pusă definitiv pe mormânt. C. G. Jung, citat de autor, afirma că, în acest context „crucea va fi în același timp arborele vieții și arborele morții” (p. 536).

În fiecare parte a lucrării, aspectul tehnologic este legat de cel simbolic, iar autorul reușește să surprindă legăturile dintre cele două și să analizeze prezența simbolică a diferitelor tipuri de arbori la intersecția unor idei-forță cum ar fi timpul, viața sau moartea dar și relația cu strămoșii, renașterea, deci ca un intermediar între lumea naturală și cea supranaturală. (p. 534)

Autorul sintetizează foarte bine funcțiile simbolice ale copacului:

- Reprezentarea conceptului de timp (pp. 534-535)
- Simbol al arborelui vieții (p. 537)
- Copacul, strâns legat de cultul strămoșilor (pp. 537-540)
- Importanța Ramurilor verzi (p. 541-543)
- Copacul, simbol al principiului fecundării (pp. 551-553)
- Ramurile verzi, copacul, frunzișul, simbol al descendenței (pp. 553-555)

În încheiere, este subliniată din nou relația foarte strânsă dintre om și copac precum și faptul că România este un „conservator cultural”, adică multe din aspectele care s-au pierdut deja în țările Europei Occidentale, se regăsesc încă la noi, în special în satele noastre tradiționale și merită din plin să fie studiate. Autorul îndeamnă la cercetări viitoare privitoare la civilizația rurală cu tot ce presupune aceasta!!!!

Cartea se adresează atât specialiștilor cât și publicului de rând pasionat de natură și de păduri.

ASPECTE PRIVIND ISTORIA VÂNĂTORII ÎN SPAȚIUL TRANSILVĂNEAN

Andrei FILIP
Muzeul Etnografic al Transilvaniei

Aspects regarding the history of hunting in Transylvania

The purpose of this article is to serve as a brief introduction to the study of the different aspects that compose the history of hunting in Transylvania until the end of the 19th Century, as presented in a number of works written on this topic by authors such as Gheorghe Nedici, Ion Nania, August Von Spiess or Otto Witing. While the subject matter is quite vast, the author aims to cover in large the most important aspects regarding the practice of hunting and its evolution.

Therefore the article comprises aspects concerning the motivations that stood behind the practice of hunting by different social groups and how they gradually changed, the game species that were hunted over the centuries, the evolution of hunting methods and weapons and the development of the hunting legislation from its earliest forms up until the 1883 Hungarian hunting law, focusing particularly on the laws that came into effect during the late 18th and the 19th Centuries.

Keywords: hunting, Transylvania, hunting law, hunting methods, game species

Începând cu fazele primare ale antropogenezei, vânatul a fost principala sursă de hrană a omului. Astfel, vânătoarea reprezintă una din cele mai vechi îndeletniciri umane, alături de culesul fructelor și plantelor din natură. Totodată, pe lângă faptul că reprezenta o sursă de procurare a cărnii și un mod de obținere a pieilor și blănurilor folosite pentru îmbrăcăminte, a oaselor și coarnelor de animale care reprezentau materie primă în ceea ce privește confecționarea armelor (până la apariția prelucrării metalelor), vânătoarea avea ca scop și apărarea oamenilor, a animalelor domestice și a culturilor împotriva atacurilor sau pagubelor create de sălbăticiuni. Treptat aceasta a dus, printre altele, la perfecționarea uneltelor, a *strategiilor* și metodelor de vânătoare, la invenția sulitei, a arcului cu săgeți și a curselor pentru capturarea animalelor. Odată cu apariția celor din urmă, practicarea vânătorii poate fi catalogată sub două forme: vânătoarea *activă* – unde se folosesc arme albe și de foc (acestea făcându-și apariția treptat în Europa începând cu sfârșitul secolului al XIV-lea) și vânătoarea *pasivă* – unde sunt folosite curse și capcane.

Începutul practicării agriculturii și a creșterii animalelor domestice a făcut ca vânătoarea să devină o ocupație secundară în rândul societății, ajungând treptat, în unele perioade ale istoriei, să fie un apanaj aproape în totalitate al nobilimii sau al familiilor înstărite. Acestea, atribuindu-și dreptul

exclusiv asupra acestei ocupații, organizau vânători mari prin care își etalau priceperea, forța fizică și curajul, în multe cazuri vânătoarea constituind și o formă de educație tehnică și tactică în ceea ce privește arta războiului. Cu toate acestea, a rămas o ocupație rentabilă în asigurarea aprovizionării cu carne a familiilor țărănești, fiind totodată o sursă de venit necesară în vederea acoperirii cheltuielilor gospodărești, în special prin comercializarea pieilor și a blănurilor.

Astăzi vânătoarea este preponderent practică ca sport sau ca metodă de a ține sub control înmulțirea excesivă a prădătorilor care atacă animale domestice sau a animalelor sălbatice care produc daune producției agricole; numărul persoanelor care au ca ocupație de bază vânatul fiind extrem de redus.

Mențiuni privind vânătoarea în Transilvania până la începutul secolului al XIX-lea

Având încă din cele mai vechi timpuri o faună bogată și diversă, în Transilvania vânătoarea a fost practică, bazându-se pe descoperirile arheologice, începând cu perioada paleoliticului inferior. (Nania, 1977: 20-22) De-a lungul vremii, printre speciile de mamifere vânată în această regiune s-au aflat: zimbrul, bourul, elanul, cerbul lopătar, cerbul, căprioara, capra Ibex, capra neagră, ursul, lupul, mistrețul, castorul, vulpea, iepurele, râsul, pisica sălbatică, vidra, viezurele, bursucul, jderul ș.a. În privința speciilor de păsări vânată, sunt demne de menționat fazanul, cocorul, tetraonidele (cocoșul de munte, cocoșul de mesteacăn și ierunca), prepelița, potârnichea, rața, gâsca, lebăda, cocostârcul.

După cum am menționat deja, vânătoarea a fost practică în Transilvania încă din cele mai vechi timpuri. Acolo unde sursele scrise sunt puține sau lipsesc, descoperirile arheologice completează pe cât posibil descrierea practicii vânătoarești. Astfel putem afla că în perioada daco-getă, arma preferată la vânătoare era arcul cu săgeți, fiind folosit chiar și călare (metodă posibil împrumutată de la triburile de sciți sau sarmați). Alte metode de vânat erau hăituiala cu câini sau folosirea gropilor. (Nania, 1977: 89-92) Datorită studierii resturilor osteologice se poate constata că, printre altele, au fost vânată în această perioadă iepuri, urși, lupi, vulpi, diverse păsări și cervide, cele mai vânată fiind mistrețul și cerbul. (Nania, 1977: 82-83) Odată cu cucerirea romană a Daciei, vânătoarea ia un aspect nou. Astfel, pe lângă practicarea ei din necesitate, aceasta devine și un mijloc de educație militară. De la retragerea Aureliană până spre a doua jumătate a secolului al X-lea, știm că vânătoarea s-a practicat pe scară largă, fiind una dintre îndeletnicirile de bază ale succesiunilor de popoare migratoare care s-au stabilit în această perioadă pe teritoriul Transilvaniei, drept dovadă stând: numeroasele obiecte din corn și os, oasele de animale și armele și reprezentarea acestei ocupații prin obiecte de artă cu reprezentări zoomorfe.

