

# Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei



Anuarul Muzeului Etnografic  
al Transilvaniei

*Volum editat cu sprijinul financiar al*  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

CONSILIUL JUDEȚEAN CLUJ  
MUZEUL ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI

# Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei

Editura MEGA  
Cluj-Napoca  
2021



## PUBLICAȚIE FONDATĂ ÎN 1958

**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

KESZEG Vilmos – Universitatea Babeș-Bolyai

BALOGH Balázs – Institutul de Etnologie al Academiei Maghiare de Științe

Valentin ORGA – Universitatea Babeș-Bolyai

### **Colectivul de redacție**

Flavia Stoica (redactor șef)

Tötszegi Tekla (secretar de redacție)

Membri: Ancuța Mocan; Anca Zahaniciuc

Grafică copertă, prelucrare fotografii: *George Ciupag*

*Responsabilitatea asupra conținutului materialelor revine autorilor*

Coperta I, IV: Cioban cu cimpoi, pe lângă oi, Lunca Cernii, Hunedoara, 1931, Arhiva MET; Satul pe timp de iarnă, Stana, Cluj, 1926, Arhiva MET

© Muzeul Etnografic al Transilvaniei, 2021

**ISSN 1582–8921**

### **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](mailto:contact@muzeul-etnografic.ro)*

*[www.muzeul-etnografic.ro](http://www.muzeul-etnografic.ro)*



EDITURA MEGA | [www.edituramega.ro](http://www.edituramega.ro)  
e-mail: [mega@edituramega.ro](mailto:mega@edituramega.ro)

# SUMAR

## CULTURĂ SPIRITUALĂ

### **Pamfil BILȚIU**

Șezătoarea în Maramureș..... 9

### **Pamfil BILȚIU, Maria ȘERBA**

Contribuții la cercetarea „obiceiului pământului” pe Valea Cosăului..... 41

### **Costel CIOANCĂ**

Pentru o poetică a imaginarului: xilogeneza în basmul fantastic românesc .....53

### **Sebastian PAIC**

Contribuție la studiul ouălor împistrite în Țara Lăpușului.....81

## ISTORIE, ISTORIA ARTEI

### **Daniel Cornel BARNA**

Relația dintre Episcopia Greco-Catolică de Cluj-Gherla și Episcopia Ortodoxă de Cluj ilustrată în „Tribuna Ardealului” (septembrie 1940 – ianuarie 1945).....95

### **Silvia SUCIU**

Afacerea artei. Piața de artă în Marea Britanie în secolele XVII-XVIII.....105

## ETNOARHEOLOGIE

### **Gheorghe LAZAROVICI, Cornelia-Magda LAZAROVICI**

Însemne sacre pe accesorii vestimentare neolitice: *Spondylu Gaederopus*.....149

### **Zoia MAXIM**

„Țara Țagăi” și tribul lacurilor .....155

### **Iharka SZÜCS-CSILLIK, Zoia MAXIM**

Some pivotal constellations in the neolithic Era.....165

## RECENZII, MĂRTURII

### **Cosmina-Maria BERINDEI**

Ilie Moise, *La Cut, înapoi pe filele culturii*. Sibiu, Armanis, 2021. ISBN 978-606-069-041-2. 212 p..... 177

### **Dana-Maria CÂMPEAN**

Vasile V. Filip, *Cultura imaterială tradițională românească din Bistrița-Năsăud. Poveștile și povestitul în ținutul Bistriței și Năsăudului*, Vol. III, 460 p., Editura Charmides, Bistrița, 2021. Prezentare de carte.....181

### **Dana-Maria CÂMPEAN**

Experiența Erasmus + 2021.....185

### **Andrei FLORIAN**

Tabăra Internațională de Sculptură RĂDĂCINI și ARIPI ediția I-a, realizată cu sprijinul Orașului Covasna, inițiativa sculptorului local Nicolae Bohățel. Proiect Cultural al Asociației GRIT-Covasna, 2–7 august 2021 ..... 189

### **Ileana NEMEȘ-POP**

Pamfil Bilțiu, *Ion Stan Pătraș și zestrea sa artistică*, editura Cetatea Romei, Baia Mare, 2021..... 205

### **Andrei-Flavius PETRUȚ**

Povestea casei sau Povești despre (o) casă..... 209

CULTURĂ SPIRITUALĂ





# ȘEZĂTOAREA ÎN MARAMUREȘ

*Pamfil BILȚIU*

Baia Mare  
pamfilbiltiu@yahoo.com

## *Spinning Gathering in Maramureș*

Our paper, based largely on our field research, presents a monographic approach of a habit of great complexity that is spinning gathering. From the beginning, we set out to expand the investigation space in order to see the differences from one place to another.

In the first part we treated the perception that people have about this habit in the investigated area, the days when it is practiced, the types of spinning gatherings, the criteria that must be met for organising it. We then reproduced information about the criteria for selecting the hosts, about the age required for taking part in the habit, and the practical activities performed by the participants.

We reserved the investigative part of our research for the habit sequences. We paid due attention to the repertoire of ceremonial songs, as they are pieces of great beauty and artistic value. In this part of the investigation we talked about magic and we treated in detail the spells used by the girls to bring the boys to the gathering, as well as the magical practices of finding the predestined husband. Treating the magic of this habit, we noticed the use of instruments in performing the spells and we reproduced the oral formulas that accompany the spells.

An extensive chapter of our study is reserved for the collection of social games that we classified into thematic categories.

Our research concludes with the analysis of spinning gathering functions, as they emphasize the complexity and importance of habit. In our research we tried to show the age and the syncretic character of this habit.

**Keywords:** spinning gathering, magic, young girl, young man, game, spinning

Din categoria obiceiurilor de peste an, nelegate de dată fixă, șezătoarea se individualizează prin marea ei complexitate și conservarea în tipare arhaice. Complexitatea obiceiului se datorează, mai ales, influențelor exercitate asupra obiceiului, pătrunse din diverse compartimente ale culturii populare. În șezătoare au pătruns influențe din ceremonialul funebru, jocul duminical, lirica populară, proza populară, genul aforistic și enigmatic.

Referitor la ce se înțelege în popor despre șezătoare, performerii noștri ne-au furnizat numeroase informații, fără a evidenția decât rezumativ complexitatea obiceiului: „Șezătoarea este un loc unde se lucrează în grup de către fete, neveste, babe, îi un obicei care ajută tinerii să cunoască mai bine în vederea

căsătoriei și unde au ocazia de a se distra laolaltă și unde combat sau laudă ce s-a petrecut în sat păstă an” (Cupșeni); „Șezătoarea îi loc de întâlnire în sările lunji de toamnă și iarnă, pântru lucru și veselie la care trag tinerii, că îs sări în care-i mai multă distracție decât lucru” (Ieud). Rezultă din cele afirmate că funcția economică este secundară, prevalând, în cadrul obiceiului, distracția. O definiție mai cuprinzătoare, rezumând mai detaliat programul obiceiului, ne-au sugerat-o performerii din Săliștea de Sus: „Șezătoarea îi o adunare redusă și nu tare, de fete, neveste, feciori, bărbați, în care fetele și femeile fac vrăjuri de adus feciorii și fetele își gâcesc ursătu’, iară feciorii fac jocuri, discută cu fetele, le joacă, spun glume, povești, horesc laolaltă, fac câte nebunele știi”.

Informațiile furnizate de către performerii noștri, legate de perioada de timp, de zilele și interdicțiile legate de organizarea șezătorilor, diferă de la o localitate la alta. „Să fac șezători în postu’ Crăciunului” (Ieud). În cele mai multe sate investigate, șezătorile încep toamna, după încheierea culesului de pe câmp. „Se fac șezători de la jumătatea lunii octombrie până la jumătatea lunii martie” (Borșa).

Existau zile considerate nefaste. „Marțea și vinerea erau oprite șezătorile de frica unor arătări periculoasă: Marțolea și Sfânta Vineri, care fac rău la femei și la fete care nu le țân zălele. Când s-o făcut șezători în aieste zăle, o vinit la o șezătoriță, la fereastă, o arătare hădă și nu s-o putut descăța de ie numa’ cu vraciuri” (Săliștea de Sus). „Nu să toarce marț’ sara când sânt miercuri dintre ele. Șezătorile să făceau în zăle de dulce”. „La Săliștea de Sus să fac șezători în zăle de lucru, afară de joi spre vineri, când nu să toarce cânepă și să zăce că îi becnică cine toarce și i să face bolfă pă mână (umflătură) și ulcior la ochi”. „Miercurea să țâne cu post, nu fac șezători ca să nu pățască bărbați ceva rău” (Ieud).

Tipurile de șezători erau diferite de la un sat la altul. „Să făceau șezători mes-  
tecate de fete, neveste și babe” (Săliștea de Sus, Botiza, Poienile Izei, Cupșeni). „La început erau șezători amestecate, fete cu neveste și babe. Ulterior s-au separat și erau de fete și feciori și separat făceau șezători femeile măritate și babele” (Săcel).

Așa cum ne-au declarat performerii anchetați, în unele sate participarea la șezătoare era o obligație tradițională, așa cum stipula un cod legic nescris. „La șezătoare merei sară de sară. Nu lipsei, Doamne feri, numa în caz de năcazuri mari sau când era mort în familie” (Bogdan Vodă).

În majoritatea satelor cercetate șezătorile se organizau pe principiul vecinătății. În anumite sate șezătorile se organizau „pă uliț”, în altele „pă văi”, în altele „pă porțiuni de sat, că noaptea târzău când ești obosât nu poți mere drum lung ca s-ajungi acasă. Umblatu’ noaptea era oprit în timpul ungurilor, când umblau taborii-csenderi și era bai dacă te prindeau”.

Șezătorile se mai organizau și pe criterii de vârste: „de fete mai tinerele”, „de fete mai în etate”. Se mai organizau șezători și pe criteriul prieteniei. „Unde erau multe pretene bune, tăte s-adunau într-o șezătoare” (Vadu Izei).

Numărul șezătorilor era diferit de la un sat la altul. În satele mari numărul șezătorilor era mare. „Erau trizăci, patruzăci de șezători în sat” (Săliștea de Sus, Ieud). „Erau în sat dăuăzăci, trizăci de șezători” (Vadu Izei, Botiza). În sate mai

mici numărul șezătorilor era redus. „La noi în sat să făceau zăce până la doișpe șezători” (Rogoz, Cupșeni). La Boiereni „erau tri, patru șezători”.

Durata șezătorii era diferită de la un sat la altul. În cele mai multe localități investigate șezătorile începeau când se însera și se terminau la unu, două, noaptea, când cântau cocoșii. În alte sate șezătorile începeau la opt, nouă seara și se terminau la douăsprezece, unu.

Numărul de participanți la o șezătoare diferă în raport de mai multe criterii: numărul de flăcăi și fete de pe porțiunea de sat unde se organizează șezătoarea, spiritualitatea participanților, relațiile de prietenie dintre tineri, spațiul casei șezătorii, spiritualitatea și ospitalitatea gazdei șezătorii.

Performerii ne-au sugerat că șezătoarea era perturbată de spațiul restrâns al locației unde se organiza. „Când merem mai multe fete, nu încăpem în casa șezătorii și mai stătem și la șpori (sobă), lângă babe” (Boiereni). În locațiile mai mari se adunau la șezătoare un număr mai mare de șezătorițe. „Eram până la patru-zăci de fete, femei și babe” (Săliște de Sus, Ieud). „Ne adunam douăzăci, trizăci de șezătorițe” (Cupșeni, Boiereni). „Se adunau zăce până la douăzăci” (Costeni, Libotin). În mai multe din satele investigate numărul de participanți la o șezătoare oscila între treizeci, treizeci și cinci, patruzeci de șezătorițe. La sfârșit de săptămână numărul de participanți era mai ridicat. Numărul de participanți era direct proporțional cu ambianța, atmosfera de petrecere și veselie ale șezătorii. „Merem mai multe unde ne petrecem mai bine și ne veselem fetele cu feciorii” (Ieud). „Merem cu drag unde șezătoarea era mai vesăloasă” (Lăpuș).

Gazda de șezătoare era selectată pe baza mai multor criterii. „Trebuia să fie vesăloasă, să-i placă tinerii și distracția” (Ieud). „Trebuia să nu aibă prunci mici, să aibă cameră mare ca șezătorițele să poată lucra. Trebuie să aibă tindă cu horn și șpori ca fetele să poată face vrăjuri. Mai trebuie să nu fie zgârcită și să aibă autoritate față de participanții la șezătoare” (Ieud). „Era bună de gazdă de șezătoare femeia pretenoasă și răbdătoare la câte nebunele facem noi fetele cu feciorii” (Vadu Izei). „Gazdă bună de șezătoare era femeia care știa hori bine, spunea povești și ciu milite (ghicitori), ca să învățăm și noi de la ie” (Rozavlea).

Modalitățile de plată ale gazdei șezătorii au la bază înțelegeri între ea și șezătorițe. Ele diferă de la un sat la altul. „La noi în sat gazda șezătorii să plăte cu cincizăci de lei de șezătoriță sau cu cinci sări de clacă de tors. Îi mai aducem unu sau două brațe de lemne” (Săliște de Sus). „La noi, înainte, îi ducem la gazda șezătorii doi, tri literi de petrol și-i torcem în patru sări tăte hucurel” (Ieud). „La noi în sat, la iluminat și încălzât contribuieu fiecare fată sau nevastă, plăteu petrolu’ pă o săptămână. Dacă gazda șezătorii era înstărită, dădea ea lemnele de foc, fără plată. Dacă era mai săracă, duceam noi fetele lemne” (Vadu Izei). „În sat la noi, la gazda de șezătoare îi mergem noi șezătorițele cu o zi, două în clacă la diverse munci agricole: la adunat fânul, la săpat, la secerat. La noi gazda era paralizată și ne era și pomană să o ajutăm” (Bogdan Vodă). „La noi îi torcem tăte fetele, nevestele și babele, înt-o noapte și-i duceam petrol” (Botiza). „La noi, la Rogoz, gazda șezătorii ne da on caier de tors la tăte șezătorițele și părinți sau soți



îi duceau și câte on car cu lemne”. „La noi în sat îi ducem la gazda șezătorii on braț, două de lemne, on litru sau două de petrol. Îi spălam podelele și curățam casa șezătorii, că era mult deranj, mai ales când petreceam” (Borșa).

Așezarea în șezătoare a participantelor se făcea după o rânduială îndătinată. Jucau un rol important spița de neam, talentul artistic, frumusețea fizică. „Fetele cele frumoasă sau din neam mai mare se așezau în șezătoare în fruntea mesii” (Ieud). „Babele, la noi, ședeau la ușă. Fetele stateau în fruntea mesii să fie văzute” (Bogdan Vodă). „În sat, cele bogate stau în șezătoare în fruntea mesii. Care știa hori mai frumos, care spunea glume, povești, ciumulite, aceie numa-n fruntea mesii sta” (Bogdan Vodă). „Care fete erau mai ocoșe, mai văzute stăteau în fruntea mesii. Acelea veneau cu struț pus în caier. Și fetele nou băgate în șezătoare stăteau în fruntea mesii” (Botiza, Vadu Izei).

Intrarea în șezătoare se făcea la o vârstă prematură. „La noi în sat, fetele intrau în șezătoare la doișpe ai” (Poienile Izei). „La noi în sat, fetele să băgau în șezătoare la doișpe, trișpe ai, când știeau toarce” (Bogdan Vodă). „La Lăpuș fetele intrau în șezătoare la o vârstă ce varia între doișpe și paișpe ai”. În majoritatea satelor investigate „fetele erau bune de șezătoare la treișpe ai, iar feciorii intrau la paișpe până la șaișpe ai. În unele sate din Lăpuș fata prea tânără care intra în șezătoare era făcută de răs, i se da biberonul și i se spunea că trebe să mai sugă” (Cupșeni).

Activitățile practice desfășurate în șezători s-au înmulțit treptat în procesul de evoluție și dezagregare ale obiceiului. În vechime, potrivit celor declarate de performerii noștri, șezătorile erau rezervate torsului lăunii și cânepii, femeile având mult de tors, până la patruzeci de kilograme, deoarece își îmbrăcau casa și familia din „fus și suveică”. Treptat, activitățile practice din șezătoare s-au diversificat. „La noi în sat, nevestele și fetele torceau cânepă și lână, coseu, făceau cipcă cu ciur” (Săliștea de Sus). „La noi, pă lângă că torceau în șezătoare, mai făceau ștrimfi (ciorapi), sfetere, mănuși” (Botiza). „La noi, la Rogoz, pă lângă tors, femeile și fetele scărmanau lână, lucrau cu indrele, făceau colți la lipideu (cearșaf)”.

Sub aspect cantitativ „se torceau două fuse pă sară. Cele mai harnice torceau tri” (Bogdan Vodă). „La noi erau și femei leneșe care chiuleu în șezătoare. O mutalaucă ave numa on fus pă care îl tot ascunde și-l pune în caier și-l arăta la bărbat să vadă că și ie o tors” (Botiza). Cu toate că performerii noștri ne-au declarat că „în șezătoare să lucră mai cu spor”, activitățile spirituale și cele legate de magia obiceiului perturbau lucrul în comun. „Torream mai gros și ascundeam fusu’ în pod, ca să vadă părinți c-am tors în tăta sara” (Rogoz). „Apoi cu distracția și atâtea nebunele ce facem, nici nu știem cum trece vremea și ne trezem că îi de mârș și rămâneam cu fusăle cam goale” (Botiza).

Era îndătinat ca în satele de peste Gutâi să se consume în șezătoare „grăunță” fierte cu miere și sare. „Furam câte doi cucuruz din pod, îi luștem (desfăcam) și grăunțele le fierbem. Dacă ai avut drăguț l-ai oprit la grăunță. Feciorii aduceu și ii cucuruz și ni-i da să-i luștem și sierbem” (Ieud, Săliștea de Sus). Erau însă sate în care toți din șezătoare consumau mâncăruri. „La noi, la Vadu Izei, gazda

șezătorii ne servea pâ fete, neveste și feciori, la miezu' nopții, cu o masă la care mâncam friptură, varză umplută, prăjituri, dar beam și horincă”.

ALDĂMAȘUL ȘEZĂTORII este o secvență importantă a obiceiului, în care se petrece într-o atmosferă de veselie și voie bună. Cu toții servesc mâncare și băutură, masa fiind animată de joc, la care cântau muzicanți. Se organiza la date care diferă de la un sat la altul, după o rânduială îndătinată. „Aldămașul, la noi, să făcea după on pic de vreme de la începutul șezătorii. Fetele și femeile duc mâncare și băutură, apoi petrec, joacă și să veselisc tătă noaptea și nu lucră nimic” (Poienile Izei). La Săliștea de Sus aldămașul șezătorii se organizează la începutul câșlegilor: „Fetele duc de mâncare sarmale, cozonac, pancove. Feciorii bagă muzica și duc horinca. Petrec, se veselesc și joacă până în zorii zilei”. „La Cupșeni, aldămașul se face la sfârșitul șezătorii. Fetele strâng bani și bagă muzicanți. La casa șezătorii duc fărină și brânză și făceau plăcinte și pancove, că acele erau mâncărurile la aldămaș. Dacă fata avea drăguț, îl așează lângă ie”. „La Vadu Izei aldămașul se făcea la începutul șezătorii, după strânsul recoltei. Fetele duceau mâncarea, invitau feciorii, care duceau băutura. Laolaltă petrec, horesc și joacă până noaptea târzâu, iar feciorii se întrec cu strâgatu’ “. La Săcel fetele beau aldămașul la sfârșitul șezătorii, când fac „siriul, să sîruiesc”. „Este o petrecere cu mâncare, băutură și joc, cu ceterași sau la fluier. Fetele duc alimente și fac mâncăruri, feciorii duc horinca și bagă ceterași”. La Finteușu Mare șezătorile ocazionau petreceri ample, cu mâncare și băutură, jucau și horeau. „Feciorii viniți de pe alte sate erau ospătați de gazda șezătorii”.

VERGELUL ȘEZĂTORII este o secvență a obiceiului, care se organiza în unele sate, dar se deosebea de vergelul feciorilor, care avea loc la Lăsata secului, la Crăciun și Anul Nou. Potrivit documentelor timpului, vergelul șezătorii a fost atestat în Maramureșul Istoric, la Breb, între cele două războaie. Aflăm că gazda șezătorii, având simpatie față de fetele și nevestele care au fost în șezătoare, le-a organizat o petrecere, invitând atât fetele, cât și nevestele. Fiecare fată venea cu partenerul, iar soțiile cu bărbații. Beau și joacă toată noaptea. Mâncarea, muzica și băutura le-o dădea gazda șezătorii. Participantele mai duceau ceva țuică. Participau doar cei invitați. Feciorii nechemați reacționau la jocul duminical prin strigături prin care-și băteau joc de vergel: „La Nicoară, la verjel, / Fost-o pecie de miel” (Cuceu, Corniță, 2004: 340–341).

JOCUL ȘEZĂTORII este o secvență a obiceiului care se organiza înainte de Postul Crăciunului. Fetele strângeau bani și băgau ceterași. Duceau la joc plăcinte și pancove. Flăcăii știau la care șezătoare se face joc. Feciorii jucau cu fetele până dimineața. Atmosfera de veselie și voie bună era întreținută de strigături care de care mai haioase. „Nu juca pâ lelea iute, / Că să fâsâie și pute”, „Vai de mine și de mine, / C-o pățât mândra rușine / Și-amu dă vina pâ mine”, „Doamne, ajută-mi și-mi dă sporiu/ Că gândești că trag cuptoriu. / Trag încoace, trag încolo, / Trag ca grapa după mine, / Tăt o trag și nu mai vine” (Boiu Mare).

CLACA ȘEZĂTORII este o secvență a obiceiului, care a îndeplinit o funcție de ajutorare. În unele sate se făcea la Anul Nou. „Gazda șezătorii sau o femeie

care avea mult de tors, dădea în clacă câte un caier de două, trei fuse, la fiecare șezătoriță, fie fată, fie nevestă. După ce terminau tortul de tors, cea care da în clacă organiza petrecerea cu mâncare, băutură și muzică. Petreceau, horeau și jucau până spre dimineață, într-o atmosferă de voie bună” (Sălișteștea de Sus, Vlad, 2002: 300).

Erau numeroase mijloacele de distracție în cadrul șezătorilor. „Iarna ne dădeam on dărab de vreme pă săniuță. Apoi on dărab de vreme pă gheață. Apoi intram în casa șezătorii” (Rogoz). „Iarna ne dam pe săniuță și luam cușmele feciorilor din cap, să ne urce săniuțele în vârful derdelușului. Apoi aprindeam focuri și era fain să stăm la focuri” (Cupșeni).

Așteptarea feciorilor în șezătoare este unul din momentele cu cea mai mare tensiune interioară pentru fete deoarece, având posibilitatea să aleagă la care șezătoare din sat vor merge, sosirea feciorilor este incertă, de cele mai multe ori” (Bot, 1965–1967: 320).

Așa cum ne-au declarat performerii noștri, „în șezătoare fetele se veselesc, rād și horesc, dar se și întristează când văd că nu vin feciorii” (Ieud). Pentru înlăturarea acestui moment critic, fetele oficiază vrăjuri de adus feciorii, dar mizează și pe efectul magic al cântecelor ceremoniale.

**Repertoriul de cântece de șezătoare**, în satele investigate, a fost în vremuri îndepărtate bogat, „că nu erau ca amu atâtea radiouri, picupuri ca amu”. Acest repertoriu, ca urmare a dezvoltării culturale, sociale și economice a satelor, care au produs mutații în conștiința țăranului, s-a restrâns. Așa cum arată cercetările, criteriile cele mai frecvente în alcătuirea repertoriului cântecelor de șezătoare ar fi priceperea, buna dispoziție și preferințele generale sau de moment ale participantelor (Bot, 1965–1967: 313).

Vechiul cântec ritual, cu incipitum „Șezătoarea ni-i deplin”, de largă răspândire în repertoriul șezătorii din Maramureș, a fost atestat de către Nicolae Bot și ca descântec de șezătoare, dar cercetătorul susține că structura lui este de cântec (Bot, 1965–1967: 315). Funcția cântecului s-a schimbat în procesul de evoluție a obiceiului. Și în repertoriul șezătorilor din Maramureș variantele acestui cântec exprimă concurența dintre șezători și preferințele feciorilor pentru anumite șezători:

„Șezătoarea ni-i deplin,  
Fete sunt, feciori nu zin,  
Or zâni, da' s-or fi dus,  
La o casă mai în sus.  
Acolo-i casa de bârne  
Și fetele-s mai bătrâne.  
La noi casa-i de nuiete  
Și fetele-s tinerele  
Și trag feciorii la ele.”

(Filip Maria, 75, Cupșeni, 1984)

Unele variante, ca urmare a procesului de evoluție, au căpătat o coloratură umoristică, marcând opoziția dintre fetele dintr-o șezătoare și alta conform principiului contrariilor, specific gândirii arhaice.

„Șezătoarea ni-i deplin,  
Da' feciorii nu ne vin,  
Că feciorii ni s-o dus,  
La șezătoarea din sus,  
C-acolo-i casa de bârne  
Și fetele-s mai bătrâne.  
Pântre bârne bagă călți,  
Fetele-s fără de dinți.  
Pântre bârne bagă-obielle,  
Fetele-s fără măsele.  
Da' noi suntem tinerele,  
Tinere și frumușele.”

(Filip Maria, 75, Cupșeni, 1984)

Într-o variantă din Bârsana, concurența dintre șezători ne este motivată de preferința feciorilor pentru șezătorile unde existau petreceri deosebite. Intervine și avertizarea drăguțului privind comportamentul în șezătoare.

„Oare unde-s feciorii?  
Doară i-o dus jandarii?  
Da' jandarii nu i-o dus,  
Că-s la șezătoare-n sus,  
C-acolo-i horinca bună,  
O-ndulcesc cu mătrăgună.  
Și-o-ndulcesc cu must de miere,  
Să margă feciori la ele.  
Când vii, bade, -n șezătoare,  
Nu sta la ușă-n picioare.  
Uită-te, în casă, de-a rându',  
Și te-așează un' ți-i gându',  
Că ni-i casa de nuiele  
Și fetele-s tinerele.  
Dincolo-i casa de bârne  
Și fetele-s mai bătrâne.  
Pântre bârne să văd călț',  
Fetele-s fără de dinț'.  
Pântre bârne să văd stele,  
Fetele-s fără măsele.”

(Ivănciuc Doca, 66, Bârsana, 1973)

Într-o variantă din Hărnicești motivul concurenței dintre șezători este precedat de înțelegerile dintre fete și feciori încă din timpul verii, referitoare la locul cel mai potrivit pentru organizarea șezătorii, esențiale fiind prezența drăguților fetelor și relațiile amoroase.

„Noi culegem cânepa,  
 Vin feciori a ne-ntreba  
 Unde om fa(ce) șezătoarea?  
 La Mărie, păste vale,  
 Acolo-i dragostea mare.  
 La Mărie, pă poduț,  
 C-acolo-i și-a meu drăguț.  
 Șezătoarea ni-i deplin,  
 Fete sunt, feciori nu vin.  
 Numa badea de-ar vini,  
 Șezătoarea s-ar plini.  
 Numai de-ar vini badea,  
 S-ar plini șezătoarea.”

(Hotea Ioana, 47, Hărnicești, 1973)

Rezultă că pentru fata îndrăgostită șezătoarea este neîmplinită dacă drăguțul ei lipsește.

Într-o variantă de la Bârsana descoperim pelerinajul feciorilor pe la mai multe șezători, uneori întorcându-se la una frecventată anterior. Motivul este contaminat cu îndemnul partenerei la relații amoroase și dorința obținerii căsătoriei. Opoziția dintre fetele dintr-o șezătoare și alta este laitmotivul acestor cântece. În variantă se face aluzie la căsătorie ca finalizare a acceptului drăguțului fetei, dacă el va fi de acord. Finalul este rezervat opoziției drăguț iubit – partener urât.

„Feciorașii ni s-o dus,  
 La bohândeale din sus.  
 Cele mari îs ca tăciunii,  
 Cele mici îs ca cărbunii.  
 Feciorașii iar s-o-ntors,  
 La cocoanele din jos,  
 Cele mari struțuri gătate,  
 Cele mici ruji înfocate.  
 – Hai, mândrule-n sus, pă vale,  
 C-o făcut viola floare.  
 De ai gând să ne iubim,  
 Hai, mândrule, s-o plezim.  
 De m-a lua cine-m' place,

Mândră cunună mi-oi face.  
 Crucea măieranului  
 Din mijlocu' struțului.  
 De m-o lua urātu',  
 N-oi ciunta măieranu',  
 Că l-oi mai lăsa să crească,  
 Urātu' să-mbătrânească."

(Bledea Pălăguța, 76, Bârsana, 1973)

Descântecel din repertoriul șezătorii sunt pe cale de dispariție. Varianta înregistrată de noi la Rogoz ne certifică că ele nu au fost rezervate doar pentru aducerea feciorilor. Piesa de la Rogoz este rezervată aducerii drăguțului de către fata îndrăgostită în șezătoare. Varianta are la bază numărătoarea magică, de largă răspândire în descântece și lătratul prevestitor al câinilor. Finalul cuprinde un aspect al relațiilor dintre flăcăi și fete în șezătoare.

„Bate-on câne,  
 Badea vine.  
 Bate doi,  
 Badea-i la noi.  
 Bate tri,  
 Badea-i aci.  
 Bate patru,  
 Trece gardu'.  
 Bate-on câne mai negruț,  
 Că vine și-a meu drăguț.  
 Largă-i ușa-ntre ușori,  
 Treceț', hodiniț', feciori."

(Toma Zamfira, 23, Rogoz, 1981)

În unele cântece rituale de șezătoare poetul anonim insistă pe redarea zburcaciunii fetei care își așteaptă, în zadar, venirea iubitului fără de care nu are tihnă în cadrul obiceiului.

„Io, de când o înserat,  
 Tăt la ușă m-am uitat,  
 Doar a-ntra cine mi-i drag.  
 Mă poci uita, până mâne,  
 Cine mi-i drag nu mai vine.  
 Pot fi pă laiță șiruț,  
 Dacă nu-i și-a meu drăguț.  
 Pot fi pă laiță șireag,  
 Dacă nu-i cine mi-i drag.

Plină-i casa de feciori,  
Nu-s a' badii ochișori.  
Plină-i casa de voinici,  
Ochii badii nu-s aici."

(Boga Veronica, 61, Libotin 1983)

Unele variante de cântece de șezătoare, din repertoriul satelor investigate, sunt axate pe apostrofări ale feciorilor care dau dovadă de pasivitate la săvârșirea unor acte cu funcție de inițiere. Umorul savuros era eficient în potențarea atmosferei de veselie a șezătorii.

„Ce haznă-i de voi, feciori,  
Că umblaț' în șezători.  
Nici fusă nu apucaț',  
Nici fete nu sărutaț'.  
Sărutaț' păretele,  
Că gândiț' că-s fetele.  
Fusu' meu, cu roată mică,  
Hai, apucă-l, Vasalică.  
Fusu' meu sloboade fir,  
Hai, apucă-l, măi Pamfil.  
Fusu' meu, cu țurgalău,  
Hai, apucă-l, mutalău,  
Nu sta ca on tăntălău."

(Toma Zamfira, 23, Rogoz, 1981)

Astfel de variante care se cântau în șezătoare aveau menirea de a stârni haz datorită încărcăturii umoristice deosebite.

„Ce haznă-i de voi, feciori,  
Că umblaț' pân șezători.  
Nici fusă nu apucaț',  
Nici fete nu sărutaț'.  
Sărutaț' țâțâna ușii,  
Voi gâniț' că-i ce cu gușă.  
Sărutaț' fundu' la oală,  
Voi gâniț' că-i ce de-afară.  
Sărutaț' oala la grindă,  
Voi gâniț' că-i ce din tindă.  
Metehău, di la fiteu,  
Hai, apucă fusu' meu."

(Chira Ioană, 59, Rogoz, 1981)

Finalul variantei este axat pe îndemnul feciorului de a săvârși actul apucării fusului.

În repertoriul cântecelor de șezătoare abundă elemente axate pe relațiile dintre parteneri. În scopul convertirii partenerului la relațiile amoroase, poetul anonim apelează la blesteme.

„Ce stai, bade, la fereastă,  
Cioarăle te croncănească,  
Iar de-o fi să fi a meu,  
Nu te croncănească rău.  
Ce stai, bade, la ferestă,  
De ți-s dragă, hai în casă,  
De ți-s urâtă, mă lasă  
Și te du la ce frumoasă.  
Fusu' meu, cu țurgalău,  
Zboare-ț' ochii, mutalău.  
Fusu' meu, cu roată sură,  
Zboare-i ochii cui nu-l fură.”

(Zaharia Maria, 34, Oarța de Sus, 1978)

Îndemnul feciorilor de-a săvârși apucatul fusului este laitmotivul acestor variante.

În repertoriul cântecelor de șezătoare au pătruns piese care satirizează femeile leneșe la tors.

„Mândra, de ura furcii,  
Fuge-n fundu' ogrăzii  
Și de-acolo felelește,  
Că furca nu-i trebuiește,  
Că furca i-i de nadă albă  
Și pă caier nu i-i trabă.  
Fusu i-i de păducel  
Și nu-i trebe tort pă el.”

(Bârle Ileana, 56, Cornești, 1973)

În repertoriul de șezătoare din satele investigate circulă frecvent legende mitologice, ale căror acțiune se petrece în șezătoare. Tipică pe această linie este „Feciorul, oaspete – strigoii și fata adormită în șezătoare”.

„No, o fost șezătoare înt-o casă pustie. O mârș acolo fete și feciori mulț'. Înt-o vreme o vinit on fecior necunoscut, frumos, îmbrăcat în portu' din sat. O fată și-o scăpat fusu' jos și când s-o plecat să-l ieie o văzut că-i cu copite de cal la picioare. Fata le-o cotit pă fete și ele s-o cotit una pe alta și-o ieșit. Da' n-o văzut că una o rămas, adormită pă cuptior. Pă când s-o dus dimineață să o coate,



o aflat-o moartă. Și diavolu' acela, on strigoi ce-o fost, o omorât-o și i-o-ntins mațale pă cuie. Când o văzut ce-o pățat o zâs:

Șezătoare-n postu mare,  
Mațale pă cuișoare.”

(Rona de Jos)

În alte variante, cea care adoarme în șezătoare este o babă, iar când este descoperită, cine o găsește, exprimă:

„Pă la noi, pân șezătoare,  
Mațale pă cuișoare.  
Mățucuiu' pân tăt cuiu.”

(Săliștea de Sus)

Interesante sunt legendele în care drăguțul-strigoi încearcă să ducă fata cu el în mormânt (Bilțiu, Bilțiu, 1999: 288–289).

Nu ne-am propus să tratăm amplul repertoriu folcloric performat în șezătoare, el fiind deosebit de bogat. Ne referim, mai întâi, la hori, dar foarte numeroase sunt strigăturile, apoi ghicitorile, dar nu sunt mai puțin numeroase basmele, poveștile, legendele, la care se adaugă colindele care se performau în Postul Crăciunului. Pentru satele din Țara Lăpușului repertoriul folcloric l-am publicat într-o lucrare apărută în 2003 (Bilțiu, 2003: 111–134).

## Magia șezătorii

În satele investigate practicile magice performate în șezătoare alcătuiesc un repertoriu de mare bogăție și varietate. Magia șezătorii este foarte spectaculoasă, fiind o modalitate de atracție a participanților. Ea se practică cu ajutorul unor piese de instrumentar magic, de largă circulație, însoțite de formule orale, care constituie elemente de limbaj și cu încărcătură semantică prin presupusa capacitate de a împlini dorințe.

Magia șezătorii, prin formele ei, se oficia în locuri comune mai multor vrăjuri și farmece: în pod, la gura cuptorului, la sobă, la apă curgătoare, la moară, etc.

Un repertoriu bogat de vrăjuri avea ca finalitate ADUCEREA FECIORILOR ÎN ȘEZĂTOARE, dar trebuie să subliniem că multe practici magice erau rezervate împiedicării plecării feciorilor în alte șezători. Astfel de vrăjuri sunt izvorâte și din concurența între șezători.

În satele investigate magia șezătorii era performată în grup sau individual de către fete, care erau inițiate de femei sau babe mai în vârstă, bune cunoscătoare ale repertoriului magic.

În vrăjurile de adus feciorii în șezătoare, capătă o importanță aparte cele în care se miza pe valențele magice ale focului și în care era pusă să acționeze regula

cumulului magic. Este arhirăspândită vraja cu cărbuni aprinși, puși pe muchia securii cu care se lovea în meșter-grindă. La baza vrajei stă principiul analogiei, așa cum ne sugerează formulele orale. „Așe cum sar scânteile de multe, așe de mulți feciori să vie în șezătoare” (Lăpușul Românesc). Există mai multe practici magice de adus feciorii în șezătoare, axate pe cultul focului. „La Boiereni fetile ieu cărbuni aprinși, îi aruncă în grindă, îi calcă în picioare și sfărământurile le bat cu mătura înspre afară și străgă: Să vie Ion, Pătru, Vasalie. / Câte scânteii or sări, / Atâța feciori or zâni. / Atâț'a feciori / Din tăte șezători. / Să n-aibă stare / Până-nt-a noastră șezătoare. / Să aibă stropșele în obiele, / Furnici în opinci, / Adă-i, Doamne, până aici”. Rezultă că în formulele-descântec, autoarea, pentru eficientizarea vrăjii, apelează la blestemele în lanț.

Anumite vrăjuri din repertoriul șezătorii constau în simpla ardere a nouă surcele din nouă feluri de lemne, în vatra cuptorului, apoi cenușa o împrăștie în cameră, să vie feciorii. Varianta de la Săliștea de Sus prezintă unele deosebiri, vraja asociind tăcerea magică. „Tri fete mereau și aduceau tri surcele. Nu vorbeau nici când se duceau după surcele, nici când veneau. Le ardeau în cuptor. Cărbunii îi puneau între ușa de la cameră și ușa de la tindă și ziceau: Feciorii să n-aibă stare, / Nici alinare, / Până la noi în șezătoare”. Vraja asociază și mistica cifrei trei și cultul vetrei.

Unele vrăjuri având la bază analogia mizează pe ustensile ale morii, instalație demonică cu o simbolistică aparte și timpul magic optim (ora zero). „Noaptea, la doișpe, fetele furau stavila morii, o băgau în beci, apoi în foc să le vie feciorii” (Oncești).

Moara, prin mișcarea pietrei, pune în evidență un simbol al mișcării. În moară sălășluiesc forțele demonice (Evseev, 1998: 279).

„La Botiza fetele furau cărligul de la fântână, îl rumpeau în bucăți și îl puneau pă foc să ardă. Cum îl puneu pă foc, vineau feciorii de nu-ncăpeau”.

„La Desești fetele făceau o pârghiuță de fuior și o aprindeau. Și zăceau: Să nu aibă alinare feciorii, cum nu are pârghiuța în foc”.

O altă categorie de vrăjuri, având la bază cumulul magic, mizau deopotrivă pe cultul focului și al apei. La Finteușu Mare fetele înfierbântau o cărămidă în sobă și o puneau într-o oală plină cu apă, aflată în tindă, și zăceau: „Atâția feciori or vini în șezătoare câți stropi or sări din oală”.

Practicile magice de adus feciorii axate pe cultul focului și valențele magice ale apei sunt numeroase în șezătorile din Maramureș. „La Poienile Izei fetele mergeau la râu, luau apă neînceptă într-o oală. În tinda casei șezătorii puneau cărbuni aprinși într-o altă oală. Îi stingeau cu apa de la râu, zicând: Să nu aibă stare feciorii cum nu au cărbunii aprinși în apă”. La Săliștea de Sus, pentru aducerea feciorilor în șezătoare se oficiază o vrajă mai complexă, axată pe apa preparată magic și tăcerea magică: „Tri fete mărg cu on vas la râu. Ieu cu gura apă neînceptă, de nouă ori, și o pun în vas. Mergând și venind nu vorbesc cu nimeni. Pun apa la fiert pe sobă. O fată suie în pod, la horn. Una stă la gura sobei, iar a treia mestecă în apă cu lingura. Fata din pod zăce:

– Ce mesteci, acolo?

– Feciorii din tăte șezătorile. Ion vine, vine, vine. Se repetă vraja de nouă ori, schimbându-se numele feciorilor” (Vlad, 2002: 298).

În vrăjurile de adus feciorii în șezătoare, moara era implicată frecvent. „La Poienile Izei fetele luau stropi de pe roata morii, cu care se spălau pe față, să le vie feciorii cum mere apa pe moară”. „În tătă sara, când meream la șezătoare, merem la moară, furam câte o mână de grăunță din coșu’ morii. Când intram, împrăștiam grăunțele în casa șezătorii și zăcem:

– Să ne vie Vasalie, Grigore, Ion. Și cântam:

Șezătoarea ni-i deplin,  
Fete sunt, feciori nu vin.  
Că feciorii ni s-o dus,  
La șezătoarea din sus.  
Acolo-i casa de bârne  
Și fetele-s mai bătrâne  
Și tăț’ or vini la mine”

(Oncești).

Rezultă că varianta de cântec ceremonial de adus feciorii cu incipitul „Șezătoarea ni-i deplin” a îndeplinit și în șezătorile din Maramureș, în unele sate, funcția de descântec. Tot la Oncești, „o fată fura fundu’ de la covata morii. Pă el puneu jar, iar pe jar urinau, să vie feciorii”. În altă variantă, o fată întreba:

„– Ce-ai adus, Mărie?

– Mălai, să ne vie feciorii.

Și se presară pe jos în casa șezătorii boabele aduse din coșul morii” (Oncești).

La Bârsana, „o fată lua cu gura apă di pă roata morii, o aduce în gură, o arunca în casa șezătorii și descânta:

Brâu, brăuțu’ meu,  
Io m-oi culca,  
Tu nu te culca.  
Io m-oi hodini,  
Tu nu te hodini.  
Fă-te, șerpe, laur, balaur,  
Cu 99 de limbi mușcătoare,  
Cu 99 de cozi împușcătoare.  
Cu limbile-l mușcă,  
Cu cozile-l împușcă.  
Nu-i da a si,  
Nici a poclui,  
Până la mine-a vini.  
Nici cu văduvă grasă,  
Nici cu fată frumoasă.

Să nu steie-on pic în loc,  
 Nici cât ar arde on fir în foc,  
 La mine să vie pă loc”. Descântecul este frecvent întâlnit în vrăjurile fetelor de adus ursitul.

Unele vrăjuri din această grupă mizează pe valențele magice ale focului și pietrelor preparate magic. „Fetele ieșeau din șezătoare și se duceau la râu, unde făceau produh. Se așezau pe burtă, în jurul produhului și luau cu gura pietre din fundul apei. Pietrele erau duse cu gura în șezătoare și aruncate într-o oală cu apă aflată pă sobă. Când apa clocotea cu zgomot și pietrele se loveau de pereții oalei, cu cât zgomotele erau mai mari, cu atât veneau mai mulți feciori” (Finteușu Mare).

Piese de instrumentar magic, în vrăjurile din această grupă, erau numeroase. Nu lipsea mărul. „Fetele luau un măr pe care de nouă ori îl aruncau în pod, după care îl tăiau în nouă bucăți. Fiecare fată ia câte o bucată, derulând în gând alfabetul. Când termina de mâncat mărul, se ajungea la litera cu care începea numele băiatului dorit să vină în șezătoare” (Boiereni). Într-o altă variantă, tot de la Boiereni, mărul se arunca de nouă ori pe horn, apoi se tăia și mânca, rostindu-se numele feciorului.

Mărul este un simbol erotic, dar el semnifică dorințele pământești sau cedarea în fața acestor dorințe (Chevalier, Gheerbrant, II, 1993: 284).

Este interesantă vraja de adus feciorii în care se miza pe efectul magic al corpului unei fete, care era luată în brațe, ridicată și lovită cu fundul de tavanul casei și se descânta:

„Să nu poată turui,  
 Până la noi or vini.  
 Să nu poată sta,  
 Până la noi or pleca.”

(Petrova)

În vrăjurile din această grupă, în unele sate se miza pe efectul magic al plantelor infernale.

„Fetele mergeau la soc, scuturau socul și descântau:

– Ieși, Basoc, din soc,  
 Cu chipă și cu cojoc.  
 Sie orb, sie șchiop,  
 Numa' să sie cu clop.  
 Și păru' din clop să-i iasă,  
 Numa' să mă văd mireasă.”

(Grad, Pop, 2011: 54)

Cele mai spectaculoase vrăjuri de adus feciorii și cele mai răspândite au la

bază **torsul ritual**. Aceste vrăjuri funcționează pe principiul cumulului magic și al magiei în lanț, prin care se credea că se eficientizează dorința arzătoare a fetelor de a vedea feciorii sosiți în șezătoare.

O vrajă complexă din această grupă a fost înregistrată de către noi la Costeni, în care se miza pe valențele magice ale ciurului, pe forța de constrângere a icurilor și pe valențele magice ale gardului. Formulele orale iau forma de descântece cu blesteme. „S-adunau fetele cu caierele laolaltă, în șezătoare. Una torcea din vârful caierului și alta o întreba:

– Pă cine torci?  
 – Pă tăț' feciorii,  
 Din tăte șezătorile.  
 Să n-aibă stare și alinare,  
 Până-nt-a noastă șezătoare.  
 Cu furnici,  
 În opinci.  
 Cu șoareci,  
 În cioareci.  
 Cu stropșele,  
 În obiele.  
 Să vie ca vântu',

Scuturând pământu'. Apoi învârtem tortu' pă ciur. Fetele să punu cu spatele, una cătă alta, și dam ciuru' pântre picioare și zăcem:

– Turduluc, butuc.  
 – Tu pă cine aduci?  
 – Pă Petre, pă Gheorghe,  
 Din tăte șezătorile,  
 De la tăte puturile.  
 Să n-aibă stare și alinare,

Până-nt-a noastă șezătoare. Apoi luam tortu' și-l rășchiam pân gard. Scuturam gardu' și o întrebam pe cea care scutura:

– Ce scuturi?  
 – Io nu scutur gardu',  
 Că scutur pă dracu'.  
 Dracu' să-l scuture pă Nacu.  
 Nacu să scuture feciorii.  
 Să n-aibă stare și alinare,  
 Până-nt-a noastă șezătoare.

Apoi am făcut icuri. Am luat on lemn mereu (rotund), hăt lung, l-am legat sus cu lanț și după lanț am bătut icuri cu săcurea. O fată întreabă:

– Tu în ce dai?  
 – Dau în cap,  
 Dau în picioare,  
 La tăț' feciorii,

Să n-aibă stare și alinare,  
Până-nt-a noastă șezătoare.  
Feciorii sosâți în șezătoare zâceu:

– Ce-ați făcut cu noi?

Că n-am avut stare și alinare,  
Până-nt-a voastă șezătoare.” (Csisar, 2008: 154)

Vraja de la Săliștea de Sus se deosebește prin utilizarea, ca piesă de instrumentar magic, a măturii, străvechi simbol cultural cu valențe magice, apoi înno-datul ritual al firelor toarse ritual, care generează orbul magic și mistica cifrei trei. „Dacă nu veneau feciorii în șezătoare fetele făceau vrăjuri. O fată ie on fus cu zdrangăne și îndrugă de la fiecare fată din caier. Una o întreabă:

– Ce torci?

Ce răstorci?

– Feciorii, din tăte șezătorile.

De n-or vini, i-or stropși,

De n-or pleca, i-or agâmba.

Furnici,

În opinci.

Și șoareci,

În cioareci.

Așe să zice la fiecare caier. După ce găte de îndrugat tortul, se înnoadă cu mânila la spate și cu ochii închiși. Fac apoi nouă noduri pă tort și-l învârtesc pă sâta. Alte două fete se așează spate în spate și turdulucă sâta de la una la alta zâcând:

– Turduluc, butuc,

Pă Ion îl aduc.

Fata care o îndrugat să așază pă mătură călare și condusă de altă fată iesă la gardu' de nuiele. Leagă tortu' îndrugat de pari și să întoarce cu mătura în mână și ochii închiși” (Vlad, 2002: 298).

Legarea tortului tors ritual la gard reprezintă o piedică rituală destinată să oprească feciorii să se ducă la alte șezători.

Vraja de la Suciul de Sus este axată și ea pe arderea rituală a tortului, care are la bază analogia, precum și pe formulele orale deosebite. „Ca să aducă feciorii, o fată toarce din vârvu' caierului de la celelalte fete, iar una o întreabă:

– Ce torci?

– Nu torc,

Că-ntorc tăți feciorii,

Din tăte șezătorile.

Să n-aibă stare și alinare,

Până-nt-a noastă șezătoare.

De-or găni și n-or vini,

Să gânească c-or pieri.

De-or găni și n-or pleca,

Să gănească c-or crepa.

În opinci,

Furnici.

În cioareci,

Șoareci. Tortul să învârte pă o sătă și tri fete își strânjeau poalele și stăteau spate în spate și dădeau sâta pântre picioare, zăcând:

– Turduluc, butuc,

Pă care să-l aduc?

– Pă Ion, pă Aurel.

– Turduluc, butuc,

Pă Ion, pă Aurel îi aduc. Când gătau de dat sâta, puneu tortu' pă foc. Să nu aibă stare feciorii, cum nu are tortu' pă foc" (Bilțiu, manuscris).

Și la Sarasău tortul îndrugat din caier se ardea ritual. „Tortul îl țâpam pe foc, după ce îndrugam din caier și zăcem: Cum arde focu' așe de fuga să vie feciorii la noi în șezătoare” .

La Cornești, tortul rezultat din torsul ritual, după descântec era trecut prin sită, apoi ars la lampa cu petrol.

Sita este o imagine a selecției și trierii. Este martorul unei conștiințe exigente. Este martorul unor decizii la care trebuie să te supui (Chevalier, Gheerbrant, III, 1993: 230).

Alte vrăjuri din această grupă se sprijineau pe alte piese de instrumentar magic, între care rășchitorul. „Ca să aducem feciorii, după ce rășchiam tortu', încălecam pe rășchitor și ieșeam fuga afară să ne zie feciorii” (Sarasău).

În vraja de la Poienile Izei se miza pe efectul magic al cociorvei, care asociază cultul focului și al vetrei. „Ca să ne vie feciorii, după ce îi torcem din fiecare caier, înfășuram tortu' pă cociorvă, încălecam pă ea, mergeam afară și zăcem:

– Câți feciori în sat,

Tăț, la mine, îndat' “.

La Rona de Jos, vrăjurile din această grupă mizau pe efectul magic al pietrelor, înfocarea rituală și urinatul ritual. „Când nu le-o vinit feciorii, o fată zâce: -Haidați, să facem vrăji să-i aducem. O prins a îndruga de la fiecare, din vârful caierului. Apoi o făcut tortu' pă sătă și-o bârăit sâta. După aceie s-o dus la râu și o luat nouă pietre cu gura. Le-o adus și le-o băgat în șpori. Le-o tras din foc într-o găleată, o mârș în tindă și s-o pișăt pă ele. O vinit on fecior negru ca on țâgan. O fată care o fost în vrajă o zâs: -Măi, țâgane, bată-te Dumnezeu, pântru tine am umblat cu focu' și ne-am fript? O zâs feciorul: -Nu știu ce-ați făcut, hăi fete, că sunteți nebune”.

Unele practici mizau pe efectul magic al apei neîncepute și cultul focului. Ele conțin formule orale cu încărcătură umoristică, menite a stârni haz. „Când nu veneau feciorii, șapte fete se duc la râu, ieu cu gura apă, vin în șezătoare, aruncă apa pe jos, ieu cărbuni din șpori, îi bat deolaltă și zăc:

– Forfăcuță-n puță,

Fărfăcoale-n coaie.

De n-or vini,  
I-or stopși.  
De n-or pleca,  
I-or agâmba.” (Săcel)

Unele practici din această categorie au la bază valențele magice ale hornului și ghemului. „Ca să aducă feciorii, fetele torceau din nouă caiere. Tortul îl făcea ghem și suiau în pod. Puneau nouă numuri de feciori și aruncau ghemu’ pă horn. Și una zâcea: -Zâne Ion, zâne Petru, zâne Vasalie, zâne Gheorghe, zâne Aurel, zâne Grigore, zâne Todor, zâne Pavăl, zâne Mihai” (Văleni).

În varianta de la Moisei, ritualul datului ghemului prin horn este precedat de trecerea ghemului printre picioarele fetelor.

Piciorul este un simbol al legăturii sociale. El îngăduie apropierea, înlesnește contactele, suprimă distanțele. De aici semnificația lui exoterică de mijlocitor al căsătoriilor (Chevalier, Gheerbrant, III, 1993: 88).

În ultima secvență a vrăjii se miza pe efectul magic al socului- ca plantă infernală. „Fetele torceau din nouă caiere. Una care torcea zâcea:

– Nu îndrug,  
Feciori aduc.

Fetele o făcut on ghem și ghemu’ l-o trecut pântre picioare și pân sâtă. Apoi l-o trecut pân horn. După aceea s-o dus la soc cu ghemu’ și-o strâgat tăte numurile de feciori pă care o vrut să-i aducă în șezătoare” (Văleni).

Într-o altă variantă de la Moisei, mersul la soc asocia valențele magice ale pipei și tutunului. „Ca să aducem feciorii în șezătoare meream la soc. Când meream la el luam pipa și punem în ie tăbacă. La soc ne punem roată și descântam:

– Ieși, Basoc,  
Din soc!  
Ț’-am adus pipă și foc,  
Să ne dai feciori la joc.”

În varianta de la Cornești se miza pe îndrugatul ritual din caier, petrecerea tortului prin sită, iar mersul la soc se făcea călare pe mătură. Se scutura ritual socul și se descânta: „Ca să aducem feciorii în șezătoare am îndrugat din caier. Tortu’ l-am petrecut pân sâtă. Am suit pă mătură și hai la soc. Scuturam socu’ și o fată întreba:

– Ce scuturi? Ce scuturi? Scuturi socu’?  
– Nu scutur socu’,  
Că scutur pă Iancu,  
Iancu scutură pă dracu’  
Dracu’ scutură feciorii,  
Să n-aibă a poelui,  
Până-n șezătoare la noi or zâni.”

Într-o variantă de la Borșa, vraja de adus feciorii în șezătoare, la soc, se soldează cu sosirea în șezătoare a feciorilor-strigoi. Vraja asociază ritul nudității magice și



legenda uciderii de către strigoi a babei care adoarme în șezătoare. „Fetele lăsau caieru’ Mereu afară, țâpau cămașa di pă ele și mereu la soc, unde descântau:

– Ieși, Mahoc, din soc,  
Să am și eu noroc.

Și-apoi ieșea Mahoc. Zineu feciorii de umpleu casa șezătorii, da’ feciorii nu erau cu papuci, erau cu copite de cal. Fujeu fetele și rămâneau numa’ ii. Da o babă, ca mine, durmea pă cuptori. O apucat-o și tătă o rupt-o Mahoc. De-acolo, încolo, nu le-o mai primit gazda în șezătoare pă fete, c-o văzut ce-o făcut. I-o auzât pă feciorii aceia cum tropoteau în casă. S-o uitat la picioarele lor și-o văzut că nu-s cu papuci. Tăț’ aveu copite de cal. Acia draci o fost. Fetele, care cum o putut, o fujit și-o lăsat baba durmind pă cuptor. O luat-o diavolii și-o sfârticat-o. De atunci n-o mai fost șezători la gazda ceie”

În reprezentările mitologice ale diferitelor popoare, inclusiv la români, socul figurează printre plantele infernale, legate de spiritele rele, de ființe chtoniene și de moarte. În Irlanda, se crede că nuielele de soc sunt folosite de vrăjitoare pentru deplasările lor nocturne (Evseev, 1998: 430).

În unele vrăjuri din această grupă se miza pe efectul magic al prunului, simbol erotic, aducător de noroc, stimulator al relațiilor amoroase și al poftelor sexuale. „În șezătoare, la fetele mai bătrâne la care nu le veneau feciorii, se duceau afară, în grădină. Una scutura prunu’ și zăcea:

– Eu nu scutur prunu’,  
Că scutur păgânu’  
Păgânu’ scutură feciorii,  
De la tâte șezătorile,  
De la tâte chetorile.  
Să n-aibă stare  
Și așezare,  
Până la mine în șezătoare  
Și cu mine față-or da  
Și cu mine-n cununie-or sta.”

(Asuaju de Sus, Bilțiu, Bilțiu, 2010: 208)

## Practici magice de ghicirea ursitului

Așa cum am amintit, magia șezătorii se evidențiază prin bogăție și varietate. În scopul ghicirii ursitului, omul din popor a născocit o sumedenie de practici magice, care au pătruns în repertoriul șezătorii din magia dragostei și divinatorie, specifice unor obiceiuri de iarnă.

În repertoriul șezătorii, în scopul ghicirii ursitului se practica intens numărul parilor, având la bază numărătoarea magică și simbolistica parilor numărați, jocul ritual în jurul lor, ale căror semnificații fetele le cunoșteau. „Fetele mereu în toi’ șezătorii și numărau parii din gard, de la nouă la unu. Legau pe cel ce ieșea cu număr’ unu, jucau în juru’ lui și descântau:

– Nu jucăm parul,  
 Că jucăm pețătorii,  
 Să nu aibă stare înt-on loc,  
 Cum nu are parul când arde-n foc,  
 Până la mine-or vini,  
 Cu mine mâna or da  
 Și în gură m-or săruta.

Dacă parul era strâmb, ursatul va fi ghebos, dacă era drept, va fi înalt și frumos, dacă era subțire, va fi sărac, dacă era gros, va fi bogat” (Finteușu Mare).

„La noi în sat două fete luau în poală, una două fuse, una două linguri. Cu ele ieșeau din șezătoare și merjeau la o casă în vecini, cu mai mulți copii. Acolo se apropiu de fereastă, băteau ușor cu lingurile și fusale în blana ei. Dacă auzeau pă unu’ din familie zăcând: -Du-te! Era nădejde că-i vor veni pețători, dacă auzea că: -Nu fă gălăgie! înseamnă că nu-i vor veni pețători” (Finteușu Mare). Lingura și fusul simbolizau perechea conjugală.

Din această categorie de practici magice se oficia frecvent în șezătoare ascunderea de obiecte sub blide. „O fată punea mai multe blide răsturnate, după numărul de obiecte-simbol știute de ele. Celelalte erau chemate dintr-o cameră vecină să tragă la sorti. Care trăgea bob de porumb, va avea soț găzduc, dacă trăgea cocean de porumb, avea soț sărac sau lăsat. Dacă tragea cărbune, însemna soț negricios. Dacă trăgea piaptăn însemna că o va lua om lăsat, dințos. Dacă trăgea bumbușcă va avea parte de om frumos” (Boiereni).

Frecvent se oficia în șezătoare ghicirea ursitului cu boți de aluat. „Fetele făceau un miez de aluat și din el făceau boți. În fiecare punea o țidulă cu numele feciorului. Îi țipau în oală la fiert. Una dintre fete sărea mai repede lângă oală, scotea un boț cu lingura și îl punea lângă măț. Așa făceau și celelalte fete. Mățu’ apuca un boț. Al cărei fete era boțu’ aceia se va mărita” (Glod).

În unele sate se oficia ghicirea ursitului în șezătoare cu moșuți. „Fetele luau fuior și făceau din el moșuți, care semănau cu niște păpuși. Se puneau lângă oală câte doi, care purtau numele unei perechi Ion și Mărie, Ana și Todor etc. Se aprindeau și dacă moșuții se plecau unu către altu, acea pereche se va lua” (Finteușu Mare).

Anumite practici de ghicirea ursitului erau specifice doar obiceiului șezătorii. Așa era ghicirea ursitului după ordinea sosirii feciorilor la obicei. „Ca să știe cu cine s-or mărita, fetele stăteau roată pă un lădoi sau o laviță. Fiecare își avea drăguțu’, pentru care își alegea un număr. După ordinea în care intrau își aflau rândul la măritiș. Își știau și trăsăturile lor fizice. Câte la una intra un fecior hâd, la alta unu’ încujdit (imbulzit). Ne topeam toate de răs” (Glod).

La Finteușu Mare ursitu’ se ghicea cu perechi de pietre, botezate cu nume de fecior și fată. „Fetele luau câte două pietre la care le dădeau nume de perechi de îndrăgostiți. Le aruncau într-o oală cu apă fierbinte, pe rând. La care pereche pietrele sfărâiau mai tare, aceia se vor lua”.

Din repertoriul șezătorii nu lipseau vrăjuri aparținând **magiei medicale**.

Unele vrăjuri asociau cultul vetrei, focului și al apei. La Glod am înregistrat tămăduirea fetei deocheată în șezătoare. „Dacă o fată îi deocheată, aceie ia cârligu’ de la sobă, traje cu el cărbuni încinși din sobă, înt-o finje și pune în ea apă până la jumătate. Să zâce Tatăl Nostru și i să dă să beie de nouă ori. Apoi ia din apă și udă toate blănurile ușii și ușorii căsî. Baba meșteră care face vraja îi face fetei două cruci, una în frunte, una în față. Ce rămâne din apă o aruncă pă blănurile de la ferești și de la ușî”.

## Jocurile de șezătoare

Așa cum arată cercetările, în șezătoare se organizau jocuri dramatice și de societate, ale căror funcții erau crearea bunei dispoziții, cultivarea unei comportări corespunzătoare în grup și inițierea în conduita pe care trebuie s-o aibă tineretul la manifestările cu caracter de petrecere (Bot, 1965–1967: 338).

Ca veritabilă instituție socială, șezătorea din Maramureș, drept urmare, a acumulat un repertoriu de mare bogăție și varietate de jocuri de șezătoare, îndeplinind funcții multiple. Unele dintre acestea sunt complexe, cu o desfășurare amplă, altele fiind mai simple, toate înregistrând variații de la o localitate la alta.

În acord cu funcția de bază, cea de inițiere, o grupă bogată era rezervată **jocurilor erotice**, care aveau ca finalitate dezvoltarea relațiilor sentimentale dintre băieți și fete. De largă circulație și tipic pe această linie este jocul „DE-A FĂNTÂNA”, atestat și în zona Năsăudului (Bot, 1965–1967: 339).

„La Săliștea de Sus un fecior este numit birău. Un altul ia un suman și se așează într-un colț al încăperii. Birău’ îl întreabă:

- Ce-ai pățat?
- Am picat în fântână.
- Cine să te scoată?

– Maria. Fecioru’ numește fata care-i place. Fata merge la fecior. Birău le ține paravan sumanu’, iar cei doi se sărută. Fata rămâne în fântână până vine alt fecior. Și jocu’ continuă. La sfârșitu’ jocului, fiecare fată trebuia să-l sărute pe birău. Dacă o fată refuză să-l sărute, este scoasă din șezătoare timp de o săptămână. Dacă se întâmplă să vină la ea fecioru’ refuzat, o scoate de spate afară” (Vlad, 2002: 299).

Un joc de șezătoare, cu un pronunțat caracter erotic, este APUCATUL FUSELOR, generalizat în șezătorile din Maramureș și care marchează pregnant funcția de inițiere a obiceiului. „Feciorii apucă fusele fetelor. Unul dintre ei le strânge pe toate și zice că bate doba. La un moment dat dobașul strigă:

- Fetele care au fusă la mine să vie să le plătească.

Erau douăzeci de feciori în șezătoare. Pă tăți trebuia să-i sărute fetele. La care fată refuza, i să rumpea fusu’, îi încâlcea tortu’, i-l băga pă foc. Când vinea în altă sară în șezătoare îi puneu sare pă caier. Și la acele fete li să beșica gura dacă torceau din caier” (Săliștea de Sus). În varianta de la Desești, „feciorii puneu gubele jos, înt-on colț cald și acolo mereu fetele să-și plătească fusăle. Îi sărutau ca la

Periniță. Le puneu batista după cap și-i sărutau. La care refuza, i se arunca fusu' în fântână, le rășchieu torturile pân garduri". „La Finteușu Mare, feciorii care nu erau sărutați puneu grapa în ușa șezătorii ca fetele să aibă dificultăți la ieșire.” Varianta de la Săcel poartă denumirea „BIRĂILE”: „Un fecior se așează la masă și îi birău. Ceilalți strâng fusăle sau cujelcile de la fete și le duc la birău. Fiecare fată era obligată să-și plătească fusu' cu un sărut. Pentru care refuza, pedepsele erau identice cu cele din varianta de la Desești”.

Un joc erotic de șezătoare, cu o pronunțată funcție de inițiere, era „ÎNTRE UȘI”. „La plecarea din șezătoare feciorii erau conduși de câte o fată. Toți care voiau să rămână între uși, plecau mai la urmă. Care cum ieșea era urmat de câte-o fată. Dacă vreunul nu era condus, trimitea fata care a ieșit ultima, să-i cheme fata pe care el o dorea. Fata deschidea ușa și zicea: -Să vie Mărie până afară că o așteaptă Ion. Între uși fetele cu feciorii discutau, se drăgosteau, plănuiau întâlniri. Feciorii stăteau de vorbă cu fetele cam un sfert de oră, după care plecau în altă șezătoare” (Săliștea de Sus, Vlad, 2003: 300).