După cucerirea de către maghiari a regiunii (începută în secolul al X-lea) și până spre a doua jumătate a secolului al XV-lea, sursele ne vorbesc despre diferitele vânători regale de zimbri și bouri, printre metodele folosite fiind hăituirea acestora către gropi cu ajutorul bățăiașilor, al câinilor sau *par force* călare cu lancea. Aceasta din urmă era o metodă foarte periculoasă, bățăiașii stârnindu-i pe zimbri din ascunzișurile lor spre un câmp deschis, acolo unde erau așteptați de către vânători călare, care îi atacau direct. Privind armele folosite și speciile de animale vâdate, acestea au rămas în mare parte neschimbate până în secolul al XVI-lea. Din puținele surse existente, aflăm că dreptul la vânătoare în această perioadă nu era oprit într-o oarecare măsură nici măcar țăranilor iobagi, cu unele excepții, precum vânătoria pe proprietățile nobilimii. Acest fapt este demonstrat de impunerea plății de către gospodării ale unor dări sub forma de vânat, piei de animale sălbatice (precum cele de jderi, de urs) sau coarne de bouri. (Nania, 1977: 139) Restrângerea dreptului la vânătoare pentru țărani și iobagi a fost consemnată de către regele Vladislav al II-lea al Ungariei prin legea XVIII din anul 1504. Această lege a constituit, sub diferite forme, timp de aproximativ trei secole, cadrul juridic care a reglementat regimul vânătoriei în Transilvania. Motivarea acestei legi a fost dată de faptul că țăranii și iobagii și-ar fi întrerupt munca agricolă și îndeplinirea îndatoririlor către stăpânii feudali, ocupându-se *exclusiv* cu practicarea vânătoriei pe tot parcursul anului. Este de observat că această lege interzicea vânătoria unor specii preferate de nobilime, precum cerbul, căprioara, iepurele, porcul mistreț, fazanul sau ierunca. (Nedici, 2014: 363-365)

Deși până în secolul al XVI-lea referirile la armele folosite în timpul vânătorilor sunt puține, putem deduce că erau folosite arme specifice și războiului precum: arcul cu săgeți, praștia, lancea, spada, sulita și arcanul în unele cazuri, dar și unelte uzuale precum securea, coasa etc. pentru vânătoria activă, iar lațurile, rețelele și capcanele pentru cea pasivă. (Nania, 1977: 165-169) Majoritatea acestor arme și capcane vor fi folosite pentru practicarea vânătoriei și după apariția și utilizarea pe scară largă a armelor de foc, unele fiind utilizate chiar și în ziua de azi.

În secolul al XVI-lea, izvoarele istorice ne pomenesc îndeosebi despre șoimărit și prinderea păsărilor, și mai puțin despre vânătoria clasică. O explicație ar putea fi dată de faptul că șoimăritul era considerat superior vânătoriei cu arme *primitive* precum arcul sau praștia când vine vorba de vânatul păsărilor. Totodată, armele de foc erau prea scumpe și nesigure pentru a fi folosite pe scară largă la vânat, acestea fiind folosite într-un număr foarte restrâns doar de către magnații mai înstăriți și doar pentru vânatul mare. (Nedici, 2014: 340) Pe la mijlocul secolului al XVII-lea cea mai des întâlnită metodă de vânătoare era cea la care se folosea *rețeaua*. Rețelele erau de obicei confecționate din cânepă și in de către pescari sau frânghieri, dar și de

meșteșugari specializați. Acestea aveau multe variante, în funcție de vânat și de relief. (Nedici, 2014: 278) Vânătoarea cu rețele era practică astfel: purtătorii de rețele înconjurau o parte a terenului cu ele, iar animalele erau speriate și alungate cu atenție spre acestea de către bătaiașii „înarmați” cu tobe și cornuri, ajungând în cele din urmă să se prindă în aceste rețele odată ce deschiderea acestora era strâmtată treptat cu ajutorul unei frânghii. În cazul păsărilor, acestea erau ademenite cu țișătoare sau alungate cu ajutorul câinilor către sistemul de rețele, iar odată ajunse sub acestea din urmă, păsările aruncau rețelele prinzând păsările sub ele. Deseori se folosea șoimul pentru a alunga păsările spre această capcană deoarece era un mod mai sigur și eficient.

Privind vânătoarea în secolul al XVIII-lea, aflăm din numeroasele relatări ale lui Ujfalvy Sándor (nobil transilvănean, care și-a publicat memoriile vânătoarești în anul 1855) că unii nobili practicau această ocupație pe tot parcursul anului, neglijându-și atribuțiile gospodărești și totodată *distrugeând* de-a dreptul fauna din locurile unde campau. Tot din aceste relatări aflăm că lupii erau vânați cu ogari și copoi, iar odată încolțiți, erau doborâți cu buzduganul de către vânătorii mai experimentați. Ujfalvy îl pomeneste și pe țăranul vânător Ioan Opriș care, la o vânătoare organizată de contele Wesselenyi din anul 1798 în munții Țibleș, reușește să-l scape pe acesta din urmă din ghearele unui urs, sfârșind a fi sfârșiat el însuși. Contele l-a înmormântat pe Opriș în locul unde a decedat, aducând pentru a-i face slujba un sobor de 10 preoți, așezându-i totodată acestuia o cruce de marmură. (Nedici, 2014: 343) Tot Ujfalvy ne relatează că ultimul zimbru din regiune a fost împușcat în anul 1762, pe *plaiul Bârgăului*, bazându-se pe mărturia a doi vânători de zimbri din acea perioadă, și anume Ion Corja și Alexe Crișan. (Nedici, 2014: 347) Totuși, această informație oferită de Ujfalvy este incertă, vânătoarea de zimbri fiind menționată de surse și în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Astfel aflăm că Damian Andron, împreună cu Anton Bâgiu, doi vânători zimbrari din satul Leșul-Ilvei au împușcat *pe la 1840* un zimbru într-o zonă numită sugestiv *Lunca Zimbrului*. (Nania, 1977: 229)

Din punct de vedere juridic, dreptul la vânătoare a fost mai amplu reglementat începând cu secolul al XVIII-lea, odată cu trecerea Transilvaniei sub auspiciile coroanei Habsburgice. De amintit în această privință sunt o serie de ordonanțe date între anii 1711-1732, prin care era reglementat dreptul de a purta arme, fiind cuprins indirect și dreptul la vânătoare. O legiferare mai amplă a dreptului la vânătoare s-a realizat prin ordonanțele din anii 1724, 1732, respectiv 1751. Acestea au interzis treptat *oamenilor de rând* (preoți nebeneficiați, școlari, meseriași, plugari) dreptul de a vâna și au implementat perioade de prohibiție la vânat pentru prima dată în Transilvania. (Nedici, 2014: 375-376) Ordonanța dată de către împărăteasa Maria-Tereza în anul 1759 obliga militarii (care erau supuși unor reglementări diferite față de civili în

ceea ce privește epocile de prohibiție) să plătească daune celor afectați atunci când vânau cu *câini englezești*. (Nedici, 2014: 376) Pe data de 21 august 1786, Iosif al II-lea, inspirat fiind de ideile moderne ale vremii care priveau vânătoria, adoptă ceea ce este considerat a fi primul act oficial care încearcă să aducă unele reglementări asupra activităților cinegetice în regiune. Printre altele, actul impunea *apărarea avutului particularilor și repararea daunelor pricinuite de vânat*. (Nedici, 2014: 376-398) În pofida eforturilor depuse de autoritățile austriece din Ardeal, presiunile venite din partea claselor privilegiate (cărora li se impuneau restricții pentru prima dată în ceea ce privește practicarea vânătorii) au făcut ca ordonanța iosefină să nu poată fi aplicată. Acest fapt ne este confirmat de raportul Dietei Ardelene din 1795, care menționează că nu era respectată nicio dispoziție din ordonanță, vânătoria continuând să fie practică în stil *vechi*. (Nedici, 2014: 376) Aceasta ordonanță a fost ultima încercare serioasă de a legifera dreptul la vânătoria în Transilvania până în anul 1848. Totuși, în această perioadă au mai existat o serie de mici reglementări venite din partea autorităților locale care au încercat să suplinească lipsa unei legi generale în domeniu. Printre altele, aceste reglementări cuprindeau și chestiuni referitoare la ocrotirea vânatului. În zonele unde nu s-a putut stopa vânătoria și portul armelor, autoritățile locale au decis să obțină un venit de pe urma acestora, înstituiind taxe pe arme și copoi.

În ciuda tuturor restricțiilor, vânatul a continuat să fie practicat *illegal* de către țărani liberi sau aflați în iobăgie, care prin aceasta își asigurau o sursă în plus de hrană și își completeau venitul prin vânzarea de piei și blănuri, chiar și cu riscul de a fi trași la răspundere de către autorități. Acest fapt ne este confirmat într-o adresă a Cancelariei Curții din Transilvania trimisă în data de 19 august 1769 Guvernului Transilvănean, prin care se cereau măsuri pentru împiedicarea vânatului ilegal de către țărani. (Witting, 1936: 32)

Deși de-a lungul secolelor mai sus menționate avem numeroase surse privind vânătoria în Transilvania, acestea descriu într-o majoritate covârșitoare doar vânătorile organizate de nobilime, vânătoria țărănească fiind neglijată. În puținele cazuri în care sunt amintiți țărani vânători, aceștia iau parte la vânători organizate de către nobili, fiindu-le recunoscute priceperea și curajul.

Vânătoarea în Transilvania secolului al XIX-lea

Schimbările socio-politice și tehnologice ale secolului al XIX-lea au adus unele schimbări și în ceea ce privește practicarea vânătorii și a dreptului de a vâna, argumentele practicării acesteia rămânând în mare parte neschimbate. Astfel, pentru anumite categorii sociale vânătoria continua să reprezinte un mod de a-și spori veniturile prin obținerea cărnii și a blănelor,

de protejare a recoltelor și a animalelor gospodărești; în același timp, pentru elita societății vânătoarea reprezenta o activitate sportivă și de agrement.

Așa cum am menționat anterior, nu au mai existat încercări de a reglementa vânătoarea la nivel teritorial în Transilvania până la mijlocul secolului. După înăbușirea Revoluției de la 1848, autoritățile austriece au încercat să impună în Transilvania adoptarea unei legi de vânătoare, lucru care însă nu s-a mai realizat. În perioada următoare au fost emise o serie de ordonanțe care au avut impact asupra vânătoarei. Astfel, în anul 1851 este introdusă pentru prima dată noțiunea de permis de port armă prin Ordonanța cu numărul 8929 din 19 noiembrie, care dispune eliberarea permiselor de armă pentru o perioadă de un an vânătorilor și personalului silvic; aceștia din urmă erau obligați printr-o ordonanță din 1854 să poarte numai pistoale, săbii sau cuțite de cerbi. În 1853 apare ordonanța care stabilea timpul de ocrotire a unor specii de vânat între 1 martie și 31 august. Cu toate acestea, se puteau vâna cerbi, mistreți, căpriori, țapi negri și iepuri în perioada de ocrotire. Totodată, nerespectarea prevederilor se pedepsea cu plata unei amenzi, în caz contrar cu închisoarea. Prin Ordonanța din 1854, se introduce permisul de vânătoare însoțit de un bilet de vânătoare. Astfel, pentru a dobândi dreptul de a vâna, vânătorul trebuia să obțină atât permisul de port armă cât și pe cel de vânătoare. De asemenea armurierii și comercianții devin obligați să dețină autorizație pentru comercializarea armelor de foc. (Witting, 1936: 39-48)

Prima lege constituțională a vânătorii apare în perioada Dualismului, mai exact în 1872. Această lege va pune capăt dreptului vânătoresc feudal fără a oferi vreo despăgubire celor prejudiciați, astfel renunțându-se la diferența de statut între nobilime și supușii feudali și introducând totodată regimul restrictiv. Printre prevederile adoptate se numără: posibilitatea proprietarilor de teren de a-și apăra proprietatea prin vânarea răpitorilor și dăunătorilor precum lupii, urșii, vulpile, hârciogii, mistreții, dihorii; oprirea generală a vânătorii între 1 februarie și 15 august, excepție făcând unele specii de animale pentru care au fost stabilite perioade de ocrotire diferite (Witting, 1936: 120-122); interzicerea vânării potârnicilor, fazanilor, dropiilor și iepurilor folosind plase, curse sau lațuri contrar obiceiului tradițional străvechi; obligativitatea practicării vânătorii doar folosind puști sau călare; introducerea organelor de pază a vânătorii. Această lege a fost modificată în 1875 și 1876 prin articole de lege care prevedeau o serie de taxe și impozite în privința armelor, permiselor de armă, dar și asupra vânatului și cârnii. Toate aceste activități legislative au constituit fundamentul legii ungare a vânătorii din 1883. Noile reguli prevedeau printre altele: necesitatea deținerii a 200 de iugări (aproximativ 115 hectare) de teren prevăzută ca unitate minimă de vânătoare; modificarea perioadelor de ocrotire a unor specii de vânat; interzicerea vânării caprelor negre (femele), necesitatea justificării provenienței vânatului prin prezentarea unei dovezi, în situația

înmulțirii braconajului. Această lege a rămas în vigoare în Transilvania până în anul 1918.

Referitor la modurile de a vâna, acestea au rămas în cea mai mare parte neschimbate, vânătoarea continuând să fie practică în mod activ sau pasiv.