Un alt joc erotic de șezătoare era „BUTINUL”. „Se puneu jos un suman. Pe el se așeza o pereche. Fata nu scăpa până nu se săruta cu feciorul. Care fată nu merge în butin, nu are dreptul să joace în acea seară, în șezătoare” (Săcel, Grad, Pop, 2017: 55). În alte localități acest joc erotic era mai dezvoltat și se numea „PĂTULUL”. „Fetele își așezau lecricele jos. Alte fete puneau un lecriu cu un capăt pe pat și făceau colibă să nu fie văzute. Feciorul lua o fată și acolo, pă pătul se sărutau” (Ieud). La Borșa, după ce feciorii cutreierau două, trei șezători, trăgeau la șezătoarea unde aveau fete cumsecade. „Gazda casei șezătorii aducea fân sau paie, le așternea jos. Puneu peste ele cergi de lână și făceau pătul. Acolo dormeau feciorii cu fetele cu care s-au înțeles să doarmă în șezătoare. Feciorii și fetele se culcau pe pătul și dormeau îmbrăcați. În mod decent se îmbrățișau, se sărutau, dar numai atât. Deși dormeau împreună, își purtau respect. Feciorul care încălca respectul față de fată nu mai era acceptat să doarmă în șezătoare. Dormeau în șezătoare doar cei aflați departe de casă sau perechile între care existau relații amoroase mai strânse și aveau planuri de căsătorie. Obiceiul de a rămâne de mas în șezătoare avea drept scop ca partenerii să-și cunoască mai bine respectul și defectele esențiale pentru a conviețui împreună. La acești feciori părinții le atrăgeau atenția să se comporte, purtând respect față de partener. Obiceiul era obișnuit cu 60–80 de ani în urmă” (Timiș, 2002: 296).

Un alt joc din categoria celor erotice era „DE-A VAI”. „Se dădeau numere la tăte fetele din șezătoare. Tu ești unu, tu ești doi, tu ești trei și așa mai departe. Un fecior strigă:

- Vai! O fată îl întrebă:
- Ce ai? El răspunde:
- Dragoste.
- Ce număr să vie să ți-o facă?
- Patru. Fata trebuia să zică și ea *vai* și să meargă să-l sărute. Dacă refuza

primea pedepse: să stea într-un picior, să sărute mâna unui fecior, să stea în cap, să sărute opincile cuiva din șezătoare, să-și întoarcă hainele pe dos” (Glod).

Un joc erotic rar întâlnit în repertoriul șezătorii, care a fost înregistrat de cercetările noastre doar la Ieud, era „DE-A TING-TING ȘI DE-A DOB-DOB”. „Mai multe fete care aveau nume de flori stăteau de-o parte. Feciorii stăteau în altă parte. Un fecior, ales grădinar, stătea și el de-o parte. Un fecior zicea:

– Grădinaru’ o pus flori. Pă care floare o vrea cineva? Doi feciori erau Ting-Ting și Dob-Dob. Feciorii trebuiau să ghicească o fată. Care fată era ghicită trecea de partea lui Dob-Dob. Care ghicea mai multe fete câștiga jocul.”

Un alt joc erotic savurat de flăcăi era „DE-A PURICELE”. „Un fecior se așează în mijlocul căși. Un altul zice:

– Întoarce-te, purice. El răspundea:

– Nu mă pot, de pântice. Altu’ îl întreba:

– Până când?

– Până nu iese Mărioara cu Ion să sărute și să iasă afară și să străge de tri ori:

– Arde! Ori mă iubesc cu Ion, ori cu Todor, ori cu Ștefan. Dacă nu ies la timp primesc pedepse: să sărute ușa, să sărute lampa, să stea într-un picior” (Glod).

O categorie numeroasă de jocuri de șezătoare o alcătuiesc cele de societate și dramatice menite a întreține condiția fizică optimă a actanților, pentru a putea lua parte activă la tradițiile șezătorii.

Un astfel de joc era „INELUȘ ÎNVÂRTECUȘ”. „Un fecior era culcat. Un altul pune un deget pe spatele lui și zicea:

– Ineluș învârtecuș. Ghici a cui deget s-o pus? Dacă nu ghicea primea pedepse: să sărute zarul de la ușa, să sărute o fată urâtă, să sărute fundul de la lampă. Dacă în continuare nu ghicea, pedepsele se repetau” (Ieud).

Un alt joc din această categorie este „DE-A PARTIZANII”. „Se aleg mai mulți feciori la care le zăc partizani. Un fecior era ales polițai și avea un pistol de lemn. Toți partizanii se ascundeau. Polițaiu’ trebuia să-i caute unde erau ascunși și să-i aducă în șezătoare, cu pistolul îndreptat spre ei” (Ieud).

Anumite jocuri din această grupă au pătruns din repertoriul celor de priveghi. La Glod se practica jocul „DE-A BANUL”. „On fecior scoate cureaua din pantaloni, apoi umblă cu un ban pe la toți participanții care-și țin palmele căuș și lasă banul la unul dintre ei. După ce l-a lăsat întreabă:

– La cine-i banu’? Un fecior este pus să ghicească. Dacă nu ghicea primea lovituri în palmă cu cureaua.”

Un joc similar cu De-a banul era „DE-A GÂCEA”. „Fetele țineau palmele căuș, cu mâinile la spate și stăteau în cerc. Un fecior ieșea-n afara cercului și lăsa în căușul mâinilor unei fete o bucată de gătej. Un fecior era pus să ghicească. Dacă nu ghicea avea un punct pierdut. Dacă pierdea de cinci ori avea mălai. Când ajungea la cinci mălaie îl însurau, adică ascundeau atâtea găteje câte fete erau în joc, dându-li-se nume de babe sau de fete urâte pe care trebuia să le sărute” (Finteușu Mare).

La Giulești se practica jocul „DE-A BĂTAIA-N TALPĂ”. „On fecior sta pe-on scaun în poala unei fete. Un alt fecior îl ținea de ochi, iar un altul îl lovea cu maiul de lăut cămăși în talpa piciorului. Cel lovit trebuia să ghicească cine a dat. Dacă ghicea, trecea el la lovit. Dacă nu ghicea, mai primea lovituri până ghicea”.

Un joc asemănător era „DE-A LEBĂDA”. „Un flăcău stătea cu fața-n jos, cu capul în poala unei fete. Unul dintre feciori îl lovea cu palma peste spate. Cel lovit trebuia să ghicească. Dacă ghicea, trecea el la lovit. Dacă nu ghicea, primea lovitura până ce ghicea” (Finteușu Mare).

Foarte răspândit în această categorie de jocuri de șezătoare este „DE-A BĂZA”. „Un fecior se așează în mijlocul camerei. El își scoate brațul drept pe subsioară, cu palma deschisă. Un fecior îl lovește peste palmă, iar toți ceilalți strigă: bazzzz, bazzzz, bazzzz! Cel lovit trebuia să ghicească. Dacă ghicea, trecea în locul celui ce a lovit, dacă nu ghicea rămânea la bătaie” (Ieud).

O categorie mai restrânsă de jocuri de șezătoare au îndeplinit **funcția de divertisment**, în acord cu atmosfera de veselie și bună dispoziție a obiceiului. Între cele două războaie mondiale, la Vadu Izei a fost atestat „JOCUL URSULUI”, performat de flăcăi ciobani. „Se aleg doi feciori. Unu-i ursul, celălalt ursoaica. În sunetul fluierului, ursul și ursoaica sar prin casă, învărtindu-se de mai multe ori. După ce ursoaica a făcut mai multe roate se pune jos. Peste ea se așează ursul, imitând împreunarea cu ursoaica. După ce se scoală ursul, cântă la fluier. Ursoaica rămasă jos este mulsă de piept înt-on vas. Cel care o mulge, o bate pe piept să-i vie laptele. Jocul stârnește mult râs.” (Cuceu, Corniță, 2004: 104).

La Săliștea de Sus, am întâlnit un joc hazliu: „NUNTA JIDOVEASCĂ”. „Fetele se îmbrăcau cu haine vechi. Se deghizau una în preot, alta în mireasă, alta în nănașe și două în părinții miresei. Se făcea o nuntă hazlie. Popa cununa mireasa și nunta se făcea într-o limbă stâlcită, neînțeleasă, care provoca mare haz” (Vlad, 2002: 300).

Cercetările noastre au înregistrat jocuri de divertisment de factură macabră. Aceste jocuri erau destinate să potențeze hazul participanților. La Rozavlea se performa în șezătoare „ADUSUL CRUCII DIN TIMITEU”. „Fetele puneu rămășag cu feciorii, acele care erau mai tari de fire, că ele vor aduce o cruce din cimitir către sfârșitul șezătorii. După ce o aduceau, o puneu lângă masă și una dintre fete zicea:

– Haidaț, să țucaț' crucea, să vă ierte Dumnezeu păcatele, că am adus-o. Ne topeam tăț' de râs”.

Tot la Rozavlea se performa „ADUCEREA SCAUNULUI MORTULUI”. „Un fecior o zâs căță fete:

– Voi, care vreț' să meret' să aduceț' în șezătoare, scunu' mortului, vă dau bani frumoși. Una o zâs:

– Merem noi două, eu cu Ileana, că nu ne temem, că am umblat noi pân tăt locu'. Ne-am dat pă rămășag. La început ne-am temut că s-a îmbrăca ca dracu' și ne-a speria, că era la miază-noapte și înt-o marț' sara. Ne-am dus pă unde o

fost drumu' mai scurt și am adus scaunu'. L-am pus în mijlocul casei și am prins a hori. Apoi, Ileana o zâs:

– Măi fete, cine suie pă scaun or fi însăniete de feciori! Mi-o dat bani fecioru' cu care am pus rămășag. Râdem tăte de ne prăpădeam.”

## Funcțiile șezătorii

Fiind un obicei complex, șezătoarea a îndeplinit multiple funcții. Astfel, funcția de INIȚIERE este preponderentă. Șezătoarea era un loc ideal unde tinerii puteau să se întâlnească, întâlniri care generau relații sentimentale care se cimentau între parteneri, având deschidere către înfăptuirea căsătoriei. Jocurile erotice ne evidențiază cel mai bine funcția de inițiere a obiceiului. Așa cum am amintit, în cadrul obiceiului aveau loc și alte acte în care se înfiripau relațiile între parteneri. Fetele ieșeau după feciori afară, ocazie în care se drăgosteau, se sărutau și stabileau viitoare întâlniri. Astfel de relații sentimentale se repetau când feciorii conduceau fetele acasă. Trebuie să subliniem că relațiile sentimentale dintre parteneri se înfiripau apoi în timpul dansului pe care îl ocazionau aldămașul și jocul șezătorii, dar jocul era iscat de cântatul la fluier al feciorilor, care avea loc frecvent.

În cadrul obiceiului, fetele erau inițiate în învățarea jocurilor populare de către fetele mai pricepute sau flăcăii care erau dănțauși mai buni. Fetele nou intrate în șezătoare erau inițiate de către șezătorițele experimentate cum să toarcă fuiorul, după ce își făceau ucenicia în torsul câlților. Fetele în șezătoare erau inițiate de femei pricepute în performarea magiei șezătorii, dar și în performarea repertoriului folcloric al șezătorii.

Funcția SOCIALĂ a șezătorii ne este certificată mai întâi de comentarea și judecarea de către participanți a evenimentelor petrecute în viața satului. Trebuie să subliniem că obiceiurile au îndeplinit rolul de veritabile instituții sociale. Așa cum am amintit, șezătoarea a întronat și a impus reguli de comportament ale tinerilor participanți, unele fiind legate de comportamentul băieților față de fete și viceversa. Am amintit că flăcăilor care nu luau parte activă la tradițiile șezătorii li se adresau apostrofări prin cântece și strigături:

Hârhăitu' di la ușă,  
Nu vine s-apuce fusă.  
Hârhăitu' di la pat,  
Niciun fus n-o apucat.

Așa cum am arătat mai înainte, fetele care nu sărutau feciorii, care nu ieșeau după feciori, care refuzau la dans erau scoase din șezătoare cu muzica sau li se interzicea vremelnice venirea la șezătoare. Fetele prea tinere intrate în șezătoare erau făcute de ocară prin darea biberonului.

Funcția de DIVERTISMENT ne este pusă cel mai bine în evidență de jocurile



umoristice, dar și de petrecerile de amploare care aveau loc în unele secvențe ale obiceiului, precum jocul Sâriul și Claca șezătorii. De altfel, performerii noștri ne-au declarat: „Șezătoarea îi distracția cu joc, petrecere și voie bună, la care tineretu' îi atras ca și cu magnet”. La petreceri se performau cântece satirice, de lume, veselie și voie bună care dimensionau funcția de divertisment a obiceiului.

Șezătoarea a îndeplinit și o funcție ECONOMICĂ. Așa cum ne-au declarat performerii noștri când au fost întrebați ce înțeleg prin șezătoare, ne-au întărit convingerea că este o adunare de fete, neveste și babe pentru lucrul în comun, care era mai cu spor. Așa cum am arătat, nu era șezătoriță care nu torcea cel puțin două fuse, iar cele mai harnice, trei. Prin urmare era o întrecere între șezătorițe în privința randamentului la tors. La șezătorițele tinere, lucrul în comun, mai cu spor, era secundar, deoarece se cheltuia mult timp cu activitățile distractive: joc, jocuri de șezătoare, la care se adăugau practicile magice. La jocul și aldămașul șezătorii nu se torcea deloc.

La șezătorile mai mari, nevestele și babele făceau înțelegeri legate de probleme ale economiei sedentare țărănești: organizarea pășunilor, constituirea turmelor, a ciurdelor de vite, etc.

Șezătoarea a îndeplinit și o funcție de AJUTORARE, care ne este exprimată de claca șezătorii, care era organizată de femei care aveau mult de tors și dădea câte un caier de două, trei fuse la fiecare șezătoriță, fie fată, fie nevestă.

Din rândul funcțiilor pe care le-a îndeplinit șezătoarea nu a lipsit nici cea de ALINARE și de TĂMĂDUIRE a supărărilor, menținându-se echilibrul sufletesc, așa cum argumentează versurile:

Cātu-i lumea pă sub soare,  
Nu-i bine ca-n șezătoare,  
Că ei joc și e cântare  
Și mai uiți de supărare.

Șezătoarea a parcurs un dinamic proces de evoluție, soldat cu restrângerea treptată a repertoriului folcloric de jocuri și practici magice. Torsul, ca activitate practică de bază a șezătorii, a cedat teren altor activități, precum brodatul, croșetatul, cusutul, etc.

Dezvoltarea social-economică, culturală a grăbit procesul de dispariție a obiceiului datorită mai multor factori: substituirea îmbrăcăminteii țărănești produse în familie cu cea cumpărată din prăvălie. Evoluția agriculturii a eliminat semănăturile de cânepă și in, ba mai mult, culturile de cânepă au fost chiar interzise, considerându-se a sluji la prepararea drogurilor.



## Glosar

Agâmba, a se, vb – A se agita, a nu avea liniște.

Aldămaș, s. n – Băutură, gustare oferită cuiva după încheierea unei tranzacții.

Bârâi, a, vb. – În expresia a bârâi sâta. Trecerea sitei printre picioarele a două sau mai multe fete, după ce pe ea s-a înfășurat tortul tors ritual.

Becisnic, adj. – Lipsit de personalitate, de inteligență, de energie.

Slăbănog, neputincios, bolnăvicios.

Birău, s. m. – Primar rural, pretor.

Bolfă, s. f. – Nodul. Umflătură produsă de obicei sub piele, de la o

lovitură sau de la o boală. Umflătură la gât, gâlci, tumoare.

Bohânde, adj. pl – Neroade, smintite, nebune.

Boț, s. n. – Cocoloș de aluat.

Bumbușcă, s. f. – Obiect de podoabă, în formă rotundă, confecționat din ață sau hârtie, folosit la găteala capului.

Cipcă, s. f. – Panglică, dantelă.

Cocoană, s. f. – Copilă mică, pruncă. Nume dat, în Maramureș, unei fete până la vârsta fecioriei.

Croncăni, a, vb. – Despre ciori. A scoate sunete nearmonioase specifice speciei.

Cujelcă, s. f. – Furcă de tors.

Feleli, a, vb. – A nega, a respinge o faptă adevărată.

Finje, s. f. – Cană emailată.

Hârăit, adj. – Molatec, nepăsător, pasiv.

Horincă, s. f. – Țuică, rachiu, vinars.

Încujdit, adj. – referitor la corp: Strâmb, încovoiat.

Îndruga, a, vb. – A toarce sau a răsuci cu drugă un fir gros pentru bătătură.

Mereu, adj. – despre lemn: Rotund.

Pancove, s. f. – Gogoși.

Pârghiuță, s. f. – Șuviță din fuior de cânepă.

Poclui, a, vb. – A sta liniștit, a avea tihnă.

Rămășag, s. n. – Convenție între persoane, care susțin lucruri contrare, în care cel care are dreptate primește o răsplată.

Scaunul mortului, s. n. – Năsălie.

Tântălău, s. m. – Prost, neghiob, nătâng.

Țidulă, s. f. – Bucată de hârtie cuprinzând o însemnare, slujind ca dovadă, chitanță.

Ursit, s. m. – Persoană menită a fi soț cuiva.

Ușori, s.m. pl. – Stâlpi verticali de care se prind canaturile porții sau ale ușii.

Vraciuri, s. f. pl. – Vrăjuri, farmece.

Zdrangăne, s. f. – Pietricele așezate în interiorul unui fus, confecționat din îmbinări ale mai multor piese care produc un zgomot.

Zini, a, vb. – A veni.

## Indice Performeri

Boier Ioana, 50, Boiereni, 1980.

Pop Ioan, 80, Boiereni, 1973.

Bilașcu Maria, 70, Petrova, 1999.

Negrea Maria, 74, Oncești, 1997.

Cotețu Clarița, 50, Finteușu Mare, 1980.

Petreuș Anuța, 75, Poienile Izei, 2007.

Danci Ileana, 78, Săcel, 1997.

Nemeș Maria, 80, Văleni, 1994.

Pop Ioana, 50, Desești, 2000.

Manța Ioana, 77, Botiza, 2007.

Iura Doca, 75, Oncești, 1998.

Costea Maria, 35, Lăpuș, 2002.

Pop Ioan, 80, Boiereni, 1991.

Roșca Mihai, 78, Rozavlea, 1996.

- Paul Floare, 78, Văleni, 1999.  
 Hereș Viorica, 70, Costeni, 2008.  
 Pop Viorica, 74, Suciul de Sus, 2003.  
 Arba Mirela, 57, Rona de Jos, 1999.  
 Boier Ioana, 94, Boiereni, 1990.  
 Sav Varvara, 59, Glod, 1999.  
 Sturza Mărioara, 21, Glod, 1999.  
 Fluțar Maria, 67, Giulești, 1998.
- Bota Dumitru, 63, Libotin, 1984.  
 David Maria, 80, Rona de Jos, 1999.  
 Mihali Sava, 80, Borșa, 1999.  
 Udrișan Ileana, 85, Cornești, 1995.  
 Gherheș Floare, 80, Sarasău, 2000.  
 Pleș Palaga, 80, Săliștea de Sus, 1981.  
 Oros Maria, 36, Vadu Izei, 1997.

## Bibliografie

BILȚIU, Pamfil

2003 *Studii de etnologie românească*, volumul I, București, Editura Saeculum I.O.

BILȚIU, Pamfil, BILȚIU, Maria

2010 *Calendarul popular*, volumul II. Obiceiurile toamnei și iernii, Baia Mare, Editura Ethnologica.

CSISAR, Corina Isabela

2008 Șezătoarea, o scenă a practicilor magice, în: *Memoria Ethnologica*, an VIII, nr. 28–29, iulie-decembrie, Baia Mare.

CUCEU, Ion, CORNIȚĂ, Constantin

2004 *Corpusul folclorului maramureșean*, volumul I, Baia Mare, Editura Umbria.

GRAD, Ileana

2011 *Săcel: spațiu al tradițiilor și credințelor maramureșene*, Baia Mare, Editura Universității de Nord.

GRAD, Elena, POP, Radu

2012 *Săcel, străveche vatră maramureșeană*, Cluj Napoca, Editura Dacia XXI.

POP, Coralia Emilia

2003 *Magia șezătorii*, în: *Memoria Ethnologica*, an III, nr. 8–9, iulie-decembrie.

TIMIȘ, Nicoară

2002 Șezătorile de odinioară, în: *Memoria Ethnologica*, an II, nr. 2–3, februarie-iunie.

VLAD, Maria

2002 Șezătoarea în Săliștea de Sus, în: *Memoria Ethnologica*, an II, nr. 2–3, februarie-iunie.



Fig. 1: Șezătoare la Cupșeni – Țara Lăpușului



Fig. 2: Fete și flăcăi sosiți la aldămașul șezătorii, Cupșeni – Țara Lăpușului





Fig. 3: Tineri și muzicanți în drum spre aldămașul șezătorii, Vadu Izei



Fig. 4: Pregătirea aldămașului șezătorii la Vadu Izei





Fig. 5: Ghicirea ursitului cu obiecte ascunse sub blide, Desești



Fig. 6: Ghicirea ursitului prin număratul parilor, la Vadu Izei

# CONTRIBUȚII LA CERCETAREA „OBICEIULUI PĂMÂNTULUI” PE VALEA COSĂULUI

*Pamfil BILȚIU, Maria ȘERBA*

Baia Mare,  
pamfilbiltiu@yahoo.com

## ***Contributions to the Research of „Earth Habit” on the Cosău Valley***

Our study focuses on an important and interesting aspect of legal ethnology – The habit of the earth, that legal code of great complexity, including unwritten rules, meant to order the social, economic, spiritual, family life, etc., as established and they perpetuated in the archaic area of Cosău Valley from Maramureș County.

At the beginning we focused, using the opinions of researchers, on the concept of unwritten ancestral legal code, reflecting how the peasant conceives the idea of justice, how it is resolved according to the rules of this ancestral code, then how its rules materialize in all sectors of village life. We also referred to the durability and resistance of the custom of the land over time, the way in which unwritten laws coexisted in feudal society along with written ones.

A developed chapter was reserved for unwritten norms related to the complex of relations between the villagers, in which we emphasized the role played by the implications of the kinship system, then the relations between the villagers and the „village lights”.

We have assigned a separate chapter for unwritten agrarian laws, many related to property, to the protection of wealth. We paid attention to the ways of associating the owners in order to be able to break through the work of the agricultural lands, which required a lot of increased labor force.

We have assigned another chapter for the unwritten pastoral laws, the sheepfold having a complex status, with numerous rigorously observed norms. We referred to the role of the sheepfold chief in the observance of the unwritten norms from the statute of the sheepfold.

Another chapter is about the unwritten norms of the complex of family life, with many normative provisions, some related to the protection of children, others to the complex of marriage, others focused on the relations between children and parents, etc.

In our study we also included unwritten normative provisions related to the practice of certain trades or related to the obligations of the community to the calls of the village leadership. In this chapter, we paid attention to the normative provisions related to the transactions between the villagers.

A developed chapter of our study is intended to judge the abuses committed by the guilty, due to the violation of the unwritten norms, in which we focused on those

invested to apply them: the elderly, the lads' group or by people with juridical and administrative roles in the rural community. We also did not omit the information related to the categories of punishments: fees or punishments or the submission to the laughter and mockery of the village, the compensations in kind, etc.

The study concludes with brief references related to the legal customs performed in the investigated space: Shouting over the village and „Herdetișurile”.

**Keywords:** Cosau Valley, juridical rules, unwritten norms

Normele sau legile care aparțin unui cod juridic nescris, care s-au statornicit și perpetuat pe calea tradiției, sunt denumite cutumă sau obiceiul pământului. Normele acestui cod formează un sistem complex, cu referire la relațiile de familie, comportamentul în colectivitate, cele legate de practicarea ocupațiilor: agricultură, păstorit, creșterea animalelor, apoi cele legate de tranzacții (vânzări, cumpărări) etc.

Așa cum arată cercetările, „obiceiul locului” sau „obiceiul pământului” este norma juridică care nu este cuprinsă în legi scrise, însă căreia i se supun toți locuitorii locali, recunoscând-o pentru ei ca obligatorie (Pascu, IV: 135).

„Obiceiul locului” se bazează pe concepții care au rolul de hotărâri și ca atare ele se respectă cu strictețe: „Așé o fo' din veci”, „Așé știm di la moșii noștri”, „Așé s-o judecat în sat”, „Așé o zâs bătrânii că-i drept”, „Așé am apucat di la ci bătrâni”. Astfel de norme, stabilite prin consuetudine, sunt considerate în popor legi cinste și drepte.

Despre legea strămoșească Ștefan Pascu mai afirmă că este un bun de mare preț, deoarece ea s-a născut din viața de toate zilele, materială și spirituală a oamenilor pământului (Pascu, IV: 137).

Legea nescrisă, obiceiul pământului, cuprinde toate aspectele vieții materiale și spirituale ale comunității, iar încălcarea sau nesupunerea unor membri ai comunității la normele civile și morale ale acesteia atrage după sine dezaprobarea comunității. De aici expresii de genul: „Acela nu-i în legea lui”, „Acela nu-i în legile satului”. Sunt expresii care exprimă încălcări ale unor norme încetățenite în acest cod nescris, ceea ce atrage după sine pedepse și sancțiuni tradiționale prevăzute în același cod.

Așa cum am arătat mai înainte, legea nescrisă cuprinde norme referitoare la întreaga viață materială și spirituală a satului. Unele norme stipulează construcția casei, modul de apărare a satului și gospodăriei, viața familiei, rezolvarea litigiilor dintre săteni.

Modul cum românul concepe ideea de dreptate, cum întreprinde rezolvarea socială a dreptății pe plan juridic și cum o concretizează pe plan cultural scoate în evidență experiența particulară, maturitatea de cugetare și originalitatea creatoare a culturii populare românești (Vulcănescu, 1970: 69).

În vorbirea populară a sătenilor de pe valea Cosăului „obiceiul pământului” este numit și *lege*, exprimată în diferite variante: „legea satului”, „legea familiei”, „legea drumului”, „legea câmpului”.

Rezistența și trăinicia „obiceiului pământului” în concepția lui Ștefan Pascu sunt asemenea celorlalte instituții românești: cnezatele și voivodatele, districtele și scaunele (Pascu, IV: 140).

Așa cum arată cercetările, legea românească nescrisă a fost activă și puternică până la sfârșitul secolului al XVII-lea (Pascu, IV: 141). Fiind singura cunoscută și folosită la începutul Evului Mediu, legea nescrisă a continuat să coexiste multă vreme cu legea scrisă în societatea feudală și, de asemenea, influența legea scrisă în numeroasele aspecte impotante ale sale.

## **Normative privind relațiile dintre săteni**

O serie de norme ale legii pământului reglementează relațiile între săteni. Un rol important în sistemul de norme privind relațiile din colectivitate îl joacă spița de neam. În sistemul de înrudire capătă importanță nu numai rudeniile de sânge, ci și finii botezați sau cununați, nepoții, nepoatele, nașii și moașele. Nașii joacă un rol esențial în integrarea cuplului în viața de familie, precum și în economia sedentară țărănească. Moașa își aduce aportul la integrarea în colectivitate a copiilor botezați, îndeplinind și funcția de educare a acestora.

Normele nescrise prevedeau ca finii să le întoarcă truda nașilor față de ei, prin prestarea de munci precum seceratul, torsul cânepii și lânii, adunatul fânului, desfăcatul porumbului. Când vreun cetățean are un necaz, cei care sar primii în ajutor sunt neamurile, fie ele din sat, fie din sate vecine sau îndepărtate.

O serie de norme nescrise stipulează relațiile dintre vecini, între ei existând coercițiune. Se ajută reciproc, se împrumută, sar și ei în ajutor când intervine un necaz. Un sătean ne spunea: „Vecinului îi dau prima dată bună dimineața și tot lui îi spun seara noapte bună! De multe ori un vecin bun face mai mult decât un frate, că el e tot timpul lângă tine”.

În situația vecinilor de terenuri este stipulată trecerea cu picioarele pe la capătul lui în tot timpul anului, iar cu carul, în perioada când nu este recoltă, primăvara, înainte de însămânțat, toamna, după recoltat, și iarna. Pomul crescut în mejdă este bun comun, iar rodul se împarte.

Dintotdeauna comunitatea satelor a stabilit unele obligații ale membrilor săi față de preoți și dascăli, considerați „luminații satului”. Obligațiile sătenilor față de aceștia constau în produse agricole, lemne de foc, precum și participarea la unele lucrări din gospodăriile acestora.

În vederea întreținerii drumurilor normele nescrise prevedeau să participe toată colectivitatea cu căruțe și mână de lucru, pentru a se putea transporta materialele necesare întreținerii drumurilor și ulițelor. Echipele erau conduse de un sătean cu experiență în repararea și întreținerea drumurilor și ulițelor.

Anumite norme nescrise prevăd ca atunci când vreun sătean are o nenorocire (ii arde casa, îi mor mai multe animale din gospodărie) se constituie cete de săteni care adună ajutoare pentru cel păgubit.

În baza acestor norme nescrise s-a statornicit un obicei pe valea Cosăului,



care se oficiază și astăzi. La nunți, la înmormântări, vecinii, rudele, cunoșcuții fac donații în produse. La o înmormântare ajutorul unui sătean constă în 2 kg ulei, 2 kg zahăr, 2 kg orez, ceapă, varză murată, o bucată de slănină. Cel care a primit ajutorul se simte dator să îl întoarcă cu prima ocazie.

În satele de pe valea Cosăului se practică până astăzi „ajutorul de clacă” pentru familiile nevoiașe, familii de bătrâni, oameni bolnavi. Ajutorul în clacă se acordă la diverse munci precum aratul, săpatul porumbului, culesul lui, purtatul bălegarului pe ogor, construirea unei case, a unui acaret, etc. Dacă familia care primește acest ajutor este mai înstărită, dar nu are brațe de muncă, aceasta trebuie să dea o petrecere cu mâncare și băutură pentru toți clăcanii.

În baza acestor norme nescrise sătenii se împrumută între ei în bani, bucate, lemne etc. Și în cadrul acestor împrumuturi nu se percep dobânzi sau alte forme de recunoștință, dacă sunt rudenii. În cazul împrumutului în bani între persoane care nu sunt rudenii, cel împrumutat va întoarce binele celui care îl împrumută prin dăruirea de produse alimentare sau participarea la unele munci din gospodăria celui care l-a împrumutat.

Împrumuturile în produse agricole: grâu, porumb, ovăz se fac, de obicei, pentru sămânță din primăvară până în toamnă. Nu se percep cantități în plus și nici bani. „Se împrumută sac la sac.” Când un sătean are teren mult și brațe de muncă puține își tocmește oameni din sat la diverse munci: la sapă, la coasă, la adunatul fânului, culesul porumbului. Plata se face în bani sau în produse. Proprietarul are obligația să asigure hrana pentru lucrători și să asigure odihna pentru una sau două postăți la săpat, la amiază și la ujină.

Potrivit acestor norme, grupuri de săteni se mobilizează la construirea unei case, mai ales, la săparea fundației, la ridicarea hăișașului. Grupurile participante numără între 15–20 de oameni, care execută lucrările sub îndrumarea meșterilor. În situația în care un sătean își cumpără o casă, uneori cu acareturi, din alt sat, rudele, vecinii și prietenii posesori de căruțe participă la transportul materialului, dar proprietarul are obligația de a face o masă pentru cei ce l-au ajutat. Femeile se împrumută cu lucru la sapă, seceriș, recoltatul porumbului, cartofilor. Și la aceste împrumuturi, gazda la care s-a lucrat trebuie să asigure hrana celor care participă la lucru.

### **Legile agrare nescrise**

Hotarul satului este împărțit în „pământ de pită” (terenuri cultivate cu grâu și porumb), „moine” (terenuri cultivate cu ovăz, cartofi, hrișcă), „cosalău” (terenuri rezervate pentru fânețe), „pascalău” (terenuri pentru pășunatul animalelor).

Normele nescrise prevedeau ca pentru prevenirea și împiedicarea producerii pagubelor, terenurile să fie păzite de gornici. Gornicii se alegeau după anumite criterii stipulate de tradiție. Ei trebuie să fie „bărbați în putere” pentru a face față răufăcătorilor, să cunoască hotarul și proprietățile pentru a ști cine este păgubit,

să fie oameni responsabili și imparțiali, să fie cunoscuți în sat ca „oameni de ispravă”.

Proprietarii, pentru buna gospodărire a terenurilor, erau obligați să-și îngrădească clăile de fân din deal pentru a nu fi stricate de animale, când acestea se vor întoarce din munte și vor pășuna pe hotar. Gornicii erau aleși pentru perioada primăvară-toamnă și erau plătiți de săteni cu o coșarcă de cucuruz care avea capacitatea de un felder. Când un sătean are o pagubă (i s-a pășunat un teren, i s-a furat o claie de fân), iar gornicul nu găsește vinovatul, săteanul nu va plăti toamna la gornic. Dacă unui gornic i se impută mai multe pagube, nu va mai fi ales în această funcție în anul următor. Există situații în care gornicii erau schimbați mai des datorită slabei lor activități, unor atitudini părtinitoare, manifestări violente față de cei care au produs paguba sau față de cei păgubiți. Gornicii conștiincioși și pricepuți nu erau schimbați, iar sătenii îi recompensau prin laude în biserică sau în locuri publice, cealaltă categorie intra în gura satului.

**Moduri de asociere pentru lucrul terenurilor agricole.** Pe valea Cosăului se asociau, pentru lucrările unor suprafețe cultivate, „cu părul”, înțelegându-se o anumită suprafață dată în totalitate pentru a fi lucrată contra plată, „în parte” semnificând dăruirea a jumătate din produsele obținute, pe o anumită suprafață de teren, „cu ruptu’ ” se negociază toate fazele de lucru pentru un anumit preț pentru produse. Cel ce lucrează o anumită suprafață de teren primește ca plată cartofi, porumb, grâu, fân. „Pentru lucru” se dau produse sau teren pentru cosit. Cel care primește prestează lucru la săpat, cules, adus din câmp. „Produs pentru produs” numit și „troc” – se schimbă lemne contra fân, mălai pentru fructe, pânză țesută pentru cereale etc. „Lucru’ pentru lucru’ ”, „arat pentru săpat”, „cosit pentru săpat” sunt alte moduri de asociere. Se echivalează o zi de săpat cu două zile de coasă.

O formă de asociere se face când proprietarul terenului are puține brațe de muncă. Lucratul pământului se face „di laolaltă”. Proprietarul duce gunoi și ară, iar părtașul pune sămânța și asigură întreținerea și recoltatul produselor. După recoltat, produsele se împart în mod egal. Există situații când proprietarul duce gunoiul, ară, pune sămânța, iar părtașul asigură doar întreținerea culturilor și recoltatul. Toamna, proprietarul va lua sămânța pusă în primăvară, apoi se împart în mod egal produsele rămase. Acest tip de asociere se practică mai mult la cultura cartofului.

## Legile nescrise pastorale

Sistemul pastoral nescris se menține și astăzi, cu unele modificări față de perioada de dinaintea secolului al XX-lea. Înainte de constituirea stâniei se pășunează pe lângă „hotarul de pită”. Păcurarul ce păstorește boteiul cumpără pășune de la săteni să aibă până în ziua „de coșar” (măsuris). Pășunea se cumpără pe bani sau pe brânză. Împărțirea terenurilor în „țarină și imaș” se face cu scopul protejării terenurilor „de pită” de pășunatul abuziv. Denumirea de „țarină oarbă”

ne indică faptul că numai într-un anumit loc, în deal, se poate pășuna într-o anumită perioadă. Tipul de țarină sau imaș este hotărât de colectivitatea satului.

Constituirea stâniei subscie până astăzi unui statut riguros respectat. Pe valea Cosăului, stâna este cel mai vechi obicei de înfrățire (înfrățirea sâmbrașilor). Numărul acestora variază în funcție de numărul de oi pe care le dețin. Cei care vor forma acest sistem de înfrățire sunt gazda stâniei, sâmbrașii, păcurarii.

Gazda de stână nu poate fi oricine. Se păstrează și astăzi moștenirea acestei profesii din tată în fiu în rândul crescătorilor de oi. Gazda de stână este o persoană responsabilă. El se îngrijește de asigurarea pășunii, angajarea păcurarilor, hrana păcurarilor și asigurarea întregului inventar al stâniei.

Vătavul nu este ales la întâmplare. El trebuie să aibă experiență „să știe rândul la vătăjje”. Trebuie să strângă brânză de calitate, deoarece, dacă ea nu este bună, sâmbrașii i-o impută gazdei de stână. Vătavul răspunde de întreaga activitate în stână. Tot el prepară mâncărurile pentru ciobani.

Păcurarul nu poate fi oricine, fiind vorba de o profesie. În sarcina lui cade pășunatul oilor, protecția lor, el trebuind să aibă cunoștințe de medicină tradițională pentru a putea trata oile de diferite boli. Trebuie să cunoască bine mulsul oilor, ba și prepararea produselor stâniei atunci când lipsește vătavul. Un păcurar bun se formează în timp. Își face ucenicia ca strungaș și numai după câțiva ani va putea păstori oile.

În satul Sîrbi s-au încetățenit unele tradiții legate de pășunat. De Sfântul Gheorghe (23 aprilie) se scot oile la păscut. În ziua de 21 mai, de Sfinții Împărați Constantin și Elena, sau o zi după (numai în zi de dulce) urcă oile la munte. În zonă se obișnuiește ca lucrul la stână să fie făcut numai de către bărbați. În târlă femeia nu este acceptată.

Ceata păcurarilor rezolvă toate problemele de care depinde bunul mers al stâniei, chiar conflictele ce se ivesc. În rezolvarea lor primul cuvânt îl are vătavul, deoarece el urmărește întreaga activitate zilnică a stâniei. Dacă un păcurar încalcă legile păstorești: regimul de pășunat, de mulș, de îngrijire, de pază a oilor, el este supus judecății la care participă gazda de stână, precum și sâmbrașii păgubiți. Se judecă pe bază de probe, precum proba semnului, jurământul și martori. Se admite liberul consimțământ, care constă în achitarea de bună voie a pagubei sau executarea silită prin reținere din simbrie. Pricinile de judecată sunt multiple: tâlhărie, distrugere de bunuri, nesupunere, neglijență, pășunat în loc nepermis, care poate produce stricarea laptelui. La Ferești, ciobanului care nu a pășunat bine oile și n-au dat lapte, i se spânzură lingura la colibă și nu primește mâncare în acea zi.

Pe raza satului Văleni, în centrul Săcăturii, există un loc ce poartă numele de „Buciumi”. Se pare că acesta își trage numele de la un vechi obicei pastoral practicat de vălenari. Pe dealul Săcăturii se organizau în fiecare primăvară stâni. În zi de stână, când se măsoară laptele, se adunau buciumași cu trâmbițe, de la fiecare stână din hotar. Aceștia aveau sarcina să cânte din trâmbițe în momentul celor mai importante activități din stână: intrarea oilor la mulș, începutul cărâmbitului

laptelui, plecarea oilor la pășune, începutul mesei mari pentru sâmbrași. După ultimul semnal, fiecare trâmbițaș se întoarce la stâna lui. Sâmbrașii trebuiau să achite plata simbriei la păcurari și hrana în zi de brânză.

#### Norme nescrise legate de întemeierea și viața de familie

Potrivit celor stipulate de obiceiul pământului, feciorul se însoară „când îi gata de însurat, când are armata făcută și casa lui, că doară nu ș-a duce nevasta jelăriță (chiriașă)”. Când feciorul merge de ginere „trebuie să aibă ce duce de căpăstru (boi, cai, vaci), iară nora s-aducă așternuturi”. La alegerea partenerii joacă un rol important spița de neam. Legile tradiției prevedeau să nu se însoare „în orice neam că decât în neam rău, mai bine-n neamu’ tău”. Este o rușine pentru părinți de a-și căsători fetele cu slugi, de unde și cântecul: „Supărat îi omu’ atunci, / Când își dă boii pă junci / Și fetele după slugi”.

Dacă tinerii nu au consimțământul părinților, ei „fug în lume”, apoi se întorc și se căsătoresc. Legile pământului prevedeau ca la nunta tinerilor fugiți fata să nu poarte cunună, că o fost fugită, și nici mirele steag. „Nu mai pot face nuntă mare”. Pentru înțelegerea între familia feciorului și cea a fetei în privința zestrei se trimit negociatori care tocnesc averea. Împărțirea averii se face de către părinte în prezența tuturor fraților. Nurorile sau ginerii nu participă la „împărțăștină”. Fratele cel mai mare face părți din teren cu indicațiile părintelui sau bătrânilor din familie. Fratele cel mic își alege primul partea ce îi convine. Normele tradiționale prevedeau să se consfințească înțelegerea, dacă ea s-a încheiat cu bine. Astfel își trag cruce unul la altul și se angajează să respecte înțelegerea. Dacă nu se înțeleg, își împarte fiecare bucata de teren în părți egale, apoi copiii moștenitori își cedează unul altuia terenul sau fac schimb de terenuri. Uneori bătrânii își opresc un „pământ de pită”. În astfel de situații, se zice că „o lăsat cu limbă de moarte”.

Dacă părinții n-au reușit să construiască la fiecare fecior casă, cel ce rămâne cu stătutul (gospodăria) va da „întorsură” celorlalți. Potrivit celor stipulate în „obiceiul pământului” cel mai mic din familie rămâne în casa părintească, dar are anumite obligații: de a-i întreține pe bătrâni până la moarte și de a le organiza înmormântarea, de a le plăti slujbe de pomenire.

Dacă în familie s-a născut un copil bolnav (cu handicap), acesta va rămâne în casa părintească și i se va face parte din avere, uneori mai bună ca la ceilalți frați. Dacă o fată se mărită mai tânără și nu are suficientă zestre (haine, cergi, covoare), i se face zestre în animale sau chiar primește o bucată de pământ drept recompensă.

Potrivit normativelor din acest cod legic nescris, în satele de pe valea Cosăului se evită căsătoriile duble (frate și soră cu alt frate și soră). Ele sunt numite „doi pupi într-un cuptor închis”, considerându-se că nu sunt trainice.

Când în cuplurile tinere apar neînțelegeri, cei care vor căuta să facă pace între tineri sunt nașii de cununie aleși dintre cei mai de bază oameni din sat. Dacă o căsătorie se destramă, cei doi sunt etichetați în sat ca „lăsat”, „țâpat”, „are

o hibă”, iar cel văduv este considerat „rămăsoi”. Aceștia nu se vor mai putea căsători cu steag și cu cunună. Pentru a se evita astfel de situații, o căsătorie era bazată nu numai pe acceptul tinerilor, ci și al părinților, pentru a evita intrarea în „gura satului”, unde pot interveni întrebări de genul „ce-or zăce oamenii?”, „ce-or zăce neamurile?”, „s-o băgat în neam păste voia lor”.

În cazul unui copil din flori, denumit în grai local „coptil”, recunoscut de familia tatălui, i se face parte din avere pentru ca mama să-l poată crește. În cazul unui copil rămas orfan de ambii părinți, el va fi luat de o rudă mai apropiată și cu stare materială bună, pentru a-l crește și educa. De multe ori, pe patul de moarte, părintele își alege tutorele pentru copilul ce va rămâne orfan și-i va lăsa „cu limbă de moarte” această obligație, împreună cu averea agonisită. În familia tutorelui, el se va numi „copil de suflet”. Se cunosc cazuri când tutorele a prădat averea pruncului și la însurătoarea acestuia nu a avut ce să-i dea. Lăsarea averii și încredințarea copilului „cu limbă de moarte” urmărește chiar evitarea acestor situații.

### **Alte norme nescrise privind relațiile dintre săteni**

Morăritul era și el statuat pe baza unor reguli nescrise tradiționale. Părtașii la moară, care erau în număr de doi, trei sau mai mulți, își împart zilele de măcinat după cota deținută în moară. În funcție de aceasta vor contribui cu bani pentru unele reparații. Același sistem se aplică și la părtașii altor instalații țărănești: pivă, darac, cazan de fiert țuică (horincie).

Sâmbrașii cu cai își împart în mod egal zilele de lucru, dar și cheltuielile pentru întreținerea atelajelor. De hrana cailor răspunde fiecare în ziua lui de lucru, iar când nu se lucrează fiecare își întreține animalul. Uneori ei se înțeleg și-și împart în mod egal munca, cheltuielile, dar și venitul.

Alte norme ale acestui cod stipulează obligațiile membrilor colectivității la chemările conducerii satului. Toți sunt obligați să sară și să ajute la stingerea incendiilor, limitarea efectelor calamităților, invazia dușmanilor etc. În toate situațiile de pericol anunțarea colectivității se face prin tragerea clopotului „într-o ureche” (într-o dungă).

În legenda „Dealul babelor” se relatează că năvălirea tătarilor în satul Văleni a fost anunțată prin trasul clopotului, iar oamenii s-au refugiat din calea năvălitorilor.

O altă prevedere impusă și astăzi de bătrâni este păstrarea straielor străbune specifice zonei. Astfel, pe valea Cosăului, dacă ți-ai schimba portul ai intra în gura babelor.

Unele prevederi ale acestui cod legic nescris se referă la perfectarea actelor scrise. Bătrânii își amintesc și astăzi că cei care nu știau carte și nu puteau semna un document scris trebuiau să pună degetul pe cruce.

Codul legic nescris cuprindea prevederi și pentru tranzacțiile dintre săteni. Era prevăzut ca la vânzările de vite mari (cai, boi, vaci) vânzătorul să garanteze

unele calități ale animalului (sănătatea, putere optimă de tracțiune la cai și boi, lapte la vaci, comportamentul bun al vacilor – să nu împungă, să nu dea cu piciorul la mulș etc.). De aceea era prevăzută mai întâi o arvună, după încheierea târgului, iar restul banilor să se dea după opt zile de la cumpărare, în acest interval animalul fiind încă al vânzătorului. După opt zile cumpărătorul achită restul banilor sau restituie animalul dacă are unele nemulțumiri. Târgul se încheie cu o strângere de mână și cu un aldămaș (o cinste) plătit de vânzător. La aldămaș mai participă doi, trei martori care au fost prezenți și la târg. La vânzarea de animale se moștenesc și astăzi unele tradiții. În târg calul se vinde cu căpăstru, iar vaca – cu lanț, în caz contrar se crede că „animalele se întorc după lanț”. Vânzătorul va păstra un lanț sau un căpăstru la iese, pentru ca în scurt timp să aibă un alt animal în loc.

În cazul vânzărilor de bunuri „nemișcătoare” (casă, grădină, teren), la încheierea târgurilor participă familia și doi, trei martori din vecini. Se încheie un act unde se trece suma de bani care se poate plăti o dată sau în mai multe rate, după înțelegere. În majoritatea cazurilor se folosește o formulă care cuprinde o prevedere: „Cel ce sparge târgul va restitui de trei ori arvuna sau va pierde suma dată ca arvună”. În cazul vânzării de case și terenuri, primul drept de cumpărare îl au cei din familie, apoi străinii.

## Judecarea pricinilor

Codul legic nescris cuprindea prevederi referitoare la cei care trebuiau să judece pricinile ivite în colectivitate. În trecut acestea erau judecate de către cei mai în vârstă oameni din sat. Astăzi există diverse categorii de judecători ai pricinilor. În familie ele sunt soluționate de cel mai bătrân membru al familiei, dar soluționează și sfatul în familie, format din nașa de cununie, moașa și preotul. Pricinile dintre flăcăi sunt soluționate de ceata feciorilor. La stână rolul principal îl joacă gazda de stână și vătavul.

La judecată, potrivit normelor tradiționale nescrise, trebuiau cumulate asprimea cu blândețea. La judecată se ține seama de omenie, dacă cel învinuit este un om integru, dacă n-a mai săvârșit alte pricini, dar se ține cont și de dreptate, cel învinuit să nu fie pedepsit pe nedrept. Se mai ține cont de „rânduială”, să nu primească pedepse exagerate, ci așa cum au mai fost stabilite și la alți împričinați.

Codul legic nescris prevedea pedepse după caz, despăgubire în natură sau în bani. De exemplu, dacă un cioban a prăpădit o oaie, îi dă alta înapoi, dacă iarba a fost păscută abuziv trebuie să-i plătească proprietarului contravaloarea fânului, dacă i-a tăiat unui proprietar un lemn din pădure trebuie să i-l restituie sau să i-l plătească. Se practică și „gloaba”, cel prins în fapt este „globdit”, adică i se ia un obiect și nu i se restituie decât la achitarea contravalorii pagubei. Ceata feciorilor pedepsește fetele cu scoaterea din joc pentru anumite pricini: refuz la joc, atitudinea obraznică față de fecior. Părinții pedepsesc copiii cu dezmoștenirea, adică nu le dau nimic la căsătoria fără acceptul lor.



Codul de legi nescris prevedea și alte forme de soluționare a pricinilor, cea mai uzuală fiind împăcarea cu acceptul ambelor părți. Judecata cetii de feciori are un caracter etic-moral. Judecata bătrânilor era mai răspândită în trecut. Ei judecau conflictele dintre sate și pricinile din sat. Judecarea acestora se făcea pe bază de martori, la care participa și preotul satului. Dintre bătrânii satului se alegeau mai demult birăul (primarul), solgobirăul (pretorul) și voloșmanii (membri în comitetul comunal sau parohial). Judecata „oamenilor în putere” se practică și astăzi. Pentru rezolvarea unor cazuri de pășunat abuziv sau furturi de animale se formează un grup de „bărbați în putere” care se deplasează la fața locului, unele pricini fiind rezolvate pe loc.

Pentru înlăturarea pricinilor codul legic nescris prevedea sancțiuni tradiționale. Pentru unele fapte grave echipa „oamenilor în putere” practica bătaia, considerată „ruptă din rai”. Sunt semnificative în acest sens versurile: „De nimică nu mă tem, / Numa’ de botă de lemn.” Anumite pedepse tradiționale erau dure, dar eficiente în combaterea pricinilor. „În timpul ocupației maghiare unei bătrâne i s-a furat porcul de slănină. Cenderii unguri i-au aflat pe tâlhari, numai că aceștia apucase să taie porcul și să facă cârnați. Drept pedeapsă, făpșaii au fost purtați cu cârnații învățaiți pe lângă grumaz și cu slăcina pe umăr prin tot satul și puși să strige: „Ce-am făcut noi să nu mai facă nimeni” (Călinești).

Printre pedepse, în scop preventiv, invocau pedeapsa divină: „Lasă, că i-a plăti Dumnezo!” sau „Dumnezo nu doar me, vede tot și i-a plăti!” Pentru prevenirea și înlăturarea pricinilor, omul din popor a pus să acționeze obiceiurile, care sunt adevărate instituții sociale. „**Strigarea peste sat**” avea drept țintă îndreptarea moravurilor, deoarece în formulele care se strigau erau cuprinse tot felul de metehne umane și tot felul de abateri de la conduita etico-civică a colectivității. La Văleni se practică și astăzi obiceiul numit „**Herdetișurile**”, care se oficiază în ziua de Crăciun, când se recită în versuri tot ce s-a petrecut rău în sat, timp de un an, în auzul întregului sat care participă la obicei: „Fetele vi-s asistente, / Nu știi face tratamente, / Dau injecții în picior / Și te duc în cărucior”; „Da, vez’ bine, măi Ili’ / Ce-ț’ fac ție prietenii, / Tu te-ai dus să-ț’ pui dantura / Și-ai vinit cu știrbă gura”. Jocul duminical avea o pronunțată coloratură de juridică populară, unde strigătura era o armă eficace, adevărată sabie care tăia răul din rădăcină. Erau sancționate beția, delăsarea, lenea etc. „Săracă mândruța mé, / Nu ști țese nici urzi, / Da’ la joc să ști suci.”; „Vai de mine și de mine, / C-o pățât mândra rușine / Și-amu să leagă de mine, / Nu i-oi si de zină eu, / C-o durnit pă su’ fundei, / Cu rablăi de sama ei”.

Codul legic nescris exprimă, în modul cel mai grăitor, concepțiile sănătoase ale omului din popor, de natură social-economică și spirituală și totodată aspirația la o viață căreia îi sunt specifice echilibrul, liniștea și conduita etico-civică ideală. Codul legic nescris a statornicit rânduiala și forma de viață optimă care caracterizau colectivitățile satești. Tocmai de aceea normele nescrise, o parte din ele, se mai respectă și se aplică și astăzi în lumea satului.

## **Bibliografie**

PASCU, Ștefan

1985 Voievodatul Transilvaniei, volumul IV, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

VULCĂNESCU, Romulus

1970 Etnologie juridică, Editura Academiei R.S.R., București.





# PENTRU O POETICĂ A IMAGINARULUI: XILOGENEZA ÎN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC

Costel CIOANĂ

Academia Română, Muzeul de Artă Veche Apuseană  
kishinn@gmail.com

## ***For a Poetics of the Imaginary: Xylogenesis in the Romanian Fantastic Fairy Tale***

Configuring a certain *form of life* and a (different) image of the body-taken, the reason for the birth of a fairytale hero from a wood (*xylogenesis*), anchors the subject under discussion in an area of the mythical. The interpretive auspices given to wood/tree by archaic cultures, have positioned it almost invariably in the orderly symbolism of *the center* (to the World). From the well-known cosmic tree of Old Testament mythology (the „tree of life”) to the famous Yggdrasil of Scandinavian mythology, not to mention the tree of enlightenment Bodhi Gaya, the symbolism of the center-tree of the World (*cosmic tree*) is broadly the same.

In the imaginary-memory cultural relationship aiming at researching the symbolism given to the tree/wood over time, the Romanian cultural space was no exception. We have archaeological references that convey the symbol of the sacred tree (fir tree) present on Dacian pottery; we have studies dedicated to the evolution of the symbolism of the cosmic tree on the traditional costume or to the „*taking care*” of a funerary tree, to the presence of the *tree of life* in the portals of some Saxon churches, to the motif of the tree of life in Romanian folk architecture etc. The documentation for this study revealed me, by consulting the anthologies of Romanian fairy tales, some interesting aspects taken for this reason at the level of the fantastic epic. None working mechanically, all reflecting the process of the archaic system of symbolic thinking: without immutable patterns, without refractory visions, but always with a symbolic nucleus in the deep layer of the epic.

Considering the structural particularities, the coherence and the specificity of the motif approached in the present study, it must be said that at the level of the Romanian fantastic fairy tale we detected, besides the delimits and at the same time „revolves” around *xylogenesis*, with ontogenetically-different nuances:

- wearing wooden clothes or living in a tree to avoid incest, with the opening of the tree only through a magical *invocatio*;
- heroes and/or animals with „name of a tree” but without having to deal with a proper xylogenesis;
- the passing away of fairytale characters as a result of some existential-human tragedies, in symbolic forms (metamorphosis in trees);
- varies.

**Keywords:** imaginary, phenomenology, hermeneutics, Romanian fairytale, xylogeneisis.

## Preambul

S-a spus că „pentru Lume trupul carnal este *lucru*, dar pentru Sine el este *fintă*” (Enăchescu, 2005: 128). Obiect sau subiect al cunoașterii, fenomenologia corpului din basmul fantastic românesc a constituit (și încă o constituie!) un câmp de interes și cercetare pentru noi, dovadă elocventă fiind studiile dedicate acestui subiect de-a lungul timpului<sup>1</sup>.

Configurând o anumită *formă a vieții* și o (altă) imagine a trupului-de-luat, motivul nașterii magice a unui erou de basm dintr-un lemn (*xilogeneza*, AT 301) cu prezența și, mai ales, aportul activ al unei divinități canonice de rang superior (Dumnezeu), fără a fi prezent în prea multe basme este, totuși, fundamental pentru conturarea cât mai „rotundă” a unei fenomenologii a corpului la nivelul basmului fantastic românesc. Mai ales că dimensiunea ontologică a unui atare motiv este evidentă, în-carnarea (biologic-corporală, moral-sufletească, la urma urmei somatomorfă a) eroului, inițial doar o bucată de lemn, ancorând subiectul luat în discuție într-o zonă certă a miticului.

Auspiciile interpretative date lemnului/copacului de către culturile arhaice l-au poziționat, aproape invariabil aș spune, în simbolicul ordonat(ator) al centrului (Lumii). De la arhicunoscutul arbore cosmic al mitologiei veterotestamentare („pomul vieții”) care intermediază *căderea omului* (Geneza 3: 1–24), uneori cu ample și detaliate analize hermeneutice aplicate subiectului (George; George, 2014), la celebrul *Yggdrasil* al mitologiei scandinave (Simek, 2007: 375), unii autori considerându-l un simbol șamanic al urcării la cer (Davidson, 1993: 69), neomițând celebrul copac al iluminării *Bodhi Gaya* (Buddhadasa, 2014), simbolistica copacului-centru al Lumii (arborele cosmic) este, în linii mari, aceeași. (Pentru spațiul românesc, aș aduce în prim-plan un fragment dintr-un cântec ritual de înmormântare din Banat și Oltenia sud-vestică, aici, arborele cosmic fiind un *măr* de care se reazimă dalbul călător<sup>2</sup>). Uneori, într-o epocă de închistare ori de limitare cognitivă, imaginarul speculativ îmbogățind și/sau amplificând simbolistica acordată arborelui cosmic<sup>3</sup>.

În relația culturală imaginar – memorie vizând cercetarea simbolisticii date copacului/lemnului de-a lungul timpului, nici spațiul românesc nu a făcut

<sup>1</sup> Vezi Cioancă 2017a; 2017b; 2017c; 2017d; 2018a; 2018b; 2018c; 2018d; 2018e; 2018f; 2019; 2020.

<sup>2</sup> „[...]C-atuns vii veni / când zugu o-nverdzî, / cân serbi-or ara, / și suc-or sămăna. / Atuns vii întorsa! / -Pămânce, pămânce, / dă az înaince, / tu să-i fi părinte. / Că Ion îț va da/ spacile lui brațelor tăle. / Tu să nu grăbeșc / să le putrăzășc, / țâie ți l-am dat / Lumea o lăsat. / Ion dă măr s-o rădzămat, / cu spinarea cătră mare, / cu fața la răsărit. / Fața albă o negrit / spinarea i-o putrădzăt / dă valul mărilor, / dă razăli soarelui, / dă sața vacurilor” (Crețu, 1980: 51).

<sup>3</sup> Aș aminti aici, din multitudinea titlurilor specifice, două cercetări ample și surprinzătoare la care am avut acces: Carman, 2018; Saloni, Worm, 2014.

excepție<sup>4</sup>. Astfel, avem referințe arheologice care vehiculează simbolul *arborelui sacru*<sup>5</sup> – bradul prezent pe ceramica dacică descoperită în diferite situri (Teodor et alii, 2000–2001: fig. 10/13; fig 14/2 etc.; Ursachi 1995, Pl. II/1, 2, 17; Pl. VI/8 etc.), dar și trecerea acestui copac din sacru în profan (de la „*arborele-totem*” la pomul de Crăciun – Gorneanu, 2018). După cum avem studii dedicate evoluției simbolisticii *arborelui cosmic* pe costumul popular (Comșa, 2003), „grijitului” unui copac funerar (Cherciu, 1980), prezenței *arborelui vieții* în portalurile unor biserici săsești (Corneanu, 2014) ori motivul *arborelui vieții* în arhitectura populară românească (Jacob, 2009). Uneori, altor specii dendrologice (paltinul, salcia) fiindu-le asociate diferite funcții/semnificații (Oișteanu, 2004; Răchișan, 2020).

Mai mult semnificant decât semnat, copacul/lemnul din aceste studii aduse în discuție par menite să sublinieze și să descifreze mecanismul funcționării gândirii arhaice în totalitatea lui ca ansamblu, nu să reliefeze structura particular-operatorie a acestui motiv al *xilogenezei*. Totuși, fără îndoială autentic, acest motiv prezent în unele basme fantastice românești presupune o certă omologare mitică, fiind evidentă, în toate cazurile, joncțiunea dintre imaginarul folcloric (nașterea unui atare subiect cultural-artistic precum incarnarea unui erou dintr-o bucată de lemn...) și verosimilizarea sa arhetipală (prin participația magică și directă a deității la actul incarnării eroului respectiv).

## Xilogeneza în basmul fantastic românesc

Documentarea acestui studiu mi-a relevat, prin consultarea antologiilor de basme românești, câteva interesante ipostazieri luate de acest motiv la nivelul epicului fantast. Niciuna funcționând mecanic, toate reflectând procesualitatea sistemului arhaic de gândire simbolică: fără tipare imuabile, fără viziuni refractare, dar mereu cu un nucleu simbolic în stratul de adâncime al epicului.

Având în vedere particularitățile de structură, coerența și specificitatea motivului abordat în rândurile de față, trebuie spus că, la nivelul basmului fantastic românesc am decelat, pe lângă însuflețirea efectivă a unei bucăți de lemn, în prealabil sculptată antropomorf, și alte situații care organic delimitează și totodată se „învârt” în jurul xilogenezei, cu nuanțe ontogenetic-diferite: •purtarea unor haine de lemn sau rezidența într-un copac pentru evitarea incestului, cu deschiderea copacului doar printr-un *invocatio* magic; •eroi și/sau animale care poartă nume „arboricole”, dar fără a avea de-a face cu o xilogenază propriu-zisă; •trecerea unor personaje de basm, ca urmare a unor tragedii existențial-umane, în forme simbolice (metamorfozarea în copaci etc.); •varia.

a) Prin atributele sale diferențiatore, **motivul xilogenezei** este cel cu care

<sup>4</sup> Complementar prezentului demers de cercetare, este în curs de redactare un studiu care aduce în prim-plan statutul ontologic dat copacului în procesul imaginării populare (motivul *arbor mundi*), la nivelul epicului fantast de basm având numeroase exemple.

<sup>5</sup> Referențial este, pentru simbolismul *arborelui sacru*, studiul lui M. Eliade (1991).

consider oportun a deschide mitanaliza de față. Pornind de la aspecte categoriale din sfera individualului uman (anume, incapacitatea și, mai ales, dorința unui cuplu în vârstă de a avea urmași<sup>6</sup>), cultura folclorică a reușit, prin ieșirea din tiparele etosului și prospecția imaginarului, să formeze, să rețină și să integreze realului un asemenea motiv folcloric. Iar pentru studiul meu, emblematic este momentul de *creatio* al unui basm din colecția I. Oprișan (*Ionică Ram dă Tei*):

[...]Moșu o băgat o bardă la brâu, și s-a dus în pădure. Ș-a stat trei zâle-n pădure. Ce să facă iel, dă unde să ia copil? Când, vede și el un tei în fața lui. Taie teiu ăla ș-a făcut un copil, copil adevărat, doar că n-avea suflet. L-a luat la spinare ș-a venit acasă și l-a trântit în pat. –Hai, ț-am adus copil acu!<sup>7</sup>

Într-un singur caz (basmul *Tei-Legănat*, colecția Ov. Bîrlea), fără a avea caracter întâmplător, nașterea unui erou dintr-o bucată de lemn este rezultatul unui vis inițiativ, nu al sculptării/modelării efective dintr-o bucată de lemn:

[...]Fă nevastă, ce rost avem noi – zâce – că ne-a sosit bătrânețea, și noi n-avem cine ne da o cană de apă? Zâce: -De, omule, zâce, pun-te tu-ntr-un pat, ieu într-un pat, și ce-om visa, mâine să fim limorați! Așa a făcut. S-a pus n'evasta-ntr-un pat, iel într-un pat. Cân să scoală n'evasta, ia a visat așa; că: ce să mâi unk'iașu-afară, dâncurte-afară, și ce i-o ieși-nnainte, să vie la baba, să-l scalde și să-l spele, ca pă copil; și să întrupează copil. Unk'iașu, cum iese ân curti, dă d-un știup dă lemn dă t'ei. -Ăsta l-am găsat, mătușă! –Bun, omule, bun, ăsta ie! Dă-l încoa! (Bîrlea, 1966 I: 240)

Imageria acestor narațiuni merge și mai departe. Morfologic, doar conturarea unui corp dendro-uman (= întruparea), fără substanța vitală, fără însufletirea acestuia nu impieta nicidecum asupra limitelor vieții (născute firesc, pe cale biologică), dar nici nu ar fi împins epicul acestor basme spre memoria culturală. Chiar dacă se practicau activitățile tradițional-obișnuite, dacă se stabiliseră raporturi intime și relații emoționale între asumații părinți și presupusul copil („Toată zâua baba-l pune-n copaie, îl spăla, îl legăna, îi cânta.” (Oprișan, 2005 III: 320)<sup>8</sup>; „Așa de lemn cum era copilul, pentru pădurăreasă era o mare mângâ-

<sup>6</sup> „Era o babă bătrână ș-un uncheaș. Și baba ce-a zis: -Măi uncheaș, tu pâine și sare cu mine pă masă nu mai până nu te-oi duce în lume să-mi aduci un copil. Apoi nu știi de ce-o fi, de ce n-o fi, să-mi aduci un copil” (Oprișan, 2005 III: 320).