Începând cu secolul al XIX-lea, armele de foc erau atât de răspândite, încât nu aveau cum să lipsească din inventarul unui vânător. Astfel, vânătoarea activă a ajuns să fie practică aproape în totalitate cu ajutorul acestora. Evoluția tehnologică a facilitat inventarea și producția la scară largă a unor noi arme de foc. Astfel, armele cu încărcare pe la gura țevii și cu mecanism de dare a focului pe bază de cremene (acestea reprezentau încă etalonul din punct de vedere tehnologic la începutul secolului) au fost înlocuite treptat de arme cu mecanisme noi precum cele cu percuție (capsă cu fulminant de mercur), de tip Dreyse (primul sistem viabil de încărcare pe la culată), de tip *Flobert* (cu percuție pe rama glonțului), cu percuție interioară (tip *Tabatière* sau *Hammerless*) (Ford; Gilbert; Grant, 2016: 250-261), sau arme cu repetiție (Ford, Gilbert, Grant, 2016: 264-273). Cu toate acestea, unii vânători au fost reticenți în ceea ce privește adoptarea unor modele de arme noi, preferând să folosească în continuare puști cu încărcare pe la gura țevii. Tot în această perioadă au început să fie fabricate primele arme de foc special adaptate pentru vânătoare având diferite configurații în funcție de tipul de vânat pentru care erau folosite (țevi juxtapuse lise sau ghintuite, calibre de diferite dimensiuni, cartușe cu alicie etc). Până în acel moment armele de apărare („militare”) erau folosite și pentru a vâna, neexistând o deosebire între ele. În ceea ce privește procurarea acestora, cei înstăriți le puteau comanda și achiziționa de la atelierele unor armurieri de renume, îndeosebi din Europa Centrală, fiind concepute pentru a servi nevoilor acestora. Nu de puține ori aceste arme erau ornamentate și gravate, prin acest mod proprietarul etalându-și statutul social. (Ford, Gilbert, Grant, 2016: 257) La polul opus, cei care aparțineau unor categorii sociale care nu le-ar fi permis procurarea unor arme precum cele menționate mai sus foloseau de cele mai multe ori modele de arme învechite, în unele cazuri având chiar și peste un secol vechime, de obicei moștenite sau provenite din surplusuri militare. (Nania, 1977: 171) Totuși, majoritatea acestor arme au ajuns să fie modificate în concordanță cu noile evoluții tehnologice ale vremii în atelierele sătești ale unor fierari pricepuți, aceștia din urmă înlocuind mecanismul de dare a focului pe bază de cremene cu un mecanism de tip percuție cu capsă. Deși noile capacități ale armelor de foc și modul relativ facil de a procura o astfel de armă, în special începând cu a doua jumătate a secolului, au ridicat problema posibilei dispariții a unor specii de vânat mic, practicarea agriculturii intensive a pământurilor a creat chiar opusul, acestea înmulțindu-se. În ceea ce privește folosirea armelor albe, acestea nu au dispărut din uz în cadrul vânătorii. Astfel, pe lângă nelipsiteles cuțite de vânătoare

folosite pentru tranșarea vânatului, a continuat și folosirea lăncilor, în genere în cadrul vânătorii țărănești, unde erau folosite pentru a vâna mistreți sau pentru a doborî vânatul prins în capcane.

Dintre numeroase partide de vânătoare de agrement care s-au desfășurat în această perioadă, unele dintre cele mai de renume au fost organizate de contele, și totodată avidul vânător, Sámuel Teleki (n. 1845-d. 1916), pe domeniul său din munții Gurghiu. Printre oaspeții de seamă se numără Principele moștenitor al Austro-Ungariei, Rudolf (care avea să împuște primul său urs, primind în semn de izbândă crenguța de stejar) sau Eduard, Prinț de Wales (devenit ulterior rege al Regatului Unit al Marii Britanii și Irlandei). (Spiess, 2018: 34-41) La buna desfășurare a acestor vânători din munții Gurghiu și-au adus aportul și vânători țărani de-ai locului precum Vasile Gliga Drăgan, Dumitru Vețian (vânător-șef), Aron Iacob (gonaș-șef) sau Nechita Bloș (vânătorul personal al contelui Teleki). (Spiess, 2018: 30-34) Aceștia din urmă aveau printre altele rolul de călăuze, fiind evident mult mai familiarizați cu terenul și cu tipul de vânat existent.

În ceea ce privește vânătoarea pasivă, aceasta a continuat să fie practică îndelungă de țărani, aceștia folosind deja tradiționalele curse și capcane, chiar și după intrarea în vigoare a legii din 1872 (datorită costurilor și reglementărilor impuse de procurarea și deținerea unei arme de foc, dar și datorită posibilității de a obține o cantitate mai mare de vânat - în special al păsărilor și a vânatului de talie mică). Trebuie menționat însă că acest mod de a vâna era preferat și de braconieri, deoarece pe lângă argumentul prinderii unei cantități mai mari de vânat, practicând această formă de vânătoare, aceștia erau mai greu de depistat de către autorități. De-a lungul timpului s-au folosit o multitudine de curse și capcane de diferite forme și dimensiuni, special adaptate în funcție de vânat. În această privință, etnologul Romulus Vuia, face o bună clasificare a acestora. (Vuia, 1943: 4-12) Astfel, cursele și capcanele pot fi împărțite în opt grupe, după cum urmează:

1. *Laț pentru prinderea păsărilor și micului vânat* – în cadrul acestei grupe întâlnim „lațul”, „tavigul”, „troaca”, „capcana cu bețișor”
2. *Curse care prind vânatul viu prin căderea unui copac*
3. *Curse care prind sau strivesc vânatul prin greutatea lor* – cursa de prins șoareci, „tiasc” pentru prins jderi
4. *Curse ce prind vânatul ieșind din vizuină* – „butoară”/„sciubeiu”/„butușină”
5. *Capcane în care vânatul momit se prinde singur viu închizând el singur ieșirea* – toba sau „bâlța” de prins vulpi, cotețul de prins vulpi și lupi
6. *Curse care prind vânatul de picior sau de cap* – acestea pot fi confecționate din lemn sau din fier
7. *Gropi în care cade vânatul alungat între două garduri convergente*

8. *Vânatul, care trecând printr-o deschizătură a gardului, descarcă el însuși pușca*

Acest mod de a vâna, folosind capcane și curse, deși era foarte profitabil pentru vânător, era pe atât de păgubos pentru vânat, multe specii fiind aduse în pragul extincției.

Fondul cinegetic rămâne, cu unele excepții, neschimbat din secolele anterioare. Astfel, și pe parcursul secolului al XIX-lea vor fi vâdate specii precum cerbul lopătar, cerbul, căprioara, capra neagră, ursul, lupul, mistrețul, castorul, vulpea, iepurele, râsul, pisica sălbatică, vidra, viezurele, bursucul, jderul ș.a; iar dintre specii de păsări vâdate, sunt demne de menționat fazanul, cocorul, tetraonidele (cocoșul de munte, cocoșul de mesteacăn și ierunca), prepelița, potârnichea, rața, gâsca. (Nedici, 2014: 155-270) În ceea ce privește abundența vânatului răpitor (îndeosebi lupi și urși), relatarea *Mesagerului transilvan* (numărul 24 din 1858) ne arată că în 1857 au fost împușcați pe cuprinsul Transilvaniei un total de 190 de urși și 982 de lupi. (Spiess, 2018: 77) Însă vânătoarea excesivă, braconajul, alături de defrișări și de extinderea zonelor de culturi agricole vor duce de-a lungul secolului al XIX-lea la dispariția unor specii din fauna cinegetică a Transilvaniei (printre care castorul, potârnichea albă, cerbul lopătar, zimbrul) (Nania, 1977: 222-230), în timp ce multe altele ar fi avut parte de aceeași soartă dacă începând cu a doua jumătate a secolului nu s-ar fi luat primele măsuri pentru protejarea lor.

Bibliografie

FORD, Robert; GILBERT, Adrian; GRANT, Reg
2016 *Weapon: A Visual History of Arms and Armor*, Editura Dorling Kindersley Limited, Londra.

NANIA, Ion

1977 *Istoria vânătorii în România (din cele mai vechi timpuri până la instituirea legii de vânătoare – 1891)*, Editura Ceres, București.

NEDICI, Gheorghe,

2014 *Istoria vânătoarei în România*, Editura Paideia, București.