<sup>7</sup> *Ibidem*. Asemenea desfășurare a procesului de *creatio*, avem și în alte cazuri: „[...]Dar când dăduse soarele la achindii, iaca îl slujește norocul pe bietul pădurar și găsește într-un tei bătrân un ram din care-și făcuse el socoteala că s-ar putea închipui un copil. Și nu se mai gândește mult, se urcă repede în tei, taie craca și apoi s-a pus pe cioplit și meșterit. O dată cu seara, pădurarul nostru terminase lucrul. Ce să vă spun, făcuse din lemnul de tei o frumusețe de copil, de puteai să juri că-i adevărat (Cartea 1994: 32, basmul numindu-se tot *Ionică – Ram-de-Tei*).

<sup>8</sup> Aceeași situație o întâlnim și în basmul *Tei-Legănat* al colecției M. Lupescu: neavând copii, un cuplu bătrân va substitui „un lemn de tei ce-l înfășase și-l îmbrobodise ca pe copiii” unuia real; pus într-o albie și legănat de babă „când avea vremea”, acesta se însufletește („[...]de la o vreme, numai ce aude plâns de copil în leagăn. Baba s-a spăriet, dar când s-a uitat și a văzut în locul lemnului

iere. Toată ziua sfătuia și se punea la cale cu el, iar când zicea ea că copilul ei doarme, pădurarul nu scotea o șoaptă, că pădurăreașa i-ar fi măsurat spinarea cu cociorveiu.” – Cartea 1994: 32), astfel de relații erau sterile, fără viitor. În schimb, devenit autentic și verosimil prin participația direct-substanțială a deității, în ciuda caracterului ilogic inițial, un asemenea scenariu compozițional ideatic are mereu sorți de izbândă (vezi traiectul eroic ulterior al fostului copil-lemn, devenit ființă umană) prin inserarea unui alt important motiv mitofolcloric (*theoxenia* – Cioancă, 2017d) în epic:

[...]Într-o bună zi, pe când pădurarul nu se aștepta, iaca se pomenește cu doi moșnegi la poartă, îmbrăcați cu niște sumane ponosite, cu plete lungi și bărbi albe până la brâu. – Bună vreme, cinstite gospodar! – Bună să fie venire ape la noi, oameni buni, a zis pădurarul uimit. Cu ce-aș putea să vă fiu de folos, a mai adăugat el. – D-apoi, noi nu țe-om cere prea mult. Dacă te lasă inima, potolește-ne foamea cu câte ceva de-ale gurii, că drept să-ți spunem, dacă ne-i crede, nu ne putem târi picioarele după noi de foame, au zis cei doi bătrâni. Atunci, auzind pădurarul, îndată și-a arătat bunăvoința față de mosafiri și după ce i-a hrănit cu ce-a avut, la plecare, unul dintre moșnegi întinde cârja pe deasupra sobei și atinge copilul de lemn, pe care-l ascunsese pădurăreașa ca să nu-l mai vadă musafirii, și a zis: -Da’ ce aveți aicea, mă rog? – Aaa...Nu, nu avem nimica, se grăbi să răspundă pădurăreașa. Dar nici nu apucase a sfârși de spus, că copilul de lemn căpătase viață și îndată începuse să plângă. Și-atunci, iar a grăit bătrânul: -Ei, cum spuneți că nu aveți nimic și eu văd că aveți un copil și mi se pare că nici nu-i botezat. Și moșnegii i-au dat numele de Ionică-Ram-de-Tei și i-au mai dăruit băiatului o sabie fermecată și un buzdugan și doi juncani (Cartea 1994: 32).

Dacă în acest basm prezența și acțiunea divinității este subînțeleasă, în alte cazuri (precum basmul *Ionică Ram dă Tei*, colecția I. Oprișan), se vorbește în mod explicit de tandemul divin al basmelor fantastice românești („Dumnezeu și cu Sfântu Petre”), derularea evenimentială fiind întrutotul identică<sup>9</sup>.

Ancorat în perimetrul posibil al imaginarului, dar respectând rigorile realului, avem însuflețirea aceluși „știup dă lemn dă t’ei” conform inițierii *in visu* trimise bătrânei, executarea unor practici specifice fiind îndeștul pentru împlinirea dezideratului: „[...]A pus apă la foc, l-a scaldat, cu săpun, cu aia, a-ncepu copilu să: -Oa! Oa! în copaie” (Birlea, 1966 I: 240). Fără a se constitui într-o formă (propriu-zisă) de idolatrie, în mod evident cu percepțiile afective/emoționale ale „păriților” alterate de subiectul imaginant intrat „în familie”, este situația din

---

un băiet mândru și frumos, cum altul nu mai era în lună și în soare, nebuni de bucurie; plângea biata babă, râdea, alerga pe afară și nu mai știa cum să mulțamească lui Dumnezeu că i-a ascultat ruga” – Chivu, 1988: 224), ulterior acest copil având un traiect eroic deosebit.

<sup>9</sup> „[...]’Ci: -Măi creștine, da’ n-aveț’ și dumneavoastră copii? –Of, măi moșăcule, ‘ce, asta ne rupe la inimă că n-avem și noi copii. Și Dumnezău a aruncat cârja după sobă, pă copil. Și-o-dată-a-nceput să plângă copilu. Că n să uită ii: -Poi zăceaț’ că n-aveț’ copil?! –Măi moșăcule, ‘ci, eu am făcut un copil dă tei. –Ei, ‘ci, fiindcă eu i-am dat suflet, eu îl botez. Și i-a pus numele Ionică Ram dă Tei” (Oprișan, 2005 III: 320–321).

basmul *Voinic din tei*, colecția I. H. Ciubotaru, S. Ciubotaru. După sculptarea unui copil din lemn de către moșneag<sup>10</sup>, după practicarea activităților specifice îngrijirii unui nou-născut, ni se dezvăluie, deodată și în toată intimitatea ei, realitatea sacră prin care cultura populară și mentalitarul tradițional își legitima chiar și invențiile imaginare, pasajul în cauză, prin suculența hermeneutică, meritând citarea extinsă:

[...]Într-o altă zi, îi faci moșneagu ș-on leagân. Din mladi di alun i l-o făcut. Mari bucurie pi capu babi. O pus butucu ceala-n leagân ș-o prins a-l hâțana. Cum tot rămâne sângur-acasi, cân gâte di trebăluit, leagana butucelu ceala. Îi vorbê, îi cânta și-l leagana. Cât iara zâulica di mari. O trecut o stămâni, o trecut doauî, baba si schimbasî cu tátu. Iara alt om. Iaca într-o zi, cân mai făce ie una-alta pin casî, audi-n leagân on scâncet. S-aprochie și si uitî. Cânt colo, minuni dumneză-iascî! În locu lemnului di tei iara on copchil: dolofan, roșu la fați și frumos cum nu si mai poati. L-o luat baba-n brați ș-o-nceput si îmblî cu el pin casî. Ș-o făcut cruci, l-o-nchinat la icoani, plângé baba di bucurie, îi cânta, nu mai știe pi ci lumi îi. Greu o trecut zâua ceea. Sara, cân s-o-ntors moșneagu, nici nu l-o lăsat si intri-n ogradi. I-o ișat înainte în drum. Ci si mai zâci saracu? Ș-o scos pălăria și i-o mulțumit Cilui di Sus (Ciubotaru; Ciubotaru, 2018: 173).

b) Subsumată unor situații/comportamente din cotidianul real și sublimată imaginar prin intermediul simbolicului, este îmbrăcarea unor haine de lemn sau **rezidența unor personaje feminine** în interiorul unor copaci. *Anamnesis*-ul cultural tradițional a reținut, ca o oportună metaforă a împiedicării unor situații inoportune social (recte, incesturi de evitat), o astfel de ipostază a xilogenezei. Sunt destul de numeroase cazurile în care o fată (de popă, de împărat, de moș) fuge de căsătorirea cu tatăl ei și, ajungând într-o pădure, solicită și va primi de la niște „tăietori de lemne”, haine de lemn care să îi ascundă nu doar frumusețea, ci și identitatea. Iar renunțarea la sine și întruparea unei noi corporalități va fi definită de numele sub care va fi cunoscută această eroină, nume mai mult decât sugestive pentru noul status corporal<sup>11</sup>.

Dacă uneori procesul fabricării acestor haine de lemn este expedit de către creatorul de basm sau colportor<sup>12</sup>, avem și situații în care se insistă pe acest

<sup>10</sup> „[...]Ci-o făcut moșneagu-ntr-o zi? O tăiet on butuc di tei, așa potrivit, și i-o închiptuit babii on copchil, cum s-o priceput el: cu ochi, cu gurî, cu nas, tăt. Format di om. Sara, când o agiuns acasi, i l-o dat. Bătrâna l-o dus în casî, l-o-nvălit în ci-o avut ie, l-o-mbrobodit, l-o-nfășuit și l-o culcat la capātu laiți, aproape di patu lor (Ciubotaru; Ciubotaru, 2018: 173).

<sup>11</sup> Opreșan, 2006, V: 14 (*Lemnișoara*), 55–56 (*Cojocel dă lemn*), 62–63 (*Cu Buflita*); Păun; Angelescu, 1989: 101 (*Lemnișoara*) etc.

<sup>12</sup> „[...]Să duce, să duce fata zburând până vede un foc mare. Acolo iera doi oameni, lucra la pădure. Când s-apropie fata dă foc, oamenii ingenunche la pământ. Și să roagă fata dă oameni să-i facă un rând de haine dă lemn. O-ntreabă oamenii că cum o cheamă? –Lemnișoara. Îi face hainele și pleacă” (Păun, Angelescu, 1989: 101). La fel, se trece repede peste momentul metamorfozării fetei de împărat într-o fată îmbrăcată în haine de lemn, și în alte cazuri („O fată de-mpărat a plecat d-acasă și trece printr-o pădure, unde era tăietori dă lemne, dă tăia la lemne. Și s-a rugat dă tăietorii ăia dă lemne să-i facă cojocel dă lemn. Și i-a făcut cojocel dă lemn” – Opreșan, 2006 V: 55).



moment, tocmai pentru a compatibiliza/armoniza funcțiile carnale (*râvnite* de tatăl incestuos, *de ascuns* de către fată întru împiedicarea generării altor situații similare) și aspirațiile spirituale/valorice pe care le are respectiva fată:

[...]Eu trebuie să merg îmbrăcată în alte haine. Și altile nu avea de unde să ia. Trebuia să intre în sat cu ale. Nu să putea. Sigur era mare risc. Boierii o omora și i le lua. Dezbrăcată nu putea să meargă, că de! Ția bătrâni să gândea „Cum să-i facă? Cum să-i facă? Cum să-i facă din cioplit”. Da’ băiatu ăla: -Băi, da proști sunteți, bă! Știți cireșu ăla din cutare loc? Îl tăiem și-i luăm coaja și-l cusăm și-l facem pă corpul ei. Îi lăsăm ochii, îi lăsăm nasu, îi lăsăm tot... Îi facem mâni din el. Îi facem tot, tot, tot, tot. -Mă, bine zăci! Bine te gândiși. Hai la el! Să duce, taie cireșu ăla, ia coaja. Păn’ la ziua i l-a cusut, i l-a făcut ca lumea. O-mbracă... Ea-ș’ face legătura pă mână, își bagă legătura aia, plătește trei farfurii dă galbeni, la fiecare câte-o farfurie și pleacă (Oprișan, 2006 V: 18).

Mai mult decât o transformare graduală, această ascundere a „culturii fizice feminine” atât de valorizată de mentalitarul tradițional românesc<sup>13</sup> („fata s-a făcut de șaisprezece ani înspre șaptespe. Destul de mare, destul de frumoasă”- Oprișan, 2006 V: 15), nu mai presupune nimic din grația, ținuta, delicatețea, feminitatea tinereții. Convertirea funcțiilor organice de dinainte, deținute de către fată (tinerețe, frumusețe, fecunditate) fiind evaluate doar mentalitar de acum:

[...]Și merge fata multă cale-mpărăție/numa Dumnezău să știe, cu legătura pă mână și-mbrăcată lemn. Toată lumea să mira și toată lumea fugea dă ea. Să mira de ce-o vedea-mbrăcată-n lemn (*Ibidem*: 18).

Impunând o anumită valorizare a noului status corporal și pentru a reliefa desprinderea de lume și/sau transcendența nu doar corporal-vizibilă, ci și spiritual-sufletească, cererea expresă a eroinei din basmul *Cu Buflia*, colecția I. Oprișan, este elocventă. Aceasta solicită unor oameni care „muncea la o pădure forestieră” nu haine de lemn precum alte eroine, ci „un coșciug” cu care să meargă pe cap! Ideea *separației* de lumea carnalului de care fugea (= incestul de evitat) și dorința de a cultiva/practica în continuare virtuțile corporalității dintâi, o determină pe eroină să își exhibe nuditatea tocmai prin interzicerea afișării ei și afirmarea agresivă a formei efemere dată corpului (ideea de a purta un coșciug pe cap); departe, totuși, de forma finală a acestei efemerități (moartea propriu-zisă):

[...]Pă când fata le spune: -Dragii mei, dacă sunteți buni și sunteți sufletești la Dumnezău, ‘ci, faceți-mi și mie un cosciug, zăce, c-aveți destui bușteni aicea în pădure. ‘Ce: Vă rog, să tăieți aicea cu drujba, să-mi tăiați patru blăni. Faceți-mi un coșciug să pot să-l bag în cap, nu să mă bag în el. Să-l bag așa pe cap în jos. -Aicea,

<sup>13</sup> A se vedea studiul nostru dedicat *instituției tinereții* (Cioancă, 2015).



'ice, să-m lăsaț' ca un fel de geam, de freastră, să văd eu pă unde merg cu coșciugu-n cap. Zăs și făcut. Imediat acești nouă oameni s-au apucat, au tăiat patru blăni, le-a încherbelit cu cuie, au făcut un coșciug, și fata-l bagă pe cap. Îi lasă ca un fel de ferestruie, de ferestruță mică, și fata-l bag-așa pă cap și mergea cu cosciugu acesta băgat în cap (*Ibidem*: 62–63).

Fără a fi cătuși de puțin un ansamblu static al imaginației populare, sunt numeroase cazurile în care o eroină își are sălașul în interiorul unui copac, nefiind modelată/născută din lemn. Este modul relativ prin care imaginarul tradițional a ales să organizeze un asemenea mit, numele purtat de respectiva eroină fiind sugestiv – *Fata din dafin*<sup>14</sup>, rar variat<sup>15</sup>. Holisticul acestor basme reconfigurează vechi credințe dendolatrice, (inconștient sau nu) pe urmele mitice mergând și creatorul anonim de basm:

[...]Înăuntru locuia trei fete, ca trei zâne măiestre, cu părul lung, cu totul și cu totul de aur. Masa singură li se punea, singură li se rădica, și niciodată piciorul pe pământ nu puseseră. Dar, când sosise feciortul de-mpărat, văzuseră tot ce se petrecuse, și sora mai mare le zise la cele mai mici: -Cum mi s-a urât în Dafinul-verde și cât aș dori să calc și io pe pământul oamenilor! –Așjiderea și noi! îi răs-punseră ale două surori (Teodorescu, 1968: 2).

Neapartținând lumii, ci Lumii și esențialmente închis celor neinițiați, acest spațiu de rezidență dintr-un copac (presupus magic) se poate deschide și închide doar printr-un *invocatio* rostit de trei ori de către rezidenta lui, și la deschidere, și la închidere: „Deschide-te, / Dafin-verde, / să iasă / fată curată, / de soare nevăzută, / de vânt / nebătută, / pe pământ neumblată, / de voinic / sărutată! Și Dafinul se deschise, și poarta se-ncuie la loc” (*Ibidem*: 2–3). Organizat ca un loc din Spațiu, departe de uzura spațiului uman-terestru, un astfel de tărâm de rezidență devine inaccesibil chiar și unei foste rezidente care este privită și ia contact carnal cu cineva aparținând lumii efemere/terestre; exemplul elocvent fiind descoperirea fetei celei mici de către feciorul de împărat în basmul colecției G. Dem. Teodorescu<sup>16</sup>.

Caz singular, rezident al unui astfel de spațiu magic închis într-un copac nu

<sup>14</sup> Basme cu acest motiv și acest nume avem la Ciubotaru; Ciubotaru, 2018: 390; Crețu, 2010 II: 314 și urmât.; Popescu, 2010: 76 și urmât.; Sandu Timoc, 1988: 176 și urmât.; Teodorescu, 1968: 1 și urmât.

<sup>15</sup> Vezi basmul *Codreana Sânzieana*, colecția M. Pompiliu (1967: 191 și urmât.).

<sup>16</sup> „[...]Și Dafinul se deschise, iar frumoasa se duse pâș-păș până la cort. Gustă și ea din bucate și luă un pumn de sare. Dar... cână să-l arunce prin tingiri, feciorul de-mpărat ieși-ndată, o luă-n brațe, o sărută și-i zise: -Aaa! Dumneata mi-ai tot sărat bucatele și m-ai lăsat nemâncat de două zile! Fata se făcu roșie ca trandafirul și-ncepu să tremure ca varga de necaz și de frică. În zadar feciorul de-mpărat se rugă de dânsa să rămâie cu el, că ea nu vru, ci plângând se-ntoarse la Dafin și zise: -Deschide-te, / Dafin-verde, / să intre / fată curată, / de soare văzută, / de vânt / bătută, / pe pământ umblată, / și de voinic / sărutată! Vai! Dafinul nu se mai deschise! După tânguiri și lacrimi nesfârșite, fu nevoită să se-ntoarcă iarăși la cortul feciorului de-mpărat” (*Ibidem*: 6).

este o zână/fată, ci un „moș luminos ca soarli”. Acesta locuia într-o „buturoagă mare și cam putredă” și aparține categoriei de ființe supranaturale ale pădurii (*dendro daimoni*), în schimbul păstrării intacte a casei lui (buturuga) el acordându-i unui moș sărac, venit la pădure după lemne, diferite obiecte magice – un măgar care se băliga în fiecare dimineață 2 galbeni; „o găină albă ca soarli să-ți faci în toată ziua câte un ou, da când l-oi sparge să-l mănânci, să iai sama, în ou iese un galbin, în toată ziua”; o măciucă cu rol coercitiv (Sandu Timoc, 1988: 151–158).

Dacă în aceste basme amintite supra copacul este descris ca fiind un loc permanent de rezidență (ori, mai exact, până la destrămarea magiei care îl proteja de imixtiunea umanului efemer...), avem și cazuri în care un copac este folosit temporar ca loc de mas (precum în basmul *Lia pădurii*, colecția M. M. Robea). Fugind de un tată incestuos (preot!), această eroină ajunge într-o pădure unde, de frica animalelor și rugându-se divinității, va deveni, grație valorii și semnificației atribuite de către mentalitarul tradițional unui corp fizic-moral intact (=convertirea funcțiilor anatomice/organice în valori morale), beneficiara unui miracol:

[...]Mergând ea așa și pribegind prin pădure, a apucat-o noaptea. Imedeiat s-aude urlete de lupi, țâpete de păsări și câte și câte alte fenomene ale naturii. Văzând fata aceasta, s-a-nfricoșat și s-alătură lângă un arine mare care s-afla lângă ea. Se pune jos, lângă el. Zâce: „Of, Doamne drăguțule, cum pot să mă culc aici, peste noapte – zâce – nu mă vor sfâșia animalele, nu mă vor mânca?!” Numaidăcât ce zâce? „Doamne drăguțule – zâce – dă-i putere la arinu-ăsta să intru-n el!” Și-i spune la arin: „Crăpi, arine, să intru-n tine, să dorm pân' la zăuă, să scap dâ'n gura animalelor, să nu mă mănânce!” Dumnezeu drăguțul numaidăcât a crăpat arinile. A intrat fata-n el. Imediat s-a-nchis arinile și s-a culcat fata până spre zăuă. S-a trezit fata de dimineață a dooa zi și iese din arine odihnită. Și-o ia mai departe (Robea, 1986: 472).

c) Interesantă și ofertantă este, la nivel hermeneutic, **purtarea de nume arboricole de către unii eroi de basm**. Symbolismul acestor nume pendulează între conținuturile date de imaginația arhaică unor soiuri de copaci și poetica imaginației populare, mereu deschisă la inovări, transformări. Astfel, *Dafin Împărat* (eroul din basmul omonim al colecției I.C. Fundescu) este născut pe cale magică de mama sa, împărăteasa, după ce va bea o „zeamă de buruieni date de un arap buzat” (Fundescu, 2010: 191), acesta fiind dublat de un geamăn al bucătăresei (*Afin*) care gustase/potrivise fiertura fertilizatoare de dat împărătesei. *Măr* și *Păr*, eroii basmului omonim ai colecției I. Pop-Retaganul sunt, de asemenea, născuți pe cale magică – îngurgitarea unui pește, pregătit și gustat de bucătăreasa care îl va naște pe *Păr*, mâncat de împărăteasa care-l va naște pe *Măr* (Pop-Retaganul, 1986: 164–165). *Deleș Tufan*, un alt erou de basm (vezi în colecția I. Nijloveanu), va fi născut de către o ursoaică ce răpise și profitase erotic de un soldat al împăratului, produsul rezultat fiind un copil foarte voinic,

cu puteri peste medie (Nijloveanu, 1982: 458). *Frunză Iuân* este un flăcău prost, neînsurat, care nu știe cum să se poarte și „să-ș capete o fată de nevastă” (Ioniță, 1986: 152–155). *Petrea, Fiul Oii, Tei-Leaganat* din colecția I.H. Ciubotaru, S. Ciubotaru, este fătat de o oaie care, „în loc sî fete on-miel, o fatat on băiet”, de bucurie, ciobanii, stăpânii oilor, făcându-i „on legân într-on tei, șî de-aceea-i mai zăce și Tei-Leaganat, cî i-o făcut leagân în teiu ceala” (Ciubotaru; Ciubotaru, 2018: 199).

Legată structural de zona arboricolului, dar fără a avea o profundă sau reală pregnanță/semnificație mitic-dendrologică, este situația altor basme fantastice în care avem eroi purtând nume de arbori. *Crai-Vișân* din colecția O. Păun, S. Angelescu este un copil fătat de o vacă, fostă preoteasă; după ce păcătuiește cu diavolul transformat într-un flăcău frumos, va fi metamorfozată de Dumnezeu într-o „vacă neagră, stearpă și rea”, cu apucături („să te-alerge noo hotare/ și să balige noo care”, iar „ca să-și spele păcatili, să aibă trei suflete” – Păun; Angelescu, 1989: 104); legată „d-un vișin, la marginea unei păduri”, aceasta va fi înjurată de către argatul care o păzea, va rămâne grea și va naște un copil năzdrăvan („Vaca și-a lins pruncu, i-a pus numele Crai-Vișân și i-a dat să sugă. Creștea băiatu într-o zi cât alții-ntr-un an.” - *Ibidem*: 106).

Păstrând ceva din ideile-forță ale perioadei arhaice a omenirii, când dendo-latria pare să fi fost încă actuală în viața/amintirea oamenilor, dar suprapusă și minimalizată deja de prezența și acțiunea divinității în planul uman-real, pare a fi cazul unui erou de basm din colecția I. Nijloveanu (*Basmu cu Creacă, Finu lu' Dumnezău*). Copil al unui cuplu de oameni ce locuiau „în marginea pădurii”, acesta va avea un traiect eroic asigurat de moșirea și botezarea lui de către o divinitate superioară (tip *deus absconditus*) ce se plimba pe pământ:

[...]Au fost în marginea pădurii doi oameni. Au trăit și iei, și când a fost să-i nască femeia, a nemerit un om și le-a botezat copilul. L-a moșit, l-a botezat și i-a pus numele Creacă, Finu lu' Dumnezău. Chiar a scris p-o cracă d-a văzut și băiatu cîn' s-a mărit – scris p-o creacă – și i-a dăruit o vacă ș-a plecat (Nijloveanu, 1982: 211–212).

Alteori, parcă pentru a îngreuna și mai mult simbolismul de dat unor astfel de situații, avem și animale, este drept năzdrăvane, care au un nume cu rezonanță arboricolă...<sup>17</sup>.

**d)** Aspirațiile moral-valorice atât de prezente în epicul fantast de basm românesc nu puteau lipsi din acest motiv al xilogenezei. Fenomenologia trupului carnal uman care nu se poate împlini aici, în real, în lumesc, este transpusă, prin

<sup>17</sup> În basmul *Curpân Mare*, colecția Al. Vasiliu, un zmeu avea un cal năzdrăvan, cu trei inimi, pe care îl chema Curpân Mare (Vasiliu, 2010: 89), eroul fiind nevoit, pentru a-și recupera soția răpită de zmeu, să facă rost de un cal mult mai puternic – unul cu 18 inimi și care se dovedește a fi frate cu cel al zmeului...

intermediul imaginației, dincolo de corpul fizic-anatomic, într-o magică „**den-droformă**” menită să valorizeze, obiectiv, tocmai subiectivismul nedreptății suferite pe pământ, în viață și în corpul carnal. Exemplu elocvent fiind, în acest sens, basmul *Cele două sălcii*, colecția D. Stăncescu. O femeie care își dorea copii, va rămâne însărcinată magic, „ducându-se la biserică în noaptea sfintelor Paști” după ce va vedea „o scânteie”; doar că, așa cum îi prezisese bătrâna cu care se întâlnise, la vârsta de 16 ani fiica ei va muri<sup>18</sup>, fiind înmormântată în poiana unei păduri. În acest loc, după multă vreme, feciorul unui împărat local își va clădi un palat, cuhnia acestui palat căzând „pe locul unde fusese mormântul”. În mod repetat, fata va ieși din mormânt și va săra mâncărurile pregătite pentru fiul de împărat, într-un final fiind deconspirată chiar de acesta. Firesc, urmează un *coup de foudre*, acest prinț promițându-i luarea în căsătorie. După despărțirea de acesta, plecat la palatul tatălui să medieze mariajul, fata se va lua „după urmele copitelor cailor” și, ajungând la palat, află că feciorul împăratului urma să se însoare „cu o fată frumoasă de i-o alesese tată-său”. Cuprinsă de durere, fata va recurge la un gest suicidal<sup>19</sup>.

Iar proiecția acestor apetențe spiritual-valorice pe care marșează invariabil mentalitarul colectiv, deopotrivă generator și consumator de basm fantastic, este magistral reliefată prin tulburările psihoemoționale cu care va fi încărcat epic eroul la aflarea veștii, toată experiența sufletească a acestui moment fiind sublimată, plastic, într-un act de „normalitate narativă”, așa zice într-un dendromorfic happy end:

[...]După ce se înecă fata, doica se duse de spuse feciorului de împărat ce se întâmplase, și feciorul de împărat se repezi ca un zănatec să vadă adevărat e, fata iubita lui era de se înecase; și văzând că ea era l-a coprins așa durere mare încât curând s-a stins pe picioare, lăsând cu limbă de moarte să-l îngroape într-o groapă cu fata; dar împăratul n-a vrut deloc, ci a pus de l-a-ngropat în partea de dincolo a bisericei, dar n-a apucat să se bătătorescă pământul pe mormânt și a răsărit o salcie și tot în ziua aia a răsărit o salcie și pe mormântul fetei de pe partea ailaltă a bisericei, și au fost crescut aste sălcii într-o zi ce cresc altele într-un an, și curând au trecut de susul bisericei, și dacă au trecut au început a se întinde pe coperiș până li s-au întâlnit ramurile, și de atunci din ce trecea din aia se amestecau

<sup>18</sup> „[...]Și a pierit bătrâna ca năluca. Iar femeia înaintând spre biserică a văzut o scânteie și cum a văzut-o cum a rămas însărcinată și peste nouă luni a născut o fată care a crescut, s-a făcut frumoasă de s-a mirat o lume, cică, că i se dusese vestea peste mări și țări; dar în ziua când a împlinit șaisprezece ani a închis ochii în pace, ca și cum ar fi adormit, și cu ei închiși a rămas, că nu i-a mai deschis. Țipetele, plăsetele și vaietele bietei mă-si ar fi înduioșat tot satul și pe toți drumeții trecători cari o auzeau, dar de!..., așa e scris, așa e și s-a isprăvit” (Stăncescu, 2000: 192).

<sup>19</sup> „[...]Auzind așa a coprins-o pe fată așa jale și așa durere încât s-a dus drept la doică și a rugat-o să vie mai deoparte să-i spuie ceva, și mergând doica, ea i-a zis: -Să spui feciorului împăratului de l-ai alăptat dumneata că fata din cuhnia palatului lui din pădure s-a înecat de dorul lui... Și cum a zis așa, cum s-a repezit la o gărlă de curgea nițel mai încolo și s-a aruncat în ea. A țipat ea, doica, a dat s-o oprească, a rugat pe ai doi slujitori să se arunce după ea să o scape... degeaba... Când o găsiră d-o putură scoate pe mal, ea se înecase, murise de-a binelea (*Ibidem*: 193–194).

ramurile și crăcile mai tare și amestecate și alăturate stau întruna și-or fi stând și în ziua de azi acolo unde or fi (*Ibidem*: 194).

De factură ontologică, privită și înțeleasă ca o negativizare a stării de normalitate alterate de practicarea minciunii, este situația unei alte dendrometamorfoze la care este supus un erou de basm al colecției D. Stăncescu. Acuzată pe nedrept de desfrâu de către surorile mai mari (care îi substituie stării de graviditate ingerarea unui pui de șarpe pus în cana cu apă – Cioancă, 2018c: 53, și nota 34), la întoarcerea de la război, tatăl lor, împăratul, o va alunga pe fiica cea mică de acasă. Minimalizarea acestei pudicități corporale și condamnarea fetei celei mici, cea cu primultaneitate în relația cu tatăl lor<sup>20</sup>, va avea la bază doar spusele surorilor complotatoare și starea fizică indusă de creșterea puiului de șarpe în interiorul stomacului ei. Registrul valoric inițial, în care fata cea mică fusese crescută și în care vrea să restabilească adevărul („Du-te de-i spune tatii, zise ea să mă îngăduiască să-i spui numai două vorbe” – Stăncescu, 2000: 149), este anulat de hotărârea nestrămutată a împăratului de a se împlini porunca. Obiectual-material, dendromagia la care recurge (= blestemul ei) când va pleca din curtea palatului părintesc, vine să sublinieze și să augmenteze prejudecata pripită a tatălui și judecata ei de final:

[...]Fata, dacă văzu că nu mai e nici o scăpare și că degeaba nădăjduia dreptate, se supuse, și plecă cu țiganul. Când ajunse la poartă fata, și pe când era să iasă, se întoarse cu ochii înapoi și blestemă așa: -Să dea Dumnezeu, tată, să-ți răsără din burtă un nuc și să crească pe toată ziua, și până n-oi veni eu să nu te tămăduiești! Apoi plecă cu țiganul după ea (*Ibidem*: 149–150).

Cum elementele supranaturale constituie în basmul fantastic o realitate, fie și doar imaginate ele declanșează în cazul basmului de față (*Pici ramură de nuc*) o succesiune evenimentială (miraculosul hiperbolizat). Care, la final, are menirea de a sublinia și justifica sintactic ideea inițială, a injustiției comise fetei celei mici. Fără a fi văzută și receptată ca o realitate străină universului logic în care mentalitarul tradițional își imagina, reprezenta și justifica ontologic cauzele și efectele unor decizii/acțiuni greșite sau nedrepte, „strategia” transformării corporale a tatălui va căpăta caracter judiciar, întâmplându-se „în clipă”:

[...]După ce plecase fata cu țiganul, cum ieșise din curte, se pomenise împăratul că nu i-e bine; puse el de-l trase, mai bău rachiu cu piper, că gândea c-o fi răcit, dar așa îl durea la inimă grozav. Noaptea, nu ațipi nici măcar cât dai într-un amnar. Când se sculă dimineața și se pipăi, se pomeni că-i crescuse ceva în burtă; se uită...ce să vezi? Îl ajunsese blestemul fetei: răsărise un nuc, care până seara crescuse de vreo șchioapă (*Ibidem*: 153).

<sup>20</sup> „[...]a mai mică, minunea lui Dumnezeu, așa era de bună și de milostivă și mai prisos cu minte”, [...]de-aia și împăratul o iubea mai mult și tot d-aia surorile ei o urau, de-ar fi fost în stare s-o spânzure” (*Ibidem*: 146).

Tortura corporal fizică la care este supus pe neașteptate împăratul, va fi dublată de una psihic-sufletească. Sistemul tradițional de etnosophie se dovedește ineficient<sup>21</sup> în fața blestemului rostit de fata nedreptățită și, mai ales, în fața aportului indirect al deității, tocmai întru reliefaarea nedreptății și susținerea valorilor morale practicate de aceasta (a se vedea acel „Să dea Dumnezeu, tată, să-ți răsără din burtă un nuc și să crească pe toată ziua, și până n-oi veni eu să nu te tămăduiești!”). Trup simbolic care subliniază separația de moral, noul trup dendromorf al împăratului va reveni la forma umană doar prin intervenția celei nedreptățite – un *invocatio* menit să anuleze puterea blestemului (*pici ramură de nuc*). Iar *rostirea adevărului*, inițial refuzată, va restabili statusul corporal al împăratului, va reabilita statusul moral al eroinei și va reitera dreptatea (prin ordaliile de final la care sunt supuse surorile mincinoase):

[...]Și așa spuse fata tot, din fir până-n ață; cum a lăsat-o țiganu, cum a scăpat-o baciul de șarpele din burtă, cum a trăit apoi cu ciobanii...și cum zicea *pici ramură de nuc*, pica câte o ramură din nucul ce crescuse din burta împăratului, până picară toate, și când isprăvi ea povestea căzu și trunchiul și se făcu împăratul sănătos, sări din pat ca cum nici usturoi nu mâncase, nici gura nu-i puțea, o sărută rugând-o să-l ierte c-a făcut nedreptate, și osândând pe ale două surori să fie legate de coadele a doi cai nenvățați, împreună cu doi saci de nuci. Se rugă fata a mică să le ierte, că era blândă din fire, dar împăratul nu o ascultă și porunci să se facă astfel. (*Ibidem*)

#### e) Varia.

Postulând nevoia de (re)echilibrare morală a cuiva și aproape cu caracter paideic, unele basme vin să normeze judecăți arhaice în care dedrologicul are un aport important. O interesantă situație de acest fel avem în colecția de basme a lui I. Micu Moldovan (anume, basmul *Stejarul*). Aici, „doi juni”, Todor și Ștefănică, merg înaintea judeului pentru o pricină mai mult decât lumească – primul, Todor, ar fi dat spre păstrare celuilalt, înainte de întreprinderea unei călătorii de 3 ani, un inel; la reîntoarcere, neprimind inelul, se înființează la județ spre rezolvarea problemei<sup>22</sup>.

Adevărată lectură a realității arhaice de altădată, judecata (de tip solomonian) la care vin cei doi tineri, va introduce în deliberarea adevărului, într-un limbaj deopotrivă simbolic și puțin metafizic, prezența unui copac ca fiind martor de prestigiu al acestui împrumut incrimina(n)t:

<sup>21</sup> „[...]A doua zi, toate babele, toți vracii din împărăție fură chemați să vadă, n-or putea să facă ceva... Aș! să-i taie, să-i belească nu știau deloc și nucul creștea, creștea mereu. Azi așa, mâine așa, se făcuse cogeamite pomu, și pe împărat îl durea, vai de mama lui, de-i scăpărau ochii. Trecu preț ca de-o lună și nucul n-o mai contenea din crescut (*Ibidem*).

<sup>22</sup> „[...]Toader zise către jude: -Eu am dat lui Ștefănică, acum sunt trei ani de atunci, un inel spre păstrare până mă voi întoarce din călătoria mea. Și acum tăgăduiește că nu știe nimic despre inel. Ștefănică pusă mâna la piept și zise: -Eu mărturisesc pe omenia mea că nu știu să-mi fi dat nici un inel spre păstrare (Micu Moldovan, 1987: 210–211).



[...]Judele, ca om înțelept, iară a întrebat pe Todor: -Nu cumva ai avea vreo mărturie că în adevăr ai fi dat acel inel lui Ștefănică? Bietul Toader răspunse că n-are nici o mărturie, decât un stăjar sub a cărui umbră amândoi au odihnit când s-au despărțit. Și acolo a dat lui Ștefănică inelul. Iară Ștefănică zise că el e gata și cu jurământ a dovedi că și despre stăjar și despre inel nu are nici o cunoștință. Atunci zise judecătorul: -Toader! Mergi la acel stăjar și-mi adă o creangă din el! Eu voiesc să o văd și să mă conving. Iară tu Ștefănică vei aștepta aici până se va întoarce Toader cu creanga de stăjar (*Ibidem*: 211).

Aproape fără fisuri (dacă omitem faptul că această anchetă epistemologică nu investighează decât omul ca subiect al cunoașterii, al adăpostirii conceptului etic de rău *in nuce*, judele străduindu-se să îi stabilească sursa și specificitatea), silogismul cognitiv al judecătorului va funcționa, adevărul fiind descoperit, vinovatul deconspirat și pedepsit „cu spânzurătoare de același stejar”<sup>23</sup>.

În schimb, actul nașterii miraculoase a unui erou de basm prin simpla înghițire și mestecare a unei frunze de tei de către o fată virgină de împărat<sup>24</sup>, ne relevă caracterul sinedotic al acestui motiv al xilogenezei (a se vedea basmul *Alifan, finu lu Dumnezău*, col. I.H. Ciubotaru, Silvia Ciubotaru). Conceput fantast, eroul nu are nici un fel de conexiune cu xilogeneza, derularea acțiunii ulterioare a basmului fiind cea care justifică, de fapt, caracterul frust al acestei pseudoxilogeneze. Chiar fără funcție finală, inconsistența/stereotipia mecanică a retoricii din basmul amintit, va deveni repede importantă prin suprapunerea unor detalii narativ-mitice (mama lui va fi pusă pe apă ca o ispășire divină e presupusei vinovății – motivul Moise-Sargon; născut, acest copil va fi moșit, botezat și înzestrat cu obiecte magice de tandemul divin Dumneze-Sfântul Petre etc.).

## Concluzii

Rolul jucat de către diferitele specii de arbori în viața religioasă, socială și economică a omenirii a fost subliniat în mod repetat și savant. Spre exemplu, în

<sup>23</sup> „[...]După ce se îndepărtă Toader, judecătorul așteaptă ca un pătrar de oră, apoi zise: -Ștefănică! En caută pe fereastră de vezi, vine Toader au ba? Dar Ștefănică fără a deschide fereastra să caute vine Toader au ba, zise: -Zo, domnule judecător, așa curund nu poate veni Toader, deoarece până la acel stejar sunt mai bine de două ore. –Acuma – zise judecătorul – vezi blăstămatele și om fără de suflet și fără omenie că tu știi de acel stejar!? Și tot așa știi și despre inel. Și erai mai gata să depui și jurământ că nu știi nimica despre inel, nici despre stejar. Ștefănică rușinat ca vinovat fu silit a recunoaște înșelăciunea și a da inelul lui Toader. Iară judecătorul îl pedepsi și cu spânzurătoare de același stejar (*Ibidem*).

<sup>24</sup> „Zăci ci iara odat-on împărat cari-ave și el o fati, o fati frumoasi. Dgi frumoasi ci iara, o țăné la al doilea etaj într-o camiri încuiati. Împăratu-ave o pretențâie: n-avea voie s-o vadî trup bărbătesc. O țânut-o acolo pâni s-o mărit ie, la cinșpi-șăisprăzici an. Ie, stân acolo, o dat drumu la geam. Bătând vântu, i-o adus o frunzi dgi tcei pi geam. Fata o luat frunza dgi tcei ș-o mâncat-o. Ei, după ce-o mâncat-o, treci-o zî, treci o lunî, treci doauî, fata sâ-ncala mereu, sâ-ncala din ci în ci, sâ-ncala” (Ciubotaru; Ciubotaru, 2018: 615).

monumentala lucrare de antropologie culturală *Creanga de aur*, J. G. Frazer con-sacră importante capitole cultului arborilor în istoria omenirii, un alt substanțial capitol documentând vestigiile acestui cult în Europa modernă, cu numeroase exemple de tradiții, sărbători, rituri și ritualuri (Frazer, 1980 I: cap. IX-X). Ne sunt oferite, astfel, exemple multiple de popoare care au avut documentat în (pre) istoria lor un *cult al arborilor* (vechii germani, lituanienii, populațiile din Grecia și Italia antică, populațiile fino-ugrice etc. – *Ibidem*, I: 231–235), dar și diverse *reprezentări ale spiritului arborilor*, cu ipostaze ontologice din cele mai surprinzătoare: •aruncat în apă pentru a asigura ploaia (*Ibidem*, I: 266); •ars în focul ceremonial al solstițiului de vară (*Ibidem*, V: 12, 16); •puși în legătură directă cu naș-terea și evoluția unor zeități de prim rang (Attis: *Ibidem*, III: 124, Osiris: *Ibidem*, III: 180, Dionysos: *Ibidem*, III: 196); •cu rol oracular (*Ibidem*, I: 234); •sacrificii oferite lor (*Ibidem*, I: 239, 244–245, 249); •trecerea prin arbori despicați ca (parte a unui) tratament pentru diferite boli (*Ibidem*, V: 124–125) etc.

Forme de dendrolatrie și dendromagie avem atestate și în mitologia românească (Vulcănescu, 1985: 90, 490–494), autorul citat împărțind categoriile de arbori conceptual, după sistemul de reprezentare simbolică avut în mentalitatea tradițională – arbore binecuvântat (*Ibidem*: 487), blestemat (*Ibidem*), comemorativ (*Ibidem*: 17), sacru (*Ibidem*: 17, 487), totem (*Ibidem*: 90). La *Mitonime*, aceste concepte sunt nuanțate, aici având arbori blestemați (*Ibidem*: 487), cerești (*Ibidem*: 348), cosmici (bradul – *Ibidem*: 348, 354), mirifici (*Ibidem*: 359), monumentali (*Ibidem*: 483). Grupând și mitanalizând numeroasele semnificații simbolice acordate copacilor de către imaginarul popular, aproape putând vorbi de o *dendrosophie* în cazul unor arbori consacrați la nivelul culturii populare românești (bradul, mărul, stejarul, plopul etc.), avem autori care s-au ocupat îndeaproape de aceste valențe, informațiile fiind bogate și prețioase<sup>25</sup>.

Uneori, rar, este drept, având și în epicul fantast de basme situații din cele mai interesante care juxtapun, de-a lungul câtorva rânduri!, concepte fundamentale ale gândirii mitofolclorice precum mitul, ritul și simbolul. Și aici aș aduce în prim-plan cazul eroului din basmul *Ivănușci* (colecția I.H. Ciubotaru, Silvia Ciubotaru), basm în care acesta, neștiind cum poate desfereca „Sfântu Soari” furat de către zmei și închis într-o casă din fier (motivul *aștrilor furati de pe cer*) va reitera vechi ritualuri dendrolatrice, aici/acum augmentate/deturnate de deitatea căreia i se roagă întru rezolvarea problemei<sup>26</sup>. Și, în spiritul gândirii simbolic-arhaice, ruga eroului nu doar că este ascultată de către divinitate, dar acesta primește *in visu* și soluția<sup>27</sup>...

<sup>25</sup> Aș aminti aici, prin volumul corpusului de informații analizate și grupate, monumentala lucrare (peste 2200 de pagini!) a lui S. Fl. Marian (2008–2010), dar și pe cea a lui R. Vulcănescu (1972).

<sup>26</sup> „[...]O plecat în marginea pădurii. Dacă o plecat în marnea pădurii, o sta pi loc, o dat drumu la cai. El, în loc sî stei sî mănânci, s-o pus înaintea unui copac și o prins a sî ruga lu Dumnezău: -Doamni, m-ai agiutat de-am ajuns pân-acea, am izbutit cu tăti, agiutî-nî, Doamni, spuni-mi cum sî fac sî sparg casa asta di fier!” (Ciubotaru; Ciubotaru, 2018: 229; sublinierea este a mea, C.C.).

<sup>27</sup> „[...]Rugându-sî el așa, cât s-o rugat, o adornit, în genunchi, așa, razamat di copacu ceala. Numa audi la spatili lui: -Tiniri voinici, Ivănușci, scoali-ti, din sonu tău, puni buzduганu pi degitu ceal



Cu numeroase forme relictuale încă prezente și funcționale la nivelul epicului fantast de basm, structura operatorie de ansamblu este dată, în cazul motivului xilogenezei, deopotrivă de calitatea ontologică, respectiv funcția catalizatoare și semnificația simbolică cu care a fost investit *arboreal/copacul* de către mentalitatea și imaginarul tradițional (ca mitonim și indiferent de specia căreia îi aparține). Nu se poate spune *când* sau *de ce* s-au cristalizat aceste valențe mito-simbolice doar în jurul speciilor de arbori amintite în prezentul studiu. Dar anumite aspecte decelate se cer lămurite, în măsura informațiilor avute la dispoziție și a analizei științifice aplicate. Iar pentru facila urmărire, voi prezenta concluziile după particularitățile de structură, coerența și semnificațiile luate în textele citate.

1) Astfel, în ceea ce privește *motivul xilogenezei* propriu-zise, avem o serie de referințe structurale care ar putea justifica dimensiunea mito-simbolică dată unui atare motiv. De remarcat câteva constante:

– *Singura esență lemnoasă folosită* de către respectivul cuplu de bătrâni întru imaginarea unei dendroforme care să substituie copilul pe care nu l-au avut, *este teiul*.

De ce teiul? Potrivit unor specialiști, în afara rădăcinilor, toate celelalte părți componente (scoarța, lemnul, liberul, frunzele, florile, fructele) sunt folosite în diverse scopuri: polenul și nectarul la miere; florile uscate pentru ceaiurile medicinale contra răcelii, gripei, tusei, bronșitei, tulburărilor digestive, cearcănelor etc. (Mocanu; Răducanu, 1986: 164–166); fibrele scoarței se foloseau la legarea viței-de-vie, a pomilor fructiferi, la confecționarea de frânghii și rogojini; lemnul era folosit la construcții, plus derivate (planșete de desen, creioane, chibrituri etc.); din florile de tei se obținea vopsea galbenă, iar cărbunele din lemn de tei servea la prepararea negrului cu care țărani colorau mobila tradițională (Butură, 1979: 232–233).

Numeroase sunt și valențele magice date acestei specii de arbore. Sub coroane de tei veneau, pentru un timp anume, bolnavii, în speranța că vor obține o vindecare miraculoasă (Chevalier; Gheerbrant, 2009: 928–929). Din lemn de tei se confecționau copăi și leagăne pentru nou-născuți, buciume (instrument muzical cu rol apotropaic); ramuri de tei se puneau la icoane sau la brâu, erau legate de coarnele vitelor, de uneltele de muncă, de stâlpii caselor, chiar de troițe pentru a abate spiritele malefice, bolile (Ghinoiu, 2001: 191; Taloș, 2001: 172); în Bihor, unei ramuri de tei uscate (păstrate de la Armindenii, 1 mai), i se dădea foc pentru a alunga furtunile cu grindină (Bocșe, 1974: 112). Mai mult, văzut ca un simbol al vieții și nemuririi grație însușirilor (creștere rapidă, statură, coroană bogată, parfum, utilizarea majorității părților componente etc.), teiul este considerat „lemnul icoanelor”. Maleabilitatea acestuia și textura specifică sunt apreciate de către meșterii iconari (Nicolescu, 1971: 11), suportul lemnos al icoanei

---

mic, învărti-l di trii ori pi dupa cap și cân ai da odati-n casă, Sfântu Soari-o izbucnit și s-o suit la locu lui. El sari di gios spăimântat. Cum o fost di pi drum, amărât, năcăjât on an dă zăli. Si uitî nu vedi pi nimi. Eeei, asta numa în vis o fost” (*Ibidem*).

împărtășind aceeași tensiune religioasă cu reprezentarea iconografică: „teiu este cel care îl ajută pe om să intre în relație cu transcendentul, punându-i la dispoziție substanța pentru redarea imaginii sacre” (Ispas, 2003: 37).

La jumătatea distanței dintre percepte și concepte morale, dintre real și imaginar, *este momentul de creatio*, care reliefează *constanța nevoii de antropomorfizare a aceluși butuc de tei*.

În mod repetat, ca pentru a fundamenta și justifica o acțiune interzisă („să nu îți faci chip cioplit”), reiterând, totodată, reminiscențe arhaice din vechi culte dendolatrice, este menționat actul *pre-formării corporale* a viitorului copil din lemn, ulterior însuflețit magic de către deitate. Doar *imitatio*-ul nu era îndestul, se pare, acele bucăți de lemn de tei trebuind modelate/sculptate într-o formă pur umană, care să amintească de originea biologică și sufletească a unui „produs autentic”. Sintagmele folosite fiind fără echivoc: „Ce să vă spun, făcuse din lemnul de tei o frumusețe de copil, de puteai să juri că-i adevărat” (Cartea 1994: 32); „i-a închipuit babii on copchil, cu ochi, cu gură, cu nas, tăt. Format di om” (Ciubotaru; Ciubotaru, 2018: 173); „taie teiu ăla ș-o făcut un copil, copil adevărat, doar că n-avea suflet” (Oprișan, 2005 III: 320).

Parte constitutivă a viitoare persoane, doar modelarea antropomorfică a unei bucăți de lemn, chiar cu practicarea activităților specifice îngrijirii unui nou-născut, nu ar fi însemnat nimic fără *participația divină la actul* însuflețirii.

Deopotrivă complementare și inseparabile, actul întrupării (modelarea unei bucăți de lemn sub forma unui copil) și al însuflețirii (prin directa intervenție divină), ne vorbesc, o dată în plus, despre structura operatorie de ansamblu a gândirii arhaice. Care funcționează ireproșabil în cazul epicului fantast de basm în general, a acestui motiv în particular. Prezența divinității pe pământ, printre muritori, este firească, acțiunile lor sunt oportune, făcând posibilă joncțiunea dintre imaginar și real, dintre afect și efect. Ascuns după sobă pentru a nu se face de râs, pentru a nu părea deplasați prin simulacrul practicat – lemn neînsuflețit, văzut drept copil –, unitatea ființei-trup a copilului din lemn este realizată în clipă de către divinitate prin aruncarea cârjei asupra dendroformei („Și Dumnezeu a aruncat cârja după sobă, pă copil. Ș-o-dată-a-nceput să plângă copilul. Cân să uită ii: -Poi zâceaț' că n-aveț' copil?! –Măi moșâcule, 'ci, eu am făcut un copil dă tei. –Ei, 'ci, fiindcă eu i-am dat suflet, eu îl botez.” – Oprișan, 2005 III: 320–321), act magic cu evidentă substanță mitemică<sup>28</sup>.

2) Încărcată simbolic și continuând fondul cultural arhaic amintit supra, avem o altă interesantă ipostaziere a xilogenezei, anume îmbrăcarea unor haine lucrate din lemn, respectiv *rezidența unor personaje feminine în interiorul unor copaci*.

În cazul purtării de către unele eroine de basm a unor neconvenționale haine din lemn, lucrurile sunt relativ simple. Proiecția și rejectia unor norme sociale de respectat (anume, evitarea incestului), au găsit în imaginarul tradițional, ca

<sup>28</sup> Vezi, spre exemplu, folosirea magică a cârjei/toiagului de către Aaron întru eliberarea poporului evreu din Egipt (Exodul, 7: 8–12, 15–22; 8: 5–6, 16–17; 9: 23; 10: 12–13).

act reflex păstrării nealterate a purității, acest decalc al purității temporare a unor haine confecționate din lemn. Fenomenologia *trupului carnal* ce trebuie păstrat intact, necorupt până la momentul social al căsătoririi, a fost contrapusă de cea a *corpului moral*, uneori capacitat magic tocmai de această dominantă morală<sup>29</sup>. Toate eroinele care solicită și îmbracă astfel de haine, au tot complexul de atribute grupate de mine sub numele de „instituția tinereții” (Cioancă, 2015) – frumusețe deosebită, vitalitatea vârstei, fecunditate latentă –, fizic-biologic devenind disponibile/deschise, fără vrerea lor, unui inoportun mariaj. Iar purtarea temporară a unor astfel de haine nu este altceva decât un *act de conștiință*, de separație morală de un act imoral<sup>30</sup>. Care, practicat fără ezitare, va avea finalitate, fosta fată îmbrăcată cu haine de lemn devenind soție a unui fiu de împărat sau boier (Oprișan, 2005 V: 32, 74; Păun; Angelescu, 1989: 102).

Cu evidente conținuturi mitice, redresând cumva vechi imaginarii dendrolatrice, este cazul basmelor în care avem ființe care locuiesc în interiorul unor copaci. Sunt iarăși, în majoritate covârșitoare, fecioare de-o frumusețe desăvârșită care stârnesc dorințe erotico-maritale din partea unor eroi. Foarte posibil, aceste ființe feminine sălășluind în interiorul unor arbori nu sunt decât varianta autohtonă a vechilor *hamadryade* ale mitologiei grecești. Dincolo de caracteristicile fizice, de puterile de a stăpâni/folosii vegetalul (copacii se deschid de fiecare dată la *invocatio*-ul rostit de ele...), rămâne interdicția de a părăsi lumea rezidenței lor, stipulată ca atare. Nu neapărat încălcarea ordinii sacre ar fi păcatul de care s-ar face vinovate, ci potențialitatea coruperii acestei naturi carnale pure, ce apare ca fiind obiectivul principal al traiectului eroului din respectivele basme. Am vorbit *in extenso* despre aceste premise ale *alegerii* erotico-maritale a unor ființe feminine supranaturale, despre înfrângerea și/sau cucerirea unui *trup de neatins* (Cioancă 2017a: 92–102, 143–163). Că există inoportune precedente care trebuie evitate, ne-o spune explicit eroina basmului *Fata din dafini*, colecția N.D. Popescu:

[...]Să știi tinere că eu sunt rodul dragostei unei zâne cu un muritor.[...]Mama rămăsese grea cu mine. Mă-sa cum o simți se făcu foc și pară, și se gândi să-și izbândească grozav, ca să dea o pildă strașnică și să învețe minte pe fetele de zână d-a se mai îndrăgosti cu muritorii, asemenea și pe muritori d-a le mai pierde pe vecie pofta d'a-și mai lungi nasul până la zâne” (Popescu, 2010: 100–101).

După nașterea acestei fete, bunica îl va transforma pe tatăl muritor „la minut în dafinul ce vezi”, mama fiind închisă „în cele mai dosnice cămări ale palatului”.

<sup>29</sup> „[...]Ea să duce fuga, c-am uitat să vă spun. Ea, când a sosit să treacă-n sat, ea legătura ei și lăsat-o-ntr-un ainine. De sfântă ce era fata că n-a vrut să profite de taică-său, îi didea comandă la aininu ăsta: -Ainine, ainine, desfă-te, tu în două, să-mi bag eu hainele mele! Să ducea-napoi când vrea să-și ia hainele: -Ainine, ainine, desfă-te, tu în două, să-mi iau hainele. Și să desfăcea aininu ăsta. Să deschidea și băga...” (Oprișan, 2005 V: 20).

<sup>30</sup> Cu atât mai evident uneori, când, în locul unor haine de lemn, eroina solicită un „coșciug de lemn” pe care să îl poarte! (Oprișan, 2005 V: 62–63).

Semnificații simbolici ai acestei povești sunt puternic încărcăți cu miteme, cu referire strictă la subiectul analizat meritând amintit pasajul imediat dendrometamorfozării tatălui<sup>31</sup>, dar, mai ales, descrierea unor vechi credințe șamanico-dendrolatrice în care *copacul totem* hrănește spiritual credinciosul/practicantul:

[...]Tata mă îngriji întocmai ca o mamă, zeama ce curgea din rădăcinile lui îmi sluji drept lapte și vârfurile acelor rădăcini drept țâțe. Această zeamă mă hrăni până ce mă făcui mare, și îmi fu așa de priincioasă încât nici nu știui ce fu boala (*Ibidem*).

Actualizând arhaice credințe, singurul basm în care rezidentul unui copac este un bărbat, ba chiar unul bătrân („moș luminos ca soarli”), aduce în prim plan un *dendro daimon* care îl va ajuta în mod repetat pe eroul sărac, oferindu-i diferite obiecte magice (Sandu Timoc, 1988: 151–158).

3) Stârnițoare de fantezii prin substanța ontologică cuprinsă, dar cumva limitative prin conținutul steril, non-dendrologic, este purtarea de nume cu rezonanță arboricolă de către unii eroi de basm. Spectrul dendroimaginar acoperă o largă paletă de esențe apreciate economic sau magic-spiritual de comunitățile tradiționale – dafin, măr, păr, vișin, tei. Doar că, exact cum subliniam și la momentul descrierii acelor situații de basm, valorile simbolice date în mentalitarul colectiv acestor specii arboricole nu se regăsesc câtuși de puțin în holisticul caracteriologiei respectivilor eroi de basm, rămânând modeste sau marginale decalcuri ale imaginarului popular.

4) În schimb, de un excepțional și deschis dinamism al imaginarului popular, putem vorbi în cazul dendrometamorfozelor descoperite în anumite basme fantastice românești. Chiar fără a fi prea numeroase, morfologia și ontologia lor reactualizează *realitatea simbolică* a imaginarului în care mentalitatea tradițională a ales/a înțeles să își reprezinte viziunea despre anumite lucruri, situații. Dând, astfel, o dată în plus, coerență și specificitate produselor mitofolclorice.

Transformarea unor eroi, după moarte, în sălcii, reiterează axiologia trupului carnal care nu își găsește împlinirea aici, în lumesc/terestru, reușindu-se realizarea acestui deziderat dincolo, în ne-lumesc/imaginar, prin incarnarea într-un copac cu o vitalitate extraordinară, „una dintre cele mai vii și expresive prezențe în dendrologia mitico-simbolică românească” (Evseev, 1997: 406). Apetențele primare, umane, imposibil de finalizat în carnal, sunt încărcate moral în catarcticul acestor dendrometamorfoze (*trupul durerii devenind trupul fericirii*): temporar separate în lumesc, ele se unesc etern în vegetal. Este foarte posibil ca rădăcinile simbolice ale unei asemenea dendrometamorfoze să fie clasice<sup>32</sup>, chiar

<sup>31</sup> [...]Tata fu îngăduit d'a-și desface trunchiul ca să-și primească odorul la sânul său, și d'a-și clădi sub rădăcina sa un palat măreț care se întinde pe sub pământ departe mult de ramurile lui, în care te scorobi prin inima copacului schimbată într-o scară de mai mare mândrețea. Asemenea îi îngădui a se schimba iarăși în om cât va sta în acel palat ca să poată să mă crească și să mă îngrijească, dar să iasă afară din trunchi nu-i fu îngăduit! (*Ibidem*: 101).

<sup>32</sup> Fără a fi concret, direct vizibil, mitul transformării după moarte a lui Philemon și Baucis în

dacă materializarea în act este eminent diferită și este vorba de alte specii arboricole. Dar, chiar și fără a avea un astfel de fundament mitic, este subînțeles că *ne-lumescul destin împreună* al eroilor de basm care nu au avut ocazia să fie împreună în lumesc, are susținerea divinității, epistemic având câteva sugestii în acest sens – ambii eroi sunt înmormântați chiar lângă o biserică; modalitatea de manifestare a lor în noua formă corporală, de salcie, este spectaculoasă (creștere rapidă, înfrățirea ramurilor deasupra lăcașului sfânt), caracterul de *continuum* („și amestecate și alăturate stau întruna și-or fi stând și în ziua de azi acolo unde or fi”- Stăncescu, 2000: 194 etc.). Cumva, această manifestare dendrocorporală constituind deopotrivă o descărcare catartică și o (auto)evaluare morală a nereușitului traiect biologic/anatomic de dinainte...

Cu caracter subiectiv-somatic, dendrometamorfoza la care este supus tatăl fetei care rostește blestemul vorbește despre *nevoia de restaurare* a adevărului, temporar subminat/minimalizat de către minciună. Rostirea blestemului, ulterior ridicarea lui printr-un *invocatio* care presupune participația și acceptul tacit al divinității (singura care *poate împlini blestemul*), ne oferă, în mod paradoxal, câteva dimensiuni despre locul și semnificația corpului la nivelul imaginarului popular. Cel care, de altfel, trăiește profund/intens orice devalorizare a moralului ca ipostază a caracteriologicului, într-un fel sau altul taxând-o de fiecare dată. În primul rând, ne vorbește de existența și/sau posibilitatea *de-corporalizării* umane a cuiva și a trecerii într-o altă formă de manifestare a biologicului<sup>33</sup>, cu străvechi explicații plauzibile (vezi posibilitatea creșterii unui nuc în burta cuiva, urmare a unei nedreptăți comise și a rostirii unui blestem), caracteristice gândirii arhaice. În care realul nu înseamnă câtuși de puțin obiectiv sau veridic, în care destinul individual intereferează și/sau juxtapune generalul, în care gândirea simbolică devine consubstanțială actului cognitiv. În al doilea rând, această posibilă desprindere din forma inițială și transcederea într-o altă formă interregn, reliefează modul speculativ în care gândirea folclorică a înțeles „să traducă”, în termenii sensibilului, Lumea (imaginată) de dincolo de lumea (reală). De fapt, nu doar „să traducă”, ci și să o remodeleze, să o convertească, într-un

---

copaci (tei, respectiv stejrar), eroi care găzduiseră divinitatea (Zeus) și care aleg, drept răsplătă, tocmai continuarea vieții după moarte împreună, în alte forme, să constituie un reper posibil... (Ovidius, 1972 VIII: 244–245). *Salcia* este considerată, în vechile religii antice, ca fiind copacul consacrat unor divinități ale vegetației (Telepinus la hitiți, Tammus la sumerieni, Osiris la egipteni, Demetra sau Persephone la greci, în mitologia românească fiind asociată cultului Maicii Domnului), cu foarte importante atribute simbolice – Arborele Vieții în Tibet, arbore totem la populația ainu din Japonia, simbol al nemuririi în China, principiu indestructibil și fecund al vieții în Grecia (vezi sărbătoarea *Thesmophoria*, când femeile se așezau, pentru potențarea laturii amoroase a relației maritale, pe ramuri de sălcii...), la români fiind prezentă în marile rituri de trecere și la principalele sărbători de primăvară etc. (Chevalier; Gheerbarnt, 2009: 802; Evseev, 1994: 161–162; Idem, 1997: 406–407; Fochi, 1976: 129, 289–299).

<sup>33</sup> Am analizat acest concept fundamental al gândirii arhaice într-un studiu de sine stătător (Cioancă, 2016), pentru acuratețe sau nuanțare, acestuia meritând a se alătura, cum preconizez, și altele (de exemplu, ficțiunile fabulatorii care vizează metamorfozele unor animale de basm fantastic în altceva decât corpul primar...).

final să domine acea Lume. Dincolo de ilogic, de plauzibil, conform propriilor nevoi de reprezentare și semnificare. Așa dezlegându-se taine ale Universului, altfel, de nedezlegat se pare...

5) Cât despre menționarea unui stejar ca martor de prestigiu într-o normă și rezolvarea unei situații juridice, trebuie că avem încă de-a face cu greutatea simbolică și ontologică atribuită acestei specii în timp și spațiu cultural (Chevalier; Gheerbrant, 2009: 865; Evseev, 1994: 174–175; Idem, 1997: 439–440; Frazer, 1980 I: 163; II: 29, 31, 36–37, 54–59; III: 36; IV: 166, 308, 314; V: 33, 35, 83, 89–91, 162, 166, 171, 175 etc.). Considerat arbore sacru, stejarul ocupă un rol esențial în spiritualitatea multor populații „de la Ind și Gange până la malul Atlanticului” (Evseev, 1997: 439), majoritatea specialiștilor creditându-l ca fiind atributul divinităților cerești<sup>34</sup>, precum stejarul de la Dodona consacrat lui Zeus, stejarul de la Roma consacrat lui Jupiter Capitolinul, cel al lui Perun/Perkunas la diferite triburi slavo-baltice, de un deosebit prestigiu bucurându-se acest arbore și în lumea celto-germanică, unde este asimilat cu zeii tunetului Donar, Tanaris sau Thor etc.