VON SPIESS, August Roland

2016 *Vânători de odinioară/ Povești din spatele trofeelor*, Editura Honterus, Sibiu 2018
Gurghiu-Domeniul regal de vânătoare în trecut și astăzi, Editura Honterus, Sibiu.

VUIA, Romulus

1943 *Vânătoarea și curse țărănești din Țara Hațegului și Regiunea Pădurenilor*, Revista Carpații, anul XI, nr.12, decembrie, Sibiu.

WITTING, Otto

1936 *Istoria dreptului de vânătoare în Transilvania*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, Depozitul General Cartea Românească, București.

OMAGIU FOLCLORISTEI HANNI MARKEL LA 80 DE ANI

Sanda IGNAT
Institutul Arhiva de Folclor
a Academiei Române, Cluj-Napoca

Anul acesta, pe data de 9 august, folclorista Hanni Markel a împlinit 80 de ani, o vârstă rotundă care se cuvine marcată în mod public printr-un gest de felicitare și omagiere a activității ei de-o viață în serviciul folclorului și dialectului săsesc.

Născută în anul 1939 la Tălmaciu/Talmesch (județul Sibiu) într-o familie de landleri, urmași ai protestanților austrieci deportați în Transilvania în secolul al XVIII-lea, Hanni Anneliese Markel (pe numele de fată Kirschlager) a copilărit în Apoldu de Sus/Großpold. În această comună multietnică a învățat, odată cu dialectul matern, și graiul sașilor din partea locului. Aici a frecventat între anii 1946-1953 clasele primare, iar între 1953 și 1956 le-a absolvit la Sibiu pe cele gimnaziale. În perioada 1957-1962 a urmat Facultatea de Filologie a Universității din București, unde a studiat specializările Limba și literatura germană, Limba și literatura română. După absolvirea studiilor universitare a lucrat ca profesoară la gimnaziul din Jidvei/Seiden (județul Alba) și apoi pentru scurt timp a activat în cadrul Secției de Științe Sociale Sibiu a Academiei Române, în echipa Dicționarului graiurilor săsești din Transilvania.

În aprilie 1964, Hanni Markel a fost angajată ca cercetător științific pentru folclor săsesc la filiala din Cluj a Institutului de Folclor din București, institut care funcționa sub egida Academiei Române. Acest moment marchează începutul carierei sale de folcloristă. Examenul de admitere îl susținuse în prealabil la București, avându-i ca examinatori pe Ovidiu Bîrlea și Alexandru Amzulescu. Acest post de cercetare destinat folclorului săsesc, post unic în rețeaua de institute a Academiei Române, fusese înființat în 1960 pe lângă cele deja existente pentru folclorul maghiar și cel românesc, create la Cluj imediat după întemeierea institutului bucureștean în 1949, și avea scopul de a întregi investigarea științifică a culturii populare multietnice a Transilvaniei. Prima cercetătoare care ocupase această poziție fusese Helga Stein, până la emigrarea ei în Germania în anul 1963. Hanni Markel și-a exercitat activitatea de folcloristă în instituția clujeană, dincolo de repetatele schimbări de alocare instituțională ale secției/sectorului de folclor, timp de aproape trei decenii, până în decembrie 1992, când împreună cu soțul ei a emigrat la rândul ei în Germania, pentru a fi alături de familia deja stabilită acolo. Ca vorbitoare a două dialecte germane, stăpânind de asemenea mai multe graiuri ale dialectului săsesc, ea a fost omul potrivit la locul potrivit, și oarecum predestinată să extindă prin culegerile ei de teren harta culturii populare a sașilor transilvăneni.

Alături de soțul ei, Michael Markel, sas originar din satul Viscri/Deutschweißkirch (jud. Brașov), care s-a remarcat ca istoric literar și cadru didactic universitar la Catedra de Limba și Literatura Germană a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Hanni Markel a găsit înțelegerea și sprijinul necesar unei vieți dedicate cercetării științifice. La rândul său, Michael Markel s-a implicat în susținerea și popularizarea folclorului și dialectului săsesc. Între altele, a publicat o culegere de cântece populare săsești¹, iar pe studenții săi de la germanistică i-a încurajat să culegă folclor săsesc în satele lor de proveniență, coordonând el însuși lucrări de diplomă cu această tematică. Pentru meritele sale în promovarea dialectului și a culturii populare săsești, lui Michael Markel i-a fost acordat anul trecut la Dinkelsbühl, în cadrul celei de-a 68-a întâlniri anuale a sașilor din întreaga lume, Premiul pentru Cultură al Sașilor din Transilvania (Der Siebenbürgisch-Sächsische Kulturpreis).

Atribuția principală care i-a revenit cercetătoarei Hanni Markel în prima decadă a activității ei profesionale a fost culegerea tradiției orale a sașilor (lirica și proza populară, informații despre obiceiuri și sărbători etc.) și arhivarea după criterii bine stabilite a materialului colectat (înregistrări de magnetofon, notație auxiliară și fototecă). Ea a efectuat cercetări de teren în special în Valea Secașului, Valea Gurghiului și Țara Năsăudului (inclusiv zona Reghinului), unde pe atunci încă mai existau comunități numeroase de sași, dar și în alte zone multietnice din Transilvania unde trăiau sași. Urmărind culegerea cât mai autentică a folclorului după jaloanele etnologiei moderne, ea a înțeles să aplice principii științifice imanente oralității folclorice, care sunt diferite de cele aflate la baza culegerilor dialectologice.

Principala ei temă de cercetare a fost explorarea prozei populare a sașilor, cu accent pe interferențele motivice și lingvistice cu narațiunile naționalităților conlocuitoare. În ton cu evoluția naratologiei europene din deceniile 1960-1980, Hanni Markel a abordat narațiunea populară în primul rând ca fenomen, ca proces de comunicare, în complexitatea lui. În centrul acestui tip de abordare se află povestitorii, repertoriul și felul lor propriu de a povesti, precum și atitudinea lor față de cele narate (dacă trăiau în credințele și imaginarul tradițional, sau mai degrabă luau distanță față de povestirea ca atare). Și ocaziile de povestit câștigau astfel în importanță, fiind consemnate cu acribie de către culegătoare în documentația aferentă cercetărilor de teren. Spre deosebire de J. Haltrich sau A. Schullerus, pionierii naratologiei săsești, Hanni Markel a fost așadar interesată mai mult de „biologia” povestitului popular, acordând o atenție deosebită aspectelor de limbă. Astfel, ea a putut urmări în

¹ Michael Markel, *Es sang ein klein Waldvögelein. Siebenbürgische Volkslieder sächsisch und deutsch*, Cluj-Napoca: Dacia 1973.

timp real fenomenul de disoluție a genului basmului la sași, transformarea basmelor în snoave sau povești pentru copii, felul cum ele au dobândit un caracter anecdotic, fiind apoi treptat înlocuite de formele moderne ale glumei sau bancului și în cele din urmă date uitării. Povestitorii populari care i-au furnizat material folcloric în cercetările de teren au fost menționați de Hanni Markel în mod explicit în lucrările ei științifice², iar pe cei mai talentați dintre ei i-a portretizat în câteva rânduri³.