Pentru mitologia românească, stejarul este considerat *arbore totemic*, fiind plasat, în viața și spiritualitatea populară, imediat după brad<sup>35</sup>. Prin urmare, faptul că este luat drept martor de prestigiu într-o dispută juridică oarecare de la nivelul basmului fantastic românesc, nu trebuie să surprindă câtuși de puțin. Avem precedente mitice în care un stejar oracular este consultat de eroi mitici pentru a înțelege voința divină și traiectul de urmat<sup>36</sup>, avem codri sacri de stejari adăpostind râvnite obiecte magice<sup>37</sup>, dar, foarte important pentru dimensiunea simbolică dată în respectivul basm, avem și stejari folosiți ca „suport tehnic” într-o *justitia rex* (vezi legenda despre „stejarul din Borzești” – Camilar 2018: 162–168). Văzut ca „o metaforă a omului ce nu se lasă doborât de soartă, o alegorie a verticalității sale morale” (Evseev, 1994: 175), stejarul din basmul adus de mine în discuție are menirea de a circumscrie, juridico-psihologic, *aflarea adevărului*, astfel restabilindu-se legile morale și sociale încălcate temporar de eroul mincinos.

<sup>34</sup> J.G. Frazer explica această apropiere a zeităților cerești cu precădere de stejar, prin frecvența cu care acest copac al vechilor păduri ale Europei era lovit de trăsnet (Frazer, 1980 II: 175)...

<sup>35</sup> „[...]În ordinea esențelor vegetale importante din punct de vedere magic, stejarul succede bradului. Și e explicabil: silvo-stepa ce a năpădit jur-împrejur Munții Carpați a fost înainte compusă din codri imenși de stejar, din care n-au mai rămas azi decât relice de păduri și reminiscențe toponimice în documentele istorice. Stejarul, ca ipostază campestră a arborelui-totem autohton, a fost și el socotit sfânt, și lemnul lui încărcat cu însușiri magice proprii” (Vulcănescu, 1972: 170).

<sup>36</sup> Aici aș aminti cele două vizite ale lui Ulise/Odiseu, încă neîntors acasă, „la stejarul cel cu plete nalte” de la Dodona închinat lui Zeus, copac consultat în vederea viitoarelor acțiuni de întreprins acasă într-o recuperare a statutului uzurpat (Homer, 2008 XIV: 444–447; XIX: 390–395).

<sup>37</sup> *Lâna de aur* era atârnată, cf. mitografilor, într-un „stejar falnic” în care „întinsă stând, părea asemeni cu norul ce se rumenește /scăldat de-nvăpăiate raze când soarele răsare-n zori?...” (Apollonios, 1992 IV: 160).



**Referințe bibliografice:**

APOLLONIOS DIN RHODOS

1992 *Peripețiile corăbiei Argo* (Traducere, prefață, tabel cronologic și note de I. Acsan), Editura Minerva, București.

BÎRLEA, Ovidiu

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

BOCȘE, Maria

1974 Obiceiuri agrare pe Valea Crișului Negru, în *Zilele folclorului bihorean*, vol. IV, Oradea, 99–119.

BUDDAHADASA, Ajahn

2014 *Heartwood of the Bodhi Tree: The Buddha's Teaching of Voidness* (Editor – Santikaro; Dhammavicayo – translator), Wisdom Publications, Boston.

BUTURĂ, Valer

1979 *Enciclopedie de etnobotanică românească*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

CAMILAR, Eusebiu

2018 *Povestiri eroice. Stejarul din Borzești* (Prefață de L. Pricop), Editura Cartex 2000, București.

CARMAN, Colin

2018 Tree Worship and the Oedipal Ecology of “The Tree & The Tree of Life”, în *Interdisciplinary Studies in Litterature and Environment*, Oxford University Press, 0.0, 2018, 1–22.

CARTEA 1994

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

CHERCIU, Ion

1980 Un rit funerar necunoscut – „grijitul” din Ținutul Vrancei, în *Muzeul Vrancei. Studii și Comunicări*, 3, 435–449.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain

2009 *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere* (Traducere de Micaela Slăvescu, L. Zoicaș – coord.), Editura Polirom, Iași.

CHIVU, Iulian

1988 *Basmul cu Soarele și Luna. Din basmele Timpului și Spațiului* (Antologie, prefață și bibliografie de I. Chivu), Editura Minerva, București.

CIOANCĂ, Costel

2015 Instituția tinereții în basmul fantastic românesc, *Arhivele Olteniei*, SN, nr. 29, 382–412.

CIOANCĂ, Costel

2016 Metamorfozele eroului din basmul fantastic românesc, *Memoria Ethnologica*, nr. 58–59 (ianuarie – iunie), (An XVI), 20–41.

CIOANCĂ, Costel

2017a *Contribuții la o fenomenologie a corpului în basmul fantastic românesc*, Editura Universitaria, Craiova.

2017b Între Bine și Rău. Motivul orbirii în basmul fantastic românesc, *Studia Universitatis „Petru Maior”*, Tîrgu Mureș, nr. 22, 127–142.

2017c O iluzie funcțională: femeia tânără din basmul fantastic românesc, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, Cluj-Napoca, 19–36.

2017d Simboluri ale intimității în basmul fantastic românesc. (I) Theoxenia, *Danubius*, Muzeul Județean Galați, XXXV, 261–276.

2018a Fenomenologia unei iluzii a non-individualismului: despre trădare în basmul fantastic românesc, *Acta Iassyensia Comparationis*, nr. 21(1), Iași, 13–22.

2018b Răul de dinaintea Binelui. (III) Motivul incestului în basmul fantastic românesc, *Memoria Ethnologica*, nr. 66–67 (ianuarie-iulie), (An XVIII), 8–25.

2018c Răul de dinaintea Binelui. (IV) Motivul părăsirii copilului în basmul fantastic românesc, *Studia Universitatis <<Petru Maior>>*, Tîrgu Mureș, nr. 24, 1, 47–61.

2018d Răul de dinaintea Binelui. (V) Motivul ordaliilor de final în basmul fantastic românesc, *Suceava*, XLV, 245–256.

2018e Simboluri ale intimității din basmul fantastic românesc. (IV) Instituția Destinului, *Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice*, LVI, 101–112.

2018f Simboluri ale intimității din basmul fantastic românesc. (V) Instituția Bătrâneții, în *AMET*, 8, 91–117.

2019 Pentru o poetică a imaginarului din basmul fantastic românesc. Motivul Tristan și Isolda, *Arhivele Olteniei*, SN, nr. 33, 281–297.

2020 Anatomia reveriei. Axiologia părului uman în basmul fantastic românesc, în *Terra Sebsv. Acta Mvsei Sabesiensis*, 12, 373–394.

CIUBOTARU, Ion Horațiu; CIUBOTARU, Silvia

2018 *Basme fantastice din Moldova*, Editura Universității „Al. Ioan Cuza”, Iași.



COMȘA, Lucian

2003 Evoluția simbolisticii arborelui sacru pe costumul popular din Comăna, județul Brașov, *Memoria Ethnologica*, 8–9 (iulie-decembrie), 826–830.

CORNEANU, Sebastian

2014 Arborele vieții în portalurile bisericilor săsești din Ocna Sibiului, Vurpăr, Drăușeni, *Transilvania*, 4, 36–41.

CREȚU, Vasile Tudor

1980 *Ethosul folcloric – sistem deschis*, Editura Facla, Timișoara.

CREȚU, Grigore

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

DAVIDSON, Hilda Ellis

1993 *The Lost Beliefs of Northern Europe*, Routledge, London.

ELIADE, Mircea

1991 Simbolismul arborelui sacru, în vol. *Drumul spre centru* (Antologie alcătuită de G. Liiceanu, A. Pleșu), Editura Univers, București, 231–238.

ENĂCHESCU, Constantin

2005 *Fenomenologia Trupului. Locul și semnificația Trupului carnal în psihologia persoanei*, Editura Paideia, București.

EVSEEV, Ivan

1994 *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara.

1997 *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara.

FOCHI, Adrian

1976 *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: Răspunsuri la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, Editura Minerva, București.

FRAZER, James George

1980 *Creanga de aur*, vol. I-V (Traducere, prefață și tabel cronologic de O. Nistor, Note de Gabriela Duda), Editura Minerva, București.

FUNDESCU, Ion C.

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

GEORGE, Arthur; GEORGE, Elena

2014 *The Mythology of Eden*, Hamilton Books, Lanham-Falls Village.

GHINOIU, Ion

2001 *Panteonul românesc. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București.

GORNEANU, Iulia

2018 Bradul: Ipostaze sacre și laice – de la „arbore-totem” la pomul de Crăciun, *Revista Bibliotecii Academiei Române*, anul 3, iulie-decembrie, 75–85.

HOMER

2008 *Odiseea* (Prefață și traducere de G. Murnu), Editura Minerva, București.

IONIȚĂ, Maria

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

ISPAS, Sabina

2003 Disputa bradului cu teiul și plopul, *Magazin istoric*, nr. 10 (439), octombrie, 33–37.

JACOB, Andra

2009 Comunicarea prin simboluri în arhitectura populară românească, *Sociologie Românească*, VII, 3, 121–134.

MARIAN, Simeon Florea

2008–2010 *Botanica poporană română*, vol. I (A – F), (Ediție critică, introducere, repere biobibliografice, indice Botanica, indice capitole publicate antum/postum, text stabilit, indice informatori și bibliografie de Aura Brădățan), Editura Mușatinii, Suceava; *Botanica poporană română*, vol. II (G – P), (Ediție îngrijită de Aura Brădățan, Cuvânt înainte – I. Opriș), Editura Academiei Române, Suceava; *Botanica poporană română*, vol. III (P – Z), (Ediție îngrijită de Aura Brădățan, Cuvânt înainte – D. Murariu), Editura Academiei Române, Suceava.

MICU MOLDOVAN, Ioan

1987 *Povești populare din Transilvania, culese prin elevii școlilor din Blaj (1863–1878)*, (Ediție îngrijită de I. Cuceu, Maria Cuceu, Prefață de Ov. Birlea), Editura Minerva, București.

MOCANU, Ștefan; RĂDUCANU, Dumitru

1986 *Plantele medicinale – tezaur național în terapeutică*, Editura Militară, București.

NICOLESCU, Corina

1971 *Icoane vechi românești*, Editura Meridiane, București.

NIJLOVEANU, Ion

1982 *Basme populare românești*, Editura Minerva, București.

OIȘTEANU, Andrei

2004 Dedromitologie românească. Paltinul, în vol. *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Editura Polirom, Iași, 125–177.

OPRIȘAN, Ionel

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

OVIDIUS, Publius

1972 *Metamorfoze* (Studiu introductiv, traducere și note de D. Popescu), Editura Științifică, București.

PĂUN, Octav; ANGELESCU, Silviu

1989 *Basme, cântrețe bătrânești și doine*, Editura Minerva, București.

POP-RETEGANUL, Ion

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

POPESCU, Nicolae D.

2010 Carte de basme. Culegere de basme și legende populare, în vol. *Basmele românilor*, V, Editura Curtea Veche, București, 5–205.

RĂCHIȘAN, Delia Anamaria

2020 Salcia – simbol dendromorf complex, *Memoria Ethnologica*, nr. 76–77 (iulie-decembrie) (An XX0), 98–107.

ROBEA, Mihail M.

1986 *Basme populare românești*, Editura Minerva, București.

SALONIUS, Pippa; WORM, Andrea (eds.)

2014 *The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought* (International Medieval Research 20), Turnhout, Brepols.

SANDU TIMOC, Cristea

1988 *Povești populare românești*, Editura Minerva, București.

SIMEK, Rudolf

2007 *Dictionary of Northern Mythology* (Translated by Angela Hall), Boydell & Brewer, Woodbridge.

STĂNCESCU, Dumitru

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

TALOȘ, Ion

2001 *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București.

TEODOR, Silvia; NICU, Mircea; ȚAU, Stela

2000–2001 Ceramica din așezarea geto-dacică de la Poiana, județul Galați, *Arheologia Moldovei*, XXIII-XXIV, 21–182.

TEODORESCU, George Dem.

1968 *Basme române* (Ediție îngrijită, prefață și rezumate în limba franceză de Stanca Fotino), Editura pentru Literatură, București.

URSACHI, Vasile

1995 Elementele decorative ale cănilor geto-dacice, *Arheologia Moldovei*, XVIII, 33–43.

VASILIU, Alexandru

2010 Povești, în vol. *Basmele românilor*, IV, Editura Curtea Veche, București, 5–185.

VULCĂNESCU, Romulus

1972 *Coloana cerului*, Editura Academiei R.S.R., București.

1985 *Mitologie română*, Editura Academiei R.S.R., București.



# CONTRIBUȚIE LA STUDIUL OUĂLOR ÎMPISTRITE ÎN ȚARA LĂPUȘULUI

*Sebastian PAIC*

Muzeul Etnografic al Transilvaniei  
paic.sebastian@gmail.com

## ***Contribution to the study of the painted eggs in Lăpuș region***

Lăpuș ethnographic region is still a place where reach and fascinating traditional heritage is organically preserved. Aside throat singing, brotherhood rituals, archaic costumes and other ethnographical facts, Easter egg painting is conducted under old ways. The motifs are part of a larger set of traditional decorative spectra and also the technique and the chromatic choice are very old. Nevertheless, the most surprising aspect regarding egg painting in Lăpuș area is the way the performers understand to compose the decoration, suggesting an archaic artistic expression related to a traditional view of the world and art creation mechanisms. This paper aims to fill a lesser known chapter of Roumanian folk art, the style and motifs of easter egg from Țara Lăpușului, Transsylvania.

**Keywords:** painted eggs, Țara Lăpușului, decoration of the eggs with wax, decorative motifs, stylistics

Folclorul diferitelor popoare atribuie oului un rol capital în miturile și legendele cosmogonice sau antropogonice încă din cele mai vechi timpuri. Ouă de struț cu desene încrustate pe fond roșu, alb sau albastru au fost descoperite pe teritoriul Africii de sud în situl Diepkloof Rock Shelter datând de 60 000 de ani (Bednarik, 1993: 39). Astfel de ouă sunt atestate în perioada paleolitică și neolitică în tot spațiul euro-asiatic, în China, India, Ucraina etc. (Bednarik, 1992: 116; Anderson, 1923:59, 60, 62)

În siturile arheologice neolitice din sud-estul Europei s-au descoperit numeroase statuete de zeițe pasăre sau reprezentări ale păsărilor. Acestea reprezintă 40% din totalul reprezentărilor religioase descoperite încă din perioada magdaleniană și continuă în întreg neoliticul, fiind asociate miturilor creației, ca păsări mitice purtătoare ale oului cosmic (Gimbutas, 1989: 97). În situl cucutenian din localitatea Luka Vrublivets'ka, Ucraina, s-au descoperit ouă de ceramică pictate. Interesante pentru subiectul discutat sunt și pietrele în forma ovoidă de la Lepenski Vir, decorate cu numeroase semne, sau vasele aparținând culturii minoice târzii (epoca bronzului), desenate cu motivul păsării care poartă un ou roșu în pântec (Gimbutas, 1989: 212–219) (fig. 1).

Un ou aurit depus într-o necropolă sumeriană și, de asemenea, alte ouă decorate au fost găsite în orașul antic Ur, iar în Nippur a fost găsit unul de găscă (Ciubotaru, 2012: 51). În prima carte din *Adi Parva*, *Mahabharata*, este evocată crearea lumii în urma apariției din neant a unui ou măreț, neexhaustibilă sămânță a tuturor ființelor create și care cuprinde lumina adevărată a lui Brahma Pitamaha (strămoșul). Miturile creației în care oul are rol prototipal sunt întâlnite și la egiptenii antici (Kernbach, 1978: 53), zeul soarelui Atum Ra fiind creat de principiile divine primordiale dintr-un ou adus de Thot, zeul înțelepciunii, pe muntele din mijlocul oceanului Nun. Așa se explică prezența unor ouă de struț descoperite lângă Teba și care poartă ornamente liniare și în zig-zag. Însuși numele zeiței Isis apare scris folosind hieroglifile care reprezintă un tron, o bucată de pâine și un determinativ nerostit sub forma unei femei șezând pe un scaun și a unui ou. Aceste grafii sunt redundante în întreaga cultură egipteană antică. Isis este divinitatea renașterii și învierii, a vieții veșnice și protectoarea și călăuză morților în lumea de dincolo. În ritualurile funerare, amuletele asociate zeiței Isis (tyet) erau vopsite cu roșu și numite „sângele lui Isis” (Eilenstein, 2011: 41).

În mitologia chineză apare ideea conform căreia din haosul inițial s-a coagulat oul cosmic, în care principiile opuse Yin și Yang se echilibrează perfect. Din acesta a apărut (s-a trezit) Pan-ku, ființă din care s-au format toate elementele universului și omul.

Ideea învierii celor defuncți era promisă de cultul lui Dionysos, iar acest lucru este demonstrat de descoperirea în morminte din Beoția a unor statui ale zeului care poartă în mână un ou (Chevalier; Gheerbrant, 2009: 661). Pietrele în formă de ou sau oul ca atare reprezintă simboluri religioase pentru toate cultele arhaice europene și au fost găsite în aproape toate centrele oraculare din bazinul mediteranean, inclusiv la Delphi. În tradiția orfică a Greciei antice, din oul cosmic a eclozat prima zeităte hermafrodită Phanes sau Protogonus care a creat la rândul său celelalte divinități.

În spațiul cultural etrusc au fost de asemenea raportate astfel de artefacte ornamentate și, în mai multe morminte (Tomba dei Tori, Tomba dei Leopardi, Tomba delle Leonesse, Tomba degli Scudi, etc.), este reprezentat în spectaculoase picturi murale gestul sacru al oferirii unui ou (Bacolini, 2003: 76–79).

Oul este pentru culturile arhaice o imagine a puterii vitale datorită miraculoasei nașteri a unei noi ființe dintr-un obiect cu aspectul unei pietre neanimate, în simbolistica sa fiind subsumat misterul reînvierii naturii. Tocmai datorită acestor mecanisme imaginative este desenat în culoarea sângelui purtător de viață și este asociat echinocțiului de primăvară și sărbătorilor vernale.

Tehnica încondeierii ouălor cu ceară topită este atestată în spațiul european încă din secolul al IV-lea, prin descoperirea unor rămășițe în necropole de pe teritoriul Poloniei, Ungariei și României. S-au excavat de asemenea pisanka – ouă încondeiate – din perioada medievală târzie în situri de la Liov sau din secolul al XVII-lea la Baturyn.

Acceptarea acestui obicei în sânul bisericii creștine s-a făcut încă din primele secole ale erei noastre, mărturie fiind canoanele bisericești care recomandă sau descriu aceste practici, uneori afurisind pe cei care nu le respectă. Într-un pergament din secolul al IX-lea, aflat la mănăstirea Anastasia, de lângă Tesalonic, conținând pravila sau așezământul bisericesc, este specificat că în urma moliftei din ziua de Paști „se cetește (...) rugăciunea pentru blagoslovirea ouălor, și se zice Hristos a Înviat!. (...) căci și noi asemenea am luat de la Sfinții Părinți, care au păzit acest obicei tocmai din vremea sfinților Apostoli pentru că cea întocmai cu Apostolii Sf. Maria Magdalena, de cât toți mai întâi a arătat celor credincioși pilda aceasta a acestui aducător de bucurie dar” (Popescu –Postovaru, 1905: 8). În broșura publicată în 1905 de preotul Popescu Postovaru, și care pare să fie o traducere după un material grecesc, sunt enumerate toate „bisericele care păstrează obiceiul dăruirii ouălor roșii: Grecia, Rusia, Egipt, Libia, Gruzia, Dalmația, Bulgaria, Albania, Transilvania, Serbia, biserica maroniților, sacobitenilor, Siria, muntele Libanului, biserica Uniaților, Armeneasca”. De asemenea este citat nomocanonul din secolul al IX-lea alcătuit de patriarhul Constantinopolului Fotie cel Mare, în care se recomandă pedepsirea călugărilor care nu mănâncă ouă de Paști: „monahii care nu mănâncă ouăle roșii și brânză trebuie pedepsiți, pentru că se împotrivesc predaniilor apostolești”. Această normă se bazează pe credința conform căreia prima persoană care a înroșit ouă și le-a oferit cadou a fost cea întocmai cu apostolii Maria Magdalena, care a dus împăratului Tiberiu vestea Învierii și cadoul menționat. Simbolistica acestui gest este legată de asimilarea virtuților precreeștine cu care a fost înzestrat oul de către dogma hristică, Iisus Hristos, Cel care vine să împlinească legea veche și nu să o dărâme, fiind astfel expresia cea mai înaltă a teologiei anastatice. În biserica creștină apuseană prima mențiune a unei rugăciuni pentru binecuvântarea ouălor de Paști apare în „Rituale Romanum”, culegere de norme publicată în anul 1614 și alcătuită de Papa Paul al V-lea, cunoscut mai degrabă pentru condamnarea lui Galileo Galilei.

În folclorul românesc sunt prezente numeroase credințe, superstiții și legende legate de ouăle roșii. Numeroase astfel de exemple regăsim în culegerea de la cumpăna secolelor din zona de nord a Moldovei realizată de către Elena Niculiță-Voronca. Ouăle roșii au puteri magice, putând alunga boala, farmecele sau răutățile ce se abat asupra casei. Ele se îngropau în curte, uneori chiar în casă, după ușa sau în vie, pentru a proteja de grindină sau de dușmanii cei nevăzuți și uneltirile viclene.

Cojile de ouă aruncate în râuri ajung pe tărâmul locuit de blajini sau, după cum sunt numiți în alte zone ale țării, rohmani, rogmani, rugmani etc. (Niculiță-Voronca, 1998: 310) Aceste ființe misterioase trăiesc în acel spațiu mitic invocat atât de des în legendele și basmele populare, pe lumea cealaltă, la capătul pământului. Legătura dintre cele două lumi este asigurată de apa Sâmbetei, colectoare a tuturor apelor. Ei sunt descriși ca fiind niște oameni mici, caracterizați de blândețe și care conviețuiesc în armonie deplină, pentru rugăciunile lor fiind



Dumnezeu milostiv și cu oamenii. Văzând cojile pe apa Sâmbetei, află și ei că a venit Paștele și se ospătează din firimiturile de pască și resturile de ouă care ajung la ei.

Motivul pentru care se înroșesc sau se încondeiază ouă este subiectul a numeroase legende și credințe țărănești. Multe dintre acestea sunt puse în legătură cu istoria sacră a Mântuitorului. Astfel, pietrele cu care a fost lovit Iisus s-au transformat în ouă roșii. O altă temă îl aduce în prim plan pe Simon Cirenianul care, în varianta folclorică, mergea la câmp având în straiță pâine și ouă. Acestea s-au colorat după ce l-a ajutat pe Iisus să ducă crucea spre Golgota (Pamfile, 1914: 180). Conform unei legende răspândite în mai multe zone ale țării, cei care l-au condamnat pe Iisus s-au așezat la masă după răstignire. Unul dintre meseni și-a adus aminte proorocia despre învierea de a treia zi, altul răspunzând răsând că numai atunci când cocoșul din zeama de pe masă va cânta și ouăle din blid se vor înroși va mai învia Hristos. În acea clipă ouăle s-au înroșit și cocoșul, bătând din aripi, începu să cânte (Niculiță-Voronca, 1998: 47). În unele părți, se crede că înroșirea ouălor este datorată chiar sângelui curs de pe cruce într-un coș de ouă adus de Maica Domnului sau de una dintre femeile mironosițe.

Obiceiul încondeierii ouălor a reprezentat subiectul câtorva studii în literatura de specialitate încă de la începutul secolului trecut. Printre autorii care se apleacă asupra acestui domeniu amintim pe Leondia Bodnărescu (1908), Arthur Gorovei (1937), Nicolae Dunăre (1959), Cornel Irimie (1969), Ion H. Ciubotaru (2012) și alții, ultimul din listă realizând o amplă lucrare în care aduce contribuții substanțiale în ceea ce privește mitologia, legendele, aria de răspândire, istoria, elemente de stilistică ale oului alb, colorat și încondeiat.

Cultura tradițională este într-o fază de dizolvare pronunțată prin renunțarea la port, la muzicile specifice, la practicarea meșteșugurilor și obiceiurilor, prin transformarea și renunțarea la credințe și superstiții în lumina influențelor exterioare satului. Aceste evoluții sunt dorite de către membrii comunităților rurale, sunt de multe ori binevenite și se încadrează într-un firesc al transformărilor sociale, culturale, politice ale prezentului. În această situație, singura șansă reală de recuperare a elementelor culturii țărănești este în planul spectacular și al cunoașterii și înțelegerii ei. În prezent, pretenția de a se înscrie în limitele a ceea ce este numit generic tradiție pentru un sat este neconcordanță cu realitatea mentalităților colective ale unui astfel de grup. Ceea ce putem astăzi să descoperim în satul românesc se restrânge la elemente remanente de tradiție și pe cale de dispariție iminentă. Gradul de conservare este diferit de la caz la caz, dorind să subliniem cu această ocazie părerea că în general acolo unde se iau „măsuri” pentru salvarea, promovarea, revitalizarea etc. ale „folclorului și tradiției”, efectul este opus celui scontat.

În ceea ce privește stadiul actual al fenomenului cultural discutat, Ciubotaru remarcă faptul că în toate zonele în care se mai încondeiază, accentul cade pe aspectul economic, comercializarea fiind motorul principal care ține în viață acest obicei. Efectele nefaste, atestate de L. Bodnărescu încă de la începutul

secolului în Bucovina sau în perioada interbelică, în zona Branului de către Cornel Irimie, sunt „abandonarea credințelor, gesturilor și practicilor ritual-ceremoniale ce însoțeau actul încondeierii. S-a renunțat astăzi la zilele consacrate, prin tradiție, scrierii ouălor și, totodată, la atâtea precauții ce se respectau cândva; s-a dat frâu liber inovațiilor de tot felul, în detrimentul vechilor simboluri” (Ciubotaru, 2012: 188). Elementele care definesc înscrierea în traiectul tradiției a obiceiului încondeierii se leagă de finalitatea și forma acestuia. Finalitatea poate să fie una comercială, spectaculară sau ritualică, ceremonială, simbolică iar forma este legată de substratul pe care se lucrează și poate fi oul de găină sau de rață, găscă, struț, lemn etc.; tehnicile arhaice pentru decorarea oului sunt scrijelirea unui ou vopsit sau cea care folosește ceară și vopsirea în băi succesive de culoare, iar tehnicile mai noi se referă la încondeierea cu ceară colorată, în relief, aplicarea de mărgelă, pictarea cu culori acrilice și altele. Un alt aspect definitoriu este cel al paletelor de motive, din care cele mai vechi sunt socotite a fi cele skeomorfe, cosmomorfe, anumite modele zoomorfe și fitomorfe și cele asemănătoare cu motivele țesute și cusute.

Țara Lăpușului pare să fie un caz excepțional în acest peisaj al deconstrucției culturii țărănești prin gradul ridicat de conservare a unor elemente de tradiție. Astfel, putem da exemplul horii din grumaz (Leșe, 2011: 113), al portului care păstrează în pofida numeroaselor influențe și evoluții cămașa cu „chept” și zadia cu trup vânăt (purate azi rar), al obiceiului „fărtăției” și „surătăției” etc.; un alt exemplu îl constituie cel al „împistririi” ouălor.

Pentru Sărbătorile de Paști femeile pregătesc un număr variabil de ouă, de la 10 până la 100, împistrite în joia, vinerea sau sâmbăta patimilor. Există totuși credința că pentru a nu se strica, „scad, nu se împutesc” și pentru a putea fi păstrate mai mult timp, trebuie încondeiate în Joia Mare. Cojile de ouă roșii sau policrome erau aruncate în pârâu, conform ideii că dacă animalele calcă peste ele își pierd rodul laptelui. De asemenea, cojile aveau puterea de a proteja grădina de legume împotriva dăunătorilor, fiind îngropate între straturi; în crengile pomilor se înfigeau găoace pentru a-i ocroti și pentru asigurarea rodului bogat. Fără a găsi o explicație de ordin magic din partea informatoarelor noastre, fiecare păstrează câteva ouă de la un an la altul sau chiar mai mult. O altă utilizare magică este legată de cârțițe: „scoarțele di pă ouă din ziua de Rusalii, dacă le țâpi unde scoate cârțița, nu mai fac mușunoi”. Un obicei care lipsește în satul Cupșeni este cel al ciocnirii și rostirii vreunei sintagme când se consumă ouăle de Paști; de asemenea, una dintre informatoare ne spune că „ouă cu Hristos nu se fac”. Împotriva râiei se recomandă scaldă în râu la ora 12 în noaptea de Paști – „să te speli în pielea goală se duce hâra în noaptea de Paști”. O funcție magică, dar neprecizată, o au și ștergarul de pe pască, lingura de lemn și paharul din coșul dus la biserică în noaptea Învierii.

Femeile care nu împistresc dar vor să aibă astfel de ouă, le solicită unor vecine recunoscute pentru meșteșugul acestora, răsplătindu-le prin ajutor la muncă. Nu se plătesc cu produse sau bani ci doar prin zile de muncă, fapt ce amintește

de raporturile sociale în care claca avea un rol central, fenomen a cărui importanță pentru lumea satului arhaic este strâns legată de însăși continuitatea și perpetuarea tradiției. Un exemplu în sensul acesta este cel al secerișului care, în urma înlocuirii în unele zone a clăcii sătești cu lucrători plătiți (claca popii din Țara Oltului) sau cu utilajele mecanizate în contextul colectivizării, a fost văduvit de bogăția ceremonialurilor care implicau întreaga comunitate (Ionică, 1996: 217).

Motivele sunt dispuse în planul central, fără elemente decorative care să supraîncarce compoziția și care se caracterizează prin simplitate și arhaism, specifice stilului artei naive (Masek, 1989: 21). Registrul cromatic este restrâns, predominând roșu și negru, albul fiind rezervat pentru trasarea urzelii și a conturilor iar galbenul alternează liniile albe sau câmpurile de roșu. Pe lângă acestea se folosesc și albastru închis sau maro închis, care înlocuiesc fondul negru. Numărul de culori implicate pentru realizarea unui ou este cel mai des unu-roșu; două sau trei-galben, roșu și negru. Datorită accesului la culorile de origine industrială, în ultima vreme s-au folosit și altele. Vopselele naturale din plante au fost înlocuite încă din prima jumătate a secolului al XX-lea cu produse comercializate la târguri sau aduse în sat de vânzători ambulanți. Acestea erau destinate în primul vopsirii casnice a fibrelor textile; mai sunt amintite și azi „porozaua” sau „galusul”. În zilele noastre se folosesc vopsele de ouă comune, iar negrul este obținut prin amestecul culorilor primare și complementare.

În satul Cupșeni din Țara Lăpușului ouăle se împistresc în primul rând pentru a fi împărțite în ziua de Înviere, dimineața sau „la moși”; la Ispas sau la Rusalii. Nu se folosește nicio tehnică de golire a conținutului în vederea păstrării sau pentru scopuri comerciale. Astfel, la slujba Învierii se duc coșurile cu pască, slănină, carne și alte mâncăruri, alături de ouăle roșii sau împistrite și sunt sfințite. În dimineața zilei de Paști, mai ales femeile merg la „timateu” unde dau „peste mormânt” un „pup”, adică un colac, un pahar de horincă și un ou. Când sunt împărțite acestea, se zice „să fie de sufletul lui X”, răposat. În aceeași zi, după-masa, se întâlnesc din nou membrii comunității, de data aceasta în curtea bisericii, unde există niște lespezi mari de piatră, care, deși sunt aproape la sol, sunt numite mese și se folosesc ca atare. De remarcat că și acum tot femeile sunt majoritare la acest ospăț comun. Discuțiile se prelungeau până la căderea serii mai demult, acum informatoarele remarcând o grabă de a merge acasă. Nu de puține ori aici se stabileau de către cuscri viitoarele nunți. În trecut oamenii stăteau în timpul discuțiilor în cercuri numite „roți”. Ouăle sunt împărțite alături de vase de ceramică sau alte materiale celor din proximitate, în funcție de gradul de rudenie și prietenie; locurile ocupate la această „masă” sunt fixe și ereditare.

În urma excursiilor în teren în anii 2013 și 2017, am înregistrat peste 60 de motive ornamentale pe care femeile care împistresc le folosesc în combinații diferite, fără a exista șabloane fixe de asociere („din cap”). Astfel, se poate crea un număr impresionant de ouă împistrite, fără a depăși barierele stilistice specifice zonei. Vom reda aici o selecție de modele fotografiate care sunt suficiente pentru

a contura identitatea stilului ouălor lăpușene. Modelele folosite denotă arhaism prin simplitatea și execuția neelaborată. Liniile sunt trasate prin mișcări ferme, cu un condei gros având un aspect naiv. De remarcat că în zona Lăpușului se remarcă un caracter arbitrar la asocierea textelor și uneori chiar a unor secvențe de versuri cu o linie melodică anume, dictată de starea, sau pur și simplu voința interpretului. Am putut observa că numeroși membri în vârstă ai comunității au o „hore a lor”, recunoscută de ceilalți. Aceasta nu este interpretată identic nicio dată la o eventuală repetare, având de-a face cu un fenomen cultural viu, la fel ca și în cazul împistritului. Obiceiul este practicat încă de un număr destul de mare de membri ai comunității-femei, continuând prin formă o tradiție foarte veche.

Spațiul decorat este împărțit în două, mai rar patru sau opt câmpuri prin linii simple sau „brăuri”. Atunci când urzeala oului este alcătuită din două meridiane și linia ecuatorială, acesta poartă denumirea „în peteci”, iar un brâu pe gabarit, „curigău”. Curigăul poate fi ornat cu „brăduț” (11), linii frânte cu „franjuri” (14) sau șerpuite în formă de valuri (23). Un motiv foarte răspândit, care este folosit atât pentru curigău cât și ca temă centrală, este „pui și crăcuț” (26, 27, 28), constând din alternanța rombului și a X-ului, realizate prin alăturarea de linii, simple sau dublate, paralele decalate și care formează un stil de redactare a motivelor specific Țării Lăpușului. Se observă influența artei cusutului și a țesutului asupra modelelor de ouă împistrite, aceasta fiind subliniată și de unele denumiri de modele, spre exemplu: „pană de pe cămașă” (7). Un loc important în stilistica ouălor lăpușene îl ocupă motivele skeomorfe: „greble” (2), („asta-i din bătrâni”, subliniază una dintre informatoare), „sape”, „roata morii” (5), „coarnele plugului” (4), „furca” (1), „cu morișcă” (3) – triquetrum. O altă categorie bine reprezentată este cea a motivelor cosmomorfe: „stea” (8, 9, 14) sau pluralul „stele” este des întâlnit în numeroase variante, așezate atât pe gabarit cât și la polii oului, mărginite sau nu de un „curigău”.

Clasa motivelor fitomorfe cuprinde „floare” (31), „frunzucă” (12), în diferite variante, din linii în stilul specific Țării Lăpușului, „spicul grâului”, care împarte oul ca un ghinar. Se întâlnesc, de asemenea, motive zoomorfe precum „coarnele boilor” (6), „laba găștii” (18) și motive abstracte „pui și crăcuți” (16), „craci” (27), „pui” (28), „cu ham” (30). Modelele skeomorfe se pare că sunt recomandate mai ales pentru Rusalii, când se împistresc iar ouă, dar în număr mai mic – „nu mai au timp oamenii că e de lucru la câmp”.

Acestora li se adaugă numeroase modele cărora informatorii nu le-au asociat nume, dar care se încadrează în același stil pe care l-am descris în acest articol. O altă notă caracteristică pentru stilul ouălor împistrite din Țara Lăpușului este „potorirea” liniilor urzelii sau, uneori, acoperirea cu dosul condeiului a unor suprafețe neregulate, la etapa protejării culorii roșii. De asemenea, se mai aplică „potori” cu roșu pentru a întregi compoziția decorativă sub forma unor buline sau pete de culoare cu un deosebit efect pictural. Din punct de vedere stilistic se poate spune că se respectă cu rigurozitate geometrismul caracteristic și altor aspecte ale artei tradiționale lăpușene și vechi românești în genere.

Împistrirea ouălor în Țara Lăpușului prezintă una dintre formele cel mai bine conservate din întreg spațiul românesc și nu numai. Tocmai de aceea este regretabil că spațiul acordat acestei zone este limitat în literatura de specialitate, fiind oferite, spre exemplu, doar 4 modele din cele 700 în planșele din lucrarea citată a domnului I. H. Ciubotaru sau doar câteva mențiuni în Calendarul Popular realizat de Pamfil și Maria Bilțiu (Bilțiu, 2009). Astfel de exemplare lipsesc și din colecțiile Muzeului Etnografic al Transilvaniei (Ghiurițan, 1976: 83).

### **Informatori:**

Mariana Butcure (născută Filip), 53 ani, Cupșeni, 8 clase, +Maria Butcure (Băbuț), 79 ani, Cupșeni, 2–3 clase, Zamfira Cupșa, 62 ani, Cupșeni, 8 clase, +Maria Cupșa (Todoran), 85, Cupșeni, 4 clase, Florica Cupșa, 55 ani, Cupșeni, 8 clase, Zamfira Filip „di pă coastă”, 70, Cupșeni, 4 clase, Raveca Cureu, 79 ani, Cupșeni, 4 clase, Butcure Augustin, 66 ani, Cupșeni.

### **Bibliografie**

ANDERSON, Johan Gunnar

1923 *Essays on the Cenozoic of northern China*, Sweden.

BEDNARIK, Robert G.

1993 About Palaeolithic ostrich eggshell in India. *Indo-Pacific Prehistory Association Bulletin*, 13.

BEDNARIK, Robert G.; YOU, Yuzhu

1991 Palaeolithic art from China. *Rock Art Research*, 8.

BILȚIU, Pamfil

2009 *Calendarul popular- un corpus al obiceurilor de peste an din județul Maramureș, vol I, Obiceurile primăverii și verii*, ed. Ethnologica, Baia Mare.

BODNĂRESCU, Leonidas

1908 *Câteva datini de Paști la români*, Soc. Tipografică Bucovineană, Cernăuți.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain

1995 *Dicționar de simboluri*, ed. Artemis, București.

CIUBOTARU, Ion H.

2012 *Ouăle de Paști la români*, Ed. Presa bună, Iași.

DUNĂRE, Nicolae

1959 Die Verzierungen de Ostereier bei den Rumänen. Ornamentmotive aus der

landwirtschaften und pastoralen Umwelt (Decorul ouălor de Paști la români. Motive ornamentale din mediul agricol și pastoral), *Zeitschriftung für Ethnologie*, 84, nr. 1, Berlin.

GHIURIȚAN, Cristina

1976 Colecția de ouă încondeiate a Muzeului Etnografic al Transivaniei, *Anuarul M.E.T.*, Cluj-Napoca.

GIMBUTAS, Marija

1989 *Civilizație și cultură, vestigii preistorice în sud-estul european*, ed. Meridiane, București

1989 *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, ed. Harper & Row, San Francisco.

GOROVEI, Arthur

1937 *Ouăle de Paști*, Imprimeria Națională, București.

IONICĂ, Ion

1996 *Dealul Mohului, ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, ed. Minerva, București.

IRIMIE, Cornel

1969 *Arta încondeierii ouălor*, în vol. *Arta populară românească*, ed. Academiei, București.

KERNBACH, Victor

1978 *Miturile esențiale*, ed. Științifică și enciclopedică, București.

LEȘE, Grigore

2011 *Doina de la UNESCO la uitare, Ghidul iubitorilor de folclor*, nr. 1, ed. Lidana, Suceava.

MARIAN, Simion Florea

1898 *Sărbătorile la români*, ed. Carol Gobl, București.

NICULIȚĂ-VORONCA, Elena

1903 *Datinile si credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, Cernăuți.

PAMFILE, Tudor

1914 *Cromatică poporului român*, București.

POPESCU-POSTOVARU, G.

1905 Începutul obiceiului de a se împărți ouăle de Paști, tipografia Gutenberg, Joseph Gobl, București











ISTORIE, ISTORIA ARTEI





# RELAȚIA DINTRE EPISCOPIA GRECO-CATOLICĂ DE CLUJ-GHERLA ȘI EPISCOPIA ORTODOXĂ DE CLUJ ILUSTRATĂ ÎN „TRIBUNA ARDEALULUI” (SEPTEMBRIE 1940 – IANUARIE 1945)<sup>1</sup>

*Daniel Cornel BARNA*

Universitatea Babeș-Bolyai  
Școala Doctorală Istorie. Civilizație. Cultură  
danibarna70@gmail.com

## **The relationship between the Greek-Catholic Diocese of Cluj-Gherla and the Orthodox Diocese of Cluj illustrated in the newspaper “Tribuna Ardealului” (September 1940 – January 1945)**

The Vienna Diktat caused important territorial changes, affecting the two Romanian Churches, namely the Greek Catholic Church and the Orthodox Church. Taking into account both political changes and the new borders, both the Greek-Catholic Diocese of Cluj-Gherla and the Orthodox Diocese of Cluj were on the territory of Hungary, and this new situation determined a stronger solidarity between the two Romanian bishops of Cluj. Therefore, the purpose of this paper is to present the way in which the relationship between the two bishops was illustrated in the newspaper *Tribuna Ardealului*. First of all, the interaction between the two bishops will be highlighted, for example the official events in which they both participated, and also their collaboration regarding the help of the Romanian cultural activity in the chronological interval considered within this research. Secondly, the relationship between the communities of believers of the two Romanian denominations will be captured, with special emphasis on rural communities. Therefore, in addition to reconstructing the historical events considered, the research will also follow the critical analysis of newspaper articles reporting these events, to see what aspects were emphasized, and what message was intended to be transmitted.

**Keywords:** Greek-Catholic Church, bishop, newspaper, solidarity

---

<sup>1</sup> Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Cercetare doctorală și postdoctorală inovativă și relevantă pe piața muncii”: POCU/ 380/ 6/ 13/ 124146, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014–2020.

Atât Biserica Unită, cât și Biserica Ortodoxă, au fost considerate, după formarea României Mari, drept biserici de stat, astfel că cele două s-au aflat într-o oarecare competiție; competiție din cadrul căreia uneori firește că n-au lipsit nici situațiile tensionate. Totuși, relația dintre cele două Biserici a suferit importante modificări imediat după implementarea prevederilor Arbitrajului de la Viena. După cum a evidențiat Ottmar Trașcă, Arbitrajul nu a ținut cont de particularitățile demografice, economice sau etnice ale teritoriului aflat în litigiu (Trașcă, 2013: 111), aspect care implicit a afectat ambele Biserici românești. Referitor la impactul pe care l-a avut primirea veștilor prevederilor Arbitrajului în rândul populației, relevantă este lucrarea lui Mircea Popa „Plânge Ardealul! Mărturii de epocă despre Dictatul de la Viena”, deoarece aceasta cuprinde o serie de mărturii relatate de martori oculari cum este spre exemplu și cea a ziaristului Emil Bocșa, el evidențiind faptul că vestea a fost întâmpinată de un val de proteste (Popa, 2011: 36–40).

Totodată, trebuie avut în vedere și faptul că în teritoriul pe care România a trebuit să îl cedeze Ungariei se aflau trei episcopii greco-catolice (Oradea, Cluj-Gherla, Maramureș), respectiv trei ortodoxe. Totuși, din punctul de vedere al autorităților maghiare, situația era diferită, deoarece factorii decizionali de la Budapesta nu recunoșteau episcopiile înființate după Primul Război Mondial. După cum explică și Ioan Marius Bucur în lucrarea sa „Din istoria Bisericii Greco-Catolice Române (1918–1953)”, (aceasta fiind în fapt o lucrare de referință cu privire la reorganizarea vieții bisericești după implementarea Arbitrajului), Eparhia Greco-Catolică de Oradea a fost văduvită de episcop, deoarece acesta s-a aflat la Beiuș în momentul în care au fost stabilite noile granițe, iar autoritățile maghiare nu i-au mai permis să revină în Oradea, în timp ce episcopul auxiliar, Ioan Suci, consacrat la 6 mai 1940, nu a fost recunoscut, și astfel nu a fost lăsat să preia el administrația eparhiei (Bucur: 2003: 101). Situația Episcopiei Greco-Catolice de Maramureș a fost și mai dificilă. Din cauza faptului că aceasta a fost înființată în perioada interbelică, ea a fost doar tolerată de către autorități, nefiind recunoscută oficial.

Episcopia Greco-Catolică de Cluj-Gherla a fost de asemenea puternic afectată de noile transformări, dar în cazul acesteia se poate afirma faptul că s-a aflat într-o situație mai bună decât celelalte două eparhii unite. În ciuda faptului că noua frontieră a scindat dieceza, lăsând pe teritoriul României 51 de parohii, pentru administrarea lor fiind numit un vicar temporar (Șematismul Eparhiei Greco-Catolice Române de Cluj-Gherla, 1947: 65), Iuliu Hossu, fiind episcop încă din anul 1917, s-a bucurat de recunoașterea oficială a autorităților.

În cea mai dificilă situație se afla însă ierarhul ortodox de la Cluj, Nicolae Colan, el fiind doar tolerat de către autorități. Acest nou context a determinat ca între cei doi episcopi rămași la Cluj să se remarce o pronunțată apropiere, aspect pe care cotidianul „Tribuna Ardealului” l-a semnalat în repetate rânduri în cuprinsul numerelor sale.

Pornind de la aspectele menționate mai sus, și de la faptul că ierarhii români

și-au continuat activitatea în ciuda noilor realități politice (deși nu erau oficial recunoscuți de către autorități, cu excepția episcopului greco-catolic de Cluj-Gherla, acesta fiind totodată senator în Casa Magnaților), lucrarea de față urmărește să prezinte atât relația dintre cei doi episcopi rămași la Cluj (Iuliu Hossu și Nicolae Colan), cât și situația din teritoriu a clerului și a credincioșilor celor două confesiuni, așa cum apar ambele ilustrate în ziarul „Tribuna Ardealului”, singurul cotidian în limba română cărui i s-a permis apariția în anii în care Transilvania de Nord-Vest s-a aflat în componența Ungariei. Cu alte cuvinte, prezenta lucrare nu își propune să fie o simplă reconstrucție de evenimente istorice, ci unul dintre obiectivele sale este realizarea unei analize critice a presei, pentru a vedea asupra căror aspecte s-a pus accentul.

În cadrul celor 1218 numere apărute în intervalul cronologic septembrie 1940-ianuarie 1945, au fost publicate o serie de articole referitoare la cele două Biserici românești, atât în ceea ce privește activitatea episcopilor din Cluj, cât și a evenimentelor notabile din teritoriu. Redacția ziarului a oferit în mod constant o deosebită atenție serbărilor organizate de asociațiile religioase ale celor două Biserici (conferințe, concerte de colinde etc.), a vizitațiilor canonice întreprinse de către ierarhi, și implicit a situației din teritoriu privind credincioșii celor două confesiuni.

De asemenea, cu ocazia marilor sărbători religioase: Crăciunul (Tribuna Ardealului, nr. 82, 1940: 6) și Sfintele Paști (Tribuna Ardealului, nr. 172, 1941: 2), ziarele apărute în preajma acelor zile de sărbătoare conțineau fiecare un articol denumit „Cuvinte arhieresti”, în care erau expuse epistolele episcopilor Iuliu Hossu și Nicolae Colan; cei doi trimiteau acele mesaje adresate credincioșilor la îndemnul lui Emil Hațieganu (jurist și politician marcant în Partidul Național Țărănesc, a protestat vehement împotriva prevederilor Arbitrajului de la Viena, punând bazele singurului cotidian care a mai apărut în limba română în teritoriul cedat Ungariei), după cum o dovedește un document din arhiva Episcopiei Unite de Cluj-Gherla din 14 decembrie 1940 (Direcția Națională a Arhivelor Naționale Cluj, fond Episcopia Greco-Catolică de Cluj-Gherla, document nr. 8191/1940: 1).

În privința programului de desfășurare al evenimentelor organizate de către cele două episcopii sau a asociațiilor religioase aferente (concertele de colinde, conferințe, acțiuni caritabile), acesta a fost constant publicat în numerele din Tribuna Ardealului. Este demn de menționat faptul că cele două eparhii nu organizau simultan evenimente de acest fel, motivul acestui fapt fiind explicat de către Silvestru Prunduș astfel: pentru a nu se ajunge la situația în care autoritățile maghiare ar fi declarat că sunt prea puțini credincioși români rămași în Cluj, și s-ar fi folosit de acest argument pentru a confisca anumite biserici românești pentru alte confesiuni, atât credincioșii greco-catolici, cât și cei ortodocși erau îndemnați uneori să participe și la anumite evenimente (menționate anterior) ale *Bisericii surori* pentru a crea impresia unui număr mare de credincioși (Prunduș, 1995: 167).

## Relația dintre cei doi episcopi

Primele menționări referitoare la cei doi episcopi români au apărut încă din numărul 2 al ziarului *Tribuna Ardealului*, în contextul venirii la Cluj a prim-ministrului Teleki Pal, în data de 14 septembrie, dar și a vizitei regentului Horthy, eveniment care a avut loc în data de 15 septembrie 1940.

Dacă în privința primului eveniment menționat ziarul nu oferă detalii legate de cele petrecute, ci doar o trecere în revistă a celor care au participat la întrevederea cu prim-ministrul ungar, articolul referitor la vizita făcută de către regentul Ungariei îi ilustrează pe cei doi episcopi drept reprezentanți ai românilor. Iau cuvântul reprezentanții tuturor cultelor, la final venind rândul episcopilor Iuliu Hossu și Nicolae Colan. Ambii au vorbit despre credincioșii pe care îi reprezintă, și despre disponibilitatea de a contribui la o conviețuire pașnică, ei primind asigurarea regentului că nu vor exista oprimări sau atitudini ostile (*Tribuna Ardealului*, nr. 2, 1940: 1–3). Un aspect care nu apare în presă, dar care explică poziția comună de apărare a intereselor credincioșilor români luată de către cei doi ierarhi, constă în faptul că aceștia au avut o întrevedere, la care a participat și mitropolitul Nicolae Bălan, în 2 septembrie, în cadrul căreia, dat fiind faptul că Iuliu Hossu și-a afirmat clar decizia de a rămâne în teritoriul cedat Ungariei, mitropolitul ortodox îl îndeamnă pe episcopul ortodox să procedeze la fel (Hossu, 2011: 302). Totodată, cei doi episcopi au semnalat constant abuzurile pe care autoritățile maghiare le-au comis împotriva populației civile românești, și implicit asupra unor preoți din teritoriu (Bucur, 2003: 97–98). *Tribuna Ardealului* era însă supusă cenzurii, astfel de aspectele de acest gen nu au putut să fie prezentate la acea vreme în cotidian. Prin urmare, după aceste articole din faza incipientă a apariției organului de afirmare al românilor, următoarele care expun prezența ambilor ierarhi la vreun eveniment survin abia în toamna anului 1942, fiind însă vorba de un cu totul alt tip de evenimente.

La data de 21 noiembrie 1942 s-a sărbătorit Jubileul de 25 de ani de când Iuliu Hossu fusese investit ca episcop, iar la recepția ținută după oficierea serviciului religios au fost prezenți atât Nicolae Colan, cât și Maria Barițiu, ea fiind reprezentanta Societății Femeilor Ortodoxe (*Tribuna Ardealului*, nr. 631, 1942: 3), ambii dorind să-l felicite pe ierarhul unit pentru lunga sa activitate în fruntea eparhiei de Cluj-Gherla. În calitatea sa de administrator apostolic al Episcopiei Greco-Catolice de Oradea, Iuliu Hossu a fost prezent pe 26 noiembrie în urbea bihoreană, unde de asemenea s-a sărbătorit Jubileul ierarhului clujean, eveniment la care a participat și protopopul ortodox (*Tribuna Ardealului*, nr. 635, 1940: 8) ca reprezentat al Bisericii Ortodoxe din teritoriu, acesta felicitându-l pe episcopul Hossu pentru cei 25 de ani în fruntea eparhiei de Cluj-Gherla.

Două săptămâni mai târziu, cei doi ierarhi s-au întâlnit din nou în cadrul unei recepții, de această dată ținută de către Nicolae Colan care a organizat o serbare cu ocazia sărbătorii Sfântului Nicolae. Cotidianul punctează în articol



faptul că la eveniment au participat „toți fruntașii vieții noastre, în frunte cu I.P.S episcopul Iuliu Hossu” (Tribuna Ardealului, nr. 642, 1942: 4). De la festivitate nu a lipsit nici Emil Hațieganu, care în discursul său a vorbit de bucuria de a fi prezent la astfel de evenimente: atât la Jubileu, cât și la serbarea de Sfântul Nicolae (Tribuna Ardealului, nr. 642, 1942: 4).

Ceremonia sărbătoririi episcopului ortodox a fost prezentată în Tribuna Ardealului și în anul următor, punându-se din nou accentul asupra participării a unui număr important de greco-catolici, printre care au fost evidențiați: rectorul Academiei Teologice Unite din Cluj, și desigur episcopul Iuliu Hossu. Un aspect important este dat de faptul că la reședința episcopului Colan, când acesta și-a făcut apariția, a fost însoțit de către episcopul Iuliu Hossu (Tribuna Ardealului, nr. 924, 1943: 3), cei doi intrând în *Sala Festivă* împreună, alături de arhimandritul ortodox Ioan Dinu, vicarul general al Episcopiei Ortodoxe de Oradea. De asemenea, este precizat și faptul că în urma acestei apariții, corul Academiei Teologice Ortodoxe a intonat „Arhieriei și stăpânii noștri” (Tribuna Ardealului, nr. 924, 1943: 3), după care ierarhul unit și-a prezentat omagiile din partea *Bisericii surori*.

## Ierarhii în raport cu situația învățământului

După cum a menționat și Ablonczy Balázs în lucrarea *Transilvania reînvoarsă*, una dintre neșansele Bisericii românești a fost dată și de faptul că școlile confesionale de dinaintea Primului Război Mondial au devenit în perioada interbelică școli de stat românești, astfel că după schimbarea administrației rezultate ca urmare a implementării prevederilor Arbitrajului de la Viena, ele au devenit automat școli ale statului ungar (Ablonczy, 2014: 190–191).

În legătură cu această chestiune, precum și cu faptul că factorii decizionali de la Budapesta tot tergiversau oferirea unui răspuns concret, apare un articol care surprinde faptul că Iuliu Hossu și Nicolae Colan s-au întâlnit la mijlocul lunii mai a anului 1941 pentru a discuta legat de această problemă (Tribuna Ardealului, nr. 193, 1941: 1). Nu apar în ziar detalii referitoare la aspectele atinse în cadrul discuției celor doi, ci se pune mai degrabă accentul pe faptul că lucrează în comun pentru a rezolva problema în cauză. Un articol ulterior din luna august reiterează din nou ideea că prin demersurile comune făcute de către episcopii din Cluj s-a adus în discuție înființarea unei școli confesionale primare, respectiv secundare, pentru fiecare eparhie (Tribuna Ardealului, nr. 253, 1941: 2).

În contextul schimbărilor generate de cursul războiului, precum și a schimbării de administrație din Transilvania ca urmare a retragerii trupelor maghiare, apar din nou modificări și în învățământ. Puținele numere din cotidian apărute în anul 1945 oferă câteva informații despre situația instituțiilor de învățământ: redeschiderea unora sau înființarea altora noi, menționându-se faptul că cei doi episcopi de la Cluj au contribuit semnificativ la promovarea vieții culturale.

Informațiile referitoare la înființarea Liceului Ortodox Român de către

Episcopia Ortodoxă de Cluj sunt cele mai numeroase, apărând articole despre acest liceu în mai multe numere ale cotidianului, în special legate de posibilitate de înscriere, precizându-se faptul că sunt acceptați elevi și eleve indiferent de confesiune (Tribuna Ardealului, nr. 1199, 1945: 2). La festivitatea de deschidere a acestei noi instituții, petrecute în data de 8 ianuarie 1945, episcopul Nicolae Colan a declarat: „țin să accentuez, cu toate că liceul nostru se numește Ortodox-Român, noi nu vom face nicio distincție față de frații noștri uniți. Toți deopotrivă suntem fii ai aceluiși neam, toți iubim aceleași idealuri” (Tribuna Ardealului, nr. 1207, 1945: 4). Precizările făcute de către ierarhul ortodox surprind o idee recurentă regăsită în numeroase articole din cadrul acestui cotidian, și anume: diferențele confesionale dintre cele două biserici sunt estompate ca urmare a unui sentiment de unitate „de neam”, sentiment care în anii administrației maghiare indiscutabil s-a accentuat.

### **Salutul *Bisericii surori* în timpul vizitațiilor canonice ale lui Iuliu Hossu**

O constantă în cadrul vizitațiilor canonice a fost ca în localitățile unde a mers episcopul greco-catolic să fie întâmpinat și de preoții celorlalte culte, cel mai adesea fiind vorba de preoții ortodocși, dar existau și cazuri în care erau prezenți parohi reformați sau romano-catolici. În multe cazuri preotul greco-catolic îl aștepta pe Iuliu Hossu la poarta triumfală (cotidianul *Tribuna Ardealului* surprinde în cuprinsul numerelor sale faptul că în cadrul vizitațiilor canonice credincioșii pregăteau înaintea sosirii episcopului, în funcție de dimensiunea comunității enoriașilor, respectiv a localității, un anumit număr de porți triumfale realizate din ramuri elastice de răchită și împodobite cu flori și frunze de nuc sau brad) din curtea bisericii, astfel că la poarta triumfală de la intrare în sat (dacă era vorba de o localitate mai mare, atunci la cea din centrul acesteia) episcopul era întâmpinat de către o mare parte din credincioși și de către parohii celorlalte confesiuni existente în localitate. Ziarele surprind uneori faptul că preotul ortodox îl însoțește pe episcopul Iuliu Hossu până la biserica greco-catolică din sat, unde ierarhul e întâmpinat de restul comunității.

Apare însă consemnată și o situație în care Iuliu Hossu, fiind în drum spre Târgu Lăpuș, unde urma să efectueze o vizitație canonică, trece prin satul Văleni, localitate în care deși nu exista o comunitate greco-catolică, ierarhul a făcut totuși o oprire, fiind întâmpinat de către „credincioși ortodocși veniți cu prapori și icoane, alături de parohul Viorel Bodea” (Tribuna Ardealului, nr. 810, 1943: 4). Ceea ce s-a petrecut în Văleni nu trebuie privit însă ca o situație excepțională. Deși nu mai apare prezentat un astfel de caz și în alte numere ale ziarului, nu i se oferă o mare importanță și nu sunt oferite multe detalii, aspect care poate indica faptul că s-a mai întâmplat așa ceva și în cadrul altor vizitații. În susținerea acestei afirmații, în cele ce urmează, voi expune un caz asemănător, de această dată însă episcopul Iuliu Hossu fiind întâmpinat de către un grup

de credincioși reformați alături de parohul Deak Gabor, în comuna Câmpenița, localitate în care nu existau credincioși greco-catolici. Referitor la această întâmplare, în articol s-a menționat faptul că Iuliu Hossu a fost surprins de primirea care i s-a făcut, mulțumind atât parohului, cât și notarului Wagner Bela (Tribuna Ardealului, nr. 854, 1943: 4); cu alte cuvinte, această formulare poate sugera că o astfel de situație nu a fost una des întâlnită.

Revenind însă la realitatea dintre credincioșii români ai celor două confesiuni, aflat în vizitații în zona Văii Agrijului, în protopopiatul Buciumi, Iuliu Hossu ajunge și în Bozna, parohie care era la acea vreme vacantă, și administrată temporar de către Ioachim Maxim, preotul din Agrij. Acolo, nu numai că a fost întâmpinat și de către preotul ortodox, dar ca urmare a faptului că nu exista un preot unit permanent, și nici un cor, la sosirea episcopului în curtea bisericii, corul ortodox a fost cel care a intonat cântarea religioasă *Pe Dispunătorul* (Tribuna Ardealului, nr. 814, 1943: 4). Articolul fiind unul de mici dimensiuni, nu oferă însă mai multe detalii, cum există în alte cazuri, referitoare la relațiile dintre preoții din sat, respectiv cele două comunități confesionale românești.

De asemenea, în data de 19 septembrie 1943 Iuliu Hossu, în calitatea sa de Administrator Apostolic al Diocezei de Oradea, a oficiat liturghia în catedrala urbei bihorene, iar apoi a participat la o serbare de Crăciun organizată de Școala Normală Unită din oraș, precum și cea de Aplicație. La recitalul stufos de colinde, a fost prezent ca reprezentant al Bisericii Ortodoxe, vicarul general Ioan Dinu (Tribuna Ardealului, nr. 938, 1943: 5).

Un alt exemplu relevant s-a petrecut în data de 29 iunie 1944, când, asemeni anilor anteriori, a avut loc pelerinajul din localitatea Buciumi, la care a participat și Iuliu Hossu. Articolul din ziar menționează faptul că la acest pelerinaj, precum și la recepția organizată după încheierea slujbei, a participat și protopopul ortodox al Ungurașului, Valeriu Mateiu, ierarhul unit felicitându-l pe acesta și pe Ștefan Răcășan, protopopul greco-catolic, pentru „colaborarea frățească” (Tribuna Ardealului, nr. 1097, 1944: 3).

Salutul *Bisericii surori* oferit de către clerul ortodox în cadrul vizitațiilor canonice pe care le-a efectuat episcopul Iuliu Hossu era întors și de către clerul greco-catolic în momentul în care episcopul Nicolae Colan vizita parohiile ortodoxe aflate în subordinea sa, iar *Tribuna Ardealului* a pus accent și pe acest aspect, menționând de exemplu faptul că în cadrul vizitației canonice din protopopiatul ortodox Bistrița, efectuate de către episcopul ortodox la finele lunii octombrie 1942, „merită să fie amintit faptul că o delegație a preoților uniți din Valea Bârgăului a asistat la serviciul divin și a adus salutul bisericii înaltului ierarh” (Tribuna Ardealului, nr. 615, 1942: 2).

## Situația din teritoriu

Majoritatea articolelor referitoare la activitatea celor două Biserici s-a concentrat mai cu seamă pe evidențierea acțiunilor întreprinse de către episcopi, fie

în urbea de reședință, fie în timpul vizitațiilor canonice, dar au apărut și câteva articole referitoare la situația din teritoriu, mai precis la interacțiunea dintre clerul și credincioșii celor două confesiuni.

Un prim astfel de articol referitor a apărut în ianuarie 1941, ca urmare a celebrării Bobotezei, în Bistrița. Cotidianul relatează că acolo a avut loc o „manifestație de solidaritate religioasă, și în urma unei înțelegeri prealabile a preoților și a credincioșilor celor două Biserici românești” (Tribuna Ardealului, nr. 90, 1941: 4), oficiindu-se împreună sfințirea apei.

Liturghia a ținut-o fiecare preot în parohia sa, urmând ca după aceasta parohii, alături de cor și credincioși, să se încoloneze în două procesiuni (una greco-catolică și una ortodoxă), care ulterior s-au contopit și au mers împreună, săvârșind astfel serviciul divin de sfințire a apei, în aer liber. În articol sunt amintiți ca participanți din partea uniților: arhidiaconul Ioan Petringel, protopopul Tătaru Vasile și preotul Sângeorzan, iar din partea ortodocșilor protopopul Victor Mureșan (Tribuna Ardealului, nr. 90, 1941:4).

Acest exemplu de apropiere dintre clerul și credincioșii *Bisericilor surori* din Bistrița nu este unul singular, un altul prezentat în cotidianul românesc survine odată cu consacrarea bisericii ortodoxe din Bistrița (a cărei construcție începuse în anul 1926), la data de 29 iunie 1941. La eveniment a fost prezent episcopul ortodox Nicolae Colan, iar la banchetul ținut după slujba de consacrare a participat și Pop Simion, vicarul foraneu al Rodnei (Tribuna Ardealului, nr. 228, 1941: 3). Este de menționat și faptul că parohia ortodoxă din Bistrița îi trimisese lui Iuliu Hossu o telegramă prin care îl informa de sărbătorirea consacrării bisericii, invitându-l pe ierarhul unit să ia parte la festivitate (Episcopia Greco-Catolică de Cluj-Gherla, document nr. 4821/1941:1), acesta din urmă felicitându-i, fără a putea însă să fie prezent.

Un alt articol relevant pentru subiectul în cauză a apărut în vara anului 1943, ca urmare a unei festivități cu caracter religios petrecute în Apahida, în data de 6 iunie. În cuprinsul articolului nu apare specificat ce anume s-a sărbătorit, dar sunt câteva indicii în acest sens: prezența mai multor preoți ortodocși, precum și a protopopului ortodox Ioan Costea (Tribuna Ardealului, nr. 783, 1943: 4) indică faptul că a avut loc un sinod al protopopiatului.

Notabil este faptul că protopopul onorar greco-catolic din Apahida nu doar că a fost prezent la ceremonia de întâmpinare a clerului ortodox, ci chiar a participat la serviciul divin al acestuia. Este consemnat faptul că slujba a fost oficiată de către protopopul Ioan Costea, iar „răspunsurile au fost date de corul mixt român-ortodox și român-unit dirijat de către părintele protopop Titus Moga” (Tribuna Ardealului, nr. 783, 1943: 4), parohul greco-catolic. După săvârșirea liturghiei, predica a fost ținută de către unul dintre preoții ortodocși, Gheorghe Lupșe, el îndemnându-i pe credincioșii ambelor confesiuni să urmeze exemplul preoților Titus Moga și Aurel Filip (parohul din Apahida), precizând faptul că cei doi au înțeles necesitatea solidarității și colaborează spre binele credincioșilor celor două Biserici românești. Și protopopul ortodox s-a declarat plăcut

impresionat de situația existentă în Apahida, în cadrul slujbei de vecernie, serviciu religios la care din nou participă credincioși ale ambelor confesiuni, rostind o predică despre iubirea aproapei. Articolul se încheie cu o reiterare a apropierii dintre cei doi parohi, aspect care a impresionat clerul ortodox (*Tribuna Ardealului*, nr. 783, 1943: 4).

Se observă încă o dată faptul că ziarul a pus accentul pe ideea de solidaritate. Desigur, cei doi preoți erau cunoștințe mai vechi, iar apropierea dintre cele două comunități nu a fost un rezultat survenit în urma situației politico-teritoriale din acei ani, dar exemplul în sine a fost folosit ca un model demn de urmat, iar faptul că protopopul ortodox a vorbit de o necesitate a solidarității românilor celor două confesiuni susține acest aspect.

## **Concluzii**

În concluzie, interacțiunea dintre exponenții celor două *Biserici surori* s-a bucurat de o vădită atenție în cuprinsul numerelor cotidianului „*Tribuna Ardealului*”. A fost surprinsă în primul rând relația dintre cei doi ierarhi clujeni, participarea lor comună la o serie de evenimente importante ale anilor respectivi: întâmpinarea regentului Horthy la venirea acestuia în Cluj, la Jubileul de 25 de ani de episcopat, precum și la serbarările organizate de către Nicolae Colan cu ocazia sărbătorii Sfântului Nicolae, și concerte de colinde. Cei doi s-au implicat constant și în chestiunea școlară, militând pentru aprobarea deschiderii școlilor confesionale.

De asemenea, s-a pus accentul și pe ilustrarea numeroaselor vizitații cano-nice, moment în care fiecare dintre cei doi ierarhi era întâmpinat și de către preoții celeilalte confesiuni, dar și pe situația existentă în teritoriu între credincioșii greco-catolici și ortodocși, oferindu-se câteva exemple notabile în care s-au organizat evenimente cu participare comună: cazul sfințirii apei din Bistrița, sinoade protopopești, consacrarea unor biserici renovate. În cazul tuturor articolelor avute în vedere s-a putut sesiza faptul că ziarul a pus constant accentul pe importanța solidarității românești, dincolo de diferențele confesionale, aspect care într-adevăr a fost vizibil mai accentuat în intervalul cronologic în care Transilvania de Nord-Vest a făcut parte din Ungaria.

## **Bibliografie**

ABLONCZY, Balázs

2014 *Transilvania reîntoarsă (1940–1944)*, Editura Institutul European, Iași.

BUCUR, Ioan Marius,

2003 *Din istoria Bisericii Greco-Catolice Române (1918–1953)*, Editura Accent, Cluj-Napoca.

Direcția Națională a Arhivelor Naționale Cluj  
 1940–1941 Fond Episcopia Greco-Catolică de Cluj-Gherla.

POPA, Mircea

2011 *Plânge Ardealul! Mărturii de epocă despre Dictatul de la Viena*, Editura Eikon, Cluj-Napoca.

PRUNDUȘ, Silvestru Augustin (coord.)

1995 *Cardinalul Iuliu Hossu*, Editura Unitas, Cluj-Napoca.

1947 *Șematismul Eparhiei Greco-Catolice Române de Cluj-Gherla pe anul mântuirii 1947*, Editura Tipografia Diecezană, Cluj-Napoca.

TRAȘCĂ, Ottmar

2013 *Relațiile politico-militare româno-germane (septembrie 1940-august 1944)*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca.

1940 Tribuna Ardealului, I, nr. 2.

1940 Tribuna Ardealului, I, nr. 82.

1941 Tribuna Ardealului, II, nr. 90.

1941 Tribuna Ardealului, II, nr. 172.

1941 Tribuna Ardealului, II, nr. 193.

1941 Tribuna Ardealului, II, nr. 228.

1941 Tribuna Ardealului, II, nr. 253.

1942 Tribuna Ardealului, III, nr. 615.

1942 Tribuna Ardealului, III, nr. 631.

1942 Tribuna Ardealului, III, nr. 635.

1942 Tribuna Ardealului, III, nr. 642.

1943 Tribuna Ardealului, IV, nr. 783.

1943 Tribuna Ardealului, IV, nr. 810.

1943 Tribuna Ardealului, IV, nr. 814.

1943 Tribuna Ardealului, IV, nr. 854.

1943 Tribuna Ardealului, IV, nr. 924.

1944 Tribuna Ardealului, V, nr. 938.

1944, Tribuna Ardealului, V, nr. 1097.

1945 Tribuna Ardealului, VI, nr. 1099.

1945 Tribuna Ardealului, VI, nr. 1207.

# AFACEREA ARTEI. PIAȚA DE ARTĂ ÎN MAREA BRITANIE ÎN SECOLELE XVII-XVIII

*Silvia SUCIU*

Silvia's Art Gallery Cluj-Napoca  
silviasuciu@gmail.com

## ***The business of art. The art market in Great Britain in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries***

While the royal houses and the aristocracy of Italy, Low Countries, France and Spain had already an history in collecting pieces of art, Great Britain adopted this “fashion” only under Charles the 1<sup>st</sup> reign, in 17<sup>th</sup> century. Charles the 1<sup>st</sup> understood that his painted portraits, sculpted busts and a royal collection of art could bring a higher value to his royal status and this practice was representing the power, the authority and the virtues of a king. He was a prodigious collector and made numerous acquisitions of paintings and statues. He collected the artworks of more than 1750 artists; that formed the basis of Royal Collection, the greatest private collection nowadays.

The reign of Charles the 1<sup>st</sup> was highly significant for the appearance of “Court Painters”, who also had the quality of diplomats at various European courts. Peter Paul Rubens and Antoon Van Dyck have been highly appreciated at the court of Charles the 1<sup>st</sup>. In his artworks Van Dyck captured the “flamboyant” spirit of the time; he gave brilliance to his characters and transformed significantly the image of the King, providing him a special refinement, as it can be seen in the portraits he painted to Charles the 1<sup>st</sup>.

The next century was marked by painters such as William Hogarth, Joshua Reynolds and Thomas Gainsborough. Hogarth was considered „the most famous painter in London”, and he brought his important contribution to the establishment of a copyright law. His printed graphic series and satirical paintings have been inspired from the social and political reality of his time. Aristocracy's and bourgeoisie's emancipation in the 18<sup>th</sup> century led to the flourishing of the portraiture. Reynolds and Gainsborough were the most desired painters when it came about making portraits and their fame transcended their time.

**Keywords:** collection, Great Britain, Royal Painter, portrait, art power.

În timp ce casele regale și aristocrații din Italia, Țările de Jos, Franța și Spania aveau deja o istorie în ce privește colecționarea obiectelor de artă, în Marea Britanie această modă se instituie o dată cu venirea la putere a lui Carol I (1600–1649): „Casele regale din Germania, Franța și Spania achiziționau



capodopere ale picturii, ca afirmare a puterii lor. În secolul al XVII-lea, li s-a alăturat pentru prima oară și monarhia britanică, Carol I afirmându-se ca un mare colecționar încoronat” (Hook, 2017: 15). În prima jumătate a sec. al XVII-lea, în Marea Britanie artele erau văzute ca o delectare și considerate „o parte din divertismentul nostru, adică sălile de tenis, cursele de cai, sălile de bal, adunările, divertismentul muzical și altele” (Goodwin, 2006: 29). Artele erau considerate literatura, muzica, pictura, sculptura și teatrul și aveau în comun trăsături care le diferențiau de celelalte meșteșuguri: se adresau unei clase sociale care aveau capacitatea materială, intelectuală și spirituală să le înțeleagă și să și le procure.

În Marea Britanie, domnia lui Carol I a fost semnificativă pentru apariția „pictorilor de curte”, care au avut și calitatea de diplomați la diferite curți europene: Peter Paul Rubens și Antoon van Dyck. De asemenea, în sec. al XVIII-lea la Londra, William Hogarth a fost considerat „cel mai renumit pictor londonez”, iar demersurile lui au dus la instituirea unei legi a drepturilor de autor.

## 1. Carol I și colecționarii din Marea Britanie

Nu știm dacă băiatul de 12 ani care moștenise tronul Angliei era la acea vreme împătimit de artă, însă sfătuitoarii lui au avut grijă să îi deschidă apetitul pentru această frumoasă îndeletnicire. „Carol era inteligent și educat, și probabil avea cel mai rafinat gust pentru estetică decât toți ceilalți monarhi englezi” (Cust, 2007: 9). Încă de copil, a văzut impresionanta colecție de artă a Ducelui de Buckingham, care cuprindea peste 300 de picturi, printre care lucrări de Peter Paul Rubens, Tițian, Andrea Bassano etc. (Uglow, 2017)

Cel mai important consilier al lui a fost Thomas Howard, Conte de Arundel (1585–1646), care moștenise de la bunicul lui, Henry Fitzalan, o impresionantă colecție de sculpturi romane și grecești. La curtea lui Carol I, Arundel reușise să impună moda colecțiilor (Hervey, 1921: 102). În calitate de trimis special al Coroanei la cele mai importante curți europene, Conte de Arundel (1585–1646) a avut ocazia să vadă opulența afișată de familiile regale și a adăugat colecției inițiale inscripții grecești în marmură (împreună cu sculpturile, acestea fac parte din patrimoniul Universității Oxford: „Marmora Arundelliana”), peste 700 de picturi, cărți, gravuri, desene și bijuterii antice. Această pasiune l-a îndatorat adesea în fața creditorilor. Printre artiștii care au realizat portretele Contelui de Arundel și ale membrilor familiei lui se numără Antoon van Dyck, Pieter Paul Rubens (Figura 1), Jan Lievens. În colecția sa existau picturi de Rubens, Hans Holbein, Gerard van Honthorst, și desene de Leonardo da Vinci, Raphael, Albrecht Dürer, Tițian, Tintoretto, Andrea del Sarto, Veronese sau Parmigiano (Hervey, 1921: 474–546). La moartea soției lui, Alatheia Talbot, colecția a fost vândută prin licitație, la Utrecht, unde familia se exilase din 1641.

În 1623, Charles I, Prinț de Wales a făcut o călătorie la Madrid, pentru a duce negocieri de căsătorie cu familia regală spaniolă. Deși acestea nu au dus la un rezultat favorabil, Regele a avut ocazia să admire colecția de pictură de la Curtea

Spaniei (Cust, 2007: cap. „The Blessed Revolution”), unde a admirat picturile lui Tițian, Rubens și Velázquez – aceste „ferestre deschise spre realitate” (d’Ors, 1971: 64) – și a realizat că arta era un însemn al puterii.

În 1623, Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (1599–1660) a fost invitat de Don Juan de Fonseca, capelanul Regelui Spaniei, să realizeze portretul lui Filip al IV-lea. Pentru a-și acoperi cheltuielile cu drumul la Madrid, i s-au oferit 50 de ducați (175 g de aur în valoare de 2000 euro, în 2005). A realizat portretul Regelui, al lui Fonseca și al Ducelui de Olivares, protectorul său, iar din 1624 a devenit Pictorul de Curte al Regelui. (Rooses, 1910: 306) Totodată, Ducele de Olivares i-a promis lui Velázquez că nici un alt pictor nu va realiza portretul regelui și că toate celelalte portrete regale vor fi retrase din circulație (Harris, 1982: 200). Pentru serviciile aduse, Filip al IV-lea l-a acoperit pe Velázquez cu bani și onoruri: artistul avea să primească 20 de ducați pe lună (800 euro în 2005), la care se adăugau asistență medicală, cazare și plata fiecărei lucrări pe care o realiza (Figura 2) (Harris, 1982: 12). Un venit frumos pentru sec. al XVII-lea!!

Revenit în Marea Britanie, Chares I și-a exprimat dorința să aibă la curtea sa un artist care să realizeze ceea ce văzuse în Spania și s-a erijat într-un patron al artelor, încurajându-i pe marii artiști europeni să lucreze pentru el. În timpul sejurului spaniol, a înțeles că pictura aducea o valoare în plus statutului de conducător și era capabilă să vorbească despre „puterea monarhiei, autoritatea și virtutea Regelui ca protector al națiunii” (Uglow, 2017).

În 1629, Peter Paul Rubens a ajuns în Anglia în calitate de diplomat, iar Regele i-a făcut propunerea de a picta plafonul din Banqueting House, la Palatul Whitehall. Seria de picturi a fost realizată în atelierul pictorului de la Antwerp și amplasată la Londra în 1635, și celebrează domnia lui James I, tatăl lui Carol (Cust, 2007: cap. „Attitudes and influences”). Tot cu acest prilej, Rubens a realizat un portret al Contelui de Arundel în armură (Hervey, 1921: 281–282). Din 1632 în 1641, Antoon van Dyck a lucrat la Curtea lui Carol I, în calitate de „Prim-Pictor în Serviciul Majestății Sale Regele” (Figura 3).

Carol I a strâns una dintre cele mai grandioase colecții de artă din vremea sa, dintre care lucrările a 1750 de pictori; a colecționat lucrări ale unor artiști precum Rafael (o importantă achiziție a regelui a fost portofoliul de desene ale lui Rafael pentru tapiseriile comandate de Papa Leon al X-lea, pentru Capela Sixtină – Royal Collection Trust), Corregio, Tițian, Andrea Mantegna, Hans Holbein, Albrecht Dürer, Giambologna, și a comandat lucrări de la pictorii marcantți ai epocii, flamanzii Antoon Van Dyck și Peter Paul Rubens, miniaturistul Peter Oliver (1589–1647). Regele a fost patronul atelierelor de tapiserie de la Mortlake și chiar a realizat cartoane pentru tapiseriile care urmau să fie făcute aici; în timpul domniei lui, în atelierele de tapiserie de la Mortlake au fost realizate cele mai rafinate tapiserii.

La începutul sec. al XVII-lea, Italia constituia o excelentă piață de artă, mai ales că, datorită declinului economic, o seamă de colecționari se văd obligați să se despărță de „comorile” lor. Una dintre atribuțiile ambasadorului britanic

în Italia era tocmai „vânarea” de obiecte de artă: Sir Dudley Carleton, ambasadorul englez la Veneția (1610–1615), George Villiers, duce de Buckingham, olandezul Balthasar Gerbier sau preotul William Petty au fost însărcinați în anii 1630 să contribuie la formarea colecțiilor lui Carol I și a Contelui de Arundel. Intermediarii apelau adesea la tertipuri pentru a pune mâna pe lucrări de valoare, cum este și cazul preotului William Petty: „Eliminarea concurenței prin oferte mari, așteptând apoi ca aceștia să plece din Italia ca să încheie târgul la un preț mai scăzut nu pare deloc o stratagemă potrivită unui om al bisericii; însă Petty era un cleric cu spirit comercial. Și dispunea de un patron regal” (Hook, 2017: 22–23). Poziția privilegiată a preotului William Petty îl determina să folosească întregul arsenal de practici comerciale pentru a obține lucrări de artă.

În 1628, Carol I a făcut una dintre cele mai importante achiziții de picturi și statui: Colecția Gonzaga, a Ducelui de Mantua. Negocierile au durat doi ani (datorită inventarelor care trebuiau făcute) și au fost purtate de negustorul de artă flamand Daniel Nijs. Acesta trăia într-un palat la Veneția, iar în 1612 a pus bazele unei afaceri cu artă împreună cu negustorul Giovanni Falconieri. În palatul său din Veneția deținea o colecție impozantă de 120 de statui antice, 80 de picturi și miniaturi și numeroase pietre prețioase, cu care făcea comerț; aceasta era vizitată de nobili germani, olandezi și flamanzi și de ecleziaști de rang înalt. Între principalii săi clienți s-au aflat Carol I, ambasadorul Sir Dudley Carleton (a cumpărat o cantitate impresionantă de sculpturi antice și picturi venețiene) și Conte de Arundel (Vickers, 2007: 30).

Daniel Nijs (1572–1647) fusese furnizorul de bunuri de lux pentru Ferdinando Gonzaga, Duce de Mantua, din anul 1622. Colecția lui Gonzaga (conform inventarului din 1627–1628) cuprindea peste 20.000 de piese, printre care 1.358 de picturi evaluate la peste 80.000 de lire; cele mai valoroase erau semnate de Rafael Sanzio (1200 de lire), Andrea Mantegna și Andrea del Sarto (900 de lire fiecare), Tițian, Correggio și Giulio Romano (600 de lire fiecare) (Guerzoni, 2011: cap. „Economic counter-deductions”).

Câțiva ani mai târziu, aflat într-o încurcătură financiară, Carlo I de Nevers, moștenitorul lui Gonzaga, i-a vândut lui Nijs o parte apreciabilă din colecția sa, fără a ști că aceasta va ajunge la Carol I. Personaj uns cu toate alifile, Nijs îi scrie lui Sir Dudley Carleton, reprezentantul lui Carol I: „Am recurs la orice tactică imaginabilă ca să le obțin la un preț rezonabil, ceea ce am și reușit, căci dacă ar fi știut că sunt pentru Majestatea Sa, ar fi vrut mult mai mult” (Hook, 2017: 25). Suma plătită pentru 60 de picturi, 191 de busturi, statui antice, medalii și alte obiecte a fost de 68.000 de scuzi. Statuile erau cele mai valoroase (Guerzoni, 2011: cap. „Economic counter-deductions”).

Cea mai mare parte din aceste lucrări au fost amplasate în Cabinetul Regelui, redecorat la mijlocul anilor 1630, fapt care dovedește prețuirea lui Carol I față de acestea. Pe lângă cele 80 de picturi, Cabinetul găzduia statui, miniaturi, cărți, gravuri, desene, medalii și alte obiecte prețioase (Uglow, 2017).

Nu erau rare cazurile când lucrările de artă stăteau pentru scurtă vreme într-o

colecție, proprietarul lor vânzându-le pentru a-și plăti datoriile. Și se întâmpla adesea ca prețul să urce vertiginos dacă vânzătorul se dovedea o persoană cu putere mare de cumpărare. În 1629, Daniel Nijs cumpăra pentru Carol I de la familia Mantua (negocierile au durat trei ani) nouă pânze de Andrea Mantegna reprezentând „Triumful lui Cesar” (unele scene au fost folosite drept sursă de inspirație pentru tapiseriile realizate la Mortlake).

Afirmația lui Daniel Nijs cu privire la prețul pe care moștenitorul lui Gonzaga l-ar fi cerut dacă ar și știut care este destinatarul final al colecției sale îi conferă obiectului de artă o „valoare speculativă”, aspect care se va accentua în secolele următoare. Nijs a lucrat fără comision pentru Carol I (cel puțin așa i-a mărturisit Nijs lui Carleton), și chiar a ajuns la faliment din această cauză: a cumpărat din colecția Gonzaga mai multe statui și picturi, cu intenția de a i le revinde Regelui, însă Carol nu și-a mai exprimat dorința de a le avea. Astfel, Nijs a declarat falimentul în 1635, iar în 1642 a fugit la Londra pentru a scăpa de debitori.

Un alt negustor de artă care a contribuit la sporirea Colecțiilor Regale a fost Balthasar Gerbier. Artist olandez, acesta a realizat că poate duce un trai mai bun din comerțul cu tablouri. Gerbier este unul dintre primii negustori care încurajează colecționarii să investească în artă, devenind consilierul lui Carol I și al ducelui de Buckingham și înlesnind venirea lui Rubens la curtea lui Carol I (Reeve, 2002: 242). Într-una dintre scrisorile adresate Ducelui de Buckingham, Gerbier scria: „Dacă ar fi să fie înstrăinate la un secol după disparția noastră, tablourile s-ar vinde pe bani buni, de trei ori mai mult decât au costat” (Hook, 2017: 2004). Astfel, el face apologia artei ca investiție.

Custodele Colecției Regale a fost Abraham van der Doort. În 1637, acesta a început să facă un inventar al lucrărilor din colecție, document care s-a păstrat până azi și face dovada grandorii și bogăției Curții. Fiecare obiect a primit un număr de înregistrare și purta ștampila lui Carol I: „numeroase desene ce-i aparținuseră lui D. H. Lawrence poartă ștampila lui Carol I Stuart, unul dintre marii colecționari de odinioară” (Bernier, 1979: 238).

„Carol era un *connoisseur* excelent al artelor vizuale, însă ca monarh a fost extrem de inadecvat” (Reeve, 2002: 3). Iar acest lucru a dus la declinul lui și al colecției sale. După execuția regelui în 1649, colecția sa a fost vândută de Commonwealth, la comanda lui Oliver Cromwel, și împrăștiată în întreaga Europă. Pentru vânzarea lucrărilor de artă din colecția lui Carol I, s-a stabilit un preț pentru fiecare obiect și a fost invitat publicul să cumpere. Mai ales în cazul tablourilor, vânzarea a fost extrem de lentă, fapt care dovedea că exista un public restrâns pentru artă. O parte din colecție a fost vândută prin licitație, la Somerset House, în perioada 1649–1651, însă rezultatele au fost slabe, deoarece publicul nu era obișnuit cu acet soi de divertisment. Abia după venirea la guvernare a lui William III (1689–1702), începe să apară moda licitațiilor (Rambach, 2010: 38).

În ianuarie-aprilie 2018, la Royal Academy of Arts din Londra a avut loc expoziția „Carol I, King and Collector”; pentru prima dată din sec. al XVII-lea,

operele care au făcut deliciul Curții Angliei s-au aflat sub același acoperiș. Prezentarea acestor lucrări împreună a demonstrat „impactul radical pe care l-au avut în vremea aceea și evidențiază modul în care ele au creat o cultură vizuală, necunoscută în Anglia până în sec. al XVII-lea” (Royal Academy of Arts).

La peste 10 ani de conducere austeră, o dată cu venirea la putere a lui Carol II, în 1660, s-a înregistrat o nouă etapă în emergența artelor în Anglia, Carol II încercând recuperarea operelor vândute de Commonwealth, care au constituit baza Colecției Regale, administrată de Royal Collection Trust. Curtea lui Carol II i-a patronat pe cei mai importanți artiști ai epocii și a colecționat numeroase opere de artă, care au servit atât decorării palatelor și au reprezentat un mijloc de a glorifica monarhia restaurată și de a impune poziția Regelui (Maurois, 2006: 234–235), așa cum s-a întâmplat și cu omologul său francez, Ludovic al XIV-lea.

## 2. Peter Paul Rubens, pictor și diplomat

Admirația nobililor englezi față de opera lui Peter Paul Rubens (Siegen, 1577 – Antwerp, 1640) nu este întâmplătoare. Roger de Piles aprecia „calitățile rare, perfecțiunea și veridicitatea” (De Piles, 1766: 21–22) lucrărilor realizate de el și l-a considerat la fel de bun precum Rafael și Tițian. Pictor, umanist și diplomat la cele mai importante curți europene, Peter Paul Rubens a fost, alături de Jan Breugel cel Bătrân (1568–1625), unul dintre liderii marcanți ai vieții artistice flamande în primele decenii ale sec. al XVII-lea. Rubens era specializat în pictarea de altare, portrete, peisaje și scene istorice, în timp ce Breugel picta scene mitologice, istorice și de gen, peisaje și marine, naturi statice, scene campestre etc. În perioada 1600–1608, Rubens a întreprins o călătorie în Italia. A fost găzduit de Vincenzo Gonzaga, Duce de Mantua, în palatul căruia a avut prilejul de a asimila tehnica maeștrilor italieni (Descamps, 1769: 288), lucru care îi produce un succes fulminant la întoarcerea în Antwerp. Aici a câștigat foarte repede autoritate, iar atelierul său s-a transformat în unul dintre cele mai productive și renumite centre artistice din Flandra, din sec. al XVII-lea.

Urcarea pe tron a Arhiducelui Albert și a Arhiducesei Isabela, în 1598, a însemnat pentru Țările de Jos o perioadă de pace și prosperitate, ducând la un reviriment al vieții comerciale și artistice. Instalându-și Curtea la Bruxelles, ei au instituit o politică de mecenat care a fost copiată de alte curți regale europene, cum este și curtea lui Carol I. Numeroasele comenzi artistice venite din partea Arhiducilor au contribuit la dezvoltarea barocului flamand și la renumele pictorilor de Curte. Peter Paul Rubens a fost numit pictor de curte al Arhiducelui Albert VII și a Arhiducesei Isabela, în 1609, și a primit de la aceștia permisiunea de a-și stabili atelierul la Antwerp și de a lucra și pentru alți clienți, în calitate de membru al Ghildei Sf. Luca din Antwerp (North, 1997: 118). Aceste premise dovedesc libertatea afișată de Țările de Jos cu privire la comenzi pe care le primeau artiștii. Arhiducele și Arhiducesa nutreau o mare prețuire pentru Rubens, însărcinându-l adesea cu misiuni diplomatice.



În această perioadă, în Țările de Jos, cererea de tablouri era atât de mare încât, adesea, acestea erau achitate înainte de a fi realizate. Unul dintre cei mai înflăcărați colecționari spanioli de artă flamandă din epocă, după Regele Filip al IV-lea al Spaniei (1605–1665), a fost Marchizul de Leganés (1580–1655). Acesta cumpăra în mod frecvent picturile lui Rubens (21 de lucrări) și a mijlocit comenziile lui Filip al IV-lea către Rubens. Dovedind un gust rafinat pentru arta flamandă, Marchizul de Leganés a jucat un rol extrem de important în exportul și aprecierea artei flamande la Curtea de la Sevilla.

Un alt colecționar care a deținut lucrări de Peter Paul Rubens a fost Harmen Becker din Amsterdam, „bancherul artiștilor” (Hook, 2017: 31). Acesta era cămătar (*geldschieder*), dezvoltator imobiliar și armator implicat în comerțul naval din sec. al XVII-lea. Pe lângă lucrările lui Rembrandt van Rijn, Jan Lievens cel Bătrân, Jan Lievens cel Tânăr, Philips Koninck, Frederick de Moucheron (pe unii dintre aceștia îi împrumutase cu bani în momentele dificile din viața lor, cum a fost cazul lui Rembrandt), în colecția Becker s-au găsit mai multe lucrări de Rubens, achiziționate direct de la artist, printre care un Hercule și un portret al Fecioarei Maria (North, 1997: 121–128). Rubens primea numeroase comenzi de la diferite curți europene, și nu avea nevoie să apeleze la împrumuturile lui Becker pentru a-și susține afacerea.

În atelierul pe care îl deținea la Antwerp, Rubens a realizat numeroase comenzi venite din partea clericilor flamanzi, pentru care a fost răsplătit foarte bine. În 1610, a primit comanda pictării altarului Bisericii Sf. Walburga din Antwerp, pentru care primește 2.600 de florini; în 1619 finalizează altarul Sf. Francisc (comandat de Gaspard Charles) din Biserica Récolletes din Antwerp; pentru altarul „Adorația Magilor” din Biserica sf. Mihail din Antwerp 1500 de florini, plătiți în două tranșe, în 1624 și 1626 (Rooses, 1910: 35–37). Rubens a realizat numeroase portrete ale celor două femei care i-au fost soții, Isabella Brandt și Hélène Fourment (Figura 4).

Fiind un artist extrem de popular, încă din timpul vieții stilul său a fost preluat și copiat: Guillam Forchondt cel Bătrân și pictorii din atelierul său situat la Antwerp au realizat copii și pastişe după lucrări de Rubens, Jan Bruegel, Antoon van Dyck sau David Teniers cel Tânăr, în sec. al XVII-lea pe piața de artă internațională existând o cerere sporită a lucrărilor acestor maeștri. În prezent, Catedrala Notre Dame din Antwerp găzduiește numeroase opere ale lui Peter Paul Rubens.

### ***Peter Paul Rubens la curțile europene***

Pictor de geniu și înzestrat om de afaceri, Rubens s-a dovedit și un diplomat talentat și abil; a realizat numeroase călătorii în scop artistic și diplomatic: „protectorii lui regali au mizat pe internaționalistul abil, însărcinându-l cu misiuni diplomatice” (Bell, 2007: 231). Activitatea de diplomat a lui Rubens a fost deosebit de prolifică și datorită cunoștințelor lui lingvistice: vorbea spaniola, franceza, italiana, olandeza și latina. Prima misiune de diplomat a primit-o în 1603,

de la prietenul și protectorul său, Ducele de Mantua, care l-a trimis la Valladolid, la sediul curții lui Filip al III-lea (Descamps, 1769: 289).

În 1622, conducătorii Spaniei îl însărcinează pe Rubens să culeagă o seamă de informații (a fost mai degrabă spion), pe când acesta se afla la Paris, pentru a discuta cu Maria de Médicis realizarea unei serii grandioase de 24 de picturi. Seria „Maria de Médicis” a fost amplasată în Palatul Luxembourg, și celebra domnia ei și a lui Henri IV. Întreaga serie a fost finalizată în 1625, iar galeria a fost inaugurată cu prilejul căsătoriei fiicei Mariei de Médicis, Henrietta Maria, cu Carol I (Rooses, 1910: 39).

Activitatea artistică și diplomatică a lui Rubens a fost extrem de intensă din 1627 în 1630, când artistul a fost mijlocitorul în discuțiile de pace dintre Madrid și Londra. Deși în epocă se considera că un adevărat nobil nu era demn dacă își folosește mâinile pentru a câștiga bani, sau dacă face comerț, în 1624, Filip al IV-lea al Spaniei l-a înobilat pe Rubens, iar în 1630, Carol I l-a numit cavaler. În 1629 Rubens a primit titlul de „Master of Arts” din partea Universității din Cambridge (Belkin, 1998: 339–340).

Aflat la Madrid în 1628–1629, Rubens a realizat o serie de lucrări importante pentru Filip al IV-lea și pentru alți patroni privați, și a făcut copii după lucrări de Tițian („Căderea Omului”, 1628–1629). Un moment important al sejurului spaniol al lui Rubens a fost întâlnirea lui cu pictorul Curții spaniole, Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, de care l-a legat o strânsă prietenie. Plănuiau să facă o călătorie în Italia, anul care urma, însă chestiuni urgente îl chemau pe Rubens la Antwerp și Velásquez a făcut singur călătoria, în 1629 (Belkin, 1998: 217–218).

Între timp, Rubens se îndrepta spre curtea lui Carol I, căruia îi ducea în dar lucrarea „Alegoria Păcii și a Războiului”, începută la Antwerp și finalizată la Londra (1630). Lucrarea cu temă mitologică demonstrează interesul crescut al artistului pentru pace, iar gestul de a o dăruii lui Carol I semnifică abilitatea diplomatică și politică cu care Rubens era înzestrat. La Londra, artistul-diplomat avea sarcina delicată de a mijloci un tratat de pace între Curtea lui Filip al IV al Spaniei și Curtea lui Carol I. Pentru a-și duce sarcina la bun sfârșit, a rămas la Londra aproape 10 luni, timp în care a vizitat colecțiile de artă, s-a întreținut cu rafinatul *connaissanceur* Carol I, a pictat o serie de lucrări, a fost distins în mai multe rânduri și a scris un număr impresionant de scrisori cu informații asupra vieții englezești. În timpul șederii la Londra, Rubens a primit de la Carol I comanda pictării plafonului din Banqueting House, pe care o finalizează la Antwerp. Pentru acest proiect, Peter Paul Rubens a primit 3.000 de lire sterline (echivalentul a 218.000 de lire sterline, în 2018) și un lanț de aur (Cust, 2017: cap. „Attitudes and influences”).

Cu siguranță că funcția de diplomat a dus la creșterea renumelui pictorului în Europa, iar deseale călătorii întreprinse de acesta au adus numeroase comenzi pentru atelierul de la Antwerp, unde erau produse lucrările pentru comandanții locali și europeni. A excelat în portrete, deși le considera un mijloc „puțin



onorabil”, și accepta să le facă în speranța că va primi execuția unor lucrări „mai importante”, pe care le considera „marea pictură” (Francastel, 1973: 130).

### ***Un Rubens controversat și „inconfortabil”***

În 1609, Rubens s-a căsătorit cu Isabella Brandt, fiica umanistului Jan Brandt, iar în 1610 a construit casa unde și-a instalat atelierul (astăzi, Rubenshuis). Atelierul lui era renumit pe întregul continent european, aici fiind produse în masă picturi care urmau să fie exportate în Italia, Spania, Franța sau Anglia. Așa cum se obișnuia în epocă, prin atelierul lui Rubens au trecut numeroși ucenici care erau puși să picteze diferite părți dintr-o lucrare, iar Rubens le retușa la final. Frans Sniijders era specializat în pictarea fructelor, a florilor, a animalelor, a blănurilor și a texturii fine a pielii; Jan Wildens și Lucas van Uden executau la peisaje (Descamps, 1769: 293), iar Antoon van Dyck a lucrat alături de maestru pentru pictarea cailor din tabloul „Vânătoarea leului” (1612), comandat de Prințul Bavariei (Rooses, 1910: 44).

Rubens lucra repede, iar picturile produse în atelierul lui pot fi împărțite în trei categorii: cele pe care le-a pictat el însuși, cele la care și-a adus contribuția prin pictarea mâinilor și a feței, și cele realizate de ucenici, după desenele și schițele lui Rubens și a căror execuție maestrul doar o supraveghea: „...atelierul lui Rubens era administrat conform principiului de lucru foarte avansat. A dat el însuși o listă de lucrări făcute de mâna lui, ce se disting de cele făcute de elevi și retușate de mâna lui” (Bernier, 1979: 314–315).

Practica lui Rubens s-a dovedit extrem de eficientă și de productivă, însă a stârnit în mai multe rânduri invidia altor artiști care susțineau că artistul „ar fi fost incapabil să exceleze în toate genurile pictate și că nu ar fi reușit fără ajutorul altor pictori, al căror talent îl folosea” (Descamps, 1769: 293). Această practică încă le mai dă de furcă criticilor și evaluatorilor, în momentul când apare pe piață o nouă operă de artă produsă de artist sau de anturajul său. Dacă lucrarea nu este semnată, este necesară o cercetare aprofundată a tehnicii din lucrare, iar lista proprietarilor lucrării poate ajuta la atestarea autenticității operei.

Acest lucru s-a întâmplat în 2010, când lucrarea „Potretul unui comandant de oaste, echipat pentru luptă” a fost scoasă la licitație de casa de licitație Christie’s. Casa lista un șir impresionant de „posibili” (*possibly*) posesori ai lucrării: Cornelis van de Geest (comerciant de grâne din Antwerp care a adunat o frumoasă colecție de artă); John Drummond, Conte de Melfort; Euphemia, Ducesă de Melfort; Louis-Philippe-Joseph, Duce de Orléans; Thomas More Slade. În 1793, lucrarea era oferită spre vânzare în Galeria Orleans din Londra, purtând descrierea „Portretul Ducelui de Alva, de Rubens”; cumpărătorul anonim a plătit 80 de lire pentru lucrare. În 1798, lucrarea a fost revândută de Michael Bryan, *connoisseur* și negustor de artă, pentru 37 de guinee (38.85 de lire sterline). Lucrarea a fost cumpărată de George Spencer, Conte de Spencer, de vreme ce portretul apare în mai multe inventare al proprietății sale din Althorp, Northamptonshire (din 1802, 1822, 1836) cu descrierea „Portretul lui Carol V,

Împărat și Rege al Spaniei – Școala lui Rubens”; într-un inventar din 1851 al aceleiași proprietăți, lucrarea era catalogată drept „Școala lui Pourbus”. Lucrarea a fost moștenită în familia Spencer (familia Prințesei Diana) și oferită spre vânzare de către Christie’s, în 2010 (Christie’s, 2010).

O impresionantă anamneză a proprietarilor lucrării, care ar fi perfectă dacă nu ar exista atâtea „probabilități” și dubii cu privire la proprietari și la artistul care a realizat lucrarea!!! Și aproape 100 de ani în care lucrarea nu a fost un Rubens, ci provenea din ambianța Școlii lui Pourbus (Frans Pourbus the Younger, 1569–1622, pictor flamand cu care Peter Paul Rubens s-a intersectat în 1600, la curtea lui Vincenzo Gonzaga, Duce de Mantua, unde Frans Pourbus era pictor de curte). Abia după cel de-al doilea Război Mondial, în cadrul unei expoziții de la Agnews Gallery din Londra, care reunea mai multe picturi de pe domeniul Althorp, lucrarea a fost re-atribuită lui Peter Paul Rubens. Cu toate acestea, lucrarea estimată la 8–12 milioane de lire sterline a fost vândută de Christie’s pentru 9 milioane de lire sterline. Interesant este faptul că proprietarul casei de licitație este tocmai Conte de Spencer, fratele Prințesei Diana!

„Poziția” controversată a lucrării a atras atenția publicației „The Independent” care a invitat casa de licitații rivală, Sotheby’s, să ia atitudine; însă aceasta a refuzat să discute problema, declarând printr-un purtător de cuvânt că „Sotheby’s nu comentează niciodată vânzările pe care nu le conduce” (Bell, 2010), deși refuzase anterior vânzarea lucrării ca un Rubens autentic. Invitat de aceeași publicație să își spună opinia față de lucrare, Brian Sewell, un reputat critic și istoric de artă britanic pentru „London Evening Standard”, a numit-o „un Rubens inconfortabil”, adăugând: „Este una dintre acele lucrări care nu pare a fi veritabile. Nu mă surprinde că Sotheby’s a respins-o. Din experiența mea de la Christie’s știu că poți aduce grave ofense unui proprietar, dacă îți exprimi îndoiala asupra operei unui maestru pe care ei o consideră autentică” (Bell, 2010).

Invitați să își exprime punctul de vedere, reprezentanții Christie’s au declarat că s-au întreprins cercetări minuțioase cu privire la proveniența lucrării, de către un grup de specialiști și profesori universitari. Când e vorba de marii maeștri, casele de licitații se confruntă adesea cu problema autenticității unei opere de artă, apelând la expertiza unor renumiți istorici de artă pentru detectarea și realizarea „pedigree”-ului unei lucrări. De cele mai multe ori când apare o controversă legată de autenticitatea unei lucrări, este foarte greu să fie destabilizat acest „edificiu a cărui trănicie va rezista tuturor încercărilor” (Bernier, 1979: 38).

Cel mai mare preț obținut de lucrările lui Rubens a fost înregistrat în licitația din 10 iulie 2002 de la Sotheby’s. Pentru lucrarea „Masacrul inocenților” s-au obținut 49,5 milioane de lire sterline, lucru care a făcut să crească cota lui Rubens cu 540% din 1997 (www.artprice.com). Lucrarea „Masacrul inocenților” a fost pe primul loc în clasamentul celor mai scumpe lucrări ale unui vechi maestru, până în 2017, când a fost detronată de „Salvator Mundi” a lui Leonardo da Vinci.

### ***Rubens redescoperit***

În iulie 2018, două portrete aproape necunoscute publicului larg, realizate de Peter Paul Rubens, au fost oferite spre vânzare la cele mai mari case de licitație, Christie's și Sotheby's, cu ocazia vânzărilor de „Mari Maeștri”: „Portretul Clarei Serena” (Figura 5), fiica artistului și „Portretul unui nobil venețian”. Deși Rubens a fost un portretist desăvârșit, acesta nu a realizat foarte multe portrete; Ben van Beneden, directorul Casei Rubens de la Antwerp și specialist în opera lui Rubens estimează că, din cele aproape 1500 de lucrări realizate de Rubens, abia 90–100 au fost portrete, adică ceva mai mult de 5% din întreaga operă (Serrano, 2015).

Cele două portrete apărute pe piața licitațiilor au fost deosebit de dragi artistului. „Portretul unui nobil venețian” a fost estimat la 3–4 milioane de lire sterline, lucrarea fiind adjudecată cu aproape 5,5 milioane de lire sterline în licitația din 4 iulie 2018 de la Sotheby's Londra. Conform notei de proveniență a lucrării, aceasta s-a aflat în proprietatea lui Rubens până la moartea lui, în 1640, lucru neobișnuit pentru un portret care ar trebui să se afle în colecția celui care l-a comandat. Deoarece nu se cunoaște persoana reprezentată în lucrare, se presupune că Rubens a realizat-o pentru propria lui plăcere, fără să fi avut vreun model real. În tratarea personajului, Rubens este tributار portretelor realizate de Tițian, Veronese sau Tintoretto, cu a căror operă pictorul flamand s-a familiarizat în timpul călătoriei din Italia.

„Fie că este considerată un portret sau un studiu de cap, lucrarea este rară prin maniera concentrată, energetică și directă în care a fost realizată.” – a declarat George Gordon, co-președinte al Departamentului de Vechi Maeștri (pictură și desen) de la Sotheby's, în 2018.

Estimat la 3–5 milioane de lire sterline, „Portretul Clarei Serena”, fiica artistului, nu a fost adjudecat în licitația din 5 iulie 2018 de la Christie's Londra (cele 60 de loturi oferite spre vânzare au adus casei peste 31 de milioane de lire sterline). În istoricul provenienței lucrării aflăm că aceasta a făcut parte din patrimoniul Metropolitan Museum din New York și a fost achiziționată în 2013 de un colecționar privat de la Sotheby's, New York, la prețul de 626.500 de dolari, fiind atribuită unui ucenic al lui Rubens (Christie's). Primul proprietar al lucrării a fost Jan Brandt, socrul lui Rubens și bunicul Clarei Serena. Cercetările și testele întreprinse cu prilejul expoziției „Rubens Privé – the master portrays his family”, la Casa Rubens din Antwerp (aprilie-iunie 2015), au dus la concluzia că portretul a fost realizat chiar de artist, cu puțin timp înainte ca fiica lui să moară, în toamna anului 1623, la numai 12 ani (Serrano, 2015).

Casa construită de Rubens în 1610 a fost un loc demn de un artist care a servit intereselor unor oameni prestigioși. Acolo era expusă colecția artistului, care conținea operele celor mai faimoși pictori aparținând școlilor italiană și flamandă, sculpturi antice pe care le cumpărase din colecția lui Sir Dudley Carleton și o cantitate impresionantă de sculpturi antice și picturi venețiene, prin intermediul lui Daniel Nijs. În 1640, la moartea lui Rubens, Balthasar Gerbier a realizat inventarul colecției și l-a trimis lui Carol I și Contelui de Arundel. Însă

strălucirea lui Carol începuse deja să pălească, iar Arundel era prea îndatorat pentru a mai cumpăra lucrări de artă (Hook, 2017: 24).

### 3. Antoon van Dyck, Pictorul Regelui

Antoon Van Dyck (Antwerp 1599 – Londra 1641) a fost cel mai apreciat pictor de la curtea engleză; în lucrările lui, a surprins spiritul „flamboiant” al vremii, a conferit strălucire și a transformat în mod semnificativ imaginea lui Carol I, dovedind un rafinament deosebit și o viziune aparte în reprezentarea personajelor. În copilărie, a fost introdus în tainele picturii de tatăl său, iar la numai 14 ani, Antoon devenise asistentul lui Peter Paul Rubens, de la care a învățat măiestria compoziției și a expresivității și somptuozitatea desenului și a culorii. Talentul său a făcut ca, la doar 20 de ani, să picteze la fel de bine ca și maestrul său (Rooses, 1910: 47).

La 19 ani, van Dyck a fost primit în rândurile gildei pictorilor din Antwerp, ca „maestru”. La invitația Contelui de Arundel și a vicontelui Purbeck, van Dyck a plecat la Londra în 1620, pentru a realiza portrete și a lucrat în serviciul regelui James I. (Hervey, 1921: 187). Ca orice tânăr artist din epocă, încurajat de maestrul său, Rubens, van Dyck a întreprins obișnuita călătorie în Italia (1623–1627), unde s-a familiarizat cu arta vechilor maeștri. Cel mai mult i-a îndrăgit pe Tițian și Giorgione. La Genova, a primit mai multe comenzi de portrete (încă din timpul uceniciei, la Rubens, acest gen îi plăcea cel mai mult) pentru familiile de patricieni Grimaldi, Brignole-Sale, Doria, Cattaneo, Pallavicini. La Roma, a realizat portretul Cardinalului Bentivoglio. (Rooses, 1910: 48) La întoarcerea în Antwerp, toți ceilalți pictori au remarcat că Antoon își îmbunătățise considerabil felul de a picta.

#### *Portretele regalității*

Pentru Carol I, anii 1630 au însemnat o perioadă prolifică din punct de vedere politic, marcată în plan estetic și cultural prin achiziții de obiecte de artă și prin numeroase comenzi făcute artiștilor. Așa cum văzuse la curtea lui Filip al IV-lea, în 1632 Carol I-a numit pe Antoon van Dyck „Principalle Paynter in ordinary to their Majesties” – „Prim-Pictor în Serviciul Majestății Sale Regele”-, acordându-i o rentă anuală de 200 de lire sterline; artistul a rămas în serviciul regelui până la moartea sa, în 1641. Pe lângă renta anuală, artistul primea 100 de lire pentru un portret în mărime naturală și 50 de lire pentru busturi. (Descamps, 1769: 323) Pentru Carol I, van Dyck a realizat numeroase compoziții și portrete (atât ale familiei regale, cât și pe ale altor personaje de la Curte); în timpul ședințelor de pictură, regelui îi făcea plăcere să vorbească cu acest artist educat și citit.

Lucrarea „Carol I la vânătoare” (impozantă ca mărime – Figura 6) este unul dintre cele mai celebre portrete pictate de van Dyck lui Carol I, care este reprezentat ca o persoană rafinată și ușor frivolă. Vânătoarea este doar un pretext, un decor teatral, ținuta regelui fiind mult prea elegantă pentru o partidă de

vânătoare; pălăria cu boruri largi, cizmele sofisticate și doublet-ul argintiu, sabia de la brâu și bastonul din mâna dreaptă fac din Carol I un personaj strălucitor și impunător, așa cum i se cuvine unui conducător. La sfârșitul sec. al XVII-lea, lucrarea a ajuns în Franța și a fost achiziționată de Ludovic al XVI-lea de la Contesa du Barry, în 1775. În prezent, lucrarea se află în patrimoniul Muzeului Luvru.

Cel mai neobișnuit portret realizat de pictorul flamand este „Triplul portret al lui Carol I” (Figura 7), lucrare unică în istoria artelor prin abordarea pe care o face artistul personajului reprezentat. Lucrarea a fost comandată de rege pentru a servi drept model la realizarea unui bust din marmură de către sculptorul italian Gianlorenzo Bernini, care urma să fie un cadou pentru Henrietta Maria. În portretul lui van Dyck, regele este reprezentat din față, din profil și din semi-profil și poartă trei haine de culori diferite, contrastante (albastru, roșu și stacojiu), conferind întregii scene o notă bizară pentru vremea aceea. În schimbul bustului realizat, Bernini a primit de la Carol I un inel cu diamant în valoare de 800 de lire sterline. Bustul a fost distrus în timpul incendiului din 1698 de la Palatul Whitehall. (Royal Collection Trust) Lucrarea lui van Dyck a rămas în proprietatea sculptorului și a descendenților lui până în 1802, când dealer-ul englez Willian Buchanan a cumpărat-o și a adus-o în Anglia, fiind achiziționată de Casa Regală (Hook, 2017: 68).

În portretele realizate copiilor lui Carol I, Antoon van Dyck s-a dovedit un artist fascinat de șarmul ingenuu al copilăriei, în ciuda problemei pe care o ridică redarea naivității unor copii îmbrăcați în ținute aristocratice, prea somptuoase pentru vârsta lor fragedă. Din familia regală, Antoon van Dyck a mai realizat portretul Lordului Wharton și portretele duble ale Lorzilor Stuart, al Lorzilor George Digby și William Russell (Rooses, 1910: 54–56) și ale lui George și Francis Villers. În scurta sa carieră, van Dyck s-a specializat în pictarea portretelor duble, care „par într-un fel ca niște membrane sensibile la orice vibrație” (Bell, 2007: 232). La fel ca și maestrul său Rubens, van Dyck a realizat un impunător portret al Mariei de Médicis, soacra lui Carol I, unul dintre numeroasele portrete pictate pentru regalitatea franceză.

Pe lângă portretele făcute regalității, van Dyck a realizat numeroase portrete ale aristocrației și nobilimii. Era atât de popular încât Everhard Jabach, unul dintre furnizorii cu obiecte de artă ai lui Mazarin, i-a comandat trei portrete. Tot prin intermediul lui Jabach aflăm modalitatea de lucru a pictorului. Datorită tehnicii pe care o aplica, și a unui program bine stabilit, Van Dyck lucra la mai multe portrete în paralel, cu o rapiditate uluitoare. Începea cu un desen, unde schița poziția și îmbrăcămintea modelului. Ședința pentru portret dura o oră, urmând să se stabilească o întâlnire ulterioară. Înainte ca pictorul să primească un alt client, servitorul îi curăța pensulele și paleta. Portretul schițat ajungea la ucenicii care pictau îmbrăcămintea, după ținutele trimise de comanditari, la cererea lui van Dyck. Pentru mâini, Van Dyck folosea modele de ambele sexe, iar chipul îl picta el însuși (De Piles, 1766: 229–230).

Conform registrelor ținute de artist, din 1620, în atelierul lui van Dyck au fost realizate peste 400 de portrete, din care 40 portrete ale lui Carol I (multe dintre acestea au fost trimise drept cadou la alte curți europene). Asemeni lui Rubens, van Dyck a angajat artiști care au creat lucrări alături de el. Totuși, numeroși comanditari cereau ca lucrările comandate de ei să fie realizate de însuși van Dyck. Diferența de preț dintre portretele realizate de însuși van Dyck și cele realizate în atelierul său era semnificativă și reiese din registrele din atelierul artistului. În acestea este specificat faptul că „portretului Reginei Maria, conceput ca original, valorează 20 de lire sterline”; în alt loc, portretul Henriettei Maria este evaluat la 4 lire sterline, deoarece era o copie realizată în atelierul artistului (Jardine, 2012: 44–45). Astfel, se face clar distincția între o lucrare originală de van Dyck și o copie realizată în atelierul lui.

### *Un portret „ascuns” 300 de ani*

Este captivantă povestea portretului Henriettei Maria (Figura 8, stânga, în rochie stacojie), soția lui Carol I, pictat de van Dyck în jurul anului 1639. Aproape 300 de ani, acest portret a fost „acoperit” de un alt portret al Henriettei (Figura 8, dreapta, în rochie albă de satin acoperită de un drapaj albastru). În 2012, casa de licitație Christie’s oferea spre vânzare copia unui portret al Henriettei Maria, „după van Dyck”; lucrarea a fost achiziționată prin telefon de dealer-ul de artă britanic de renume internațional Philip Mould, cu suma de 8.750 de lire sterline (Christie’s Interiors, 2012). Ulterior, sub copia după van Dyck s-a găsit un original de Antoon van Dyck, cunoscut prin intermediul a șapte replici.

Philip Mould povestește cum a ajuns la descoperirea unui „sleeper” (termen consacrat de Mould, desemnând lucrări de artă a căror identitate a fost pierdută în timp):

Habar nu aveam că sunt două picturi pe aceeași pânză. Din imaginea de pe internet nu mi-am dat seama de calitatea picturii. Din felul în care erau tratate mâinile și drapajele, eram sigur că este o copie din sec. al XVIII-lea. Doar când am văzut lucrarea în realitate mi-am dat seama că există o „strălucire” în zona capului și că sub obrazul Henriettei Maria exista o „tranziție” la nivelul pastei de la un strat pictural la altul. Sub portret am observat marginile mai mici ale unei alte picturi (Mould, 2012).

O radiografie a lucrării a confirmat că sub stratul pictural superior exista un alt portret al Henriettei. Au fost necesare numeroase analize de laborator, peste 400 de ore de restaurare și o mie de intervenții cu bisturiul (restaurarea a fost realizată de Rebecca Gregg) pentru a fi „devoalată” pictura originală. Prin curățirea picturii s-a constatat că intervențiile nu au survenit la fața personajului, ci doar la poziția mâinilor, la rochie și la drapaje, artistul din sec. al XVIII-lea folosind întregul suport al pânzei, care era de 4 ori mai mare decât lucrarea inițială. A fost extrem de dificilă îndepărtarea stratului pictural aplicat în sec. al XVIII-lea. Nu



se știe cine a executat portretul Reginei cu drapaj albastru, însă este posibil ca pânza să fi fost folosită pentru că pânza inițială conținea un portret neterminat, așa cum se poate observa în zonele mâinii, părului și coroanei. Costurile procesului de restaurare au ajuns la 20.000 de lire sterline (Mould, 2012).

Invitat să facă o expertiză a lucrării, dr. Christopher Brown, director al Ashmolean Museum din Oxford și expert în opera lui van Dyck, a atribuit lucrarea artistului flamand. În prezent, lucrarea se află în Banqueting House, din Londra, fosta reședință a Reginei Henrietta Maria (Jardine, 2012). Conform artprice.com, din anii '90 până în prezent lucrările realizate de van Dyck au fost vândute în licitații la prețuri situate între câteva sute de mii de euro și milioane de euro (în funcție de complexitatea lucrării și a personajelor reprezentate), în timp ce o lucrare realizată în atelierul lui van Dyck, ar putea ajunge până la 300.000 de lire sterline (Artprice).

Numărul mare de comenzi au făcut din van Dyck un artist foarte bogat, căruia îi plăcea să ducă un trai asemănător cu cel al comanditarilor săi: „cheltuia mult, avea calești strălucitoare și o casă cu mulți servitori, deschisă tuturor” (Descamps, 1769: 324). Astfel se înfățișează în lucrarea „Autoportret cu floare soarelui” (Figura 9), pictată la Londra, pe când se afla la apogeul carierei sale. Artistul poartă lanțul de aur primit de la Rege când a fost făcut cavaler și stă alături de o floarea soarelui imensă (Brown, 1999: 244).

În ultimii ani din viață, măcinat de o ftizie pulmonară care i-a deteriorat mult sănătatea și starea de spirit, tehnica artistului a cunoscut un declin, lucru care s-a putut observa în portretele pe care le executa cu o rezeziune extraordinară: începea dimineața, făcea o pauză la prânz, iar seara portretul era gata. Când i s-au făcut reproșuri cu privire la acest lucru, van Dyck a răspuns: „dacă până acum am lucrat pentru a-mi face reputație, acum lucrez pentru bunăstarea mea” (Descamps, 1769: 326). A fost un fin psiholog și a știut să redea cu generozitate, forță și fidelitate somptuozitatea curții regale engleze.

#### 4. Efervescența vieții londoneze

Urcarea pe tron a Regelui George I, începând cu anul 1714, a adus pentru Marea Britanie o perioadă de stabilitate politică și economică, în timp ce alte state europene – Franța, Spania și Olanda – încercau să se recupereze după conflicte recente. Prin implementarea unor politici economice competente, prim-ministrul Robert Walpole a făcut ca industria britanică să fie în creștere, iar apariția motorului cu abur a dus la dezvoltarea inovațiilor care au propulsat creșterea industrială. Evoluția rapidă a comerțului și a industriei a dus la apariția unor afaceri prospere în domeniul bancar și la dezvoltarea sectorului cultural și artistic. Cea mai mare parte dintre deținătorii de afaceri industriale și de pământuri purtau titluri nobile (baroni, duci, conți) care le fuseseră atribuite de rege și le confereau un statut privilegiat în Camera Lorzilor și o poziție socială influentă (Maurois, 2006: 464–482).



Centrul comerțului britanic era Londra, unde se înregistra o creștere demografică fără precedent: dacă în 1760, populația Londrei era estimată la 750.000 de locuitori, în 1815 aceasta ajunsese la 1,4 milioane. Marea Britanie avea o populație de peste 9 milioane de locuitori, ceea făcea ca, la începutul sec. al XVIII-lea, la Londra să se înregistreze cea mai mare concentrație de britanici care locuiau în capitală, spre deosebire de celelalte țări europene. Viața politică britanică se desfășura la Londra (aici se aflau Curtea și Parlamentului), iar orașul deținea cel mai mare port britanic și cele mai importante tipografii și rețele de comunicații. Viața socială de aici era în plină ascensiune: teatre, cafenele, biblioteci, școli. Cu toate acestea, populația rurală nu era privată de accesul la cultură, deoarece *gentilomii* de la oraș mergeau câteva luni pe an la țară, să se odihnească, ceea ce a dus la propagarea noilor idei, la o dezvoltare economică, socială și culturală care tindea spre uniformizare pe întregul teritoriu englez (Maurois, 2006: 491–492).

De la jumătatea sec. al XVIII-lea, s-a înregistrat o creștere a clasei de mijloc din Marea Britanie și a celor care aveau o profesie, precum avocați, medici, profesori. Perioadele mai îndelungate de pace au dus la prosperitatea unei pături mai largi a populației decât în restul țărilor europene și la dezvoltarea scenei culturale și artistice. Au fost încurajate profesiile „de lux” – muzicieni, pictori, anticari, grădinari – fapt care a dus la creșterea calității vieții și la prosperitatea afacerilor în materie de bunuri cu caracter artistic: mobilier, porțelan, oglinzi, tablouri.

În prima parte a sec. al XVIII-lea, stilul favorit al aristocrației a fost Barocul. Pe măsură ce stilul Rococo s-a dezvoltat în Franța, a crescut exportul de artă franceză în Marea Britanie. Artele plastice, arhitectura, teatrul și muzica au primit influențele mișcărilor artistice străine. Mijloacele de transport fiind mai accesibile, a fost mai ușoară răspândirea noilor idei culturale prin mass-media. Perioada a fost marcată prin apariția librăriilor, a sălilor de concerte și întruniri. Arta, care până acum fusese destinată doar aristocrațiilor, a ajuns la clasa socială de mijloc prin reviste, ziare și romane cu un conținut divers și mai realist. Aceste schimbări au dus la evoluția întregii societăți engleze, oamenii începând să gândească mai global, iar artiștii și gânditorii creându-și propria identitate culturală (Maurois, 2006: 452–455).

Un mijloc comun de petrecere a timpului era frecventarea cafenelelor (*coffee house*). Încă de la începutul sec. al XVII-lea, la Londra existau peste 200 de astfel de locații unde se întâlnea o lume diversă (Ellis, 1956: XIV). Mulțimea „pestrită” din *coffee houses* reunea medici, negustori, scriitori și politicieni; aici se discutau chestiuni politice, sociale, filosofice, artistice și literare. Cele mai renumite erau „Will’s”, „Grecians”, „Turk’s Head” și „The Rainbow”. Știrile circulau rapid și într-un mod ingenios: erau angajați „alergători” care fugeau de la o „casă” la alta pentru a relata cele mai importante evenimente ale zilei. Astfel, aceste locații au devenit importante centre de răspândire a știrilor și de emergență a noilor idei politice și culturale. Toate aceste premize au făcut din Londra locul principal de

dezvoltare a sferei publice, un centru urban și comercial unde au apărut noile idei politice, sociale și culturale care vor schimba lumea (Bindman, 1997: 29).

Diversificarea publicului-beneficiar din sec. al XVIII-lea a dus la lărgirea ariei de subiecte din arta plastică, literatură, muzică și teatru, și reliefează viața cetățenilor englezi obișnuiți sau chiar situații sociale aflate la granița normalității. Jonathan Swift („Gulliver’s Travels”), Henry Fielding („Tom Jones”), John Gray („The Beggar’s Opera”) sau George Lillo („The London Merchant”) au fost considerați reprezentanți de seamă ai epocii lor.

Cei cu dare de mână își construiau case grandioase, împodobite cu tablouri, porțelanuri și mobilier fastuos, împrejmuite de grădini, și frecventau evenimentele mondene, precum cursele de cai, sălile de bal sau licitațiile de obiecte de artă. Arhitectura a fost revoluționată de stilul neoclasic impus de frații Adam, în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea. Interioarele somptuoase au fost decorate cu mobilier rafinat, iar întreaga atmosferă era mai primitoare, cu tablourile expuse pe zidurile încăperilor. Aceste rezidențe erau dotate cu grădini care necesitau amenajare. Lancelot Brown (Capability Brown, 1715–1783) a fost cel mai renumit grădinar englez; acest architect-grădinar a realizat peste 170 de grădini-parcuri. Porecla „Capability” îi vine de la faptul că le spunea clienților că proprietatea lor are „capacitatea” de a fi îmbunătățită (McKenna, 2016).

Thomas Chippendale (1718–1779) a creat la comandă numeroase piese de mobilier pentru familiile înstărite. Cabinetele sale elegante, bogate și unice au devenit repede la modă și erau piese de rezistență în saloanele englezești. Designul lui Chippendale a reprezentat o sursă de inspirație pentru alți realizatori de mobilier, mai ales după publicarea cărții lui Chippendale, „The Gentleman and Cabinet Maker’s Director” (1754), care cuprindea modelele lui. Împreună cu colaboratorii săi, a creat cele mai căutate și mai scumpe piese de mobilier din epocă. Viziunea lui a revoluționat designul interior și în alte regiuni ale Europei și în America.

Stilul Chippendale combină elemente gotice și rococo, cu influențe chinezești. Picioarele scaunelor sunt mai subțiri în compartie cu stilurile anterioare, și se disting prin ghearele de la baza acestora. Elementele caracteristice ale mobilierului sunt decorurile din panglici, scoici și frunze, coloanele și capitellurile, arcele gotice și dantelăria preluată de la mobilierul chinezesc. Esențele folosite erau lemnul de mahon, nuc și cireș, iar pe măsură ce a crescut cererea, s-a folosit lemnul de arțar (vopsit închis pentru a imita esențele închise), pentru a se reduce costurile. O vitrină-cabinet pentru porțelanuri chinezești, atribuită lui Thomas Chippendale a fost oferită la licitație (Figura 10) și vândută pentru peste 2,5 milioane de lire sterline, la Christie’s, în licitația „Exceptional Furniture”, care a avut loc la Londra, la 18 iunie 2008.

Timp de mai multe secole, în Marea Britanie pictura a fost realizată mai ales de artiștii străini chemați la curte pentru a realiza portretele familiei regale: Hans Holbein cel Tânăr (1497–1543) a primit titlul de „pictor al curții” lui Henric al VIII-lea, iar Antoon van Dyck a fost pictorul preferat al lui Carol I. Ulterior,

în Marea Britanie s-au perindat numeroși pictori francezi, italieni, germani, flamanzi sau olandezi, care au pictat tablouri în toate genurile. Abia în sec. al XVIII-lea s-a dezvoltat o școală autohtonă de pictură ai cărei reprezentanți de marcă au fost William Hogarth, Sir Joshua Reynolds și Thomas Gainsborough; utimii doi au excelat mai ales în portretistică, un gen artistic care a cunoscut o dezvoltare deosebită în Anglia și care era la mare căutare.

### *Un nou divertisment londonez: licitațiile*

Deținerea unei colecții de artă în sec. al XVIII-lea era considerată de Bernard Mandeville (1670–1733, satirist, filosof și economist politic anglo-olandez) un viciu benefic. În poemul satiric „The Fable of The Bees: or, Private Vices, Publick Benefits” (Fabula albinelor sau Viciile private, beneficiile publice, 1723), Mandeville vorbește despre beneficiile economice ale viciului și despre valoarea artei pe o piață care era în plină ascensiune. Referitor la aceasta, Mandeville a stabilit patru factori care determinau prețurile operelor de artă: „Valoarea stabilită pentru picturi depinde nu numai de numele maestrului și vârsta la care le-a realizat, dar, într-o mare măsură, și de raritatea operelor lui, și, lucru nerezonabil, de calitatea persoanelor care le dețin și de perioada pentru care ele au fost deținute în marile familii” (Goodwin, 2006: p. 31). Dacă Mandeville considera că valoarea unei opere de artă ținea în mod „nerezonabil” și de importanța proprietarilor anteriori, astăzi acest aspect în stabilirea valorii unei opere de artă a devenit cât se poate de „rezonabil”, și chiar a căpătat o importanță deosebită.

Pentru reprezentanții aristocrației engleze, desăvârșirea educației artistice se făcea printr-o călătorie în Italia, la Roma, Florența și Veneția. „Grandiosul turneu” le-a permis să se familiarizeze cu artă italiană și să achiziționeze picturi, sculpturi și gravuri cu care își decorau locuințele. „Reîntorși în Anglia, își remodelau reședința după arhitectura vilelor lui Palladio din Veneto și își refăceau parcurile după modelul picturilor lui Claude Lorrain” (Bell, 2007: 282). Cum societatea engleză era ahtiata după lux și divertisment, o dată cu venirea la putere a lui William al III-lea al Angliei (1689–1702) au luat amploare licitațiile. Prințul de Orania, guvernator olandez, a adus în Anglia moda licitațiilor.