Una dintre realizările cele mai durabile ale folcloristei Hanni Markel în contextul preocupărilor ei pentru narațiunea populară săsească o reprezintă reeditarea cunoscutei culegeri de basme a lui Josef Haltrich. Această a șaptea ediție a volumului⁴ (după primele șase apărute între anii 1856-1956), pe care Hanni Markel a adaptat-o ortografic și a prevăzut-o cu aparat critic, adăugând 19 basme din alte publicații ale lui Haltrich, precum și o postfață extinsă despre viața și activitatea filologului și pedagogului sighișorean, a fost foarte bine primită de către public. Vorbind despre această ediție, redactorul-șef al editurii Kriterion, scriitoarea Hedi Hauser, o număra printre „bestseller-urile anului 1971”⁵. Până în 1975 ediția a fost retipărită de trei ori, atingând un total impresionant de 23.000 de exemplare. La scurt timp, Hanni Markel a inițiat prima traducere și editare în limba maghiară a culegerii de basme săsești a lui Haltrich, care a apărut la Budapesta în anul 1979, cuprinzând o selecție din culegerea inițială, însoțită de asemenea de o postfață semnată de editoare⁶. În anul 2007, editura Georg Olms din Hildesheim (Germania) a publicat o ediție anastatică a culegerii lui Haltrich, mai precis a primei ediții (Berlin, 1856) care fusese tipărită cu litere gotice, iar Hanni Markel a scris prefața pentru acest reprint.

Articolele ei științifice au apărut în periodice de specialitate din țară (*Anuarul de Folclor*, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, *Revista de Etnografie și Folclor*, *Studii și Comunicări*) și străinătate (*Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, *Dacoromania*, *Jahrbuch für östliche Latinität* etc.). În plus, prin intermediul recenziilor, a făcut cunoscute publicului

² De ex. pe Johann Huprich din Deutsch-Zepling/Dedrad sau pe Katharina Roppelt din Törnen/Păuca.

³ H. Markel: *Katharina Roppelt și poveștile ei*, în: *Studii și comunicări* III (1981), p. 323-358. Idem: *Während die Hände werkten - Katharina Roppelt und ihre Volkserzählungen*, în: *Karpatenrundschau* 15 (1982), nr. 32 (13. August).

⁴ Josef Haltrich, *Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen*, ediție îngrijită de Hanni Markel, note și postfață de Hanni Markel, București: Kriterion 1971 (1972, 1973, 1975).

⁵ Comentariul redacției la Hanni Markel, *Aufgaben gibt es auch heute. Zur Erforschung siebenbürgisch-sächsischer Volksdichtung (I)*, în: *Karpatenrundschau* 5 (1972), nr. 3 (21 ianuarie).

⁶ Josef Haltrich, *A csodálatos fa. Erdély szász népmesék. Josef Haltrich gyűjtése*. Selecție de A. Kovács; postfață de Hanni Markel. Budapesta: Európa Könyvkiadó 1979.

românesc de specialitate publicații științifice apărute în spațiul germanofon și, de asemenea, în sens invers, a recenzat în publicații de limbă germană (*Jahrbuch für Volkskunde*, *Südostdeutsche Forschungen*, etc) apariții editoriale românești. Colaborarea ei la *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei* se întinde pe anii 1965-1978. Aici a publicat trei dintre articolele ei importante⁷ și mai multe recenzii.

Pe lângă aceste texte accesibile unui public mai restrâns, Hanni Markel a avut între anii '70-'80 și contribuții de dimensiuni mai mici pe subiecte de folclor săsesc în săptămânalele *Karpatenrundschau* și *Neuer Weg*, destinate publicului larg de limbă germană din România. În acele vremuri de înflorire a folclorismului scenic, ea s-a exprimat echilibrat cu privire la promovarea folclorului, subliniind că spectacolele folclorice trebuie să mențină esența tradiției autentice. Ca singura specialistă în folclor săsesc din România acelor ani, ea a împărtășit în paginile acestor publicații rezultatele muncii ei, într-o formă accesibilă.

Un punct important în activitatea folcloristei l-a reprezentat cercetarea de mare amploare asupra proverbului săsesc, pe care a realizat-o în cadrul arhivei de folclor clujene începând cu anul 1981, ca parte a proiectului general al unui corpus al proverbelor românești, ungurești și săsești. Corpusul realizat de Hanni Markel cuprinde peste 10.000 de fișe de cartotecă cu atestări de proverbe săsești, pe care le-a excerptat din cărți și colecții mai vechi și din arhiva sibiană a Dicționarului graiurilor săsești, precum și din culegerile de teren proprii. Pe marginea acestei cercetări, Hanni Markel a redactat în limba română un studiu fundamental și cuprinzător asupra speciei proverbului la sașii transilvăneni⁸.

Și alte aspecte ale culturii populare săsești au intrat în preocupările ei științifice, cum ar fi cântecul și teatrul popular, precum și teme etnografice, ca de ex. „bătutul cocoșului” (*Hahnenschlagen*), carnavalul de lăsatul sec dinaintea postului Paștilor etc.

În domeniul istoriei folcloristicii, a publicat valoroase lucrări de sinteză despre prima generație de folcloriști sași⁹, dedicând și câteva studii vieții și

⁷ Cu privire la ancheta lui W. Mannhardt (1865). Răspunsurile de la sașii din Ardeal, în: AMET IV (1965-1967), p. 411-436; *Snoave populare românești la sașii din Păuca*, în: AMET V (1968-1970), p. 419 – 435; *Die „Bodenständigkeit” in der Märchenauffassung von Adolf Schullerus*, în: AMET X (1978), p. 391-406.

⁸ H. Markel, *Proverbul săsesc*, în *Anuarul de folclor*, V-VIII (1984-1986), p. 211-248.

⁹ H. Markel, *Prima generație de folcloriști sași*, în: *Anuarul de folclor*, III-IV (1982-1983), p. 184-216. Idem, *Siebenbürgisch-sächsische Erzählforschung*, în: *Dacoromania. Jahrbuch für östliche Latinität*, vol. 6 (1981-1982), Freiburg/München 1986, p. 19-26. Idem: *Die siebenbürgisch-sächsische Volkskunde zwischen Kunde vom Volk fürs Volk und*

activității unora dintre aceștia (J. Haltrich, A. Schullerus, F. Obert și I.C. Hintz-Hințescu), atât în limba germană, cât și în limba română.

Stilul ei specific de a scrie, care caracterizează toate textele ei, se remarcă prin tonul obiectiv al expunerii, frazele dense și exprimarea elaborată, precum și prin acribia documentării. Același lucru este valabil și pentru textele redactate de ea în limba română.

Un bilanț al activității ei până la emigrare putem extrage din prezentarea pe care a susținut-o în 1992 la conferința anuală de la Augsburg a Cercului de Lucru pentru Istoria și Geografia Transilvaniei (Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde)¹⁰. Câteva cifre din arhiva IAFAR pun și mai bine în lumină ponderea muncii ei de culegătoare: din cele 33 de localități transilvănene pe care le-a bătut la pas pentru a culege folclor săsesc, a obținut în jur de 1450 de unități arhivistice audio, împreună cu documentația scrisă aferentă. Pentru majoritatea înregistrărilor pe bandă de magnetofon a realizat în arhiva de folclor din Cluj transcrieri fonetice și ortografice. În plus, în Fondul Auxiliar Literar al institutului IAFAR figurează aproximativ 700 de intrări semnate de ea, adică note de teren care au rezultat din interviuri realizate fără dispozitiv de înregistrare, alături de alte materiale scrise relevante.