Primele licitații engleze aveau loc în cafenele (*coffe house*), erau extrem de populare și se desfășurau după o metodă numită „Mineing” (licitație descendentă): în fața publicului era prezentat un obiect și se striga prețul cel mai mare pe care îl dorea vânzătorul; prețul cobora progresiv, iar obiectul era adjudecat de prima persoană care striga „Mine!” (al meu). Obiectele erau expuse înainte de licitație și se tipărea un catalog, disponibil în cafenea. La licitație erau scoase obiecte diverse, iar cu timpul acestea s-au specializat pe domenii: cărți, medalii, picturi, sculpturi. În ziare apăreau reclame ale acestor evenimente. Catalogul licitației din 12–14 martie 1691 din cafeneaua Dnei. Smythers din Londra promova lucrări de „cei mai faimoși maeștri vechi și moderni din Europa: Tițian, Rubens, van Dyck și Rembrandt” (Huda, 2008: 9).

Această modalitate de vânzare a luat o asemenea amploare încât cafenelele

s-au dovedit neîncăpătoare și a fost necesară apariția unor case de licitație cu caracter permanent. Prima casă de licitație engleză a fost înființată la Londra, în 1726, de Christopher Cock (Rambach, 2010: 38), și era specializată în cărți și obiecte de artă. Christopher Cock a introdus un sistem gradual de comisionare care începea cu 5% pentru lucrările care ajungeau la 40–50 de lire sterline și oferea estimări pentru lucrări (Huda, 2008: 10).

Apariția comisionului la cumpărare a apărut din nevoia caselor de licitație de a se apăra de cei care faceau oferte false și care nu intenționau să cumpere obiectul. Mai mult, casele de licitație au introdus regula depunerii unui acout din partea licitatorilor înainte de licitație, pentru a putea face dovada că pot să achite obiectele licitate. Timpul mediu pentru licitarea unui lot era de 1,4 – 2,4 minute (în prezent, în licitațiile de la Sotheby's, timpul de vânzare pentru un lot este de 0,5 – 1,2 minute) (De Marchi, Van Miegroet, 2006: 106–107). Aceste practici au fost preluate de casele de licitații care au apărut ulterior, și s-au păstrat până în prezent.

Afacerea lui Christopher Cock a fost susținută de Arthur Pond, artist, antreprenor, *connoisseur* și negustor de artă englez care a realizat atestările lucrărilor care urmau să intre în licitație. În această perioadă a început să se ridice problema autenticității operelor de artă; cum numeroase opere de artă din secolele anterioare nu fuseseră semnate, proprietarii caselor de licitație au apelat la specialiști pentru atestarea autenticității operelor vândute. Jean-Pierre Mariette (1694–1774), colecționar și vânzător de artă din Paris, a susținut că o lucrare „vorbește” despre autorul ei, chiar dacă nu este semnată: „din cercul lui Mariette a evoluat și conceptul de *mână*, identificarea unui artist prin simpla referire la tehnica lui de desen, adică *scritura* lui artistică” (Hook, 2017: 42).

În a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, metoda vânzării prin licitații s-a dovedit profitabilă, astfel că numărul caselor de licitație a crescut; în a doua jumătate a secolului, la Londra existau peste 60 de case, care aveau o ofertă foarte diversă. Din această perioadă datează marile case de licitație anglo-saxone: Sotheby's a fost fondată în 1744 de James Cox, Christie's în 1766 de James Christie, Bonhams în 1793, iar Philips în 1796 (Rambach, 2010: 38).

James Christie (1730–1803) a clădit un adevărat imperiu al licitațiilor, începând de la vânzarea de „mobile obișnuite, păsări, coșciuge, flașnete și chiar brichete de fân” (Bernier, 1979: 256–257). În 1766 a organizat prima licitație cu obiecte de artă. În sălile lui din Pall Mall erau vândute operele celor mai importanți artiști, iar clientela era formată din persoanele cele mai pretentioase din Londra.

Metodele de licitație au evoluat, iar proprietarii caselor de licitație au investit în stocul de lucrări. La sfârșitul sec. al XVIII-lea, un număr mare de lucrări a venit în Anglia o dată cu emigranții francezi care și-au adus colecțiile cu ei; cum aceștia nu dispuneau de bani lichizi, au fost obligați să-și vândă lucrările prin licitație. Astfel au luat naștere colecții impresionante de pictură, sculptură, gravură și artă decorativă.

## 5. William Hogarth: cel mai renumit pictor londonez

William Hogarth (1697–1764) a fost unul dintre primii artiști englezi a cărui faimă a trecut de granițele Regatului Marii Britanii încă din timpul vieții, fiind considerat „cel mai renumit pictor londonez” (Paulson, 1993: 2). Întrucât Academia londoneză de artă nu a fost înființată decât în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, în 1724 William Hogarth s-a înscris la cursurile artistului Sir James Thornhill (care se țineau la Covent Garden), de care îl va lega o profundă prietenie și cu fiica căruia se căsătorește în 1729. În aceeași perioadă, adordează pictura, realizând lucrări inspirate din viața socială, în același stil personal ca în gravură. La sfârșitul anilor 1730, Hogarth era un artist renumit, cu o clientelă adecvată și obținând venituri substanțiale. Faptul că era independent financiar, i-a permis să se exprime liber, transpunându-și în operă propriile valori și credințe. Asemeni pictorilor olandezi care au realizat scene de gen (Jan Steen, Frans Hals, Pieter Breugel), gravurile lui au constituit realitatea epocii în care a trăit (Bindman, 1997: 24).

William Hogarth a devenit faimos pentru gravurile și picturile sale satirice și moralizatoare, în care a pus accent pe viața oamenilor din popor. În acest sens, este exemplară lucrarea „Mica vânzătoare de creveți” (Figura 10), care amintește de forfota din piețele londoneze. Un personaj greu de uitat, cu care probabil că artistul s-a intersectat în plimbările sale citadine și l-a redat pe pânză cu vitalitate și voieșie. Mica vânzătoare „denotă bucuria de a trăi, sănătate, candoare și tinerețea plebee, iar Hogarth o compară cu frumusețile fardate de la curte...” (Rooses, 1910: 354)

Hogarth a realizat numeroase serii de pictură, pe care le-a transpus în gravură, pentru o circulație mai largă. „Cariera unei prostituate” („A Harlot’s Progress”, 1731); „Cariera unui destrăbălat” („A Rake’s Progress”, 1733–1735); „Căsătorie la modă” („Mariage à-la-mode”, 1744); „Comicul unei alegeri” („The Humours of an Election”, 1754–1755). A realizat seria de picturi și gravuri după piesa „Opera cerșetorului” de John Gray: „Pentru cei aflați în lojă, aceasta constituia șansa achiziționării unei secvențe narative în ulei; pentru cei din staluri, aceeași serie de gravuri alb-negru, la prețuri rezonabile” (Bell, 2007: 279–280). Pentru populația care nu știa să citească, gravura era echivalentă cu citirea unei cărți.

Aceste serii narative au fost inspirate din viața socială și politică engleză, iar situațiile surprinse de artist sunt rediate cu umor și ironie. Criticând contextul politic și religios din vremea sa (disputele religioase dintre Biserica Anglicană și Metodisti), Hogarth a devenit o „portavoce” a societății engleze din sec. al XVIII-lea, un adevărat specialist în *public relations*. Prietenul său apropiat, Henry Fielding, spunea despre el că este „un pictor al istoriei comice” (De Voogd, 1981: 3).

Pentru lucrările sale, artistul își alegea subiecte din saloanele și de pe străzile

Londrei, în parcuri și piețe: „Precupețele vânzătoare de pește, ducându-și marfa într-un coș pe care-l poartă pe cap, dau nota cea mai pitorească mulțimii de negustori care țișă pe străzi, vestindu-și prezența” (Braudel, 1985: 26). Hogarth a preferat să privească în jur și să aștearnă pe hârtie sau pe pânză impresiile culese din lumea înconjurătoare și, nu de puține ori, a scos în evidență inegalitățile și brutalitatea societății în care trăia. Desenator desăvârșit, și-a exersat simțul observației și memoria vizuală în așa măsură încât, pentru realizarea unei lucrări nu avea nevoie de studii sau schițe pregătitoare.

Realizând că picturile sale ajung la un număr limitat de persoane, Hogarth le-a multiplicat folosindu-se de tehnica gravurii, pe care o învață în atelierul lui Ellis Gamble (1713–1720). „Vânzarea propriilor gravuri a reprezentat o sursă importantă de venit pentru William Hogarth, care prefera să nu aibă de-a face cu dealerii” (Hook, 2017: 46). Astfel, în 1720 Hogarth își deschide propriul atelier, în casa părintească; aici, pe lângă creațiile sale, a realizat ilustrații de carte, reclame pentru magazine, cărți de vizită și alte activități care îi asigurau existența.

Pe lângă meritele artistice, William Hogarth s-a dovedit un personaj de o înaltă calitate umană, donând sume importante de bani în vederea construirii de spitale și școli pentru săraci. În sec. al XVIII-lea, întreaga societate engleză a fost angrenată într-un amplu proces filantropic care a dus la evoluția acesteia. Datorită meritelor sale, în 1757 William Hogarth a fost desemnat drept Pictorul Regelui, funcție pe care a ocupat-o până la sfârșitul vieții. Poziția de Pictor al Regelui („Serjeant Painter”) îi oferea unui artist prerogativul de a picta și decora rezidențele monarhului, în sec. al XVIII-lea artistul primind pentru serviciile sale peste 1.000 de lire sterline pe an (de 5 ori mai mult decât primise Antoon van Dyck cu un secol înainte) (Paulson, 1993: 213–216).

### ***Legea lui Hogarth (1736)***

La început, gravurile lui Hogarth de o calitate deosebită erau comercializate la prețuri mari și circulau doar în cercurile de *connoisseurs*. Cu timpul, prețurile au devenit accesibile, tocmai pentru a ajunge în rândurile populației sărace. Mesajul lor este simplu și concis pentru a fi cât mai accesibile pentru toate nivelurile societății (Bindman, 1997: 142). Referitor la seria de gravuri „Patru etape ale cruzimii” („Four Stages of Cruelty”, 1751), Hogarth menționează că a realizat-o tocmai în scopul de a educa. Fiecare exemplar din această serie era vândut pentru o liră sterlină, lucru inscripționat chiar în gravură (Inscripție: „1 liră sterlină. Publicată cu acordul parlamentului din 1 februarie 1751”).

După 1730, Hogarth a înregistrat un succes uriaș cu seriile de gravuri „Cariera unei prostituate” și „Cariera unui destrăbălat” pe care le vindea la prețuri modeste, accesibile clasei de mijloc. A existat chiar o listă de așteptare pentru cei care doreau să dețină seria de gravuri „Cariera unui destrăbălat”, ceea ce l-a determinat pe artist să mai facă o serie, cu două plăci în plus față de prima (prima serie numără 6 plăci), la un preț și mai accesibil, lucru care denotă calitățile de om de afaceri ale artistului (Paulson, 1993: 17–21). Realizând că pot



scoate bani din vânzarea gravurilor, mai mulți vânzători au executat plăci false după lucrările originale ale artistului, iar această practică i-a adus prejudicii lui Hogarth, din cauza calității scăzute a gravurilor false.

Același lucru se întâmplase în 1502, când un editor din Strasbourg a scos o ediție a seriei „Apocalipsa” a lui Albrecht Dürer, fără acordul artistului; în timpul vieții, numeroase gravuri ale lui Dürer au fost falsificate (Nanu, 1976: 67). Deși prețul gravurilor era scăzut, gravura a fost un gen preferat de falsificatorii care se bazau pe ignoranța cumpărătorilor. Fiind un procedeu mecanic de reproducere, gravura le-a permis falsificatorilor realizarea de tiraje mari și de câștiguri rapide.

Unul dintre cei mai înverșunați falsificatori ai gravurilor lui Albrecht Dürer a fost Marcantonio Raimondi (1480–1534), gravorul lui Rafael. În 1506, Dürer s-a plâns autorităților de practicile oneroase ale lui Raimondi; cum proprietatea intelectuală nu era considerată importantă în epocă (multe lucrări nici nu erau semnate), autoritățile nu i-au interzis lui Raimondi să reproducă lucrările lui Dürer, ci doar monograma artistului (Shore, 2017: 41–43). Pentru a se proteja de falsificatori, Dürer a folosit hârtie cu filigran și și-a marcat creațiile prin folosirea monogramei „AD”, ca semn al paternității creatoare (Arnau, 1970: 97–105). Monograma, semnătura, signetul sau marca au început să fie practicate în operele de artă încă din a doua jumătate a sec. al XV-lea, pentru a face diferența între lucrările anonime și cele semnate, care aveau o valoare mai mare.

Însă, nu exista nici o lege care să apere drepturile de autor. Încurajat de alți colegi de breaslă, William Hogarth a realizat un proiect de lege care să-i protejeze pe gravori de lăcomia colegilor de breaslă. „Legea de protejare a drepturilor de autor a gravurilor” („Engraver’s Copyright Act” sau Hogarth Act) a fost aprobată de regele Georges II în 1736 și a fost prima reglementare de acest gen privitoare la domeniul artelor vizuale, oferindu-le artiștilor control asupra producției proprii (Verhoogt, 2007: 15–16). Această lege avea scopul de a proteja gravurile care aveau un caracter original, făcând distincție între artiști și meșteșugari.

În 1790, în SUA a apărut Copyright Act (Legea drepturilor de autor). Abia în 1886 s-a adoptat la Berna „Convenția pentru Protejarea Operelor Literare și Artistice”, care „armoniza practicile la nivel internațional” (Shore, 2017: 46).

După moartea lui Hogarth, în 1764, văduva acestuia a publicat o ediție completă a operei gravate a lui Hogarth, „Hogarth Moralized” (1768) și s-a ocupat în continuare de promovarea imaginii artistului. Întrucât plăcile de gravură permiteau realizarea de tiraje, Jane Hogarth a continuat să le folosească și le-a vândut în librăria pe care o deținea la Londra. Pictura lui Hogarth a însemnat o sursă de inspirație pentru numeroși artiști care i-au urmat. Francesco Bartolozzi a realizat gravura „Fata cu creveți” după pictura originală a lui Hogarth, aflată în proprietatea lui Jane Hogarth. În placă a fost gravată inscripția: „Gravată după pictura în ulei originală de Hogarth, aflată în posesia D-nei Hogarth. Publicată la 25 martie 1782 de Jane Hogarth & R-d Livesa, Leicester Fields” (Hogarth, Nichols (ed.), 1781: 411).



Disprețuind arta „la modă” și mai ales influența italiană și franceză manifestată asupra colegilor lui, Hogarth a dezvoltat un stil personal și original. Și totuși, când trebuia să realizeze portretele unor comanditari bogați și influenți, picta și în „stilurile străine”, care i-au fost familiare din gravurile care circulau în epocă și din portretele pe care are ocazia să le vadă în colecțiile private. Portretele sale ne amintesc de grația și finețea portretelor lui Antoine Watteau. Contemporanul său, criticul de artă Horace Walpole considera că arta italiană era superioară oricărei forme de artă produse în Marea Britanie, și a atacat stilul original al artistului britanic (de altfel, nici un artist contemporan cu el nu a scăpat de aceste critici acide), dar a apreciat performanța artistului în arta gravurii (Bindman, 1997: 12–13).

### „Frumosul” analizat

În 1753, William Hogarth publică volumul „Analiza frumosului” unde împărtășește propriile idei despre frumusețea vizuală într-un limbaj accesibil oamenilor obișnuiți. A fost un răzvrătit și a dus o campanie încrâncenată împotriva gustului *en vogue*, ridiculizând admirația exagerată pe care o aveau englezii față de artiștii străini; la jumătatea sec. al XVIII-lea, orice englez din înalta societate trebuia să dețină lucrări de artă de autori francezi sau italieni. Publicând acest volum, Hogarth declanșează un adevărat război cu amatorii de artă. Cartea a fost primită cu ovații de către susținătorii lui Hogarth, iar greșelile minore apărute în text au fost aspru criticate de către rivalii lui.

Într-o vreme când „frumosul” era evaluat pe baza „proporțiilor ideale” enunțate în timpul Renașterii, a tradițiilor și convențiilor clasicismului academic, William Hogarth propune o analiză a „frumosului” prin apelul la simțuri: „În perioada 1745–1753, ni-l putem imagina pe Hogarth hoinărind în jurul Londrei și observând expresiile și mișcărilor, felul în care lumina cade pe suprafețe, formele schimbătoare ale umbrei pe când trecea pe lângă un zid, în timp ce aduna aspecte din Natură (...) care să-i suțină teza” (Paulson, 1993: 57).

Cele șase principii analizate sunt: conveniența, varietatea, uniformitatea, simplitatea, complexitatea și cantitatea; toate aceste principii „cooperează în producerea frumosului, corectându-se uneori și înfrânându-se unul pe altul” (Hogarth, 1981: 44).

Primul principiu se referă la conveniență sau adaptarea părților, care este extrem de importantă pentru „frumusețea întregului”. Acest principiu guvernează volumele și proporțiile obiectelor, iar echilibrul vizual este conferit de aplicarea lui corectă. De aici rezultă și grandoarea pe care o poate sugera o lucrare.

Al doilea principiu se referă la varietate, în care Hogarth vede însăși sursa frumosului. Varietatea se opune monotoniei, care poate aduce prejudicii vederii. Autorul atrage atenția asupra nevoii de moderație în folosirea varietății și îi îndeamnă pe artiști să folosească „varietatea echilibrată, căci varietatea fără organizare și fără scop este confuzie și diformitate” (Hogarth, 1981: 48).

Uniformitatea (regularitate sau simetrie) părților unui obiect încântă ochiul;

aceasta trebuie văzută în relație cu principiul convenienței și este necesară pentru a reda ideea repausului și a mișcării. Cu toate acestea, prea multă simetrie poate să ducă la monotonie: „căci atunci este considerat atrăgător capul unei femei frumoase, când el este ușor întors într-o parte, ceea ce reduce din asemănarea exactă a celor două jumătăți ale feței, și puțin înclinat, abătându-se astfel și mai mult de la liniile drepte și paralele ale unei vederi frontale” (Hogarth, 1981: 51).

Cel de-al patrulea principiu este cel al simplității (sau clarității), care trebuie văzut în corelație cu varietatea, ambele producând ochiului plăcere și conferindu-i ansamblului vizual coerență și rigoare. Hogarth consideră că „nu există obiect alcătuit din linii drepte care să aibă atât de multă varietate cu atât de puține părți, cum este piramida” (Hogarth, 1981: 53). Plecând de la aceasta, autorul ne trimite la ideea de „piramidă vizuală”, pe care Leon Battista Alberti o enunța în tratatul „Della Pittura” (1435). De aceea, lucrări precum „Laocoon și fiii săi” (sec. I î.Hr, Agesandru, Athenodor și Polydor), „Sfânta Familie” (1504, Michelangelo Buonarroti) sau „Isus predicând” („Gravura de o sută de guldeni”, cca. 1649, Rembrandt van Rijn) se dovedesc desăvârșite.

Principiul complexității nu rezultă direct din imaginea formală a unui obiect frumos; prin aceasta, Hogarth înțelege că opera de artă trebuie descoperită progresiv, iar complexitatea operei îi conferă plăcere unei „minți active”. Orice dificultate care survine în înțelegerea sau perceperea sensului unei opere sporește plăcerea vizuală prin „frumusețea complexității compuse a formei” și îl determină pe privitor să decodeze sensurile operei: „Apariția oricărei dificultăți (...) dă un fel de imbold minții, intensifică plăcerea și face ca ceea ce altminteri ar fi fost un efort penibil și un chin să devină un joc și o destindere” (Hogarth, 1981: 56).

În lucrările sale, Hogarth s-a dovedit extrem de atent la detalii și a reconstruit minuțios, în jurul personajelor sale, ambița din care proveneau. „Doar mobilierul dintr-o cameră descrie caracterul personajelor sale... Hogarth ar fi putut să redea o scenă numai prin piesele de mobilier” (De Voogd, 1981: 14).

Cantitatea este asociată cu noțiunea de grandoare, care inspiră uimirea și mirarea și aduce intensitate frumosului: „cantitatea este cea care adaugă măreție grației” (Hogarth, 1981: 61). Sigur că exagerarea cantității frizează ridicolul, iar Hogarth alege pentru exemplificare o seamă de atitudini regăsite în moda vremii.

Una dintre ideile de bază din „Analiza frumosului” a lui Hogarth este „Linia frumuseții” („Line of Beauty”), în acord cu principiile care stau la baza construirii „frumosului”. Conform acestei teorii, linia serpentină sau linia grației, în formă de „S”, semnifică dinamism, acțiune, mișcare și atrage atenția privitorului într-o mai mare măsură decât liniile drepte, paralele sau cele care formează unghiuri (care sugerează o stare statică, asociată cu moartea sau cu obiecte neîn-suflețite). Imaginea percepută de ochi se construiește din multitudinea de linii, forme, culori care sunt dispuse pe suportul pictural. Deși mișcarea ochiului este aproape imperceptibilă, „ochiul minții” este cel care reconstruiește ansamblul

vizual, declanșând noțiunea de complexitate. Este de înțeles faptul că, într-o compoziție, linia serpentină trebuie alternată cu alte tipuri de linii, iar în relație una cu alta acestea vor compune ansamblul operei, conferindu-i complexitate. Hogarth enunță că „frumosul rezidă în combinațiile unei linii curbe” care atrage atenția privitorului și sugerează „vioiciune și mișcare”: „linia serpentină, prin undulațiile și meandrele pe care le descrie simultan în diferite direcții, conduce ochiul în mod plăcut pe traseul continuu al varietății sale...” (Hogarth, 1981: 67)

Ideea de „linie a frumosului” a apărut la Hogarth într-un autoportret din 1745, unde se înfățișează alături de câinele său, Trump. În această lucrare, în colțul din stânga jos, pe o paletă este pictată o curbă și cuvintele „Line of Beauty and Grace” (Figura 12). Portretul este așezat pe un vraf de cărți de William Shakespeare, Jonathan Swift și John Milton, autori care l-au inspirat pe Hogarth în demersurile sale plastice și i-au influențat creația plastică.

## 6. Joshua Reynolds vs. Thomas Gainsborough

Înflorirea artei engleze în sec. al. XVIII-lea a dus la dezvoltarea portretisticii, mai ales că aristocrația și burghezia doreau să fie reprezentate în pictură, asemeni membrilor casei regale. Sir Joshua Reynolds și Thomas Gainsborough și-au disputat primul loc în rândul celor mai buni portretiști englezi. Diferențele lor artistice au dus la una dintre cele mai aprige rivalități din epocă.

Istoria portretisticii pleacă din Egiptul antic, unde portretele erau efigii în encaustică pe panouri. Aceste efigii extrem de apreciate în urmă cu 5000 de ani, erau atârinate pe pereții încăperilor, iar la moartea celui reprezentat erau prinse cu fâșiile care înveleau mumia (Bazin, 1973: 24). Evoluția istoriei artei a făcut din portretistică unul dintre cele mai apreciate genuri. Un bun portretist trebuia să-i confere personajului său numeroase calități, pentru a-l flata: putere, frumusețe, virtute, bogăție, eleganță.

Sir Joshua Reynolds (1723–1792) a deprins bazele picturii la Londra, și-a desăvârșit tehnica picturală în timpul unui sejur de trei ani în Italia (1743–1746), unde a studiat operele lui Michelangelo, Rafael, Veronese, Tintoretto și Tițian (Molly, 1906: 42), dar și pe cele ale lui Rubens și van Dyck, întâlnite în colecțiile italiene. Și-a format un stil personal, dublat de subtilitățile unui bun psiholog, care i-a adus succesul la întoarcerea în Anglia: „în portretele sale bărbații au caracter, femeile sunt încântătoare, elegante și nobile (...), iar copiii sunt inocenți” (Rooses, 1910: 355–356).

În portrete, Reynolds a dezvoltat un stil formal, cu accentul pus pe personaj și pe ținuta acestuia. Clienții lui erau persoane cu un înalt statut social care doreau să fie reprezentați cu stil și grandoare, iar Reynolds s-a dovedit sensibil la interesele lor artistice și sociale (Bell, 2007: 282). Lucra mult, după un program bine stabilit: în unele zile primea chiar și șase persoane care îi pozau pentru portrete și ținea un carnetel cu potențienții care urmau să pozeze. Atelierul lui era plin de clienții care voiau să vadă cum evoluează pictarea portretelor

lor. Oameni de stat, duci, conți, familiile sau amantele lor, toată protipendada engleză a trecut prin atelierul lui Reynolds: familia lui Henry Herbert, Conte de Pembroke, Ducele și Ducesa de Devonshire, Horace Walpole, Conte de Orford, Archibald Montgomerie, Conte de Eglinton, Contele de Mount Edgcumbe (i-a adus numeroase comenzi din partea aristocrației engleze), John Stuart, Conte de Bute, Vicontele Augustus Keppel (a fost unul dintre cei mai mari comanditari ai artistului (Wendorf, 1996: 160–161); Ducii de Grafton și de Marlborough, curtezanele Kitty Fisher și Nelly O'Brien (Molly, 1906: 63–67).

Din toată această suită, lipsește perechea regală; George al III-lea nu era un admirator al lucrărilor lui Joshua Reynolds, ci îi prefera pe Allan Ramsay (1713–1784, pictorul regelui) și pe Thomas Gainsborough. Când Archibald Montgomerie, Conte de Eglinton, i-a propus regelui să pozeze pentru un portret, acesta i-a răspuns: „Dl. Ramsay este pictorul meu, my Lord” (Royal Collection Trust). Deși Reynolds a fost numit prim pictor al regelui în 1784 (după moartea lui Allan Ramsay), regele nu i-a cerut niciodată să-i facă portretul. A pictat doar o pereche de portrete oficiale (din proprie inițiativă) al lui George al III-lea și al reginei Charlotte așezați pe tron, expuse la Expoziția anuală din 1780 (Figurile 14 și 15), cu ocazia instalării Academiei Regale la Somerset House (Wendorf, 1996: 263–265).

Deși pictura istorică a fost genul preferat al lui Joshua Reynolds, el a realizat puține lucrări de acest gen, din cauza comenzilor mari pe care le avea pentru portrete. În 1786, Ecaterina a II-a a Rusiei i-a comandat lui Reynolds o lucrare cu temă istorico-alegorică, „Hercules sugrumând șerpii trimiși de Hera” (1788), care se află în prezent în patrimoniul Muzeului Hermitage din St. Petersburg.

Reynolds era un mare iubitor de teatru (era prieten apropiat al lui David Garrick, scriitor, actor și managerul unui teatru londonez) și deținea o garderobă impunătoare de costume cu care își îmbrăca clienții pentru a fi portretizați. Pe Ducesa de Rutland a pus-o să schimbe 12 rochii până să se hotărască asupra ținutei în care să o portretizeze. După ce alegea ținuta, artistul se concentra asupra poziției și gesticii personajului, acționând ca un regizor (Wendorf, 1996: 131).

Pe măsură ce faima sa creștea, creșteau și prețurile portretelor. Dacă la începutul anilor 1750, cerea pentru pictarea unui chip trei guinee, în 1764 taxa ajunsese la 30 de guinee; portretele în picioare au crescut de la 48 la 100 de guinee, iar busturile de la 24 la 70 de guinee. Această situație a dus la bunăstarea artistului, care și-a cumpărat o casă în cartierul cel mai la modă din Londra, Leicester Fields (Molly, 1906: 74–77). Artistul era adesea invitatul clienților săi la masă, la operă sau la diverse evenimente sociale. Societatea înaltă care frecventa casa sa a făcut ca Reynolds să fie foarte atent la felul în care își amenaja interiorul; cabinetele, biroul și oglinda din atelier erau făcute la comandă, argintăria purta emblema sa, sfeșnicele aveau gravat numele lui (o parte dintre aceste obiecte le proiectase chiar el) și deținea o colecție impresionantă de *naturalia* (Wendorf, 1996: 107–108).

Cu siguranță că acet fast se potrivea cu statutul artistului, care a fost înno-bilat în 1769, iar distincția i-a adus un număr și mai mare de comenzi. Întrebat de Lordul Holland cât îi ia să picteze un portret, Reynold i-a răspuns, ofensat de această întrebare: „Toată viața, my Lord!” (Wendorf, 1996: 108)

Thomas Gainsborough (1727–1788) a început să deseneze peisaje din locurile lui natale, încă din copilărie. În anii 1740 a fost trimis la Londra de familie (cu mari eforturi) pentru a studia arta, iar acolo a trebuit să renunțe la genul său preferat (peisajul), în favoarea portretelor care erau la mare căutare și se plăteau mai bine. A realizat gravuri în atelierul lui Hubert Gravelot și a executat desene pentru un aurar, pentru a se întreține (Hubbard, 1902: 119).

În colecțiile londoneze a avut ocazia să studieze stilul lui Antoon van Dyck, pe care l-a adaptat în portretele realizate de el, cel mai elocvent fiind portretul „Băiatului albastru” (Figura 13) (Rooses, 2010: 362). Lucrarea realizată predominant în albastru s-a dorit o demonstrație la o conferință a lui Joshua Reynolds din 1778, în care acesta susținea că pentru redarea lumii în pictură trebuie folosite mase de culoare caldă, galbene, roșii sau alb-gălbui, iar albastrul, verdele și griul trebuiau folosite doar pentru fundal. „Băiatul albastru” demonstrează tocmai contrariul tezei lui Reynolds, iar lucrarea a suscitât păreri diferite printre artiști (Molly, 1906: 460).

H.E. Huntington și soția lui, Arabella, au văzut o reproducere a lucrării lui Gainsborough în apartamentul pe care îl ocupau pe vasul Aquitania și s-au îndrăgostit pe loc de „Băiatul albastru”. Arabella avea o mare pasiune pentru catifeaua albastră, lucru pe care negustorul Joseph Duveen îl cunoștea și nu rata nici o ocazie să-i facă un cadou din această catifea clienței lui cele mai fidele (Behrman, 1972: 173–174). Lucrarea „Băiatul albastru” a fost cumpărată în 1921 de H. E. Huntington de la Ducele de Westminster, cu suma de 620.000 de dolari. Intermediarul acestei afaceri a fost Sir Joseph Duveen, care a avut îndoieli că Ducele s-ar despărți de această lucrare. Șansa lui a fost că Ducele se afla într-un moment financiar delicat și a acceptat să se despartă nu numai de „Băiatul albastru”, dar și de alte două lucrări de Gainsborough și una de Reynolds, pentru aceeași sumă cu care Duveen i-ar fi vândut lucrarea lui Huntington (sigur că ducele nu știa nimic de prețul și destinatarul final al lucrării). Pe rând, toate au ajuns în colecția Huntington (Bernier, 1979: 99–100).

Gainsborough a locuit la Ipswich și la Bath, unde a pictat portretele și decorurile din casele bogătaşilor (Molly, 1906: 50). La Bath a avut atâtea comenzi încât s-a văzut obligat să ridice prețul pentru portrete pentru a limita numărul comanditarilor: de la 5 la 40 de guinee pentru un bust și de la 10 la 100 de guinee pentru un portret în picioare (aceiași tarif îl avea și Joshua Reynolds). Totuși, prețurile nu i-au speriat pe comanditari, iar cererile s-a dublat (Hubbard, 1902: 127). Stațiune balneară Bath era frecventată de aristocrația engleză încă din sec. al XVI-lea și i-a adus lui Gainsborough succesul, fără a avea vreo concurență notabilă. Aici a întâlnit societatea cea mai aleasă care trăia în Anglia. Din 1760 în 1776 a realizat un număr impresionant de portrete, iar clienții săi i-au făcut

o reclamă bună: artistul Joshua Kirby a fost primul care i-a atras atenția reginei Charlotte asupra calităților artistice ale lui Gainsborough. Acest lucru i-a netezit accesul la Londra, ca portretist, iar familia regală i-a pozat încă din anii 1774–1776 (Whitley, 1916: 115–116).

La invitația lui George al III-lea, în 1774 s-a mutat la Londra, în cartierul Pall Mall (în același cartier avea sediul și casa de licitație a lui James Christie, bun prieten al artistului), fiind extrem de apreciat pentru portretele sale. A realizat numeroase portrete ale familiei regale (Figurile 16 și 17), iar 1782 regina Charlotte i-a cerut să realizeze 15 portrete ai membrilor familiei regale (Hubbard, 1902: 126).

A câștigat clientela din înalta societate și s-a îmbogățit rapid; era o persoană impetuoasă și extravagantă, cu o mare pasiune pentru muzică, dar nu atât de rafinată ca și Joshua Reynolds. Gainsborough lucra până la doi-trei după-amiază, iar serile și le petrecea în compania familiei sau a vreunui prieten care făcea muzică; își petrecea timpul făcând numeroase desene și studii pregătitoare în cărbune, creion și acuarelă pe care le așeza pe podea, făcând o mică galerie de artă. Nu a vândut niciodată desene și le făcea cadou prietenilor săi. Desenele sale reprezintă portrete, peisaje, scene de gen și i-au fost de mare folos pentru a-și pregăti pictura în ulei (Gower, 1906: 7–8).

Clientela lui Thomas Gainsborough era aproximativ aceeași cu a lui Joshua Reynolds. Printre clienții lui Gainsborough s-au numărat Prințul de Wales, Ducele și Ducesa de Gloucester, Ducesa de Devonshire, căpitanul Philip Thicknesse (prieten cu artistul), actorul David Garrick, Ducele de Bedford, Lorzii Rawdon și Comwallis, Lady Georgiana Poyntz, Contesă de Spencer, Lordul Lansdowne, familia politicianului George Augustus Selwyn, Ducele de Argyll, Baronii Henry Dudley și Perry, Ducele și Ducesa de Cumberland (Whitley, 1916: 142–143).

Peisajele bucolice după care tânjea le-a folosit drept fundal pentru portrete (asemeni înaintașilor săi italieni), mai ales că majoritatea comanditarilor erau proprietari de terenuri, iar plasarea lor în peisaj enunța condiția lor socială. Atât Gainsborough, cât și Reynolds au acordat o atenție specială ținutelor personajelor, redând cu fidelitate cofurile elegante ale doamnelor și transparența diafană a materialelor din care erau făcute rochiile. Thomas Gainsborough era extrem de atent la detalii și își pregătea scrupulos modelele înainte de a picta: personajele reprezentate pozau în atelierul lui, animalele (cai, câini și vaci) le picta după mici machete pe care și le realiza din lut și le colora cu acuarelă și cretă, iar frunzișul copacilor îl picta după frunzele pe care le colecționa în recuzita proprie (Gower, 1906: 9).

Mare admirator al marilor maestri, Gainsborough a realizat copii după lucrările acestora și era un client al caselor de licitație și al vânzătorilor de artă. A strâns o colecție de 50 de lucrări (Michelangelo, Rubens, Peter Lely, Murillo) care au fost vândute de văduva sa la Schomberg House, în 1789 (Whitley, 1916: 321–322).



Joshua Reynolds a fost primul președinte al Academiei Regale de Artă (înființată în 1768), iar Thomas Gainsborough a fost unul dintre cei mai marcanți membri ai acesteia. În 1784, poziția de Prim pictor al regelui („Principal Painter in Ordinary”) a rămas vacantă, după moartea lui Allan Ramsay. Datorită numeroaselor comenzi din partea familiei regale, candidatul preferat la aceasă poziție era Thomas Gainsborough. Însă Joshua Reynolds considera că această funcție trebuia ocupată de președintele Academiei și a amenințat că dacă nu este numit pictorul curții demisionează de la conducerea Academiei. Alegerea pictorului curții a făcut obiectul a numeroase dezbateri publice, inclusiv în presa vremii. În toamna anului 1784, Reynolds a fost numit prim pictor. Concurența dintre cei doi s-a accentuat datorită unui incident care a avut loc în primăvara aceluiași an.

Deși Joshua Reynolds era atent la locul unde îi plasa lucrările în expoziție, nemulțumit de locul de expunere al lucrărilor lui în cadrul Expoziției din anul precedent, în 1784 Gainsborough a cerut ca acestea să fie expuse mai jos pentru a avea luminozitatea dorită de artist. Artiștii erau adesea sfătuiți de conducătorii Academiei să-și acordeze tonurile în funcție de linia de expunere stabilită (Whitley, 1916: 218). Cererea lui Gainsborough a fost respinsă, iar Gainsborough și-a retras lucrările și le-a expus în atelierul său de la Londra; nu a mai expus niciodată la vreo expoziție a Academiei. Cum în epocă se obișnuia ca lucrările să fie amplasate mai sus decât centrul vizual al privitorului, pe mai multe rânduri și chiar deasupra tocurilor de ușă (lucru care stârnea nemulțumirea artiștilor), Gainsborough cerea de fiecare dată ca lucrările să-i fie amplasate mai jos, pentru o mai bună lumină și vizibilitate.

În 1788, cu o lună înainte de moarte, Thomas Gainsborough i-a scris lui Reynolds o scrisoare în care îi cerea să vină să-i vadă ultima lucrare: „dacă a existat orice urmă de gelozie între noi, hai s-o uităm” (Molly 1906: 598). Gainsborough își încheie scrisoarea asigurându-l pe Reynolds de toată considerația sa: „L-am admirat întotdeauna pe Sir Joshua Reynolds și l-am prețuit sincer” (Royal Academy of Arts). Înainte de a muri, Gainsborough i-a spus lui Reynolds: „Cu toții vom merge în Rai, iar van Dyck ne va ține companie” (Molly, 1906: 598).

În conferința ținută de Reynolds la Academie, după moartea lui Gainsborough, acesta a declarat: „dacă această națiune a produs un geniu care să ne aducă distincția onorabilă de Școală engleză, atunci numele lui Gainsborough va fi transmis posterității printre cei dintâi” (Hubbard, 1902: 111).

Interesul pentru colecționarea lucrărilor lui Joshua Reynold și ale lui Thomas Gainsborough a reapărut după 1850, când familia de Rothschild a început să cumpere lucrările acestora. Numeroase lucrări se află în Wallace Collection, Royal Collection Trust, National Gallery (Anglia), J.P. Morgan (USA) (Whitley, 1916: 116 și 200).

De la 100 de guinee cât costa un portret, acestea au ajuns să valoreze milioane de lire sterline. În 2011, portretul lui Frances Villebois, Ducesă de York – „Miss Read” (din colecția lui Michael Pearson, Viconte de Cowdray), realizat



de Thomas Gainsborough, a fost vândut la Christie's cu prețul record de 6,5 milioane de lire sterline. „Portretul Doamnei Baldwin” de Joshua Reynolds a ajuns la peste 3,3 milioane de lire sterline, în 2004, la Sotheby's. La moartea artistului, lucrarea se afla în atelierul lui și a fost scoasă la licitație, pentru 37 de lire sterline, dar nu a fost vândută și a rămas în proprietatea nepoatei artistului (acesta nu a avut moștenitori direcți), Marchiza de Thomond.

### **Bibliografie**

ARNAU, Frank

1970 *Arta falsificatorilor-falsificatorii artei*, Meridiane, București.

ARTPRICE

<https://www.artprice.com>

BAZIN, Germain

1973 *Istoria Avangardei în pictură, din sec al. XIII-lea până în sec. al XX-lea*, Meridiane, București.

BELL, Julian

2007 *Oglinda lumii. O nouă istorie a artei*, Vellant, București.

BELL, Matthew

11 iulie 2010 „Art historians cast doubt over Earl Spencer's £9m Rubens”, în *The Independent*, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/art-historians-cast-doubt-over-earl-spencers-1639m-rubens-2023989.html>, accesat la 29 iulie 2021.

BEHRMAN, Samuel Nathaniel

1972 *Duveen și milionarii*, Meridiane, București.

BELKIN, Kristin Lohse

1998 *Rubens*, Phaidon, Londra.

BERNIER Georges

1979 *Arta și comerțul*, Meridiane, București.

BINDMAN, David

1997 *Hogarth an d his Times: Serious Comedy*, catalog expozițional, British Museum, [https://books.google.ro/books?id=kS2AoG7afdUC&pg=PA61&lpg=PA61&dq=horace+walpole+hogarth&source=bl&ots=BylEsLC\\_4d&sig=ACfU3U3v6loDyMJhxM1eNAh4H\\_qIsK6YIw&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwj3\\_La6q5DqAhWkAGMBHRTLcYAQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q&f=true](https://books.google.ro/books?id=kS2AoG7afdUC&pg=PA61&lpg=PA61&dq=horace+walpole+hogarth&source=bl&ots=BylEsLC_4d&sig=ACfU3U3v6loDyMJhxM1eNAh4H_qIsK6YIw&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwj3_La6q5DqAhWkAGMBHRTLcYAQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q&f=true), accesat la 14 februarie 2019.

BRAUDEL, Fernand

1985 *Jocurile schimbului*, Meridiane, București.

BROWN, Christopher

1999 *Van Dyck 1599–1641*, Hans Vlieghe, Milano.

CHRISTIE'S

18 iunie 2008 Christie's, „Exceptional Furniture”, Londra, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-george-ii-parcel-gilt-padouk-cabinet-on-stand-attributed-5092525-details.aspx>, accesat la 19 iunie 2020.

6 iulie 2010 „Old Master & 19th Century Paintings, Drawings & Watercolours Evening”, Londra, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/sir-peter-paul-rubens-siegen-westphalia-1577-1640-5339055-details.aspx>, accesat la 29 iulie 2021.

5 iulie 2018 „Old Masters Evening Sale”, Londra, <https://www.christies.com/features/One-of-the-most-intimate-portraits-Rubens-painted-of-a-family-member-9164-3.aspx>, accesat la 5 iulie 2021.

24 ianuarie 2012 „Christie's Interiors”, Londra, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/after-sir-anthony-van-dyck-portrait-of-5528797-details.aspx>, accesat la 21 februarie 2021.

5 iulie 2011 „Old Master & British Paintings”, Londra, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/thomas-gainsborough-ra-sudbury-suffolk-1727-1788-london-5460654-details.aspx>, accesat la 2 iulie 2020.

CUST, Richard

2007 *Charles I. A Political Life*, Pearson Education Limited, New York

[https://books.google.ro/books?id=ZU\\_JAwAAQBAJ&pg=PT2&lpg=PT2&dq=Richard+Cust,+Charles+I.+A+Political+Life,+Pearson+Education+Limited&source=bl&ots=HJoEYcFYWB&sig=ACfU3U2m2k\\_zOwqGj9lUKuKbzhxAcCCS2w&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwiksy2toHqAhXTovWkHXueDSIQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=Richard%20Cust%2C%20Charles%20I.%20A%20Political%20Life%2C%20Pearson%20Education%20Limited&f=false](https://books.google.ro/books?id=ZU_JAwAAQBAJ&pg=PT2&lpg=PT2&dq=Richard+Cust,+Charles+I.+A+Political+Life,+Pearson+Education+Limited&source=bl&ots=HJoEYcFYWB&sig=ACfU3U2m2k_zOwqGj9lUKuKbzhxAcCCS2w&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwiksy2toHqAhXTovWkHXueDSIQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=Richard%20Cust%2C%20Charles%20I.%20A%20Political%20Life%2C%20Pearson%20Education%20Limited&f=false), accesat la 14 ianuarie 2021.

DE MARCHI, Neil; VAN MIEGROET, Hans J.

2006 „History of Art Markets”, în Arrow, Kenneth J.; Intriligator, Michael D. (ed.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Elsevier Science, Amsterdam-London-Tokyo, 2006, pp. 69–122, [https://books.google.ro/books?id=D3nM22ZSkasC&pg=PA69&lpg=PA69&dq=Neil+De+Marchi;+Hans+J.+Van+Miegroet,+E2%80%9EHistory+of+Art+Markets%2%80%9D,+%C3%AE+Handbook+of+the+Economics+of+Art+and+Culture&source=bl&ots=R1TSnHR5Xk&sig=ACfU3U32wIpfw2SFzHysbDt3mqFVbI6oqg&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjX8t\\_OztPpAhW9QEEAHUw\\_BOMQ6AEwBHoeCAoQAQ#v=onepage&q=Neil%20De%20Marchi%3B%20Hans%20J.%20Van%20Miegroet%2C%20%2%80%9EHistory%20of%20Art%20Markets%2%80%9D%2C%20%C3%AE%20Handbook%20of%20the%20Economics%20of%20Art%20and%20Culture&f=false](https://books.google.ro/books?id=D3nM22ZSkasC&pg=PA69&lpg=PA69&dq=Neil+De+Marchi;+Hans+J.+Van+Miegroet,+E2%80%9EHistory+of+Art+Markets%2%80%9D,+%C3%AE+Handbook+of+the+Economics+of+Art+and+Culture&source=bl&ots=R1TSnHR5Xk&sig=ACfU3U32wIpfw2SFzHysbDt3mqFVbI6oqg&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjX8t_OztPpAhW9QEEAHUw_BOMQ6AEwBHoeCAoQAQ#v=onepage&q=Neil%20De%20Marchi%3B%20Hans%20J.%20Van%20Miegroet%2C%20%2%80%9EHistory%20of%20Art%20Markets%2%80%9D%2C%20%C3%AE%20Handbook%20of%20the%20Economics%20of%20Art%20and%20Culture&f=false), accesat la 2 februarie 2021.

D'ORS, Eugenio

1971 *Trei ore în Muzeul Prado. Barocol*, Meridiane, București.

DE PILES, Roger

1766 *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres*, Amsterdam și Leipzig, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814705x.texteImage>, accesat la 12 mai 2018.

DESCAMPS, Jean-Baptiste

1769 *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des réflexions relatives aux Arts*, Desaint, Saillant, Pissot, Durand, Paris, <https://books.google.ro/books?id=nQhbAAAaAAJ&pg=PA307&lpg=PA307&dq=grand+electeur+de+baviere+rubens&source=bl&ots=T26lZGqqGe&sig=ACfU3U1wYZ04uFbdVM8XmkReVF2xjtmTCQ&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwj325SC14jqAhVptIsKHQ5YDMYQ6AEwDHoECAgQAQ#v=onepage&q=grand%20electeur%20de%20baviere%20rubens&f=false>, accesat la 16 iunie 2020.

DE VOOGD, Peter Jan

1981 *Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondences of the Arts*, Rodopi, Amsterdam, [https://books.google.ro/books?id=EXBb9xiowoEC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Henry+Fielding+hogarth+painter+of+comic+history&source=bl&ots=79rDzgufZR&sig=ACfU3U3YpysrIjOt-8GMSvL308PzPtKU6A&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwigu67F\\_I\\_qAhUN\\_RQKHe2SCkkQ6AEwDXoECA4QAQ#v=onepage&q=Henry%20Fielding%20hogarth%20painter%20of%20comic%20history&f=false](https://books.google.ro/books?id=EXBb9xiowoEC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Henry+Fielding+hogarth+painter+of+comic+history&source=bl&ots=79rDzgufZR&sig=ACfU3U3YpysrIjOt-8GMSvL308PzPtKU6A&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwigu67F_I_qAhUN_RQKHe2SCkkQ6AEwDXoECA4QAQ#v=onepage&q=Henry%20Fielding%20hogarth%20painter%20of%20comic%20history&f=false), accesat la 14 ianuarie 2021.

ELLIS, Aytoun

1956 *The penny universities; a history of the coffee-houses*, Londra, Secker & Warburg.

FRANCASTEL, Galienne și Pierre

1973 *Portretul*, Meridiane, București.

GOODWIN, Craufurd

2006 „Art and Culture in the History of Economic Thought”, în Arrow, Kenneth J.; Intriligator, Michael D. (ed.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Elsevier Science, Amsterdam-London-Tokyo, pp. 25–68.

GOWER, Ronald Sutherland,

1906 *Drawings of Gainsborough*, George Newnes Limited, Londra, Hathi Trust Digital Library, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101066450352>, accesat la 1 iulie 2020.

GUERZONI, Guido

2011 *Apollo and Vulcan: The Art Markets in Italy, 1400–1700*, Michigan State University Press, <https://books.google.ro/books?id=qYE5MBi4fGQC&pg=PT30&lpg=PT30&dq=duke+mantua+68000&source=bl&ots=cm5mFEowhP&sig=ACfU3U3GXfOBDJxYXVo7okZJzVX6n8FtgQ&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjhuuDM3YHqAhUSnVwKHZzQBicQ6AEwAnoECACQAQ#v=onepage&q=duke%20mantua%2068000&f=false>, accesat la 2 februarie 2021.

HARRIS, Enriqueta

1982 *Velazquez*, Cornell University Press, Ithaca, New York.

HERMITAGE MUSEUM

<https://www.hermitagemuseum.org>, accesat la 20 iunie 2020.

HERVEY, Mary Frederica Sophia

1921 *The Life Correspondence & Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge University Press, <https://books.google.ro/books?id=fdc8AAAAIAAJ&pg=PA557&lpg=PA557&dq=count+Arundel+art+collection&source=bl&ots=QmvnS2xT3D&sig=ACfU3U1rvYHrKg2PROVvYBKmPP61NfshNA&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjDu7P3yIHqAhWKSsAKHTBDCRsQ6AEwD3oECAgQAQ#v=onepage&q=count%20Arundel%20art%20collection&f=false>, accesat la 15 iunie 2020.

HOGARTH, William

1981 *Analiza frumosului*, Meridiane, București.

HOGARTH, William; NICHOLS, John (ed.)

1781 *Biographical Anecdotes of William Hogarth. With a Catalogue of his Works* (1781), The Project Gutenberg EBook, 2016, [EBook #52862], [http://www.gutenberg.org/files/52862/52862-h/52862-h.htm#Page\\_411](http://www.gutenberg.org/files/52862/52862-h/52862-h.htm#Page_411), accesat la 21 iunie 2020.

HOOK, Philip

2017 *Escroci galeriilor de artă*, Baroque Books & Arts, București.

HUBBARD, Elbert

1902 *Gainsborough*, East Aurora, New York, Hathi Trust Digital Library, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433065973947&view=thumb&seq=49>, accesat la 2 iulie 2020.

HUDA, Shireen

2008 *Pedegree and Panache*, ANU E Press The Australian National University.

JARDINE, Rachel (prod.)

30 septembrie 2012 „*Van Dyck: What Lies Beneath*”, in *Fake or Fortune?*, BBC, seria 2, episod 3, <https://www.youtube.com/watch?v=GbwKOnOEw74>, accesat la 18 februarie 2019.

LONDON Life

<https://www.oldbaileyonline.org/static/London-lifelate18th.jsp>, accesat la 12 iunie 2021.

MAUROIS, André Maurois

2006 *Istoria Angliei*, Editura Orizonturi, București.

MCKENNA, Steve

18 aprilie 2016 „Highclere Castle: The real-life Downton Abbey”, în *The Sidney Morning Herald*, <http://www.traveller.com.au/highclere-castle-the-reallife-downton-abbey-gore>, accesat la 12 ianuarie 2019.

MOLLY, Fitzgerald

1906 *Sir Joshua Reynolds and his circle*, vol. 1 și 2, Hutchinson & Co., Londra, Hathi Trust Digital Library, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433065983763>; <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101066450709>, accesat la 30 iunie 2020.

MOULD, Philip Mould

1 octombrie 2012 „Before ,d After”, în *Art History News*, [https://www.arthistorynews.com/articles/1691\\_Before\\_n\\_After](https://www.arthistorynews.com/articles/1691_Before_n_After), accesat la 10 februarie 2019.

MUZEUL LUVRU

<https://www.louvre.fr>

NANU, Adina

1976 *Pe urmele lui Dürer*, Albatros, București.

NORTH, Michael

1997 *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven & London, Yale University Press.

PAULSON, Ronald

1993 *Hogarth: Art and Politics, 1750–1764*, (*Hogarth*, vol. 3), The Lutterworth Press, Cambridge.

RAA – Royal Academy of Arts Londra

<https://www.royalacademy.org.uk>, accesat la 27 februarie 2021.

RAMBACH, Hadrien

2010 „Collectors at auction, auctions for collectors”, în *Gazette numismatique Suisse*, nr. 238, pp. 34–43.

RCT – Royal Collection Trust

<https://www.rct.uk/collection/themes/trails/the-raphael-cartoons>, accesat la 25 februarie 2019.

REEVE, L.J.

2002 *Charles I and the Road to Personal Rule*, Cambridge University Press, Cambridge, [https://books.google.ro/books?id=kszoNS3KM4oC&pg=PP6&lpg=P6&dq=Reeve,+L.J.,+Charles+I+and+the+Road+to+Personal+Rule,+Cambridge+University+Press,+Cambridge,+2002.&source=bl&ots=QYzeg8Zcd3&sig=ACfU3U3tdKf9WsKWb4chrXugBjzPWD0g0w&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwi\\_pM-zn4jqAhU0tHEKHawvBs4Q6AEwAHoECAUQAQ#v=onepage&q=Reeve%2C%20L.J.%2C%20Charles%20I%20and%20the%20Road%20to%20Personal%20Rule%2C%20Cambridge%20University%20Press%2C%20Cambridge%2C%202002.&f=false](https://books.google.ro/books?id=kszoNS3KM4oC&pg=PP6&lpg=P6&dq=Reeve,+L.J.,+Charles+I+and+the+Road+to+Personal+Rule,+Cambridge+University+Press,+Cambridge,+2002.&source=bl&ots=QYzeg8Zcd3&sig=ACfU3U3tdKf9WsKWb4chrXugBjzPWD0g0w&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwi_pM-zn4jqAhU0tHEKHawvBs4Q6AEwAHoECAUQAQ#v=onepage&q=Reeve%2C%20L.J.%2C%20Charles%20I%20and%20the%20Road%20to%20Personal%20Rule%2C%20Cambridge%20University%20Press%2C%20Cambridge%2C%202002.&f=false), accesat la 12 februarie 2019.

RKD

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie/Institutul Național de Istoria Artei, Olanda, <https://rkd.nl>, accesat la 5 iunie 2020.

ROOSES, Max

1910 *Les Chefs-d'Œuvre de la Peinture de 1400 à 1800*, Éditions Flammarion, Paris.

SERRANO, Maria Martens

22 aprilie 2015 „Rubens in Private. An interview with Ben van Beneden, director of Rubenshuis Antwerp”, în *Artdependence*, <https://www.artdependence.com/articles/rubens-in-private-an-interview-with-ben-van-beneden-director-of-rubenshuis-antwerp/>, accesat la 15 mai 2015.

SHORE, Robert Shore

2017 *Beg, Still & Borrow. Artists against originality*, An Elephant Book, Londra.

SOTHEBY'S

4 iulie 2018 „Old Masters Evening Sale”, Londra, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/old-masters-evening-118033/lot.17.html>, accesat la 04 iulie 2021.

1 iulie 2004 „Important British Pictures”, Londra, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/important-british-pictures-104121/lot.8.html>, accesat la 2 iulie 2020.

UGLOW, Jenny

12 noiembrie 2017 „The life of Charles I: King, collector, tastemaker, traitor”, în *Royal Academy of Arts*, <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-charles-i-jenny-uglow>, accesat la 17 iunie 2020.

VERHOOGT, Robert

2007 *Art in Reproduction: Nineteenth-century Prints after Alma-tadema, Jozef Israels and Ary Scheffer*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

WENDORE, Richard

1996 *Sir Joshua Reynolds. The Painter in Society*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, <https://books.google.ro/books?id=rqfj-puvRToC&pg=PA161&lpg=PA161&dq=duke+commodore+reynolds&source=bl&ots=apkqXqLEz0&sig=ACfU3U27vyVwrHqsQh05iE5dEBv4Vac3Jw&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjwmaDXzanqAhULx4UKHUnfCtYQ6AEwCnoECAoQAQ#v=onepage&q=duke%20commodore%20reynolds&f=false>, accesat la 1 iulie 2020.

WHITLEY, William T.

1916 *Thomas Gainsborough*, New York, Londra, Hathi Trust Digital Library, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t9377fd9c&view=1up&seq=9>, accesat la 2 iulie 2020.





Figura 1. Peter Paul Rubens, *Alatheia Talbot, Contesă de Arundel, alături de Sir Dudley Carleton* (c. 1620), Alte Pinakothek, München



Figura 2. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656), Ulei pe pânză, 318 × 276 cm, Prado. Madrid



Figura 3. Antoon van Dyck, *Carol I și Henrietta Maria cu Prințul Carol și Prințesa Mary*, Ulei pe pânză, 303,8 × 256,5 cm, Royal Collection Trust, Her Majesty Queen Elizabeth II. Anglia



Figura 4. Peter Paul Rubens, *Rubens soția sa, Isabella Brandt, sub o tușă de caprițoi*, Ulei pe pânză, 178 × 136,5 cm, Antwerp, c. 1609, Alte Pinakothek. München



Figura 5. Peter Paul Rubens, *Portretul Clarei Serena, fiica artistului*, Ulei pe lemn, 36,2 × 26,4 cm, Christie's. Londra



Figura 6. Antoon van Dyck, *Carol I la vânătoare* (c. 1635), Ulei pe pânză, 266 × 207 cm, Luvru. Paris



Figura 7. Antoon van Dyck. *Triplul portret al lui Carol I* (1635), Ulei pe pânză, 84,4 × 99,4 cm, Royal Collection. Londra





Figura 8. Antony van Dyck, *Portretul Reginei Henrietta Maria, în postura Sfintei Ecaterina a Alexandriei* (c. 1639), Phillip Mould & Company. Londra



Figura 9. Antoon van Dyck, *Autoportret cu floarea soarelui* (cca. 1632–1633), Ulei pe pânză, 60 × 73 cm. Colecția Ducelui de Westminster. Anglia



Figura 10. Thomas Chippendale, *Vitrină-cabinet* (1755–1760), 283 × 163 × 66 cm, Christie's. 2008



Figura 11. William Hogarth, *Mica vânzătoare de creveți* (1740–1745), Ulei pe pânză, 63,5 × 52,5 cm, National Gallery. Londra



Figura 12. William Hogarth, *Pictorul cu Mops-ul său* (1745), Ulei pe pânză, 90 × 70 cm, Tate Gallery. Londra



Figura 13. Thomas Gainsborough, *Băiatul albastru. Portretul lui Jonathan Buttall* (cca. 1770), Ulei pe pânză, 178 × 122 cm, Biblioteca Huntington. San Marino. USA





Figura 14. Joshua Reynolds, *George al III-lea* (1780), Ulei pe pânză, 239 × 148,6 cm, Royal Collection Trust. Londra



Figura 15. Joshua Reynolds, *Regina Charlotte* (1780), Ulei pe pânză, 239 × 147 cm, Royal Collection Trust. Londra



Figura 16. Thomas Gainsborough, *George al III-lea* (1780–1781), Ulei pe pânză, 238,8 × 158,7 cm, Royal Collection Trust. Londra



Figura 17. Thomas Gainsborough, *Regina Charlotte* (1781), Ulei pe pânză, 238,8 × 158,7 cm, Royal Collection Trust. Londra



ETNOARHEOLOGIE







# ÎNSEMNE SACRE PE ACCESORII VESTIMENTARE NEOLITICE: *SPONDYLU GAEDEROPUS*

*Gheorghe LAZAROVICI*

lazarovici.gheorghe.corneliu@gmail.com

*Cornelia-Magda LAZAROVICI*

magdalazarovici@gmail.com

Cluj-Napoca

## ***Sacred insignia in Neolithic clothing: Spondylus Gaederopus***

The paper analyzes a series of special discoveries which show that these items of clothing belong to social and religious elites, or ornaments of some deities. They were used as bracelets and pendants. A more special piece is from Donja Branjevina from the 7th millennium BC, which has been observed to have representations related to the constellations of the sky.

**Keywords:** bracelets, pendants, symbols, constellations, Neolithic

Informațiile legate de reprezentările de pe idoli au fost cuprinse în unele studii publicate în această revistă (Szücs-Csillik, Maxim, 2010; Lazarovici Gh., Lazarovici C.-M. 2014), la care se adaugă și interesul altor colaboratori pentru acest subiect (Radu, 2010).

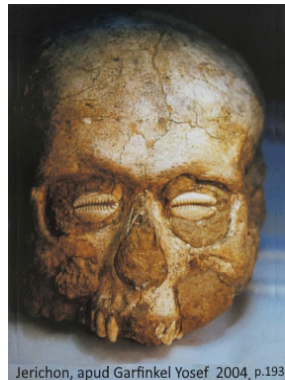
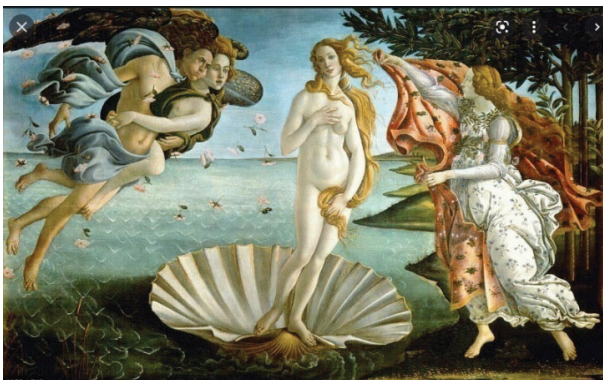


Fig. 1. a. Venus-Afrodita născându-se din scoică, Botticelli; b. Jerichon.

Scoica a fost încă din Antichitate o emlemă: Zeițele Venus-Afrodita, zeița frumuseții și iubirii sunt reprezentate că s-au născut ieșind dintr-o scoică (fig. 1a). Prin antiteză, în unul dintre cele mai vechi și celebre orașe biblice și neolitice de la Jerichon (fig. 1.b), la decesi se pun defunctului două scoici în ochi, ce sugerează ochiul închis, *al somnului de veci* (Garfinkel Yosef 2004, p. 193), obicei întâlnit uneori și azi dar în loc de scoici se pun monezi.

Asocierea cu scoica, perlele, elemente de podoabă din toate vremurile, au însoțit personalități religioase sau sociale. Cele mai vechi reprezentări sunt legate de zeități din Orientul Apropiat, Mijlociu și până în regiunile noastre (mileniile 7–6), iar mai departe spre centrul Europei.

Ne limtăm la regiunile noastre, unele exemplare clasice sunt din mileniiile VII BC și chiar mai devreme. Vom prezenta câteva exemple importante pentru acest studiu.



Fig. 2. a. Gura Baciului; b. Sha'ar Hagolan, după Garfinkel, 2004.

De la Gura Baciului (neolitic tipuriu, cultura Starčevo – Criș), provine o brățară (fig. 2) din scoica *Spondylus*.

De la Sha'ar Hagolan (Israel), datat, prin C14 între 6500 – 6000 cal BC (Garfinkel, 2004: tabel C14), sunt o serie de idoli ce reprezintă zeități acoperite de perle și cochiii de scoici la gât, pe umăr, piept, corp, pânțece și coapse.

În groapa de cult de la Tărtăria, în inventarul preotesei *Lady of Tărtăria* (Lazarovici et alii, 2011: 125) a fost găsită o jumătate de brățară din scoica *Spondylus* (fig. 3). Ruperea piesei ca și spargerea altor obiecte fac parte dintr-o temă religioasă = ruperea sau spargerea ritualică (Lazarovici C.-M., 2009; Lazarovici Gh. et alii, 2001: 212–214; Lazarovici C.-M., Lazarovici Gh., 2006: 306–309, 360): La moartea preotesei, unele obiectele sacre au fost rupte, altele nu. De exemplu idolii, cupa de libații și brățara au fost rupte, dar două phallusuri nu au fost rupte, deoarece se credea că ar fi adus prejudicii comunității dacă se

distrugeau. Tăblițele de lut au rămas intacte deoarece conțineau învățături ce trebuiau perpetuate.



Fig. VIII.23. The deliberately broken armlet made of *Spondylus* (photo: courtesy F-MUSEUM project 2009).



Fig. VIII.24. The bangle was worn during lifetime for a long period.

Fig. 3. Tărtăria, brățara de spondylus, inventarul Lady of Tărtăria.

La Parța, în Sanctuarul 2, a fost găsită o scoică *Spondylus* tăiată pentru a realiza un anumit obiect. Ruperea părții drepte la perforare a determinat abandonarea ei și a lucrării. Părea a fi un pandantiv, gen bucraniu (fig. 4a). Alte două piese (fig. 4b-c) provin din colecții particulare (Germann, 1986), tot de la Parța (col. Agotha; inventariate de Karol Germann, fotografiate de Fr. Resch) Purtarea pieselor din *Spondylus* era legată de nevoia de ocrotire a personajului, dar în același timp sublinia rolul acelor persoane în comunitate. Mai trebuie subliniată greutatea de a obține asemenea piese de import din Marea Egee.

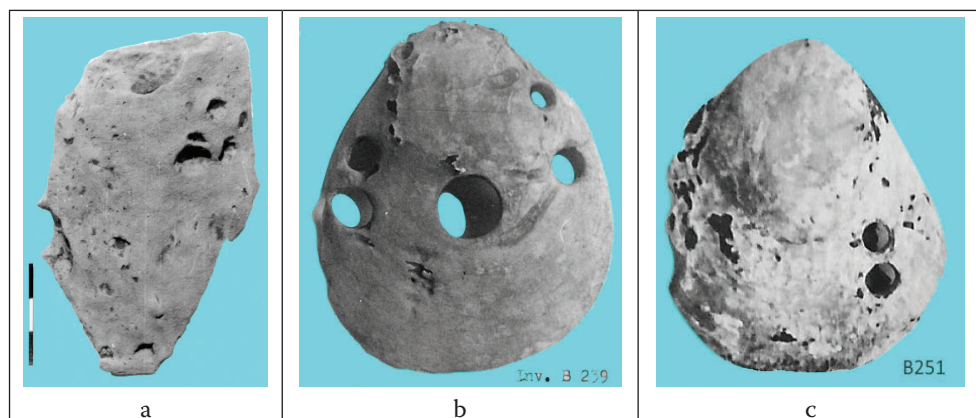


Fig. 4. Parța, scoici *Spondylus*, pandantive.

O altă brățară tot din scoica *Spondylus*, descoperită la Vinča – Bjelo Brdo, în celebra stațiune epomnă a culturii Vinča, a fost păstrată în documentația lui Miloje M. Vasić, scanată recent de echipa lui Nenad Tasić.

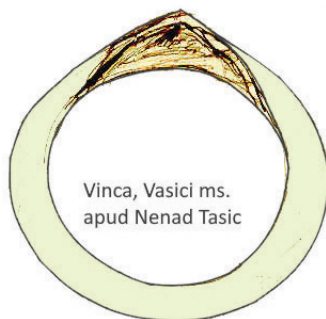


Fig. 5. Vinča – Bjelo Brdo, brățară (prelucrare G.L.)

Trebuie să mai precizăm că asemenea piese, care au făcut parte din inventarul unor personaje, cu însemnătate deosebite în societate, având, poate, cunoștințe în domeniul arheoastronomiei, au constituit și un bun prilej de dezbateri științifice pe teme de etnoastronomie cum a fost cel din 2014 cu tema „Vestimentația între utilitate practică și mesaj” (Maxim, 2015: 40, 45–46).

Asupra simbolurilor astronomice (fig. 6) a atras atenția Séfériadès (Séfériadès, 2000), idei preluate și aprofundate de către colega noastră Iharka Szücs-Csilik (Szücs-Csilik et alii 2018, fig. 3).

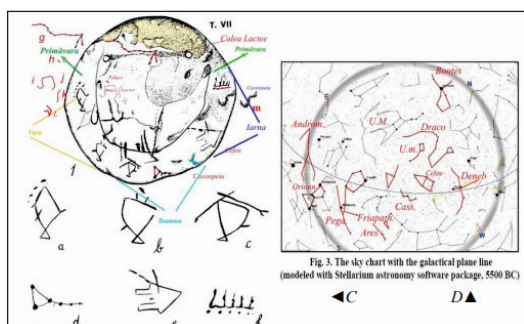


Fig. 6. Mostonga, scoică cu simboluri astronomice.

Noi am analizat unele aspecte privind scoicile *Spondylus* pornind de la cele două studii, iar altele le-am cercetat ca fiind unele semne ale „Scrierii danubiene”.

Piesa din Serbia de la Mostonga, ca de altfel multe alte piese, cum sunt tăblițele de la Tărtăria, arată marea înțelepciune la care au ajuns unii din strămoșii noștri, adesea numiți preoți/preotese, cei care inițiau generații de tineri, la fel ca dascălii și învățătorii noștri. Dar acestea sunt simple ipoteze de lucru, cândva vor

deveni adevăruri, dar acum merită încercarea de a le cunoaște (\*\*Astronomia străbunilor, 2019).

## Bibliografie

\*\*\* Astronomia străbunilor

2019 *Astronomia străbunilor Arheoastronomie și etnoastronomie pe teritoriul României*, eds. Frâncu, Marc, Simina Frîncu, Ed. JOTEPRESS, Szeged.

GARFINKEL, Yosef

2004 *The Goddess of Sha'ar Hagolan. Excavation at a Neolithic Site in Israel*, 2004.

Germann, Karol

1986 *Archäologische Bekentnis*, ms. dedicat lui N. Vlassa

LAZAROVICI, Cornelia-Magda

2009 Ritualuri de fundare, ritualuri de abandonare din cultura Cucuteni, *In Medias res Praehistoriae. Miscelanea in honorem annos LXV peragentis professoris Dan Monah oblata*, eds. G. Bodi Ed. Universității „Al. I. Cuza” Iași, 223- 238.

LAZAROVICI, Cornelia-Magda, LAZAROVICI Gheorghe

2006 *Arhitectura Neoliticului și Epocii Cuprului din România. I. Neoliticul*, BAM, IV, eds. V. Spinei, V. Mihailescu- Bîrliba, Ed. Trinitas, Iași.

LAZAROVICI, Gheorghe, DRAȘOVEAN, Florin, MAXIM, Zoia

2001 *Parța. Monografie arheologică*, BHAB, 12, Ed. Waldpress, Timișoara.

LAZAROVICI, Gheorghe, LAZAROVICI, Magda

2014 *Some religious themes based on findings from Balta Sărată site and the around area (BANAT)*, Comunicare, 27–28 februarie, Caransebeș.

MAXIM, Zoia

2015 Proiectul Seminariei de Etnoarheologie, Țara Gugulanilor. Studii de etnoarheologie, etnografie și etnoistorie, AMC, eds. Gh. Lazarovici, A. Ardeț, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 38–47.

RADU, Adriana

2010 *Accesorii vestimentare în complexul cultural Bubaň – Sălcuța – Krivodol, Sesiunea Națională de lucrări științifice – Cultura și civilizație în Banatul Istoric a XX, ediție*, 26/27 noiembrie, Resița.

SÉFÉRIADÈS, Michel

2000 *Spondylus Gaederopus: Some Observations on the Ealiest European Long*



Distance Exchange System, *Karanovo III, Beiträge zum Neolithikum in Südosteuropa*, Herausgeber St. Hiller – Vasil Nikolov, Karanovo III, Wien, 423 – 437.

SZÜCS-CSILIK, Iharka, LAZAROVICI, Gheorghe, MAXIM Zoia

2018 About some Neolithic Constallations, *Arheovest, Interdisciplinaritate în Arheologie. In Memoriam Marian Gumă (1951–1998)*, VI. 2, Ed. JATEPress, Szeged 2018, 621–630.

SZÜCS-CSILLIK, Iharka, MAXIM, Zoia

2010 Cerul – oglindă a Pământului. Spicuri din mitoastronomia românească, *Identități culturale locale și regionale în context european. Studii de arheologie și antropologie istorică. In Memoriam Alexandri V. Matei*, (Bibliotheca Musei Porolissensis, XIII, Zalău), Ed. Mega/Ed. Porolissum, Cluj-Napoca, 45–54.

2014 Constelațiile astronomice și „vestimentația”, *AMET*, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 270–284.

2018 Stele și mărgel, *AMET*, Ed. Argonaut, 320–326.

LAZAROVICI, Gh., LAZAROVICI, Magda, MERLINI Marco 2011 *Tărtăria and the Sacred Tablets*, Cluj- Napoca, Ed. Mega, Cluj- Napoca.

# „ȚARA ȚAGĂI” ȘI TRIBUL LACURILOR

*Zoia MAXIM*

Cluj-Napoca  
zoimaxim@yahoo.fr

## *Țaga Land and the tribe of the lakes*

Romanian Neolithic interdisciplinary research, cultural anthropology and ethno-archaeological components, supported by new non-destructive scanning technology magnetometers sites, allowed us to issue some working hypotheses and look from a different perspective than the strictly archaeological human community life in the late Neolithic and early Copper Age. This work is an ethno-archaeological incursion into the world of mentalities and psychology of a closed Neolithic community that dominates and exploits a well defined geographical area. The center of this „Country” is the fortified settlement from Țaga in Fizeș Valley.

**Keywords:** Cultural antropology, ethno-archeology, Neolithic, fortifications, country.

În ultimul deceniu ne-am ocupat de interpretarea datelor arheologice și ecosistemice privind organizarea socioeconomică a societăților neo-eneolitice din arealul transilvănean, cu implicațiile ce rezultă din aceste modificări la nivel mental și psihologic. Astfel, în Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei am publicat un prim material intitulat „Despre câteva „sate” și „cetăți” neolitice transilvănene” (Maxim, 2012: 301–314). Acest nou tip de cercetări creionează, tot mai clar, modul de viață al Omului, ca parte integrantă în peisajul teritoriului pe care l-a ocupat, exploatat și stăpânit.

Informațiile adunate din cercetările pluri- și interdisciplinare extinse și aprofundate au relevat existența în neo-eneolitic a unor societăți prospere, care alcătuiau adevărate civilizații înfloritoare, cum este Marea Civilizație Danubiano din Vechea Europă. Această civilizație a fost alcătuită dintr-un mozaic de grupuri etnoculturale distincte, ce ocupau teritorii clar marcate din punct de vedere geografic – apele curgătoare sau munții, care formau axa în jurul căroră gravitau comunitățile tribale.

Un astfel de caz a fost sesizat pe Valea Fizeșului în perioada neoliticului târziu. În mijlocul văii, la Țaga, într-o căldare la confluența Fizeșului cu pâraiele Năsăl și Uitău, era o așezare fortificată la intersecția drumurilor ce fac legătura dintre Bazinele hidrografice ale Someșului Mic și Mureșului, pe direcția Nord-Sud (Gherla – Cămărașu), iar pe direcția Est-Vest – cu Someșul Mare și

Valea Sicului (Lechința – Sic, Săcălaia). În jurul acestei așezări protourbane de tip „cetate, târg, oraș” erau așezări deschise (sate, cătune, ferme) la Sântioana, Sucutard, Geaca, Cămărașu, Săcălaia, Lacu, Puini, Sava, Sânmartin, Diviciorii Mari și Mici, Sic, Năsal și Sântejude, etc. (Maxim, 1999: 138–195). Ceramica descoperită în acest teritoriu este înrudită cu cea de la Iclod, existând însă deosebiri ce o identifică ca un grup aparte, numită *de tip Țaga* în timpul cercetărilor arheologice (1995–2013).

În perioada neoliticului dezvoltat și eneoliticului timpuriu au fost identificate mai multe grupuri culturale înrudite: Iclod; Zau de Câmpie; Gilău; Suplacu de Barcău; Baci – str. Nouă; Pruniș-Vlaha (ultimele două definite ca „sinteză Iclod-Petrești”), ce făceau parte din aceeași civilizație, dar care aveau: teritorii; ecosisteme și caracteristici etno-culturale proprii și distincte. Din acest motiv am folosit termenul de „Țară” (l. lat. Terra = pământ) pentru definirea unor spații ocupate de aceste comunități pe care le-am numit anterior grupuri, faciesuri, sinteze, ce alcătuiau, de fapt, triburi („seminții” ori „neamuri”). Acum, în această fază a cercetărilor, considerăm că termenul de „Țară” este mai potrivit, existând o tradiție în acest sens – în Transilvania avem Țara Oașului, Țara Maramureșului, Țara Lăpușului, Țara Beiușului, Țara Zarandului, Țara Făgărașului etc.

La Țaga, având o așezare fortificată (!) și așezări deschise și risipite într-un ecosistem ce oferă aproape toate cele necesare traiului, precum și semnele unor diferențieri economice, sociale și militare, ceea ce ne determină să presupunem existența unei bune organizări și control în cadrul societății și, implicit, ne îndreptățeste să folosim denumirea de „Țară” pentru Bazinul hidrografic al Văii Fizeșului de la Moara Roșia la Cămărașu. Este o Țară a Lacurilor și stufărișurilor, fiind considerată Delta Transilvaniei ([www. destinații.eu](http://www.destinații.eu)).

Conform Dicționarului explicativ al limbii române ([www. dexonline](http://www.dexonline)), „Țară” este un teritoriu locuit de o populație bine organizată din punct de vedere administrativ și politic (chiar!), având contururi geografice clar precizate (hotare) și trăsături distincte ale culturii tradiționale, cu o viață spirituală proprie, un comportament și o părere comună despre locul pe care-l ocupă în interiorul comunității, sau în raport cu lumea exterioară, bazate pe norme de conduită în relațiile dintre ei și cu cei din afară. Constituirea unei „Țări” implică existența unei stări de conștiință și identitate, de apartenență la grup, sentiment ce generează patriotismul și mândria că aparțin la acel grup. Uniunea comunităților într-un spațiu anume nu este întâmplătoare, ci se bazează atât pe neamuri corelate etnic, cât și pe ecosistemul ocupat ce determină, în mod practic, natura economiei.

Acum se pune problema locului ocupat de fiecare așezare în cadrul acestei „Țări” neolitice. Este clară existența unei metropole fortificate la Țaga (localitate reședință de teritoriu), unde s-a concentrat puterea organizatorică. Nu insistăm aici asupra descrierii așezării din punct de vedere arheologic, cert este că fortificația și construcțiile din interior au necesitat bogate cunoștințe de arhitectură și execuție a lucrărilor. Putem să considerăm Țaga neolitică un oraș, cetate, citadelă sau târg? Credem că da! A fost o așezare de peste 13 ha, cu trăsături urbane,

chiar dacă termenii existenței acum sunt, parțial, improprii, neexistând un cuvânt care să acopere în întregime rolul unei astfel de așezări neolitice (Maxim, 2012, p. 301–314) ca centru administrativ-religios tribal.

Ca ipoteză de lucru în această etapă a cercetărilor etnoarheologice ne vom baza pe afirmația lui Lewis Binford (Binford, 1962: 224) că sistemele culturale se supun unor legi generale care trebuie descoperite de arheologi prin studierea obiectelor și a contextelor în care au fost găsite, precum și prin studierea mediului înconjurător, bazându-ne pe teoria sistemelor (Maxim, 1999: 10, 21–26; fig. 3) și pe moștenirea etnografică (etnoarheologică: Maxim, 2015: 39–48). Arheologii, spune antropologul american, au la dispoziție un puternic laborator, format din mii de sisteme culturale peste care trebuie să așeze datele concret, pentru a testa propriile ipoteze și a descoperi *unde* și, dacă este cazul, *cum* acele legi generale au contribuit la procesul cultural.

Menirea arheologului, ajutat de antropolog, geograf, geolog, biolog, arhitect, economist, sociolog și alții, este de a emite ipoteze de lucru pe baza datelor și informațiilor prelevate din teren, de a studia situațiile întâlnite în spațiile adiacente sau mai îndepărtate, în aceeași secvență temporară, pentru a depista eventualele reguli (legi) ce guvernează societatea respectivă și de a reconstitui modul de viață comunitar și intercomunitar. În cadrul acestui demers, de-a lungul timpului, arheologii preistoricieni au observat diferențe majore între tipurile de așezări: unele mai sărace și altele mai bogate în materiale arheologice; unele mai mici, altele mari; unele având construcții răsfirate, altele construcții compacte, chiar etajate; unele fără sisteme de apărare, altele fortificate. Aceste date au dus la cercetarea organizării teritorial-administrative a zonei ocupate, la un moment dat, de o civilizație sau o cultură. În acest context, un loc important îl ocupă studierea elementelor ce pot aduce informații despre organizarea internă și economico-socială a comunităților, strâns legate de așa-zisul *Landscape Archaeology*.

Cercetările arheologice interdisciplinare efectuate în ultimul timp au adus multe date noi despre viața comunităților din Bazinul Someșului. Aceste informații noi, alături de altele mai vechi, ne-au determinat să ne apropiem mai mult de îndeletnicirile etnologilor, care se ocupă de antropologia culturală și să depistăm eventualele reguli ce au marcat viața și evoluțiile societăților neoneolitice, precum și să identificăm unele modele de dezvoltare istorică. Acest demers începe cu ordonarea și clasificarea datelor, informațiilor noi și, dacă e posibil, a evenimentelor petrecute la un moment dat (cum ar fi pătrunderi de populații străine prin migrație sau raiduri). Informațiile arheologice și etnografice au relevat existența unui neolitic și eneolitic (epoca cuprului) foarte bogat, cu o viață intensă, bine organizată din punct de vedere administrativ, politic, religios, economic și mai ales militar, existând, deopotrivă „sate” (unități predilect agricole) și orașe-cetăți (unități teritoriale complexe) având: dimensiuni variabile; dotări meșteșugărești; ansamblu de clădiri arhitectonice cu funcții comunitare, comerciale, politice, culturale și mai ales religioase (sanctuarele de la Parța, Trușești, Căscioarele, Ariușd). Apoi, nu trebuie să uităm de rolul militar

și administrativ, pentru apărare cetății și întreținerea sistemului de fortificație. Aceste orașe-cetăți aveau o mare influență economică, organizatorică, religioasă și militară asupra întregii zone, unde erau satele ce le aprovizionau cu produse agricole și serveau prin muncile prestate la construirea sistemelor de fortificație (șanțuri, palisade, turnuri, foișoare de supraveghere), precum și a construcțiilor de interes comunitar (prin „clacă” – procedeu folosit și azi aproape în toată Transilvania), iar la nevoie adunau oștirea pentru a se apăra.

Țaga are atributele unei metropole cu spațiul clar delimitat de șanțurile de apărare și palisade, care marchează teritoriul din interior față de cel exterior. Pentru a nu se pătrunde înăuntru necontrolat, existau patru porți și, din loc în loc, turnuri de poartă și turnuri de pază pe palisade și foișoare de semnalizare în exterior (cum este cunoscut cel dinspre sud). Săpăturile arheologice la Poarta de Est au relevat existența unui plan ingenios de construcție – fortificația se află la baza unei pante de 30°, intrarea este într-o porțiune mai joasă față de centru, iar Poarta de Est are un sistem de „coloane” cu socluri circulare (diametru de 1.3 m) din piatră (trovanți), șanțuri oblice care flancau drumul de acces, sistem de „șicane” străjuit de un masiv Turn de Poartă – ceea ce conferea o formă impunătoare, masivă, măreață și totodată misterioasă! Această cetate avea rol strategic și administrativ-religios pentru întreaga zonă. În interior, spațiul a fost bine gândit și împărțit după nevoi: spațiul locuibil familiar (casă, acareturi, ateliere); spațiul comunitar format din clădiri cultice și depozite, precum și piața pentru întruniri, ceremonii și schimb de mărfuri.

Locul așezării de la Țaga, bine ales, este ușor de apărat, fiind poziționat pe mijlocul văii, acolo unde culoarul Fizeșului se îngustează, având vedere panoramică spre Est, Sud și Nord. Sursele de apă sunt de tip izvor, la Vest sub Dealul Sertinic și Lacul Mare de pe cursul Fizeșului. Bazinul hidrografic dintre Moara Roșia și Cătina este format din râul Fizeș ce colectează apele pâraielor: Ghiolt, Năsal, Horgoșa, Jeica, Covaștău, Sub Ciuș, Mileului, Coasta, Husuier, Codomarcului, Sântejude, Sărata, Ludet, Păstăraia, Sicului, Cistaș (Tistaș), Uitău, Puini, Imbuzul, Târgușor, Măhal, Diviciori. Peisajul hidrografic s-a îmbogățit cu lacurile ce s-au format în bazinele pe tot teritoriul, constituind sursa principală de pește, scoici, melci, stuf și papură. Ape sărate sunt la Sintioana în talvegul Văii Coasta și peste deal la Sic, iar la Cesariu și Sântejude au fost sărături (consemnate etnografic). În acest ținut sunt numeroase izvoare (Buna, Nodei, La Borta, Spoieliște, Fântâna Leului, Tistașului, Fântâna Solului, Fântâna Mileului, Uitău – aproape de așezarea fortificată, Vișcauă, Buna Cesariu, Copoșvar, Zomoniță, La Pogor etc.), unele având debit mare, însă unele sunt puternic mineralizate cu conținut cloruro-sulfatic sau sulfatic, bune doar pentru uz gospodăresc. Pe Dealul Imașului din Năsal este un izvor cu ape carbogazoase.

Surse geologice sunt: *nisipuri fine și grosiere* exploatate în râpe; *roci argilo-marnoase*; *gresii* și concrețiuni gresoase în mai multe locuri (Coasta Cherecheșului – Sântejude, Coasta Satului – Ghiolt, afloriment estic al Dealului Sertinic, Dealul Clejie – Sântioana); *tufuri vulcanice* de mai multe tipuri ce

caracterizează întreaga zonă, uneori având *sticlă vulcanică andezidică* (Bereci – Țaga, Hodaia Todichii – Ghiolț, Valea Codomarcului, Coasta Ciorii, Dealul Hucișor – Sântejude, Vulturul Fizeșului, Valea Husuierului – Sântioana, La Covată – Sucutard, Valea Poptelec – Sic, Târgușor, Măhal, Puini, Sucutard, Sava, etc.).

Aceste zăcămintele au fost folosite și în neolitic. Sarea apare, uneori, la suprafață, mai ales sub formă de sărături sau lacuri sărate și a fost folosită în gospodărie, în hrana animalelor și probabil în scop terapeutic, având calități antireumatice. Rocile argilo-marnoase (denumite de localnici „spoială”) s-au utilizat la obținerea chirpiciului, la spoirea pereților caselor, poieților și a cuptoarelor. Nisipurile (denumire locală „arină”) au fost folosite ca degresant în pasta ceramicii, la construirea vetrelor și cuptoarelor, sau presărate pe jos peste lutuiala proaspătă a camerelor și a tindei. Gresile se foloseau ca lustruitoare sau abrazive în gospodărie și în atelierele pentru confecționarea obiectelor din os, piele și piatră șlefuită. Concrețiunile gresoase (numite de localnici „piatră de pârâu”) au fost identificate arheologic ca socluri pentru coloanele de la Poarta de Est și la placarea șanțului de apărare dinspre interior; datorită rezistenței și durtății lor, sunt folosite și azi ca fundație. Tufurile vulcanice (Mârza, 2009: 38–63), mai ales cele de pe Valea Codomarcu, fiind mai rezistente, au fost utilizate la confecționarea unor unelte folosite la prelucrarea pieilor și a blănurilor.

Din punct de vedere geografic, putem spune că Fizeșul, considerat cel mai important bazinet, bine conturat, din Câmpia Someșană, formează un culoar îngust, pe alocuri lărgit prin fragmente de lunci și terase (unele înmlăștinite, cu mici depozite de turbă), pe care circulă curenți de aer cu intensitate moderată. Pe partea dreaptă a văii sunt dealuri bine diferențiate, iar pe stânga formațiuni de dealuri, domuri gazeifere și „glimee” (Între Dâmburi, Valea Mileului, cu „ochiuri de apă”), separate de o multitudine de pâraie. Acest culoar este „închis” spre Câmpia Fizeșului de dealuri cu peste 500 m altitudine, iar în amonte spre Cămărașu, unde este cumpăna apelor, ceea ce a conservat un microclimat temperat-continental moderat, favorizând o mare diversitate a florei și faunei (Pop, 2009: 64–81). Analizele pedologice au relevat non-existența cernoziomurilor propice creșterii plantelor, relieful colinaro-deluros și structura geologică au influențat formarea solurilor aluviale brune de tip luvic și argiloiluvial, în câteva locuri fiind pete de soluri gheizate și salinizate. Accidentale sunt: soluri negre climohidromorfe, folosite la degresarea pastei ceramicii fine; lăcoviștile și soluri bălane de coastă (vegetație stepică), favorabilă creșterii animalelor. Pe aceste soluri cresc: stejari, goruni, carpeni, frasini, ulmi, castani și teii pucioși, formând păduri, mai ales pe pantele dealurilor; salcâmi, sălcii și, rar, răchita roșie (în pâlcuri); nuci, corcoduși, pruni, peri, meri, duzi (sălbatici); în tufărișurile din râpe – măceși, porumbe, păducel, soc, migdal pitic (considerat relictar în „Câmpie”); stuf, trestii, papură, rogozul mare, pipirig, mana oii (vegetație higrofilă) și, în unele zone, vița de vie. Cele mai răspândite sunt pajiștile, pășunile, fânețele și burunienișuri pline cu plante medicinale. Flora spontană este foarte bogată și



felurită; unele plante specifice acestei zone, fiind pe cale de dispariție, au fost protejate: târtan sau hodolean (*Crambe tartaria*); capul șarpelui (*Echium russicum*) și dedițel, floarea Paștelui sau adormițel (*Pustilla patens*, folosit ca relaxant în paralizii ori dureri articulate, fiind și un bun colorant), apărute în Convenția de la Berna. Alte plante rare pe teritoriul României sunt: omagul endemic; vulturica transilvană; spânzul; garofița dacică; săbiuța; iarba Sf. Mării; stânjanelul; untul vacii; șerpetul; colilia; sugărelul; inarița mare; nufărul alb; jaleșul de stepă și lăptiuca. Un loc important în economia ținutului este ocupat de o gamă extrem de variată de ciuperci (Pârvu, 2009: 91–100) comestibile și otrăvitoare, care apar de primăvara până toamna târziu, pe toate formele de relief. Amintim doar câteva: gălbiorii; trâmbița piticilor; creasta cocoșului sau barba caprei; buretele nucului; iasca galbenă; hrib (mai multe soiuri, unele otrăvitoare); ciuperca de bălegar; pălăria șarpelui; bureții de spini; iuțari; bureții de rouă; bășina calului; cașul popii și iasca fagului sau văcălie (aprinderea focului, are și proprietăți hemostatice, folosită în medicina populară).

În acest peisaj superb trăiesc o sumedenie de viețuitoare nevertebrate (Crișan et alii, 2009: 101) și vertebrate (pești, amfibieni, reptile, o mare diversitate de păsări, mamifere insectivore și carnivore – Coroiu et alii, 2009: 120). Unele specii din fauna locală (vâdate sau prinse) au contribuit la aportul de proteine în alimentația comunităților neolitice. Din păcate, aciditatea solului a făcut să fie descoperite arheologic doar câteva artefacte din os, păstrate în anumite condiții speciale (cenușă, calcinate sau impregnate cu grăsimi). Climatul blând și diversitatea hranei acvatice fac să poposească pe aceste meleaguri, pentru o perioadă mai îndelungată, minunatele lebede.

„Apreciem că biodiversitatea floristică (faunistică – n.s.) și fitosociologică a comunei Țaga are valori mult superioare față de alte comune” din Câmpia Ardeleană (Cristea et alii, 2009: 91), fapt ce a influențat evoluția economică, socială, psihologică, spirituală și etno-culturală a zonei, fiind în același timp un teritoriu de tranzit între Valea Someșului și a Mureșului, drumul ce șerpuiește pe malurile Fizeșului fiind folosit și azi ca drum strategic (și în perioada romană a fost utilizat în același scop, dovadă stând construirea Castrului roman Gherla la vărsarea Fizeșului în Someș).

În acest ținut mirific de 600 km<sup>2</sup>, în jur de 4850 BC s-a născut (putem spune) un sistem incipient de organizare prestatală de tip „Țară” cu hotare clar delimitate, unde locuia tribul Țăganilor ce avea trăsături distincte de cultură tradițională!

Centrul administrativ, economic, religios, politic și militar era la Țaga, iar 26 de locuri (sate, cătune) se înșirau în tot Bazinul hidrografic al Fizeșului. Sistemele de fortificație de la Țaga și construcțiile cu caracter obștesc au fost ridicate prin participarea întregii comunități din „Țară” și poate cu meșteri din exterior. Pentru a duce la bun sfârșit aceste lucrări, conducătorii obștii trebuiau să asigure în mod conștient condițiile de muncă, ținând cont de totalitatea factorilor: tehnici; climatici; psihofiziologici; igienico-sanitari; estetici, care puteau

influența lucrătorul și calitatea muncii sale. De asemenea trebuiau să asigure nevoile de hrană, încălțăminte, îmbrăcăminte, locuințe (colibe, corturi, etc). Nu trebuiau să neglijeze nici nevoile de ordin spiritual de care se ocupau sacerdoții. Asigurarea materiei prime (identificarea unor noi resurse) și, poate, a uneltelor era la fel de importantă ca asigurarea asistenței de specialitate (meșteri, șefi de echipe). Disciplina în muncă și execuția corectă și întocmai a planului erau atent supravegheate pentru a preveni și înlătura neajunsurile, iar pentru întărirea răspunderii era strict necesară efectuarea controalelor privind modul de aplicare și de execuție a planurilor.

Din punct de vedere economic se ocupau cu: pescuitul (având cele mai multe lacuri pe teritoriul lor – putem spune chiar din România); creșterea animalelor (vite, oi, porci, păsări); cultivarea cerealelor și plantelor; vânătoarea (iepuri, mistreți, căpriori, păsări de baltă); culesul plantelor din flora spontană, fructelor și ciupercilor; recoltarea stufului, papurei și lianelor, precum și cu activități meșteșugărești: prelucrarea osului, lemnului, pieilor, blănurilor, confecționare de îmbrăcăminte și încălțăminte, obiecte de uz gospodăresc, unelte de pescuit (năvod, harpon, etc.), obiecte artizanale (din paie, stuf, iută, țesături).

Comerțul, ca bază a prosperității, credem că ocupa un rol important, mai ales că trebuiau cumpărate unelte din piatră, în zonă nu există astfel de resurse. Obsidianul, silexul și calcedonia se aduceau de la mari distanțe, iar corneenele – din zona Beclean (peste deal de Diviciori). Unelte din piatră șlefuită proveneau din zona Bârgaielor și a Mureșului, fiind folosite și refolosite până la epuizare. De asemenea cumpărau și lemne. S-au comercializat în principal: stuful, papura (necesară pentru acoperișuri); peștele (având sărături, credem că era și conservat); animalele și păsările. Mai vindeau diferite produse de consum (lactate, carne, ouă, cereale, plante medicinale, fructe și ciuperci) sau meșteșugărești.

Cum a devenit acest teritoriu al țaganilor o „Țară”?

În primul rând, atunci când „fratriile” și obștile vicinale (nu neapărat bazate pe rudenie) au convenit (liber sau nu) să se unească bazându-se pe relațiile socio-economice, având mijloace de producție și suficiente cunoștințe științifice inovatoare (trebuie să amintim că în neoliticul timpuriu și dezvoltat zona a fost locuită de numeroase comunități aparținând culturii Starčevo-Criș). De aici a rezultat creșterea capacității de producție prin folosirea intensivă și extensivă a resurselor, cu un regim de muncă eficient și rațional organizat. Printr-un proces economic legic s-a ajuns la acumulare de bunuri care au putut fi folosite parțial la înfăptuirea unor lucrări comunitare. Caracterul surplusului, mobilul acumulării și sursele vor determina apariția unor relații sociale bazate pe muncă. La ora actuală (poate niciodată!) nu știm care a fost granița dintre: munca în clacă; munca recompensată și munca forțată în neolitic și epoca cuprului.

S-a produs comasarea teritorial-administrativă a unităților agricole (locuiri, sate, obști vicinale, cătune) în scopul concentrării producției și organizării raționale a muncii. Pentru acest mod de arondare s-au avut în vedere condițiile

pedoclimatice, distanța dintre terenuri agricole și resurse naturale, specificul economic și mai ales supravegherea punctelor strategice.

Existau colaborări economice în ansamblu bazate pe relații economice reciproc avantajoase cu caracter extern (între ginți, frații, chiar triburi – exemplu: cu Iclod, aflat la 40 km depărtare) și intern (prin cooperare, schimburi de produse și activități, relații sociale și prin organizarea muncii). Pe plan mai larg, în acel moment cronologic se constată o conjunctură favorabilă în evoluția istorică dată de interacțiunea dintre circulația și reproducția bunurilor, serviciilor, ideilor – este o dinamică în: producția de bunuri; reinvestirea plusvalorii; folosirea forței de muncă; diversificarea producției și a comerțului. Se produce o schimbare majoră în gândire, relevată de existența conștiinței economice ca o componentă a conștiinței sociale, care a determinat un anumit comportament față de produse, muncă, familie și vecini.

Marile construcții de interes comunitar vor duce la colectarea de produse și materiale prin acțiuni organizate la înțelegere prin colaborare economică. Cointeresarea materială, care determină intercondiționarea, interdependența, convergența diferitelor categorii de interese, a fost legată organic de nevoile vitale prin bunuri materiale și mai ales spirituale, fiind un stimulent moral ce a dus la responsabilizarea generală, colectivă sau individuală și la creșterea demografică.

Creșterea consumului a influențat activ producerea de bunuri (diversificarea produselor, a uneltelor, a tehnicilor de muncă și a serviciilor) și, implicit, celelalte sfere ale vieții sociale, spirituale, culturale și religioase, producând o „dependență economică” și **lărgirea pieței** de desfacere. Totodată, s-a adâncit diferența dintre „munca grea” (brută, directă) și „munca ușoară” (servicii de conducere, control, aprovizionare, concepție). Credem că nu este prea devreme să vorbim chiar de existența claselor sociale fundamentale și intermediare, în formare, după locul deținut în sistemul administrativ, religios și militar (ulterior consolidat de cutume); după poziția economică obținută prin muncă; după modul de organizare și după modul de repartiție din averea socială. Posibil să fi fost o „aristocrație” laică, religioasă și militară, după origini, averi acumulate, vârstă, inteligență și poziție obținută, sau nu, pentru merite care administrau ținutul tribului țaganilor și relaționau cu triburile vecine în probleme politice, militare și economice.

Țara Țagăi este un teritoriu bine conturat cu trăsături speciale date de mediul geografic, economic și psihologic, care și-au pus amprenta pe mentalitățile și tradițiile etno-culturale.

## Bibliografie

BILFORD, Lewis R.

1962 Archaeology as Anthropology, *American Antiquity*, 28, 2, Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 217–225.

COROIU, I., DAVID, A., GHIRA, I., MUNTEANU, D.

2009 Fauna. Vertebrate, *Monografia comunei Țaga*, eds. Ioan Mârza, Tipografia „Delroti”, Cluj-Napoca, 120–148.

CRISTEA, V., BAȘNOU, Corina, PUȘCAȘ, M.

2009 Flora și vegetația, *Monografia comunei Țaga*, eds. Ioan Mârza, Tipografia „Delroti”, Cluj-Napoca, 91.

CRIȘAN, Al., POPA, Vasile, RAKOSY, L., TOMESCU, N.

2009 Fauna. Nevertebrate, *Monografia comunei Țaga*, eds. Ioan Mârza, Tipografia „Delroti”, Cluj-Napoca, 101–119.

MAXIM, Zoia

1999 *Neo-eneoliticul din Transilvania. Date arheologice și matematico- statistice*, Tipografia PRINTart, Cluj-Napoca.

2012 Despre câteva „sate” și „cetăți” neolitice transilvane, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, Ed. Argonaut, Cluj-Napoca, 301–314.

2015 Poiectul seminariei de etnoarheologie, Țara Gugulanilor. Studii de etnoarheologie, etnografie și etnoistorie, vol. I, eds. Gh. Lazarovici, Adrian Ardeț, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 39–48.

MÂRZA, Ioan

2009 Considerații geologice, *Monografia comunei Țaga*, eds. Ioan Mârza, Tipografia „Delroti”, Cluj-Napoca, 38–63.

PÂRVU, M.

2009 Ciuperci, *Monografia comunei Țaga*, eds. Ioan Mârza, Tipografia „Delroti”, Cluj-Napoca, 91–100.

POP, Grigore P.

2009 Caracteristici geografico-fizice, *Monografia comunei Țaga*, eds. Ioan Mârza, Tipografia „Delroti”, Cluj-Napoca, 64–81.

[www.dexonline.com](http://www.dexonline.com): *Dicționar explicativ al limbii române*

[www.destinatii.eu/delta/transilvaniei](http://www.destinatii.eu/delta/transilvaniei).



# SOME PIVOTAL CONSTELLATIONS IN THE NEOLITHIC ERA<sup>1</sup>

*Iharka SZÜCS-CSILLIK*

Institutul Astronomic al Academiei Române  
iharka@gmail.com

*Zoia MAXIM*

Cluj-Napoca  
zoimaxim@yahoo.fr

## *Constelații esențiale în epoca neolitică*

Supravegherea și urmărirea trecerii timpului a fost esențială pentru primii agricultori care au trăit aproape de natură și ciclurile pământului precum ale anotimpurilor. Strămoșii noștri au constatat că apariția ciclică a unor grupări de stele coincide cu trecerea de la un anotimp la alta. Aceste constatări au fost confirmate după observații sistematice ale cerului dealungul timpului. Mișcarea grupărilor de stele strălucitoare nu este fixă în timp, ci este cauzat de precesia echinoctiilor, adică a deplasării retrograde ale echinoctiilor (primăvara și toamna) datorat mișcării de precesie a axei de rotație a Pământului. În Neoliticul târziu (circa 4500 BC) a avut loc un fenomen ciudat, și anume la echinoctiul de primăvară și de toamnă Soarele se afla la intersecția a trei planuri cerești: ecliptica, ecuatorul ceresc și planul galactic. În jurul punctelor echinoctiale se aflau grupările de stele din constelațiile *Gemeni*, *Taur*, *Auriga*, *Orion* și *Săgetător*, *Scorpia*, *Șarpele*, *Omul cu șarpele*. Acest fenomen foarte rar a marcat concepția și viziunea strămoșilor. În acest articol am descris aceste constelațiile din punct de vedere astronomic, și etnografic, după mitologia română și universală, precum și după credințele populare și unele simboluri.

**Keywords:** Arheoastronomie, simboluri, constelații, cultul Soarelui / Archaeoastronomy, symbols, constellations, Sun-cult

Archaeoastronomy research shows that our ancestors knew the apparent cyclical movements in the sky (eg. the movement of the Sun, Moon, some planets

<sup>1</sup> Prima variantă a articolului a fost publicată în Iharka SZÜCS-CSILLIK, Zoia MAXIM, *Some crucial constellations in the Neolithic: Gemini-Taurus and Sagittarius-Scorpius*, În: Sorin FORȚIU (ed.), Dorel MICLE (coord.), *In Honorem Valeriu Sirbu*, ArheoVest, IX, Timișoara, noiembrie 2021, Asociația „ArheoVest” Timișoara, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2021, Vol. I: *Arheologie*, pp. 1–520 + DVD-ROM (Adrian CÎNTAR), Vol. II: *Metode interdisciplinare și Istorie*, pp. 521–940, ISBN 978-606-020-407-7 (General), 978-606-020-408-4 (Vol. I), 978-606-020-409-1 (Vol. II); Vol. II, pp. 533–552.



and some bright star, etc.). Regular observation of the extreme points (solstices, equinoxes), very important data for agriculture and religious preoccupations or rather the marking of the seasons has led to the realization that these points are not fixed (Szücs-Csillik, Maxim, 2017).

In the Neolithic times, people used symbols and signs as communication. Some of these symbols and signs seem to be inspired by the shapes of some bright star clusters (Szücs-Csillik *et alii*, 2019; 2020). As we know, humankind's imagination has always been recognised as an important ability of the human being. Regularly observing the cyclical phenomena in the sky and in nature, Neolithic inhabitants found similarities between them and stated that as above so below. They realized the parallel between macrocosm and microcosm, the correspondence between the Sky and the Earth. In what way ancient people have represented their symbols and signs show their ways of thinking and how they defined the unity between themselves and the world in which they lived.

In addition, the constellations (groups of stars) are not fixed either. To the naked eye, the stars appear "fixed" to the sky. In reality, the stars are in constant motion. The stars' apparent motions across the sky are very small during a human lifespan. As a consequence of the proper motions of the stars that form familiar constellation, the shape of constellation changes slowly over time. On the other hand, it takes many thousands of years for the effects of proper motion to be visible to the naked eye, more than the precessional cycle of the Earth.

Bearing in mind these two astronomical variational phenomena described above, we could ask: how can we determine the epoch on the time axis of earthly civilization back and forth using astronomical knowledge? From the Neolithic symbols related to the sky, can we determine the epoch in which that culture existed, can we determine the functionality period of the double-headed bull idol from Parța Neolithic Sanctuary, Romania? We know that the vernal point was between *Taurus* and *Gemini* constellations at 5000 BC, and the radiocarbon dating showed that the 5000 BC age is correct.

Time is connected with astronomy, and celestial bodies provide the basic standards for determining the periods of a calendar. Their movement as they rise and set is now known to be a reflection of the Earth's rotation, which, although not precisely uniform, can conveniently be averaged out to provide a suitable calendar. At the same time, we can use these inaccurate, long-lasting astronomical movements to find the approximate dating of archaeological objects with symbols related to the sky.

In this article we investigated the Neolithic period (about 4500 BC), from the astronomical point of view, when an important alignment took place, namely at the spring and autumn equinox the Sun were at the intersection of three celestial planes: the ecliptic – the path of the Sun and the planets, the equator, the galactic plan – Milky Way. This phenomenon is rare, the next will be around 8500 AD. We studied some constellations around these spots according to their apparent movement in the night sky and ethnographically, according to Romanian and

universal mythology, as well as according to popular beliefs and some symbols on archaeologically discovered artifacts.

Astronomical data. The Earth is not spherical, rather an ellipsoid of its rotations, as its equatorial diameter is 43 km longer than its polar diameter. The equatorial bulge is not directed towards the Sun, considering that the equator forms an angle of  $23^{\circ}27'$  with the plane of the earth's orbit. The Sun exerts a torque on the bulge as it tries to turn the earth's axis in a direction perpendicular to the ecliptic. The Moon also causes a similar perturbation effect. The Moon is smaller than the Sun, but its effect is greater than that of the Sun, because it is closer to Earth. Under the influence of the torque of the Sun and the Moon, the Earth's axis deflects perpendicularly (precession).

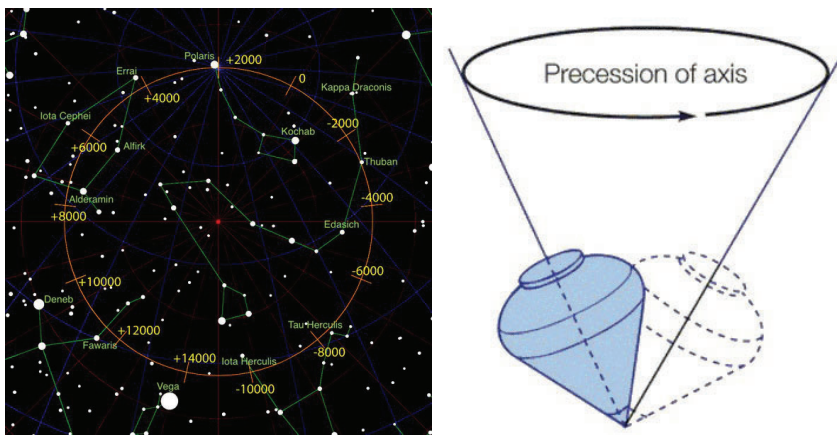


Fig. 1. a. Precession of the equinoxes (25771.5 years one cycle). b. Wobble motion.

The Earth's axis describes a conical mantle over 25771.5 years (Fig. 1). Due to this motion, the position of the north and south poles shifts through several constellations. For example, in 4500 BC *iota Draconis* (*Edasich*) was the closest to the North Pole, now *alpha UMi* is the closest.

The actual North Star – *Polaris*, is not exactly above the north pole because the Earth wobbles in a cycle. It just point near *Polaris*, and it won't always be the same. *Polaris*, the North Star, appears stationary in the sky because it is positioned close to the line of Earth's axis projected into space. *Polaris* is now the only bright star whose position relative to a rotating Earth does not change. All other stars appear to move opposite to the Earth's rotation beneath them. Due to the precession of the equinoxes, the role of the North Star is continuously passed from one star to another. The North Star goes through a cycle of 12 stars: *Polaris* (*alpha UMi*), *Errai* (*Cep*), *Alfirk* (*iota Cep*), *Alderamin* (*alpha Cep*), *Deneb* (*alpha Cyg*), *Fawaris* (*delta Cyg*), *Vega* (*alpha Lyr*), *iota Her*, *tau Her*, *Edasich* (*iota Dra*), *Thuban* (*alpha Dra*), *Kochab* (*kappa Dra*), changing about every 2140 years (Comşa, Szücs-Csillik, 2017).

The Earth's equator is also moving with this wobble motion onto the sky (Fig. 1b). Its projection on sky, a great circle, is the *celestial equator*, which intersects another great circle, the *ecliptic* (the apparent path of the Sun among the constellations in the course of a year). The celestial equator is inclined at an angle of  $23^{\circ}.4$  degrees (obliquity of the ecliptic) to the ecliptic. The celestial equator and the ecliptic intersect at two points (Fig. 2) called the *equinoxes* (vernal and autumnal). The equinoxes drift westward along the ecliptic at the rate of 50.3 arcseconds annually as the celestial equator moves with Earth's precession.

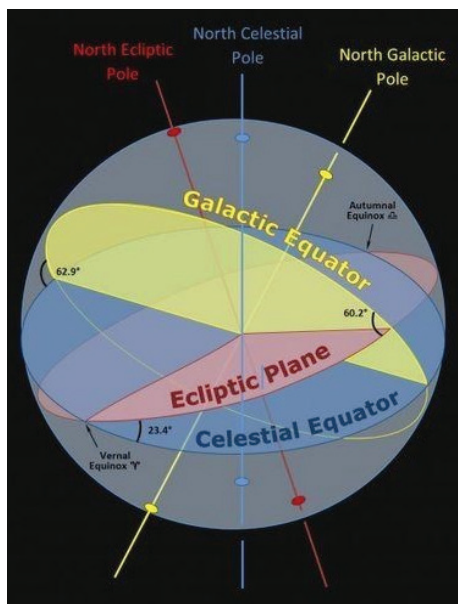


Fig. 2. The Ecliptic, the Celestial Equator and the Galactic Equator.

Our Sun can be found very close to the plane of our Galaxy. The *ecliptic plane* (plane of the solar system) and the *galactic plane* (the plane of the disc of the Milky Way) are inclined to each other at an angle of  $60^{\circ}.2$  degrees. The *galactic plane* is tilted at an angle of  $62^{\circ}.9$  degrees to the *celestial equator*. All these three coordinate systems have poles which point in different directions on the sky (Fig. 2). The Galactic Center is approximately 8 kiloparsecs away from Earth in the direction of the constellations *Sagittarius*, *Ophiuchus* and *Scorpius*, where the Milky Way appears brightest.

In the Neolithic time the vernal point was between the constellations of *Gemini* and *Taurus*, today it is around between the constellations of *Aquarius* and *Pisces*. Similarly, the autumn point was between the constellations of *Sagittarius* and *Scorpius*, today it is approximately between the constellations of *Virgo* and *Leo*. Let us mention that as a result of precession, the coordinates of the stars also change (right ascension and declination). Therefore, in the case of a star map, the time (epoch) to which the data refer is also must given.

In 4500 BC an interesting alignment took place: at the spring and autumn equinox the Sun were of three celestial planes' intersection: the ecliptic, the celestial equator and the galactic plane. Around these two intersections are groups of stars from the constellations *Gemini*, *Taurus*, *Auriga*, *Orion* and *Sagittarius*, *Scorpius*, *Serpens*, *Ophiuchus*.

In the following, we present these constellations from an astronomical point of view. *Gemini* (*Twins*) is a constellation in the northern sky and one of the constellations in the zodiac. The Gemini constellation has been described by many ancient cultures<sup>2</sup> and remains one of the 88 modern constellations defined by the International Astronomical Union. The two brightest stars in the constellation, *Castor* and *Pollux*, represent the heads of the twins, while fainter stars outline the pair's bodies.

*Taurus* (*Bull*) is a large constellation in the northern sky. It is one of the oldest constellations<sup>3</sup> and one of the zodiacal constellations. It is one of the 15 equatorial constellations. *Taurus* is known for its bright, red star *Aldebaran*, and it is home to the *Pleiades* (*Messier 45*) and the *Hyades* the two nearest open star clusters to Earth.

*Auriga* (*Chariotter*) constellation lies in the northern hemisphere. The constellation contains *Capella*, the sixth brightest star in the sky. It is also the site of the galactic anti-centre, the point in the sky opposite to the centre of the Milky Way Galaxy, which is located in the constellation *Sagittarius*, near the border with *Scorpius*.

*Orion* (*Hunter*) constellation, which is located on the celestial equator, is one of the most prominent and recognizable constellations in the sky (Szűcs-Csillik, Maxim, 2017a). *Rigel*, *Orion's* brightest star, forms the hunter's left knee. *Betelgeuse*, the second brightest star in *Orion*, the right shoulder of the hunter, is a red giant and one of the largest stars known. *Alnilam*, *Mintaka* and *Alnitak* form the belt of *Orion*.

*Sagittarius* (*Archer*) is a zodiacal constellation. The center of the *Milky Way* lies in the westernmost part of *Sagittarius*. The constellation's brighter stars form an easily recognizable asterism known as the *Teapot*. The *Milky Way* is at its densest near *Sagittarius*, as this is where the galactic center lies. As a result, *Sagittarius* contains many star clusters and nebulae. The Greeks identify *Sagittarius* as a centaur, horse-human hybrid. The Babylonians associated it with the god Pabilsağ (Dijk-Coombes, 2018).

*Scorpius* (*Scorpion* – Goddess *Serket* in Egypt; magical fish-hook in Hawaii) is one of the brightest constellations in the sky. It is a zodiacal constellation and

<sup>2</sup> *Twins*. For example: *Castor* and *Pollux*; the mythical founders of Rome, *Romulus* and *Remus*; the double bull idol from Parța Neolithic shrine; Neolithic conjoined figurines from Çatal Hüyük etc.

<sup>3</sup> *Bull*. The earliest remnants of bull worship can be found at Neolithic Çatalhöyük; twin Bull-idols forming a divine couple of the Bull God and Goddesses at Parța Neolithic Sanctuary; *Apis*, a large statue of the sacred bull etc.

it lies near the center of the Milky Way. *Antares* (alpha Scorpii) is a red supergiant and the 16th brightest star. In the Northern Hemisphere *Antares* was associated with the hot summer season.

*Ophiuchus* (*Serpent Bearer* – *Asclepius* in Greek mythology) is sometimes called the 13th or forgotten constellation of the zodiac. *Ophiuchus* can be found as a short hop north of *Antares*. It is a large constellation and it lies on the celestial equator. The brightest stars in *Ophiuchus* include *Rasalhague* (*alpha Ophiuchi*), the head of the serpent charmer, at magnitude 2.07.

*Serpens* (*Snake*) is an equatorial constellation (Maxim, Szücs-Csillik, 2003; 2009; 2010). It is unique among the modern constellations because it is split into two non-contiguous parts, *Serpens Caput* (*Serpent Head*) to the west and *Serpens Cauda* (*Serpent Tail*) to the east. Between these two halves lies the constellation of *Ophiuchus*. The brightest star is the red giant star *Unukalhai* (*alpha Serpentis*). The galactic plane passes through *Serpens Cauda*, which is therefore rich in galactic deep-sky objects.

Arhaeological data. Cultures identified some celestial objects with gods and spirits. They connected these celestial objects also with phenomena, such as rain, seasons etc. The first astronomers were probably ancient priests-astronomer, they presumed celestial objects and events to be signs of the divine (Kelley, Milone, 2011). Ancient astronomical alignments most likely satisfied astronomical, religious, and social functions. Ancient calendars set by observations of the Sun and Moon were important for agricultural societies, in which the harvest depended on planting at the correct time of year (Szücs-Csillik, Comşa, 2017; Maxim, Szücs-Csillik, 2003; 2009; 2010).

The Neolithic cultures of Europe used a lot of symbols and signs. One of the symbols is related to images of doubles (*sacred twins*) to indicate progressive duplication and abundance. According to Gimbutas, this can be seen in the frequent use of double images of caterpillars or crescents, spirals, snakes, birds, and even goddesses (Gimbutas, 1974). Dualism is also expressed by two lines on a figurine or in the center of an egg, vulva, or seed, and by a double-fruit symbol resembling two acorns. Figurines of twins and of Mother-Daughter (larger and smaller) pairs are known throughout the Neolithic and the Copper Age. The earliest example is a double-headed figurine with two pairs of breasts recovered at Çatal Hüyük (6500 BC). Numerous double figurines are known from various phases and sites of the Vinča culture, but also in other cultures. For example, the double headed bull idol from Parța Neolithic Sanctuary (Banat culture: Lazarovici *et alii*, 2001; 2002), and the double headed zoomorphic fired clay from Vădastra (Vădastra culture), Romania represents a pair, a symbol of fertility, unity.

The Sumerian *Epic of Gilgamesh* depicts the killing by Gilgamesh and Enkidu of the *Bull of Heaven* as an act of defiance of the gods. Gilgamesh faces the Bull of Heaven sent by the goddess Ishtar to defeat the hero after he had rejected her advances. In Greek mythology, *Taurus* is usually associated with Zeus, who



adopted the shape of a bull in order to seduce and abduct Europa, the beautiful daughter of the Phoenician King Agenor. Zeus mingled with the king's herd and, being the most handsome bull there, he got Europa's attention. The princess admired the bull and, when she sat on his back, he rose and headed for the sea. Zeus carried Europa all the way to the island of Crete, where he revealed his true identity and lavished the princess with presents. The two had three sons together, including Minos, who grew up to be the famous king of Crete, who built the palace at Knossos where bull games were held and who also sacrificed seven young boys and girls to the Minotaur each year. Zeus later commemorated the bull by placing it among the stars. In the Southwest Asian Neolithic, cattle were the preeminent symbolic taxon, and researchers have posited that not just cattle, but specifically bulls, were key symbols (Twiss, Russell, 2009). At Vinča civilization the sacred bull symbol was also widely used (Lazarovici, 2003).

Orion proclaimed himself to be the *greatest hunter* in the world, much to the dismay of Hera, the wife of Zeus. She had a scorpion kill him, and Zeus put Orion into the sky as consolation. In another version, Orion is blinded for raping Merope, a granddaughter of the god Dionysus. Orion has also associated with an Egyptian pharaoh of the Fifth Dynasty named Unas. In Hungary, Orion is known as an magic Archer or Scyther. Scandinavians refer to Orion's Belt as Frigg's Distaff.

Orion, as an agrarian constellation had a special importance in popular culture, its disappearance in spring coincides with the beginning of agricultural works, and its appearance in autumn marked the end of the agricultural year and implicitly the harvest (Szücs-Csillik, Maxim, 2017a). It is interesting that in the Romanian folk mythology the ceinture stars are called the „*TRESFETITELE*”, the STICK or THE BELT. The star combinations in Orion have different folk names. Thus, the Rigel star and the “belt” compose together *RARIȚA*, and Betelgeuse with the three stars from the “belt” make up THE DRILL.

*Auriga* is associated with many characters out of Greek mythology, the foremost of which is the mythological hero Erichthonius of Athens, the son of Hephaestus who was raised by the goddess Athena. Erichthonius was generally credited as being the inventor of the quadriga (the four-horse chariot) which Erichthonius used in the battle that made him king of Athens. In honor of his ingenuity and heroic deeds, Zeus raised him into the heavens, where he rode a chariot resembling the Sun's chariot. *Auriga* is also described sometimes as Myrtilus, the son of Hermes and the charioteer of Oenamaus. Another mythological association is Theseus's son Hippolytus, who was ejected from Athens after he refused the romantic advances of his stepmother Phaedra. He was killed when his chariot was wrecked, but revived by Asclepius. *Auriga*'s brightest star, Capella, was also significant to many cultures. In ancient Hindu astronomy, Capella represented the heart of Brahma, while ancient Peruvian peoples saw Capella (which they called *Colca*) as a star intimately connected to the affairs of shepherds. Capella was also significant to the Aztec people, which is evidenced by



the archaeological site of Monte Albán, a Late Classic settlement that contained a marker for the star's heliacal rising. To the indigenous peoples of California and Nevada, the bright pattern of the constellation was also significant. To them, Auriga's brightest stars formed a curve that was represented in crescent-shaped petroglyphs. The indigenous Pawnee of North America recognized a constellation with the same major stars as modern Auriga.

\*\*\*

In 4500 BC, around the intersection of three celestial planes (ecliptic, equator, galactic) can be found the constellations *Gemini*, *Taurus*, *Auriga*, *Orion* and *Sagittarius*, *Scorpius*, *Serpens*, *Ophiuchus*, which were pivotal constellations in Neolithic time. These essential constellations were connected also with agriculture, religion and mythology. These constellations were presented from the astronomical point of view as well as according to popular beliefs, mythologies and some symbols on archaeologically discovered and ethnological artifacts.

## Bibliografie

COMȘA, Alexandra, SZÜCS-CSILLIK, Iharka

2017 The Universe of the Directions, *ArheoVest*, V/2, JATEPress Kiadó, Szeged, 605–620.

DIJK-COOMBES, Renate

2018 Mesopotamian Gods and the Bull. *Sociedades Precapitalistas*, 8 (1), 30, [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9363/pr.9363.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9363/pr.9363.pdf)

GIMBUTAS, Marija

1974 *The Goddesses and Gods of Old Europe: 6500 to 3500 BCE: Myths and Cult Images* (2nd ed.), University of California Press, Berkeley.

KELLEY, D. H., MILONE, E. F.

2011 *Exploring Ancient Skies. A Survey of Ancient and Cultural Astronomy*, Springer, New York.

LAZAROVICI, Gheorghe, DRAȘOVEAN, Florin, MAXIM, Zoia

2001 *Parța, Monografie arheologică*, Vol. 1.1, 1.2, Bibliotheca historica et arheologica Banatica, 13, Ed. Waldpress, Timișoara.

LAZAROVICI, Gh., CHIȘ, D., OPROIU, Tiberiu, CSILLIK Iharka

2002 The Neolithic shrine at Parța, „Unwritten messages” from the Carpathian Basin, *Konkoly Observatory of the Hungarian Academy of Sciences, Monographs*, 4, eds. Barlai, K./Bognár-Kutzián, I., Budapest, 7–18.

LAZAROVICI, Gheorghe

2003 Sacred Symbols in Neolithic Cult Objects from the Balkans, *Early Symbolic System for communication in Southeast Europe*, Oxford, BAR International Series, 1139, 57–64.

MAXIM, Zoia, SZÜCS-CSILLIK, Iharka

2003 Agricultural constellations, *Tiberiu Popoviciu Itinerant Seminar of Functional Equations, Approximation and Convexity*, 2, 5–10.

2009 Constelații văzute prin ochii țaranului, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, 296–301.

2010 Cerul – oglindă a Pământului. Spicuiuri din mitoastronomia românească, *Identități culturale locale și regionale în context european. Studii de arheologie și antropologie istorică*, *Bibliotheca Musei Porolissensis*, XIII, Cluj-Napoca, 45–55.

SZÜCS-CSILLIK, Iharka, COMȘA, Alexandra

2017 Solar arc method for the analysis of burial places in Eneolithic, *Romanian Astronomical Journal*, 27(3), 211–221.

SZÜCS-CSILLIK, Iharka, MAXIM, Zoia

2017 “Observed” constellations from the Parța Neolithic sanctuary, *ArheoVest*, V/2, JATEPress Kiadó, Szeged, 641–647.

2017a Orion’s Belt – Symbol and Sign, *International symposium From Symbol to Sign*, Muzeul Bucovinei, Suceava,

SZÜCS-CSILLIK, Iharka, MAXIM, Zoia, LAZAROVICI, Gh.

2019 Celestial connections at three settlements from Vinča civilization: Parța-Tărtăria-Mostonga. House and Boat, *ArheoVest*, VII/2, JATEPress Kiadó, Szeged, 599–608.

2020 Celestial connections at three settlements from Vinča Civilization: Parța-Tărtăria-Turdaș. Arrow-Hook and Noose-Ladder, *ArheoVest*, VIII/2, JATEPress Kiadó, Szeged, 437–453.

TWISS, Katheryn C., RUSSEL, Nerissa

2009 Taking the Bull by the Horns: Ideology, Masculinity and Cattle Horns at Çatalhöyük (Turkey), *Paléorient*, 35, no. 2, 19–32.



RECENZII, MĂRTURII





Ilie Moise, *La Cut, înapoi pe filele culturii*. Sibiu, Armanis, 2021. ISBN 978-606-069-041-2. 212 p.

În vara acestui an, domnul profesor Ilie Moise a publicat încă o carte închinată satului natal, după altele două publicate în ultimii 10 ani: *O lume în imagini. Cutul și oamenii săi* (Alba Iulia, Altip, 2011) și *Cartea Cutului. Monografia unui sat transilvan* (Alba Iulia, Altip, 2014). *La Cut, înapoi pe filele culturii* este o carte cu caracter restitativ, în care, asemeni epigonilor despre care vorbește Eminescu, Ilie Moise „șterge colbul de pe cronică bătrâne”, „moaie pana în culoarea unor vremi de mult trecute” pentru a propune cititorului o lectură diacronică a evenimentelor importante care au configurat identitatea satului din Valea Secașului, un sat adunat, specific tipului său de relief. Istoria acestei așezări coboară până în epoca romană, așa cum o atestă descoperirile arheologice mai vechi sau mai noi (p. 14), iar localitatea este atestată documentar în anul 1291. Satul are o biserică de zid construită de Petru Pavel Aron în 1767, iar în 1782 devine centrul administrativ, religios și educațional al zonei, când devine sediul protopopiatului greco-catolic al Sebeșului.

Lectură modului în care s-a articulat identitatea Cutului este realizată prin intermediul personalităților care au contribuit, în moduri diferite, la scrierea istoriei așezării, începând cu episcopul greco-catolic Petru Pavel Aron, ce plasa Cutul pe harta ecleziastică a Europei, până la Ana Neamțu căreia i s-a acordat titlul de „Tezaur Uman Viu” în sesiunea din 2020 a Comisiei Naționale pentru Salvagardarea Patrimoniului Imaterial.

Cartea *La Cut, înapoi pe filele culturii* este împărțită în cinci capitole: I. *Comuna Cut: cadru geografic și istoric...*, II. *Cultura și civilizația tradițională în secolul națiunilor*, III. *Folclor și etnografie după Marea Unire*, IV. *Bătălia pentru identitate*, V. *La început de mileniu...*, La acestea se adaugă o *Prefață*, și un capitol *În loc de concluzii*, urmat de un *Glosar dialectal* și de o listă de *Bibliografie selectivă*.

În primul capitol, autorul realizează o descriere geografică și socioculturală a localității, începând din epoca vestigiilor descoperite pe teritoriul său, până în contemporaneitate, punctând momentul de exod al populației localității în perioada comunistă, odată cu colectivizarea. Este subliniat și modul în care administrația acelor vremuri, aplicând bine-cunoscuta strategie de eliminare a centrelor culturale puternice, care puteau deveni oricând lăcaș al unor dizidențe, au determinat desființarea comunei, odată cu reîmpărțirea administrativ-teritorială a României, din 1968. Nedreptatea a fost reparată abia în anul 2004, când



Cutul a redevenit comună. Primul capitol se încheie cu o sinteză a încercărilor de a arăta care este originea denumirii localității, care exprimă, cel mai probabil, ideea de colț sau unghi.

Capitolul al II-lea, *Cultura și civilizația tradițională în secolul națiunilor*, propune cititorului o sinteză a contribuției personalităților importante ale Cutului la articularea naționalismului romantic românesc, realizată în șase subcapitole distincte. Cele șase personalități sunt: preotul George Meteș (care mijlocește participarea cutenilor, prin obiectele lor, la „Expoziția Națională a Românilor din Transilvania”, organizată la Brașov în 1862); Teologul Ioan Bitea (care răspunde îndemnului profesorului său blăjean Ioan Micu Moldovan și în 1863 predă profesorului o culegere constând din două balade și 15 cântece epico-lirice); Ioan Dicu-Decanu (învățătorul care în 1877 publică în „Amicul Poporului” șase texte culese din Cut); Septimiu Albini (scriitor și publicist căruia i se datorează – după cum afirmă Ilie Moise – „prima descriere completă a colindatului (împreună cu repertoriul aferent) din literatura noastră de specialitate” (p. 54), publicată în „Tribuna” lui Slavici, în 1887, sub titlul *Din Seara de Crăciun*); Tit-Liviu Albini (publicist și poet, colaborator la „Tribuna”); Dr. Ilie Dăianu (director al „Tribunei” și al săptămânalului „Răvașul”, protopop unit al Clujului și parlamentar în perioada interbelică).

Cu evocarea aceluiași Dr. Ilie Dăianu, în calitate de autor al unei monografii a Cutului, se deschide al treilea capitol *Folclor și etnografie după Marea Unire*, care continuă cu evocarea unui alt intelectual al Cutului, profesorul Iosif Bătiu, care donează „Arhivei de Folclor a Academiei Române”, în 1940, un manuscris cuprinzând descrierea obiceiurilor de Crăciun din Cut.

Capitolul următor evocă personalități implicate în perioada comunistă în consemnarea monografică a vieții Cutului: Ioan Brate, Rodica Topârcean, Ilie Moise, Vasile Bătiu, Gheorghe Vasilca.

Ultimul capitol reunește consemnări prilejuite de diverse evenimente prin care cutenii și, în special autorul cărții, profesorul Ilie Moise, au contribuit la constituirea unei culturi a amintirii acestui sat cu o contribuție specială la afirmarea identității naționale.