La momentul emigrării, cercetătoarea Hanni Markel era recunoscută în lumea științifică europeană ca specialistă în domeniul prozei populare săsești. În enciclopedia internațională a basmului (*Enzyklopädie des Märchens*) este prezentă cu un articol despre *A șaptea prăjitură*¹¹ și cu trei prezentări bibliografice despre figuri consacrate ale naratologiei din România (O. Bîrlea¹², J. Haltrich¹³, A. Schullerus¹⁴). Etnologul Iordan Datcu a inclus-o în 1998 în *Dicționarul etnologilor români*, în principal pentru studiile ei despre narațiunea populară săsească și cea bilingvă din comunitățile multietnice din Transilvania. Astfel, se poate spune că folclorista Hanni Markel aparține într-o anumită măsură și etnologiei românești, pe care a îmbogățit-o mai ales prin cercetarea interferențelor din proza populară¹⁵.

Fachwissenschaft, în: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 24/95 (2001), nr. 2, p. 258-270.

¹⁰ H. Markel, *Der siebenbürgisch-sächsischen Bestand im Folklorearchiv Klausenburg*, în Annemie Schenk (Hg.), *Europäische Kulturlandschaft Siebenbürgen. Reflexion einer wissenschaftlichen Dokumentation*. Thaur bei Innsbruck: Wort und Welt Verlag, 1995: 92-97.

¹¹ H. Markel, *Der siebente Kuchen*, în: EM, vol. 8 (1996), p. 541-543.

¹² H. Markel, *Bîrlea, Ovidiu*, în: EM, vol. 2 (1979), p. 409-410.

¹³ H. Markel, *Haltrich, Josef*, în: EM, vol. 6 (1990), p. 419-421.

¹⁴ H. Markel, *Schullerus, Adolf*, în: EM, vol. 12 (2007), p. 238-240.

¹⁵ H. Markel și Olga Nagy, *Variante românești și maghiare ale basmului "Dracul ispășește"* (AaTh 810A), în: *Revista de etnografie și folclor* 13 (1968), nr. 1, p. 81-93; H. Markel, *Snoave populare românești la sașii din Păuca*, în: AMET V (1968-1970), p. 419-435; H. Markel și

Hanni Markel trăiește în prezent la Nürnberg. Nemaivând după emigrare perspectiva unui post în cercetare, a activat în sfera didactică până la pensionarea ei în anul 1999. Dar în tot acest răstimp, ca și după ieșirea la pensie, ea a fost și rămâne cercetătoarea care reflectează constant asupra subiectelor ei preferate și continuă să publice articole științifice. De aceea, se poate spune pe bună dreptate că ea aparține acum și etnologiei săsești „din exil” („Exilvolkskunde”) despre care vorbise ea însăși încă în 1991 într-un studiu de istoria folcloristicii săsești¹⁶.

În personalitatea cercetătoarei Hanni Markel vocația de folclorist se îmbină fericit cu cea de dialectolog, așa cum s-a întâmplat din secolul XIX încoace în cazul multora dintre filologii sași care s-au aplecat asupra culturii și limbii neamului lor. Primele deprinderi dialectologice le-a dobândit la începutul anilor '60 la Sibiu, în cadrul compartimentului de cercetare pentru *Dicționarul graiurilor săsești* al Sectorului de Științe Sociale, sub îndrumarea profesorului Bernhard Capesius. Regulile elaborate de acesta pentru ortografia dialectului săsesc, revizuite și simplificate ulterior de Hanni Markel pentru transpunerea scrisă a expresiei orale¹⁷, i-au fost toată viața un ghid pentru transcrierea ortografică a dialectului. Scrierea în dialect a reprezentat pentru toți filologii sași o provocare considerabilă, prin vocalismul extrem de divers al celor peste 200 de graiuri pe care le include dialectul săsesc. Dificultățile care apar mereu în acest demers sunt întâmpinate de Hanni Markel cu replica pozitivă: „Am Siebenbürgisch-Sächsischen darf man nicht verzweifeln!”, o concluzie auto-încurajatoare la care a ajuns pe parcursul anilor. În traducere liberă: Nu-ți da voie să disperi în privința dialectului săsesc!

Începând cu anul 2005, Hanni Markel este coautoare a rubricii în dialect *Sachsesch Wält* (Lumea săsească) la ziarul *Siebenbürgische Zeitung*, publicat de asociația sașilor din Germania, cu sediul la München, și se implică activ în cultivarea și menținerea vie a dialectului matern printre compatrioții sași emigrați în Germania. Prin experiența îndelungată pe care a acumulat-o în această direcție, Hanni Markel reprezintă în Germania realmente un punct de reper. Ea participă la întâlnirile anuale de consiliere ortografică organizate de instituția Haus der Heimat (Casa Patriei Natale) din Nürnberg pentru scriitorii

Gabriela Vöö, *Structura snoavei populare. Cu privire specială asupra repertoriului românesc, maghiar și săsesc din Transilvania*, în: Anuarul de folclor I (1980), p. 79-92.

¹⁶ H. Markel, *Siebenbürgisch-sächsische Volkskunde der letzten Jahre*, în: Ujváry, Z.; Epperjessy, E.; Krupa, A. (ed.): *Nemzetiség – Identitás. A IV. nemzetközi néprajzi nemzetiség-kutató-konferencia előadásai*. Békéscsaba-Debrecen 1991, p. 318-323, aici p. 319.

¹⁷ H. Markel, *Rechtschreibung siebenbürgisch-sächsischer Dialekte. Richtlinien und Praxis*, articol disponibil online la <https://m.siebenbuerger.de/portal/daten/dokumente/rechtschreibvorschlaege-siebenbuergerisch-saechsisch.pdf> (10.10.2019).

sași de origine rurală care compun texte literare dialectale (așa-numiții „Mundartautoren”), și de asemenea conduce seminarii de scriere în dialect, militând pentru o ortografie acurată și unitară a graiurilor săsești.

Semnatară acestor rânduri, alături de întreaga echipă a Institutului „Arhiva de Folclor a Academiei Române” din Cluj-Napoca, împreună cu foștii colegi, care în prezent trăiesc atât în România, cât și Germania și Austria, îi urează sărbătoritei toate cele bune, multă putere de muncă pentru proiectele viitoare și mai ales o viață îndelungată, cu sănătate și bucurie, alături de cei dragi.

DR. KÁROLY KÓS – UN VEAC

Tekla TÖTSZEGI

„Cercetarea etnografică este pentru interesul public, iar practicarea sa – o misiune.”

La 31 august 2019 ar fi împlinit 100 de ani etnograful și muzeograful dr. Kós Károly, care timp de aproape treizeci de ani și-a dedicat eforturile, ca muzeograf și șef de secție, Muzeului Etnografic al Transilvaniei. Instituția i-a adus omagiu prin organizarea unei expoziții, subliniind și rolul pe care l-a avut în conturarea structurii și individualității secției în aer liber a muzeului, ajunsă și ea la notabila vârstă de nouăzeci de ani.

Cel mai mic fiu al cunoscutului arhitect, grafician și scriitor, Kós Károly sr. s-a născut la Stana, zona Călata. Copilăria petrecută în condiții aproape idilice, de simbioză cu natura, în această zonă etnografică cu o cultură tradițională organică încă vie, îl marchează pentru toată viața. Interesul său pentru cultura tradițională și societatea rurală devine ținut și în perioada în care părăsește, pentru studii, localitatea natală, urmând clasele Colegiului Reformat din Cluj și Sfântu Gheorghe. Mai ales orele de geografie umană și sociologie de la Liceul Mikó sunt cele care răspund intereselor tânărului Kós, și încă de atunci se observă dorința sa de a fi de folos comunității, atitudine care îl dirijează prima dată spre teologia protestantă, dar de unde se transferă după un an la etnografie. Are profesori ca Károly Viski și Béla Gunda, personaje de vază ale cercetării etnografice maghiare din acea vreme. Tânărul Károly Kós își scrie și susține teza de doctorat sub îndrumarea acestuia din urmă, la o vârstă de abia 25 de ani, devenind în același timp asistent universitar și curatorul Colecției Etnografice a Societății Muzeului Ardelean. Pe lângă munca depusă la cele două instituții, petrece mult timp pe teren, vizând zone mai puțin cercetate anterior. În perioada 1950–1979 este muzeograf și șeful secției pavilionare a Muzeului Etnografic al Transilvaniei, timp de aproape treizeci de ani implicându-se în planificarea muncii de zi cu zi a instituției, organizarea depozitelor, a expozițiilor permanente și temporare. Paralel cu munca de la muzeu, în prima jumătate a anilor 1960, dr. Károly Kós conduce și grupul maghiar de cercetători ai Institutului de Istoria Artei al Academiei Române. Rezultatele cercetărilor de teren realizate în cadrul acestei instituții, cele precedente angajării sale la muzeu și cele efectuate în cadrul muzeului s-au completat în mod fericit, rodul acestora fiind studii, volume, expoziții, achiziții de piese de patrimoniu și transferări de gospodării. Un bun exemplu privind acest mod de lucru este cazul transferării gospodăriei din Cașin în secția în aer

liber. Înainte să se angajeze la muzeu, Dr. Kós Károly face o periegeză în Secuime în anul 1948, printre altele și în zona Cașinului (zonă conservatoare în privința păstrării tradițiilor, necercetată anterior). Cu acea ocazie depistează casa din Cașin Imper, datată 1678. În anul 1950 revine pentru o cercetare individuală, în urma căreia propune pentru planul de cercetare, pe anul 1952 al Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, o investigație amplă în această zonă. În cadrul echipei, dr. Kós se ocupă de arhitectura tradițională și interioarele țărănești. Perioada următoare anului 1956 se caracterizează printr-un dinamism extraordinar, în următorii 10 ani achiziționându-se peste două-treimi din numărul actualelor obiective muzeale din secția în aer liber. Conform raportului de activitate pe anul 1966 al lui dr. Kós, în acest an obiectivul principal al instituției a fost organizarea secției. În acest an, dr. Kós (chiar dacă era șeful secției pavilionare) a alocat mai mult de 200 de zile lucrătoare pentru cercetări de teren și pentru lucrări în secția în aer liber, achiziționând în total 22 de construcții și șase tipuri de garduri și conducând organizarea a două gospodării (Cașin și Geaca), contribuind și la organizarea altor două (Bedeciu și Maramureș).

În cursul celor trei campanii de teren, efectuate în Cașin a depistat, a documentat și a achiziționat toate construcțiile gospodărești (șură cu grajd și coteț, cuptoriște cu colnă și cotețe pentru porci, poartă mare, trei porțițe interioare, o fântână, materiale pentru trei tipuri de gard), a îndrumat și a organizat demontarea, transportarea, montarea construcțiilor, reconstituirea gardurilor, organizarea mutării casei în cadrul secției și organizarea gospodăriei de la Cașin Imper, conform modului tradițional local de amplasare al construcțiilor, respectând caracteristicile lor. În paralel a achiziționat și peste 300 de obiecte de inventar gospodăresc, expuse ulterior în cadrul gospodăriei, organizând și interioarele.

Dr. Károly Kós este conștient de importanța diseminării rezultatelor științifice și prin publicații, și nu doar în cercul restrâns de specialiști, ci și în rândul publicului larg. Din 1957 este membru în comitetul redacțional al *Anuarului Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, al revistei culturale *Művelődés*, inițiază și coordonează volumele de studii cu titlul *Népismereti Dolgozatok* (1976-1994), destinat a fi forumul specialiștilor etnografi și al culegătorilor voluntari, iar din 1973 se implică și în coordonarea *Atlasului Etnografic al României*.

De-a lungul lungii sale cariere profesionale, a scris și a publicat 12 volume individuale, cinci volume de coautor și peste 300 de studii științifice și articole de popularizare. Primele sale publicații apar în anul 1943, iar din 1946 începe să publice, pe lângă limba maternă, și în limba română. Încă de la începutul carierei îl preocupă zonele etnografice, comunitățile rurale mai puțin sau deloc cunoscute din Transilvania. Pe lângă zona natală, Călata, cu o

prezență constantă în discursul științific și cultural încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, pe dr. Károly Kós îl interesează la fel de mult Câmpia Transilvaniei, zona Cașinului, Sălajul, Văile Târnavelor, zona, a Văii Crișului Negru, a Văii Borșei sau satele locuite de ceangăi, în Moldova.

Temele cele mai importante de pe paleta de cercetare a lui dr. Károly Kós sunt arhitectura tradițională (așezare, locul construcțiilor, materialele de construcții, uneltele folosite, modul de organizare a construirii, tipurile de construcții – casa, anexele gospodărești, gardul, poarta) și legat de aceasta, organizarea interioarelor; agricultura și creșterea animalelor; meșteșugurile tradiționale (prelucrarea și decorarea lemnului, prelucrarea osului și a cornului, olăritul, fierăritul, pietrăritul); portul tradițional; schimbul de mărfuri. Chiar dacă cea mai mare parte a lucrărilor sale este legată de cultura materială, interesul cercetătorului nu se rezumă la componentele de ordin material. În lucrările sale artefactul apare totdeauna în context social, în spatele materialelor și tehnicilor de confecționare și decorare apare comunitatea cu un gust și cu o scară de valori bine definite, comunitate care-i conferă obiectului diferite funcții și un statut bine definit. Din lucrările lui dr. Károly Kós se creionează interacțiunile fine inter- și intracomunitare, structura, mentalitatea comunităților cercetate.

O parte însemnată a publicațiilor de specialitate o reprezintă analizele de tipologie comparativă a artefactelor din colecțiile muzeale. Altele abordează diferite probleme de muzeotehnică: organizarea depozitelor și a expozițiilor, conservarea patrimoniului sau rolul desenului ca metodă de documentare și interpretare în cercetarea etnografică. Desenele sale i-au completat cu succes descrierile, întregeau imaginea de ansamblu a temei abordate, la fel și fotografiile etnografice. Rezultatele lui dr. Károly Kós au fost recompensate cu numeroase distincții, a fost membrul Academiei Române și membru extern al Academiei Maghiare.

Abiit, non obiit. dr. Károly Kós a trecut în neființă acum 23 de ani, dar profesional pare a fi la fel de prezent ca odinioară. Mai multe opere, printre care și vasta monografie despre cultura tradițională din Câmpia Transilvaniei, i-au apărut postum. Prin întreaga sa activitate, dr. Károly Kós a fost unul din stâlpii etnografiei maghiare și românești, lucrările sale continuând să fie de referință atât pentru cercetători cât și pentru toți cei care sunt interesați de cultura tradițională.