La începutul capitolului *În loc de concluzii*, cu seninătatea ce-l caracterizează, dar și cu un strop de umor, profesorul Ilie Moise sugerează că parcursul realizării acestei cărți a avut și un rol terapeutic în vremurile prezentului obsedat de pandemie, în care a scris-o. Autorul s-a refugiat într-un univers compensatoriu, acela al momentelor de glorie pe care le-a înregistrat Cutul în istoria sa, împletită cu istoria culturală a Transilvaniei, căreia i-a oferit comori de neprețuit. Astfel, Cutul a fost, cândva în secolul al XVIII-lea, gazda unui laborator de lucru așezat între zidurile unui conac, în care Petru Pavel Aron finaliza traducerea primului capitol al *Vulgatei*. A devenit apoi centru școlar și protopopiat al districtului Sebeș, iar în momentele de efervescență revoluționară ale anului 1848, același conac din Cut a găzduit întâlniri ale spiritelor locului pătrunse de ideologia naționalismului romantic. Ulterior, în 1862, cu ocazia primei *Expoziții*

*Naționale a Românilor din Transilvania*, organizată la Brașov, preotul *George Meteuș*, împreună cu întreaga comunitate, a donat peste o sută de artefacte. Un capitol important al articulării conștiinței comunitare a localității o constituie publicațiile ce fac referire la moștenirea culturală a Cutului: culegerile de folclor ale lui Ioan Bitea sau Ioan Dicu-Decanu, descrierile monografice ale lui Ieronim Albin, Septimiu Albin, Ilie Dăianu, Ioan Brate, Iosif Bătiu, Gheorghe Vasilca, Rodica Topârcean, Ilie Moise și Vasile Bătiu.

Imaginea unui viitor al satului natal, în care să fie valorificat potențialul cultural și ecologic al acestei așezări prielnice atât viticulturii, cât și culturilor cerealiere, a ocupat, în mod constructiv, gândurile autorului, salvându-l într-un univers compensatoriu generos conturat.

*Cosmina-Maria BERINDEI*

Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”  
Academia Română – Filiala Cluj-Napoca  
cosmina.berindei@academia-cj.ro



Vasile V. Filip, *Cultura imaterială tradițională românească din Bistrița-Năsăud. Poveștile și povestitul în ținutul Bistriței și Năsăudului*, Vol. III, 460 p., Editura Charmides, Bistrița, 2021. Prezentare de carte

„**Cultura este, întâi de toate, un fenomen de continuitate**” (p. 15) susținea Vasile V. Filip în *Argumentul* cărții sale. Și avea perfectă dreptate!!! Cultura nu se limitează la un anumit interval de timp sau la un spațiu geografic, ci persistă, este asemenea unei plante perene; semințele ei se risipesc pe o arie întinsă și dau roade noi, de la an an, așa încât cultura se propagă, acumulează noi și noi teritorii. Cultura tradițională o regăsim adesea păstrată cel mai bine în satele noastre, chiar dacă uneori este ascunsă prin cotloane, iar alteori îmbracă forme fantastice o dată cu transmiterea informațiilor prin viu grai de la o generație la alta.

Cartea abordează un subiect sensibil pentru înțelegerea/mentalitatea omului de rând, obișnuit cu concretul, palpabilul, cu ceea ce se vede în realitatea din proximitate, tangibilă de cele mai multe ori, și anume, face referire la acel patrimoniu imaterial, păstrat în cultura vie a satelor, în vorbirea sătenilor din amurgul serii sau la șezătorile frecvente în iernile lungi de odinioară. „Începuturile noastre arhaice”, după cum spunea Dumitru Constantin Dulcan, sunt în mediul rural, acolo unde curgerea timpului este mult mai lentă, unde oamenii își dau binețe când se întâlnesc pe ulițe, unde mai există omenie și spirit de întraajutorare. Adunarea unui grup de săteni în jurul focului sau la culesul viei, ieșitul în fața porții în zilele de sărbătoare aveau printre altele și scopul de transmitere orală a unor povești de o anumită coerență și specificitate, în care realul și fantasticul se împleteau armonios. Însuși autorul mărturisește că a încercat să redea în paginile cărții viziunea fantastică și realistă a culturii orale, păstrată încă în satul tradițional românesc. Povestitul, ca fenomen cultural (p. 18), presupune o raportare la trecut când timpul se măsoara parcă după alte unități, iar lumea satului acorda mai multă importanță conexiunii interumane, conversației orale, mersului/statului în povești, dialogului.

A povesti înseamnă a expune detaliat și, de obicei, într-o desfășurare gradată fapte, întâmplări reale, evenimente<sup>1</sup>. Dar mai înseamnă și a sta de vorbă; a discuta, a conversa. Aceste din urmă sensuri pot fi atribuite interesului pentru povești și povestit, manifestat la românii din Ardeal. Încă din primele pagini ale cărții (p. 17; 18, 19; 21) este lansată o întregă discuție asupra verbului *a povesti*

---

<sup>1</sup> <https://dexonline.ro/definitie/povesti>, site vizitat la data de 18.07.2021.

și a ceea ce a însemnat el pentru locuitorii de la sat, însuși actul de comunicare fiind subsumat acestei acțiuni.

După prezentarea drept cadru general al interesului pentru povești și povestit în Transilvania (capitolul 1), în următorul capitol se face o trecere în revistă a bibliografiei referitoare la arta povestitului în județul Bistrița-Năsăud. Farmecul discret al poveștilor de demult este analizat cu multă acuratețe de către autor, care nu de puține ori îi amintește pe dascălii Ion Pop Reteganul (p. 25; 26; 29; 30) și al său univers epic, pe Titus Poienaru (p. 36–37) sau Ioan S. Pavelea (p. 31–33) și alți culegători de folclor popular din perioada interbelică dar și din cea postbelică sau postdecembristă. Distinsul etnolog clujean

Ion Cuceu este amintit și el ca unul ce a studiat atent fenomenul povestitului în zona Ardealului, proza populară sau proverbele românești cărora le-a dedicat un dicționar<sup>2</sup>.

Universul narațiunilor propriu-zise<sup>3</sup> culese pe perioada cercetării este studiat în amănunt în capitolul al treilea, cu referiri și exemple concrete din textele selecționate. Două tipuri de narațiune sunt prezentate în acest capitol, **basmul** (pag. 47–223) și **legenda** (pag. 223–418). Potrivit DEX online<sup>4</sup>, definițiile pentru cele 2 tipuri de narațiuni sunt următoarele:

**Basmul** este o specie epică în proză, a cărei narațiune are elemente fantastice, supranaturale ce simbolizează forțele binelui și ale răului în lupta pentru și împotriva fericirii omului. Basmul popular este creația epică narativă populară în care întâmplările reale se împletesc cu cele fantastice, fiind săvârșite atât de personaje reale, cât și de cele cu puteri supranaturale, care reprezintă forțele binelui și ale răului, din a căror confruntare binele iese întotdeauna învingător.

**Legenda** este tot o specie epică în proză sau în versuri care conține elemente fantastice sau miraculoase, prin care se explică geneza unui lucru, a unei ființe, caracterul aparte al unui eveniment (istoric), al unui erou (mitic) sau al unui fenomen, adesea deformându-se realitatea.

Nu voi da exemple din poveștile culese de autor, lăsând cititorul să descopere farmecul acestora și să intre în profunzimea analizei textelor folclorice culese de profesorul Vasile V. Filip și de elevii Colegiului bistrițean Liviu Rebreanu. Totuși sunt de remarcat (în cadrul basmelor populare) formulele ordonatoare, imaginarul fantastic sau mitologic, personajele, elementele mitico-simbolice descrise de condeii unui specialist în domeniu. În cazul legendelor, acestea sunt clasificate în funcție de conținutul lor, de personaje, aria geografică, toponimie, etiologie, iar afirmațiile făcute sunt întărite de exemplificările concrete cu paragrafe din textele culese din peste 80 de sate din Ținutul Bistriței și al Năsăudului. Din clasificările enumerate, mi-a atras atenția Muma Pădurii, ființă mitologică despre care am auzit și eu de la tatăl meu, născut într-un sat de lângă Dej. Muma Pădurii (Muma Mumelor) era considerată atotputernică și stăpână peste tot ce

<sup>2</sup> Ion Cuceu, *Dicționarul proverbelor românești*, Ed. Litera, București, 2006, 352 pagini.

<sup>3</sup> Poveștile și povestitul în Ținutul Bistriței și Năsăudului | Răsunetul (rasunetul.ro), 08.07.2021.

<sup>4</sup> <https://dexonline.ro>, site vizitat la data de 20 iulie 2021.

se naștea, creștea și trăia în păduri, iar copacii erau copiii ei. *Bunicul tatălui meu i-a povestit că în tinerețea lui a aflat de la un consătean pe care îl chema Costan, de unde îi vine lui surzenia. Zicea că el a fost haitău (paznic) la pădure și că într-o noapte de vară când se întorcea acasă prin pășunea Doștior a auzit la un halău (jgheab) de la fântâna unde se adăpau vacile, că se scaldă cineva. S-a apropiat cât a putut de mult de acel loc și, ajutat de lumina lunii, a zărit o ființă ce semăna cu o femeie. A întreat-o „ce faci acolo, de ce te scalzi în halăul de unde beau vacile apă?”, ea s-a ridicat și s-a dat la el să-l culce la pământ dar nereușind (haităul era un om voinic) l-a zgâriat pe gât și pe față și i-a țiuuit în urechi așa de tare că de atunci a rămas surd pentru toată viața. El era convins că acea ființă a fost Muma Pădurii, care dacă a fost văzută de om a dispărut de prin locurile acelea... Asemănări între această relatare și fragmentul de la pagina 317 despre Muma Pădurii există, iar simbolurile păstrate în cultura orală rurală sunt cam aceleași.*

Un subcapitol mai restrâns este dedicat snoavelor și anecdotelor<sup>5</sup>, culese tot din teren, dar care au avut o răspândire locală, spre deosebire de basme și legende. Scopul lor este acela de a delecta ascultătorii și de a stârni hazul și buna dispoziție.

În loc de concluzii ar merita supus atenției iubitorilor de povești, și nu numai, un articol recent apărut în revista *Magazin Istoric* (iunie 2021) în care istoricul și academicianul clujean Ioan-Aurel Pop aducea în atenția cititorilor o afirmație plină de adevăr a marelui Nicolae Iorga, vehement promotor al culturii românești, și anume: „*Fiecare loc de pe pământ are o poveste a lui, dar trebuie să tragi bine cu urechea ca s-o auzi și trebuie un dram de iubire ca s-o înțelegi.*” Dacă mergem pe firul propus cu mai bine de un secol în urmă de Nicolae Iorga, vom găsi în multe din satele noastre **povești** ale locului, cu specific aparte dar și cu numitor comun de la o localitate la alta, iar în volumul de față se vede cum autorul, Vasile V. Filip, cu acribie de etnolog, surprinde și analizează aceste asemănări de conținut și de simboluri din sfera fantastică dar și din sfera reală a universului epic rural pentru a da publicului interesat o lucrare de o incontestabilă valoare literară și istorică.

*Dana-Maria CÂMPEAN*

Muzeul Etnografic al Transilvaniei Cluj-Napoca  
danas21@gmail.com

<sup>5</sup> rc\_iulie\_2021.pdf (assbn.ro), p. 10, site vizitat la data de 20 iulie 2021, 14 octombrie 2021.





## Experiența Erasmus + 2021

*Dana-Maria CÂMPEAN*

Muzeul Etnografic al Transilvaniei Cluj-Napoca  
danarus21@gmail.com

În toamna anului 2020 Muzeul Etnografic al Transilvaniei a început derularea primului proiect de mobilitate pentru educația adulților. Proiectul a fost finanțat de Comisia Europeană prin programul Erasmus + KA1-Mobilități pentru Educația Adulților și s-a intitulat „*Muzeul deschis. Abordări inovative în educația adulților pentru dezvoltarea audienței*”. Obiectivele generale ale proiectului și-au propus dezvoltarea capacității de interacțiune de către angajații muzeului cu diferite categorii de (potențiali) vizitatori, în cadrul activităților care vizează dezvoltarea consumului cultural prin atragerea unor segmente de public mai slab reprezentate până în prezent. Educația adulților este de ceva vreme o componentă importantă a activităților din instituțiile muzeale. Rolul acesteia în cadrul instituțiilor muzeale traversează o perioadă de redefinire și dezvoltare accelerată în măsură să depășească neconcordanțele și discontinuitățile care au afectat această axă în trecut. În acest sens, deosebit de importantă este consolidarea suportului instituțional și includerea tot mai frecventă a activităților de educare a adulților în programele derulate de muzee. Promotorii acestor programe trebuie să fie personalul muzeelor, astfel încât este necesară o instruire prealabilă a lor pentru ca aceștia să fie capabili să dezvolte noi tipuri și formule de interacțiune cu publicul prin însușirea unor tehnici de educare a adulților cât mai interactive. În acord cu aceste obiective proiectul și-a propus selectarea din personalul Muzeului Etnografic al Transilvaniei a două echipe de câte patru persoane, din diferite compartimente ale instituției, pentru a participa atât la cursuri de formare în domeniul muzeal cât și la cursuri de dezvoltare a abilităților de realizare și participare la activități interactive. Acestea fiind zise, am participat începând cu luna mai 2021 la procesul de selecție pentru acest tip de mobilități Erasmus+, proces desfășurat în mai multe etape și anume:

- pregătirea unui dosar de concurs
- înscriere la concurs
- susținere interviu.

Motivația personală de a participa la o astfel de mobilitate a fost dorința de perfecționare continuă în domeniul muzeal, un domeniu care mă pasionează, fiind în același timp conștientă de importanța învățării pe tot parcursul vieții.

În mod special o mobilitate de acest gen presupune dezvoltarea capacității

de cooperare cu ceilalți colegi participanți la proiect, lucrul în echipă, crearea de contacte cu personalul altor instituții muzeale și nu în ultimul rând, extinderea interacțiunii cu diferite categorii de (potențiali) vizitatori ai unui muzeu și deschiderea actului cultural către diferite categorii sociale.

După susținerea probei de interviu și afișarea rezultatelor selecției, am aflat cu bucurie că am fost selectată, împreună cu alți colegi, pentru a participa la prima mobilitate Erasmus + derulată de Muzeul Etnografic din Cluj-Napoca. Următoarea etapă a fost cea a găsirii unei locații și a unui curs potrivit nevoilor specifice de formare în domeniul muzeal prevăzute de programul Erasmus +. Așa s-a ajuns la Centrul de formare F.G.G. Educulture din Limassol, Cipru, unde a fost identificată oferta de cursuri adecvate nevoilor personalului muzeal. Acest centru educațional oferă o gamă variată de cursuri prin programele Erasmus + și facilitează cooperarea internațională între promotorii din domeniul culturii, învățarea pe tot parcursul vieții, educația adulților, propunând tehnici inovative și metodologii interactive de lucru cât și comunicarea mai eficientă între diferite organizații europene cu rol în educația diferitelor categorii sociale. A urmat apoi o întâlnire de informare a tuturor colegilor selecționați cu echipa de management a proiectului, în care am aflat detalii organizatorice și tehnice despre deplasarea la curs în condițiile specifice pandemiei covid-19. Această întâlnire a fost mai mult decât benefică deoarece ne-a adus clarificări suplimentare referitoare la îndatoririle noastre ca și cursanți Erasmus +, dar și la drepturile pe care le avem. Toate acestea au fost stipulate într-un Contract financiar semnat de fiecare participant la mobilitate și de către reprezentatul legal al instituției beneficiare. Cursul la care am participat în perioada 25 septembrie–2 octombrie 2021 s-a intitulat *MUSEUM EDUCATION – Behavioral and cognitive practices in the field of museum-related adult education (Educație muzeală – Practici cognitive și comportamentale în domeniul muzeal – educația adulților)*. Înțelegerea și analizarea activității și a comportamentului vizitatorilor într-un muzeu sunt coordonate ce trebuie cu grijă analizate de specialiștii unui muzeu. Cele 30 de ore ale cursului au oferit, înainte de toate, suportul teoretic necesar referitor la comportamentul vizitatorilor în general, metode de observare a acestora, tehnici de măsurare a unor valori/variabile, relația dintre motivație și identitate, dar și un ghid practic pentru a evalua experiența dobândită de vizitatori. Pe lângă partea teoretică la fiecare sesiune de curs a fost prevăzută o temă de lucru în echipă urmată de discuții libere pe marginea temei sau a altor afirmații din prezentările lectorilor. De asemenea organizatorii au propus mai multe vizite tematice în muzee, galerii de artă și situri arheologice locale, iar ca specialiști în domeniul muzeelor am avut posibilitatea de a intra în dialog cu angajați ai instituțiilor culturale vizitate. Toate acestea au contribuit la îmbogățirea cunoștințelor într-un domeniu special cum este cel al muzeologiei, iar ceea ce eu am denumit **experiența Erasmus+** sper să continue și cu alte proiecte de acest gen, schimburi de experiență, acțiuni de învățare și descoperire de lucruri

noi legate de oferta culturală pe care o putem pune la dispoziția publicului, indiferent de vârstă, nivel de studii, naționalitate sau context social.

În încheiere aș vrea să menționez numele colegelor cu care am făcut echipă de lucru foarte bună: Daniela Toader – expert restaurator, Monica Cristian–conservator, Apai Emese – muzeograf, și cu care am colaborat foarte bine pe tot parcursul formării dar și al diseminării rezultatelor experienței noastre de învățare. Cu toate am fost bucuroase să primim la finalul cursului Certificatul oficial de Absolvire Teacher Training Course. Întâlnirile noastre săptămânale avute după întoarcerea din mobilitate ne-au ajutat să creionăm modul de diseminare a rezultatelor, să alcătuim un plan al unui articol pe care dorim să îl publicăm într-o revistă de specialitate, să organizăm un workshop pentru personalul muzeului pe tema îmbunătățirii vizibilității instituției și a accesibilității pentru un public cât mai larg.





Tabăra Internațională de Sculptură RĂDĂCINI și ARIPI  
ediția I-a, realizată cu sprijinul Orașului Covasna, inițiativa  
sculptorului local Nicolae Bohățel. Proiect Cultural al  
Asociației GRIT-Covasna, 2–7 august 2021

*Andrei FLORIAN*

Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca  
andreiflorian1959@gmail.com

O primă ediție, una *blitz* a unei tabere de sculptură, desfășurată în doar patru zile și jumătate, respectiv de 48 de ore de lucru efectiv, este o provocare la care ca artist experimentat nu te angajezi să participi cu prea mare ușurință. Totuși cu un entuziasm greu de închipuit, aflat în zona de risc proprie unei *copilării prelungite*, iată că s-au aflat șase artiști care să o facă într-un mod, aș zice magistral. Experiența aceasta va fi una de neuitat în portofoliul de activitate al fiecărui participant, una de care aveam nevoie fiecare pentru a ne cunoaște posibilitățile și limitele de efort creativ cu rezultat maxim într-un timp atât de drastic limitat. La baza acceptului din partea fiecăruia dintre noi, al acestei provocări aproape de limită, s-au situat două elemente motivaționale determinante. Cel mai important a fost acela al curajului inițiatorilor de a se angaja în inițierea unei astfel de acțiuni, presupunând o mare doză de imprevizibil dar posibil eșec, chiar dacă, desigur una absolut necesară și de mare impact cultural benefic într-o zonă precum cea în discuție. Ca în multe altele, politica partidelor, a guvernanților și administrațiilor successive cu atribuții în acest areal a fost și a rămas una pasivă dar plină de promisiuni electorale, una care nu mai răspunde nici măcar la astfel de intenții și inițiative private, admirabile dar rare, de resuscitare culturală prin acțiuni de creație artistică, naționale sau internaționale.

Observ cu tristețe acest lucru, ca dascăl formator și ca artist cu o consistentă activitate organizatorică în beneficiul mediatizării creației artistice a breslei în țară și străinătate, dar parcă la Covasna aceste lipsuri au fost mai evidente, mai pregnant dureroase. Am cunoscut în timp aspectele definatorii și incontestabil avantajoase ale comunităților mici. Acestea sunt de obicei mult mai coezive, administratorii și factorii decizionali ai localităților de acest fel sunt vecinii din bloc sau de peste drum, cunoștințe din copilărie, foștii colegi de clasă sau de bancă. Îi întâlnim pe stradă, întrevederile cu ei pentru punerea pe rol a unor inițiative de orice natură dar benefice comunității nu necesită protocoale birocratice îndelungate ca acela din marile metropole (dacă la noi ar exista așa ceva).

Faptul că o primărie prin aleșii săi sprijină material un eveniment cultural nu



o scutește și de eleganța unei minimale prezențe fizice la demararea sau măcar la finalul acesteia. Dar asta este o chestiune care ține în primul rând de nivelul cultural și de educație, sau mai nou de ordinele de partid ce *trebuie respectate*. Cutuma are un caracter universal valabil în țară. Sprijinul material, acordat de administrația locală unei acțiuni culturale, nu exclude absența factorilor săi de decizie în momentele cruciale ale desfășurării programului; se pare însă că suntem doar la începutul perpetuu al promisei reînvieri postrevoluționare a conștiinței suferinde și ațipite a acestei nații.

Sperăm în mai bine și mulțumim primăriei pentru generozitatea cu care ne-a acordat posibilitatea de a lăsa comunității pe care o păstorește *urme materiale* de o valoare patrimonială și artistică greu de cuantificat. Justa măsură a implicării administrației covășnene va putea fi cuantificată abia în momentul stabilirii unor locuri, spații de amplasare onorante care să le pună în valoare prezența. Sperăm că finalizarea acestui demers, pe care o vom urmări fiecare cu atenție și interes, să atenueze măcar parțial lipsurile și superficialitatea implicării demonstrate.

Un al doilea factor atractiv al acestei manifestări este acela al ofertei de materiale care ne-a fost pusă la dispoziție de organizator prin firma pe care o administrează. Un întreg depozit de fier vechi cu o varietate de obiecte greu de imaginat și un arsenal suficient de scule și dispozitive de lucru specifice lucrului cu lemnul și metalul. Desigur el mai poate și va trebui să fie completat pentru ca alături de uneltele nelipsite ale participanților să concure cu eficiență în sprijinul realizării proiectelor artistice ale participanților. Nu în cele din urmă, unii dintre noi ne-am bucurat de sprijinul efectiv al unor prieteni ai gazdei noastre în materie de transport al lucrărilor uneori masive, sau degroșări cu drujba și suduri de rezistență.

Articolul de față este realizat în tandem *la distanță*, cu unul dintre persoanele locale de mare implicare, d-ra Florentina Teacă, organizator alături de artistul inițiator, prezență aproape nevăzută dar extrem de utilă, care ne-a asigurat mereu rezerva de apă atât de necesară în acele zile toride, a realizat în permanență imagini pe parcursul evoluției lucrărilor iar ca și corespondent al mediei locale a realizat articolele de început și de încheiere ale lucrărilor taberei și interviurile înregistrate cu fiecare dintre cei șapte participanți la acest eveniment artistic aparte. Precizez asta pentru faptul că înregistrările-interviu transcrise sunt parte comună a acestei împărțiri pe care am decis să o fac după sedimentarea derulării întregii manifestări, adăugând în mod necesar opiniile și gândurile fiecăruia dintre cei cărora li se datorează succesul său.

„*Aceasta a fost o primă ediție plină de provocări, pentru organizatori, dar și o reușită*”, după spusele participanților.

Locul ales pentru activitățile taberei, în incinta unui depozit de fier vechi aparținând **S.C. VISS Srl**, deși la prima vedere ar părea oarecum ciudat, s-a dovedit a fi o mană cerească pentru artiști, care au fost fericiți să aibă atâtea minunății în jur, (respectiv materiale de lucru), care abia așteptau a se transforma în concepte și proiecte inedite de artă contemporană. După o săptămână

de trudă creatoare, de nonconformism stimulat și gândire eliberată de prejudecăți, am stat de vorbă cu artiștii participanți, ale căror lucrări realizate în această perioadă rămân la Covasna, urmând a fi amplasate la un loc ce va fi stabilit ulterior.

Voi trece acum la descrierea elementelor de interes legate de fiecare autor cu lucrarea sa.

**Andrei Florian** artist plastic clujean dar brașovean de origine, membru al UAPR Filiala Cluj, membru onorific al UAPR Brașov, membru fondator al Fundației pentru Studii și Cercetări Avansate „**CeramArt**” – Cluj și al Asociației „**Bunavestire**”, dascăl, conferențiar universitar, Doctor în Arte Vizuale la UAD din Cluj din 1990, autor de manuale, cursuri și numeroase articole, în reviste de specialitate naționale și internaționale, deținător al unor prestigioase premii acordate de juriu de biennale interne sau internaționale. Ceramist, sticlar, grafician, instalaționist și *sculptor în materiale diverse* și organizatorul deja cunoscutei Bienalei Naționale de ceramică-sticlă-metal, Metafore Incandescente, Itinerantă – Cluj-Bistrița-Târgu Mureș, a cărui lucrare-instalație din tabăra internațională de la Covasna se intitulează **Origami** sau **Basme Românești Contemporane**, a declarat pentru *Mesagerul de Covasna*:

*„Am primit cu mare plăcere invitația în Tabăra de la Covasna. Este prima ediție a unei tabere nu neapărat strict de sculptură – probabil că pe viitor își va lărgi aria de reprezentare a domeniilor artiștilor care vor participa. Zona este foarte frumoasă, oferta de materiale puse la dispoziție, extrem de generoasă, un depozit de fier vechi în care se poate găsi orice; de la simpla bară de metal la mecanisme sau elemente de fierar unele extrem de vechi: lanțuri, șei și scări de călărie, zăbale, rășnițe, balanțe, candelabre, unelte gospodărești, fiare de călcat foarte vechi – ticlazăul țărănesc cu cărbune etc.*

*Eu zic că lucrurile deși au funcționat într-un ritm incredibil de alert, perioada fiind cam scurtă pentru o tabără de sculptură, ne-am concentrat fiecare pe ce ne-am propus să lăsăm ca lucrare, în urma noastră. Timpul așadar a fost o mare provocare dar una care a avut rolul și farmecul ei în întregul parcurs. Ne-am adaptat rapid la materialele pe care le-am găsit, oferta fiind extrem de generoasă. Cu mici excepții, orice prefigurare de proiect ai fi avut în minte venind de-acasă, neștiind ce găsești aici, putea să piară instantaneu devenind cu totul altceva.”*

*„Participanții la tabăra covăsneană s-au dovedit a fi personalități diverse și interesante; artiști consacrați veniți aici din diverse zone, precum Cluj, Timișoara sau Brașov. Printre aceștia avem și un tânăr participant din Bulgaria, masterand în sculptură la UAD Cluj, ceea ce face ca manifestarea să se transforme într-una internațională, aducând plusvaloare întregului proiect. S-a lucrat în lemn, creându-se asamblaje sau mixaje și instalații cu sau exclusiv din metal. Ca și diversitate un instalaționist conceptual-minimalist brașovean, absolvent de Arte la București, de o factură mai aparte, neobișnuită pentru cei care nu sunt familiarizați cu trendul experimental-artistic contemporan, a creat panouri de diverse*

*dimensiuni sau decupaje, uzând de suprafețe naturale, colorate și asamblaje de obiecte metalice diverse pentru sublinierea mesajului sau definirea expresivă a acestora.*

*S-au născut astfel lucrări din metal, din combinații cu alte materiale, de dimensiuni de la un metru până la peste trei metri. Pentru o primă ediție a unui proiect de acest gen, lucrurile au decurs mai mult decât mulțumitor, cu rezultate spectaculoase și diverse pentru o perioadă așa de scurtă. Condițiile de vreme și cele de găzduire au fost extraordinare. Am avut seri în care după cină, am dezbătut ce am lucrat și ne-am consultat uneori în materie de soluții posibile. Consider că fiecare participant este mulțumit de lucrarea pe care o lasă comunității covășnene, urmând a se stabili locul de amplasare pentru fiecare. Această primă ediție a Taberei de Creație Artistică de la Covasna poate să fie baza de inițiere a unor viitoare manifestări similare, probabil mult mai ample și mai deschise, cuprinzând și alte ramuri/domenii artistice, care să nu necesite ulterioare probleme birocratice de obținere a unor aprobări de amplasare în anumite spații publice. Nu îmi rămâne acum la final, decât să mulțumesc organizatorilor și să mă bucur pentru această invitație onorantă, în cursul căreia am avut ocazia să reîntâlnesc cunoștințe mai vechi sau să leg noi prietenii și legături de durată, cu artiști cu care vom ține legătura și vom avea probabil și viitoare proiecte comune”.*

Personal am ales să lucrez în lemn, iar șansa mi-a oferit ceva ce nici nu speram: un trunchi de ulm, lemn de esență tare, de peste trei metri cu un diametru de 70–80 cm, răsucit, gol pe interior, cu niște fierturi (excreșcențe naturale), masive, de o frumusețe rară, așa cum numai natura poate modela. Acestea evocau cu evidență reliefulurile vegetale, contorsionate și involburate, proprii arhitecturii și artei baroce. Toate acestea mi-au sugerat și soluțiile de lucru, zic eu, cele mai adecvate. După curățarea atentă a ofertei de relief natural și *poleirea* cu lacuri aurii tocmai pentru accentuarea izului lor nativ baroc, toate celelalte elemente utile în aducerea în contemporan și a sublinierii mesajului lucrării mi-au stat la dispoziție în depozitele de fier vechi ale Viss Srl, în ale căror spații generoase ne-am și desfășurat activitatea.

Decorul natural armonic cu elemente baroce oferit de trunchiul de lemn, preluat ca bază de lucru, mi-a inspirat utilizarea unor elemente metalice turnate, subansamble de lămpi și candelabre din alte vremuri, prelucrate cromatic și utilizate mai apoi și drept șabloane-amprentă în decor, mi-au fost oferite din belșug, venind să concure la întregirea expresiei globale a ansamblului instalației sculpturale. Am trecut la îmbogățirea voită cu astfel de elemente, realizate din metal turnat și apoi aurite, montate tocmai pentru mai bună evidențiere a prezenței lor, în nișe săpate în trunchi și colorate în albastru, sau goluri întunecoase, conștient fiind că ele reprezintă elemente de un Kitsch autentic.

Experimentul vine să sublinieze faptul că, într-un mod apoape paradoxal, utilizate atent și bine dozat, astfel de fragmente unanim repudiate pot contribui la construcția și crearea unei expresii plastice admirabile, fiind astfel scoase definitiv din lumea lor inițială.

Partea superioară a coloanei este încununată de o construcție metalică din planuri rectangulare, agresiv-rigide din metal sudat, pe care am realizat-o încă de la Cluj, colorată pe planuri în culori primare roșu și albastru marin și zone neutre (gri), armonizate sporadic cu elemente de decor baroc suflate în griuri neutre, roșu sau auriu. Acest element rectangular superior evocă cu evidență configurări proprii fabuloasei arte japoneze a împachetărilor din hârtie, stimulatoare a imaginației creative de toate vârstele – origami – a cărui practică de mare vechime generează și o benefică stare de calm și meditație extrem de necesară spiritului uman.

Câmpurile ordonate de sfredeliri circulare adâncite, colorate la interior cu bronzuri aurii, diversifică, fără a încărca, suprafețele ansamblului monumental, ca subtile valențe sculpturale. Închiderea laterală cu un fragment-trafor din fontă turnată a deschiderii naturale din partea de jos a trunchiului este pusă în relație cu o închidere aerată din partea superioară realizată cu o veche cruce din metal atât de des întâlnită ca element protector, pe coamele de acoperiș ale caselor tradiționale românești.

Partea opusă a deschiderii superioare prezintă la rândul-i un corespondent de aceeași natură, din laterala căruia un cal din aluminiu aurit vine în galop să i se suprapună, evidențiat fiind de întunecimea fundalului.

Ansamblul este totodată un protest, unul nedisimulat împotriva distrugerii actuale, conștiente și interesate, a naturii, a pădurilor și faunei lor păstrate cu străjnicie secole la rând cu multe sacrificii de strămoși conștienți și iubitori. Aur autentic al patrimoniului omenirii, aceste elemente naturale sunt dincolo de toate un patrimoniu *egal cu viața*. Aluzia alcătuirii metalice ce îl încununează exprimă cu gravitate faptul că însăși banala hârtie, de orice natură, din care de secole sunt concepute sensibile și infinite configurații ORIGAMI va dispărea curând, devenind doar un vis neștiut, un basm fabulous pentru multe generații viitoare.

Tot din Cluj Napoca venind, artistul **Nemeș Andraș Csaba**, absolvent al secției Sculptură a UAD din Cluj și membru cu state vechi al UAP Filiala Cluj, spune:

*„Extraordinar de bine și de plăcut a fost în tabăra de la Covasna – o chestie neconvențională, lucrezi cu atâtea materiale, aici ai absolut tot ce poți visa! Depozit de fier vechi? Cine vede aici doar fier vechi nu e artist! Eu nu văd fier vechi; eu văd o materie de lucru de primă calitate, care îți lasă fantezia să zburde, să zboare... Se și vede: am folosit lanțuri, bile de popice, absolut tot ce n-am crezut că voi folosi vreodată în viață. Tocmai de asta arta este frumoasă. Despre mine: sunt absolvent UAD (Universitatea de Artă și Design) de pe vremuri, Cluj Napoca; am avut mai multe expoziții, dar mai mult prin străinătate și acum ne luptăm online; suntem cei mai tari pe piață, pentru că pe Facebook toți suntem frumoși. Prima lucrare a mea pentru această tabără este **Plânsetul Pădurii**, fiind realizată din lemn și lanțuri, pentru că nu se poate să nu te lași ispitit de așa ceva. Am vrut să prind un pic din durerea naturii pe care, din*

*păcate, o secătuim, pentru că așa suntem noi, oamenii. Am realizat și o a doua lucrare în afara expoziției, denumită **Odă Securității**, deși n-am avut nenorocul să ajung vreodată acolo, în schimb gazda noastră, după spusele domniei sale a făcut cunoștință și cu partea acesta mai întunecată a istoriei noastre recente. De aceea i-am dăruit-o, special ca mulțumire că ne-a găzduit și ne-a dat voie să luăm parte la întâlnirea asta extraordinară”*

Lucrarea sculptorului clujean Nemeș Csaba, o instalație spațială expresivă realizată precum autorul însuși spune, *din lemn, lanțuri și o bilă de popice*. Un trunchi din lemn de aproximativ 135 cm. și un diametru de 45–50 cm., cu o configurație nativă, speculată inteligent, devine o personificare sugestiv-generică a sutelor de hectare de arbori ce au dispărut în ultimele decenii postrevoluție, printr-o fraudă de nivel incredibil concertată cu gravă nepăsare de administrațiile successive, puse pe avidă căpătuială. La partea sa inferioară apare în mod natural o scorbură adâncită, ușor oblică, care sugerează chiar gura chinuită de suferință a unui personaj disperat. Ochiul albastru, ciclopic, voit supradimensiionat cioplit deasupra acestei cavități îi accentuează odată în plus disperarea și mesajul de protest transmis astfel de autor. Escrescența naturală care apare între cele două elemente pregnante, gură și ochi, sugerează o nară inflamată de efortul continuu al *Personajului* de a-și păstra respirația și viața.

Lanțul forjat de fierar, ruginit, cu verigi masive și brut prelucrate, care împodobește partea superioară a trunchiului masiv din lemn, tratată de artist prin rotunjire ca o limitare forțată, o rețezare definitivă, vine ca o stavilă pusă în calea vieții normale a elementului natural, barieră distructivă și brutală în calea creșterii și dezvoltării sale firești. În partea din stânga sus a chipului pădurii astfel personificate plastic, apar în trepte ordonate, ca niște degete ale unei mâini tremurânde ridicată de *personaj* într-un ultim efort disperat de a-și proteja măcar fața, înfricoșată de viitorul tot mai sumbru; aluzie directă la crengile viguroase care într-o lume normală ar forma coroana masivă și răcoroasă a unui arbore falnic, respectat, admirat și ocrotit, această mână protectoare apare ca un ultim și firav gest de apărare în calea distrugerii deliberate.

Artistul brașovean **Valentin Iuliano**, a cărui lucrare se numește **Incursiune în Valea Plângerii**, s-a declarat încântat de participarea în prima lui tabără de acest gen:

*„Orice tabără de acest fel e un lucru benefic, atât pentru artiștii în sine, cât și pentru cei care o organizează. E un lucru benefic pentru că aici reușim să ne întâlnim, reușim să ne cunoaștem, să legăm eventuale prietenii, amicitii, să împărtășim idei despre artă. Să ne cunoaștem, lucru care în ziua de astăzi e foarte greu să-l faci așa, de la om la om. De ce spun de la om la om? Arta este activitatea care necesită un dialog de la om la om. În artă, este important să te confrunți cu cei cu care lucrezi, e important să trăiești momentele de emoție împreună și să construiești, eventual să adaugi ceva la personalitatea ta. Arta mea personală? Eu, de fapt, nu sunt sculptor. Eu sunt pictor, dar în ultimii ani am cochetat și cu sculptura. Și, într-o activitate artistică de 35–40 de ani, este*



*prima dată când merg într-o tabără de creație, un lucru despre care eram foarte curios să aflu cum se desfășoară. În sfârșit, am aflat, mi-a plăcut și aș dori să mai particip și cu alte ocazii și la alte tabere, indiferent că ele sunt de sculptură sau de pictură”*

Cu un proiect ce parcă *se cerea realizat*, făcând parte dintr-un întreg ciclu anterior de figurări ce pregăteau această zămislire din lemn, situată undeva între reprezentările preistorice din argilă și contemporaneitatea cea mai sintetic-sugestivă a reprezentării figurative, **Valentin Iuliano** alege ca materie de lucru lemnul și mixarea câtorva elemente metalice inspirat alese. Artistul brașovean prezent în această tabără este consecvent în cercetarea sa plastică și preocupat, nu de a ține pasul cu tendințele speculative artistice actuale, ci de a-și păstra cu sfințenie cadența proprie, cu o sinceritate personală profund necesară și nelip-sită tipologiei creatorului autentic.

În acest fel artistul scoate la lumină din trunchiul de lemn inexpressiv inițial, o apariție, o siluetă umană impresionantă, configurată extrem de logic și organizat prin prelucrarea atentă a unei *scheme previzionate* pe patru fațete impuse materialului de lucru. Apariția, de evidentă și autentică sorginte profund românească, cu multiple rezonanțe ideatice venite din mai toate culturile mari ale lumii, îndeamnă privitorul, indiferent de nivelul inițierii sale, la o lectură contemplativă și o la fel de benefică meditație.

Păstrând proporțiile, similară Gânditorului de la Hamangia, Cumințeniei Pământului sau Rugii lui Constantin Brâncuși prin atitudinea statică, compusă într-o formulă compozițională simetrică, cu coatele sprijinite pe genunchi și palmele lipite pe ambele părți ale feței, silueta evocă generic imaginea țăranului român în mult prea rarele sale momente de liniște, dedicate în meditație, rugăciune, deplângere sau îngrijorare.

Cele câteva elemente din metal, asamblate pe spatele personajului în formă de aripi aluzive, deschid și o altă conotație în lectura mesajului, aceea a îngerului păzitor, omniprezent în poveștile vechi și în viața de zi cu zi a fiecărui creștin. Stativul aerisit, simplu și gol, gândit în scopul reducerii vizuale a masivității, și întru evocarea ideii de plutire sau zbor, susține organic lucrarea ca un corp comun, conținând la rândul său elemente de alcătuire filiforme din metal asemeni aripilor, respectiv scoabe de dulgher. Fragmentele de furcă sau chiar patine, toate foarte vechi, extrase din generoasa ofertă a depozitului de *fier vechi* al firmei organizatorului, devin astfel *rădăcini și aripi* în noi și admirabile configurări plastice. Tenta patinei finale cu dominantă albă, aplicată cu mare parcimonie de autor, devine un element de armonizare dar și de subliniere subtilă a elementelor de relief ce alcătuiesc întregul ansamblu sculptural.

**Remus Irimescu**, sculptor și membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România în filiala din Timișoara, cu un admirabil palmares expozițional, cunoscut al întâlnirilor de acest gen, ne împărtășește următoarele:

*„Mulțumesc pentru invitație! Mă bucur că am participat la această tabără. Atmosfera a fost neobișnuită, în primul rând prin halele în care am lucrat. Cel*



*puțin pe mine m-a ajutat foarte mult acest cadru/mediu pentru a lucra. Am întâlnit artiști diferiți, toate lucrările mi s-au părut diferite. Și sunt diferite, fiecare are stilul propriu. Eu am mers pe stilul meu clasic, lucrând în lemn cu intarsie de metal, respectiv bronz sau alamă, realizând **Taina creației**. Pot să spun că sunt mulțumit, adică mi-a plăcut. Normal că sunt lucruri de îmbunătățit, de adăugat, fiind o primă experiență; aceste lucruri se acumulează, se discută, dar, per ansamblu, eu m-am simțit foarte bine. A contat foarte mult locul de desfășurare: undeva unde să ai totul la îndemână (lucruri, scule, materiale, materie primă diversă), departe de oraș, să nu te simți inhibat că deranjezi”*

Un modern, sintetic, sensibil la expresivizarea volumelor și plin de eleganță în tratarea suprafețelor care alcătuiesc desfășurările sale spațiale, grație unei consistente experiențe în lucrul cu lemnul, sculptorul timișorean **Remus Irimescu** ne propune lucrarea **Taina Creației**; o strălucită *detensionare volumetrică* aparent *cuminte*, dar care la o analiză mai atentă, depozitează energii ce par ca din interiorul monoblocului inițial, speculat cu atenție creativă să se răzvrătească într-o ușoară și expresivă răsucire spre exterior, precum aceea a unui tors uman. O gândire matură și experimentată în formalizări sculpturale rafinate de o astfel de finețe, artistul procedează la cizelări atente ale părților, tratând totodată materia de lucru finală cu uleiuri speciale și inserând în fiecare dintre fațetele aparent tăcute ale lucrării, elemente de alamă prefabricate *intarsiate* cu știință.

Șlefuirea ulterioară a fiecărei fațete creează un inspirat dialog plastic și expresiv între cele două materii; fibrele clar direcționate ale lemnului de esență tare creând o armonie cromatică și de materialitate cu strălucirea reținută a metalului atent tratat. Fragmentele de alamă de relativ mici dimensiuni, circulare, poligonale sau inelare, își suțin admirabil *solistica* în acordurile grave dar variate și ele ale corului fibrei dominante din fundal.

Plasată în final pe corpul paralelipipedic al unei sobe străvechi, redus de artist la un negru mat cu ușoare elemente de relief produse în timp, lucrarea capătă o valență semi-monumentală, chemând lectura imaginativă a privitorului la o lecturare mult supradimensionată, una cu reale valențe de monumental.

La Tabăra Internațională de Sculptură din Covasna a participat și tânărul artist **Ivan Borisov**, din Bulgaria-Vidin, un tânăr talentat care *face minuni* cu flexul și aparatul său de sudură. Acesta a declarat, pentru Mesagerul de Covasna:

*„Sunt licențiat al UAD din Cluj -Napoca, secția Sculptură și am terminat anul I de masterat. Înainte de orice, sunt foarte mulțumit și bucuros de invitația de a participa la această tabără. Lucrarea în sine face parte dintr-o serie de portrete-noduri pe care am început-o acum doi ani și cu care mi-am făcut lucrarea de licență. Portretele mele noduri, metaforic sunt protagoniști oameni. Ideea esențială pe care o caut, ca sculptor, e expresivitatea materialului, volumul în spațiu și portretul, ca un gen consacrat în sculptură. Mai interesant de spus este tensiunea acestor portrete-noduri, semnificația lor, pe care o regăsim și la Mircea Eliade, care analizează sensul nodurilor în mitologie.*

*Prin aceste portrete doresc să scot în evidență expresivitatea materialului și tensiunea interioară a omului, care este cuprins de emoții, sentimente, gânduri – pe toate acestea vreau să le surprind în lucrarea mea. Materiale preferate? În funcție de condițiile oferite dar cu preponderență fierul, un material în care îmi place la nebunie să lucrez. În ultimul timp explorez materiale neconvenționale, cum ar fi cabluri de oțel, sfori de cânepă, săpun de casă. Rolul sculptorului este să pună în evidență materialul în sine – eu asta încerc să fac, punând totul într-un context contemporan. În această tabără mi-am făcut foarte bune cunoștințe. Totul a fost extraordinar!”*

Lucrarea artistului bulgar intitulată **Soldatul** face parte dintr-o serie de *portrete-noduri* mai sus amintită. L-am rugat să ne vorbească mai mult despre acest concept artistic profund și puțin spus original:

*„Idea că ființele umane sunt o lume de noduri psiho-fiziologice este cunoscută și există ca o viziune metaforică general acceptată. Privit în acest plan, omul este un mix de emoții, experiențe, gânduri, credințe și sentimente – elemente care îl definesc și îl identifică. Dacă aceste condiții se formează și ne constituie pe noi înșine, atunci ele sunt singurele conexiuni posibile cu oamenii din jurul nostru, cu societatea și cu lumea în general. Pentru a parafraza, putem afirma poetic că, cordonul ombilical al legăturilor noastre sociale este comun. Nenumăratele fire împletite într-o frânghie. Calitățile funiei corespund caracterului și condițiilor societății umane. Principala opoziție inerentă este cea dintre tensiune și calm; ea le unește și le caracterizează. Portretele – noduri reprezintă ideea de a crea o imagine a unui protagonist-om prin inversarea formală a sensurilor comune între calitățile sale și acelea ale nodului. Prin realizarea sculpturală a proiectului Portrete-noduri, atenția privitorului este îndreptată spre dominantă din societate, care se manifestă parcă printr-o progresivă prăbușire (din dinamica lumii globale aflată mereu în schimbare), a problematicii identității umane”,* adaugă Ivan Borisov.

Cu o rezultantă plastică și de expresie surprinzător de inedită, tânărul artist bulgar în devenire, aflat la vârsta căutărilor întru descoperirea propriei căi de exprimare artistică sculpturală și nu numai, uzează exclusiv de fabuloasa mină de obiecte metalice oferite de gazdă și construiește, retras într-un spațiu propice, un personaj extrem de expresiv cu propriile-i unelte, inclusiv aparatul de sudură, pe care cu încăpățănare le cară ca un melc harnic, în fiecare deplasare profesională. Pe un schelet alcătuit cu grijă din bare țevi și armătură din fier-beton, Ivan își stabilește proporții de aproximare ale personajului, pe care țese *funii* de oțel oxidate de vreme, de diverse grosimi, într-o încrengătură expresivă și de mare plasticitate dând naștere unui tors impunător apropiat de o statură reală. Filosofia sa conceptuală având la bază principiile funiei și a nodurilor se întrezărește treptat pe măsură ce își definește opera, plasată pe un stativ masiv circular prin mijlocirea unei țevi metalice rezistente.

Entitatea rezultată, cu aer de luptător arab, tuareg, evocat de expresia înfășurărilor intersectate din funii metalice, marchează impresionând totodată

privitorul prin ineditul alcătuirii, statura și materialitatea dominantă. Cu aspectul unei gravuri liniare, extrem complexe și variate ca valoare și intensitate a liniei, lucrarea sculptorului bulgar vine să completeze aria de diversitate tehnică, plastică și expresivă a ansamblului expunerii finale a lucrărilor taberei pe platoul exterior al locației de lucru.

Inițiatorul, coordonatorul și „inima” taberei internaționale de sculptură de la Covasna, **Mihail Nicolae Bohățel**, care a găzduit activitățile taberei în incinta firmei proprii, depozitul de fier vechi atât de lăudat de artiștii participanți pentru oferta de materiale generoasă, a realizat lucrarea intitulată Rădăcini și aripi, una care poartă chiar numele generic al acestei reușite întâlniri artistice covășnene.

L-am rugat să ne spună câteva gânduri, de final: *„A fost o reușită, având în vedere că a fost prima ediție, cu greutățile inevitabile unei prime ediții. Datorită artiștilor participanți, s-a dovedit a fi o reușită. Având în vedere faptul că timpul a fost scurt (s-a muncit cinci zile, de dimineața până seara târziu), eu zic că, iar ceea ce s-a făcut din punct de vedere tehnic și artistic în această săptămână a fost mult peste orice așteptări. Să sperăm că trecem peste greutățile primei ediții și vom reuși să facem să devină un obicei pentru oraș. Acum doar ne-am aliniat la start ... Mai avem de trecut hopul amplasării lucrărilor – ar fi un mare păcat și pentru artiști și pentru noi și pentru public să nu fie văzute și admirate de cât mai multă lume, amplasate fiind în locuri potrivite.*

*Le mulțumesc din suflet tuturor celor care ne-au sprijinit: lui Constantin Muntean (SC Conitrans Exportpackaging SRL), Virgil Brașoveanu (SC Transgat SRL), Constantin Furtună (SC Fonix Impex SRL), Tudor Mădălin Bârlă (SC Tudor Cov SRL), Ilie Cotici, Gheorghe Manea și fiului meu Bogdan Bohățel”.*

Covășnean de origine și continuator o perioadă al îndeletnicirilor tradiționale ale familiei, fapt extrem de important pentru devenirea sa ulterioară, prin profunda cunoaștere a tradițiilor locale și întregului areal de unelte și scule ancestrale și a simțirii în relația cu natura înconjurătoare în mijlocul căreia a trăit toată acea perioadă, sculptor înnăscut, Mihai Nicolae Bohățel, cunoscut de apropiați sub apelativul amical **Buhă**, absolvă cu 43 de ani în urmă cursurile strălucitului, pe atunci, Liceu de Muzică și Arte Plastice din Brașov, pe care îl urma încă din clasa a V-a.

Evoluția sa ulterioară de după absolvirea Facultății de Medicină Veterinară din București devine tot mai surprinzătoare, vechea dragoste, artele, câștigând teren tot mai consistent. În timp transformă în obiect artistic orice produs de fierar, descoperit în gospodăria familiei sau la prieteni, mai apoi perfecționându-și tehnicile de lucru și conceptul personal, dezvoltă o întreagă pleiadă de teme transferate fericit în zona obiectului artistic performant, valoros și încărcat de mesaj și subtilitate.

Participant la numeroase expoziții covășnene sau organizate de prietenii și colegii artiști din Brașov, culminând cu strălucita Bienală Internațională de Arte Vizuale de la Brașov la I-a sa ediție, Bienala Albastră HRONICON, Nicolae Bohățel câștigă notorietate și public dincolo de dorința personală de a evolua în

acest domeniu. Tabăra de Sculptură **Rădăcini și Aripi** de la Covasna, inițiativa artistului, nu face decât să-mi confirme din plin convingerea împărtășită aici.

Lucrarea sa, intitulată sinonim cu numele generic al taberei, este o alcătuire inedită ce depășește 2,5 m, cu o bază solidă din lemn masiv, legată armonnic printr-o zonă rectangulară parțial transparentă înclinată aproape de limita echilibrului fizic și încununată la partea superioară de o consistentă traversă din lemn susținută de un ax din bară pătrată metalică, ce o străpunge oblic. Într-o interesantă și expresivă înlănțuire de rădăcini contorsionate plasate în interiorul plăcii din rășină transparentă pe alocuri colorată, și grație unui accidental dar fericit fenomen chimic, plină de bule de aer plasate aleatoriu și de dimensiuni extrem de diverse, partea centrală a lucrării ne prezintă imaginea unei lumi fabuloase, parcă subacvatică, de o rară frumusețe. Bara centrală oblică ce susține masivitatea traversei superioare creează, desigur bine conceput de creator imaginea unui metronom, ce măsoară implacabil și grav trecerea timpului.

O prezență atractivă prin concept, dimensiuni și materialitățile conținute, lucrarea este, alături de alte câteva, o purtătoare de mesaj și protest ultimativ și explicit, materializat în limbajul de exprimare specific artelor vizuale, un protest fără echivoc al conștiinței umane treze, pentru stoparea deja greu de stăvilit, a distrugerii naturii înconjurătoare, singura ocrotitoare a vieții.

Lucrările realizate în această tabără sunt amplasate provizoriu în curtea SC Viss SRL, strada Gara Mare nr. 1A, iar iubitorii de artă contemporană sunt invitați să le vadă. Mai multe imagini din timpul taberei, cu artiștii și operele lor în diverse stadii evolutive, pot fi văzute aici: <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=244610235909421&set=a.1495080437529055>

Parafrazând tema taberei, ne place să credem că această primă ediție reprezintă începutul unei mai lungi serii de ediții anuale, Rădăcini-le și Aripi-le unei continuități care să îmbogățească viața și patrimoniul cultural al orașului Covasna cu fiecare manifestare viitoare.



**Imagini cu lucrările evolutive și pe autori:**

Andrei Florian – Cluj-Napoca / România – *Origami sau Basme Românești*



Nemeș Andras Csaba – Cluj-Napoca / România – *Plânsetul Pădurii*



Valentin Iuliano – Braşov – România – *Incursiune în Valea Plângerii*



Remus Irimescu – Timişoara / România – *Taina Creaţiei*





Ivan Borisov – Vidin / Bulgaria – Soldatul



Mihail Nicolae Bohățel – Covasna, România – Rădăcini și Aripi



Grupul de artiști participanți la tabără



Pamfil Bilțiu, *Ion Stan Pătraș și zestrea sa artistică*, editura Cetatea Romei, Baia Mare, 2021

Profesorul Pamfil Bilțiu, etnologul care se ocupă de cercetări de peste cincizeci de ani, aduce în fața cititorilor ediția a II-a revizuită a cărții „Ion Stan Pătraș și zestrea sa artistică”. Cartea a apărut în condiții grafice deosebite, la editura „Cetatea Romei” din Baia Sprie, avându-l ca director de editură și colaborator pe dr. Nicoară Mihali și pe Alexandru Ilea, tânărul care s-a ocupat alături de autor și de soția acestuia, doamna Maria Bilțiu, de tehnoredactare, copertă și corectură.

Cu această carte-album, Pamfil Bilțiu vine să cinstească 113 ani de la naștere și 40 de ani de la trecerea în veșnicie a marelui artist popular Ion Stan Pătraș. Rândurile cărții aduc cercetări bibliografice și de teren, autorul este convins că marelui artist popular merită să-i fie tratată opera sub toate aspectele. Valențele artistice ale meșterului formează o mare parte din zestrea comunei Săpânța, faima crucilor din „Cimitirul Vesel” a adus vizitatori din peste 65 de țări, cu care Ion Stan Pătraș a interacționat ca artist și ca om.

În Cuvântul de început, numit „Argument”, autorul le mulțumește colaboratorilor pasionați de artă populară, celor care l-au ajutat în elucidarea unor aspecte care au fost neglijate sau confuze. Sunt amintiți: Maria Pop-biblioteca din Săpânța, Dumitru Pop-Tincu-urmaș al meșterului și custode al Casei Memoriale „Stan Ion Pătraș”, Maria Stan, fiica meșterului, doamna Irina Pop-Todiuț, ucenicii meșterului: Vasile Stan Colțun, Toader Turda Sepe și Stan Gheorghe a lui Toader Colțun, artistul fotograf Mihai Ciurcaș, secretariatul Primăriei Săpânța, Serviciul Bibliografic al Bibliotecii Județene „Petre Dulfu” și Biblioteca Academiei.

În primul capitol, „Săpânța – vatra de baștină a lui Ion Stan Pătraș”, autorul descrie așezarea geografică a comunei, localitatea fiind atestată documentar în 1373. Sunt oferite date statistice despre locuitorii comunei și îndeletnicirile acestora. Începând cu anul 1728, în Maramureș se stabilesc evreii, în 1936 numărul lor era de 950.

Este descrisă gospodăria țărănească la exterior și interior, precum și portul popular cu particularitățile care îl deosebesc de celelalte sate ale Maramureșului. Primele atestări documentare ale bisericii datează din 1689, școala este atestată în 1787, iar biserica cea nouă a fost edificată în 1882.

Săpânțenii au participat la evenimentele istorice majore-la Marea Unire din 1918, în cele două Războaie Mondiale în care și-au găsit sfârșitul mai mulți localnici, și mai târziu, la procesul de colectivizare.

În cel de-al doilea capitol sunt prezentate datele biografice, Ion Stan Pătraș s-a născut la 26 iunie 1908, în Săpânța, într-o veche familie de țărani, fiu al lui



Mihai Stan și al Măriei, născută Turda. Orizontul spre desen i-a fost deschis de învățătorul din clasele primare, însă meșterul avea talent și abilități native. Rămas orfan de tata decedat în Primul Război Mondial, cu o mamă bolnavă și cu doi frați mai mici, greutățile l-au obligat să lucreze încă de la 14 ani. Geneza crucilor începe cu cea meșterită în vara anului 1935, munca fiindu-i întreruptă de stagiul militar și de participarea la cel de al Doilea Război Mondial. Reîntors teafăr acasă, meșterul muncește cu sârguință, își înmulțește numărul lucrărilor, se face plăcut sătenilor, iar presa vorbește despre el și opera sa. Astfel, apar primele recunoașteri oficiale ale talentului său, recompensa vine de la București, iar premiul este în valoare de 80 000 lei.

Într-una din veri, cimitirul a fost vizitat de un grup de francezi însoțiți de ghidul care le traducea versurile de pe cruci. Vizitatorii se amuzau, aplaudau și alergau de la o cruce la alta, întrebând cum se numește cimitirul. De atunci i-a rămas numele de cimitir vesel.

În 1923, la 25 de ani, Stan Ion Pătraș se căsătorește cu Ileana Turda, iar din căsătorie au rezultat două fete, Maria și Anuța. Meșterul era un soț și un tată grijuliu, un om al satului, iubitor al vetrei, cu mare pasiune în arta lemnului. Din mâinile dibace au ieșit obiecte care reprezintă simbioza dintre om și natură, legătura tainică și trainică cu lemnul, logodna care a durat până la vârsta de 69 de ani, când pe 25 martie 1977, de Sărbătoarea „Bunei Vestiri”, denumită în popor „Blagoveștenia” sau „Ziua Cucului”, meșterul a trecut la cele veșnice. Crucea i-a fost lucrată de ucenicii săi, meșterul și-a scris versurile și a supravegheat lucrarea până când a văzut-o terminată. Odată cu plecarea sa, dispărea unul dintre cei mai mari meșteri din nordul țării. În timpul vieții, obiectele sale au fost apreciate în expozițiile individuale sau colective, acestea au depășit granițele României și au ajuns în: Polonia, Elveția, India, Egipt, Argentina, Columbia, Costa Rica, Mexic, Peru și Uruguay.

În capitolul intitulat „Lucrările din tinerețe ale lui Ion Stan Pătraș” sunt prezentate mai multe obiecte casnice cărora li s-a acordat o atenție deosebită. Acestea au fost comandate de sătenii săi, unul dintre aceștia, Ion Pop Todiș, a adunat o colecție cu obiecte din tinerețea meșterului, în care predomină albastrul și verdele închis.

În următoarele capitole, autorul surprinde numărul mare de cruci, în jur de 700, tipurile de cruci, tehnica, scenele surprinse din viața cotidiană, modelele sale, oamenii și motivele. Cele mai utilizate motive sunt: punctul, romb, linia frântă, triunghiul, rozeta, cercul, dintele de lup, pomul vieții, corigăul și fluturile. Culoarele reprezintă un ingredient esențial al vieții noastre, gruparea galben, verde, roșu și negru, meșterul o asocia cu „cele patru vârste esențiale ale maramureșeanului”. Despre culoarea albastră, spunea „că vine la el de la cer, pe care așa-l vede de la distanță și care pentru el este a cincea culoare”.

Îmbogățirea crucilor cu epitafuri reprezintă radiografia celui răposat, realitatea este surprinsă cu ajutorul monologului, iar partea finală are menirea de a lăsa sfaturi urmașilor, dar și de a înfiera invincibilitatea morții. Desigur, că în

versuri meșterul a pus mult umor, folosindu-se de limbajul popular și graiul maramureșean. Toate epitafurile de pe cruci reprezintă cronică satului, sunt surprinse adevărate informații etnografice, materiale în care versurile vorbesc despre virtuțile, plăcerile și slăbiciunile firii umane.

Două capitole sunt dedicate porților și troițelor maramureșene. La porțile tradiționale s-a respectat structura clasică, cea cu trei stâlpi. Toate sunt ornate cu stil, unele dintre ele au motive comune cu crucile pe care le-a realizat. Troițele așezate la hotare și răspânti, la bifurcațiile drumurilor, sunt un compartiment de rezistență al creației meșterului. Deși sunt în număr redus, acestea cuprind scene din Evangheliile Noului Testament, una dintre ele, pe lângă funcția religioasă are și rolul de Monument al eroilor căzuți în cele două Războaie Mondiale.

Capitolul următor, „Casa-muzeu Ion Stan Pătraș”, descrie locuința modestă, datată din 1951. Aceasta este casa părintească a soției artistului popular, preluată și achiziționată de la familie de către Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmației. Casa este compusă din trei încăperi, cu prispă, arcade și stâlpi deco-rați în mai multe registre, iar piesele de mobilier țărănesc certifică măiestria și priceperea executantului. Întâlnim și obiecte care i-au aparținut meșterului popular, și care impresionează prin diversitate, combinație și complexitate. Fațada casei este încărcată cu scene în miniatură sculptate și pictate. Motivul central este Iisus Hristos care binecuvântează lumea, apoi privitorul întâlnește într-un chenar o serie de personalități istorice, eroi și martirii neamului românesc, precum și clasicii literaturii românești. Această galerie se încheie cu soarele și luna antropomorfizate. Întâlnim scene care reprezintă viața spirituală, ceremonialul de nuntă, păstoritul, cositul, torsul lăunii, ca ocupații de bază ale sătenilor. Nu lipsesc nici scenele care ne arată slăbiciunile și viciile umane, cu scopul îndreptării vieții sociale rurale.

În curtea casei se află bustul lui Stan Ion Pătraș, lucrat în piatră. Rândurile cărții surprind modalitatea în care a fost găsită și adusă această piatră, și reacția meșterului la vederea imaginii sale sculptate. Pe bustul-monument sunt notate câteva date de stare civilă, nașterea și decesul lui Stan Ion Pătraș, numele urmașului meșterului, Dumitru Pop-Tincu, precum și numele celui care a realizat bustul, ucenicul Vasile Stan Colțun.

O atenție specială a acordat-o meșterul colegilor săi de breaslă, sculptorilor: Vida Gheza, Borodi Gheorghe, dar și altor ramuri meșteșugărești, lui Nicoară Hotea cu soția, renumiți jucători din Sat-Șugatag, și meșterului olar Cocean Tănase din Săcel.

Alte imagini îi surprind pe interpreții de muzică populară consacrați, nu doar pe cei locali, ci pe mai mulți interpreți din toate zonele țării. „Întreaga casă e un poem în lemn scris cu sufletul și inima de către meșter”.

În capitolul „Opera lui Ion Stan Pătraș în receptarea contemporanilor” sunt amintiți o serie de scriitori, gazetari, fotografi și specialiști care au scris studii, articole și observații de la fața locului. Printre ei se numără: Radu Bogdan, Bruno Mazzoni, Gheorghe Tomozei, Ion Iuga, Mihai Negulescu, Simion Pop,



Ion Chindriș, Vasile Langa, Boris Zderciuc, Gheorghe Aldea, Vasile Savonea, Gheorghe Pârja, Mircea Zaciuc, Ion Roșu, Geta Brătescu, Natalia Stancu, Roxana Mihalcea, Lucian Valeriu Lefter, Lila Passima, Nicoară Mihali, Petre Lenghel-Izanu și mulți alții.

Zestrea artistică a fost receptată și analizată datorită complexității stilistice, atât prin considerații generale, cât și prin dezbateri mai ample. Epitafurile cu accente umoristice au stârnit discuții comparative cu moartea strămoșilor noștri, râsul din cimitirul de la Săpânța, poate fi comparat cu viziunea dacilor asupra morții.

În următorul capitol, „Meșteri-foști ucenici care au continuat opera artistului Ion Stan Pătraș”, găsim mărturiile și amintirile ucenicilor cărora meșterul le cerea seriozitate, un prim element esențial al muncii artistice.

În penultimul capitol, „Cimitirul Vesel-sursă de inspirație literară și muzicală”, sunt amintiți poeții: Ion Bănuță, Ioan Burnar, Constanța Buzea, Gabriela Hurezan și fostul ucenic, poetul popular Vasile Stan Colțun. Exprimarea poetică oferă reflecții asupra „Marii Treceeri” sau a „Marelui Drum.”

„Odihnește-n colț de rai,/ Descântat cu veșnicie, duh de neam descălecând/  
Albastrul cerului în glie./ Odihnește înfipt în timp, Jucându-și moartea în chip  
de dor,/ Până plesnește ceru-n turle/ Și țipă lutu-n pașii lor...” (acestea sunt două strofe din poezia „Albastru de Săpânța” a poetului Ioan Burnar).

Ultimul capitol ne prezintă o „Antologie de epitafuri de pe crucile lui Ion Stan Pătraș”, 80 la număr. Finalul volumului dispune de glosar, note, bibliografie și un rezumat în limba engleză.

Această carte se adresează tuturor categoriilor de cititori, celor care au vizitat Cimitirul Vesel și celor care urmează să vadă Maramureșul.

În verșul său funebru, Ion Stan Pătraș zice: „Dragile fetele mele,/ Voi mă cântați mai cu jele,/ Că voi astăzi ați pierdut,/ Un tată ce l-ați avut./ Of, dragă soția me,/ Greu rămâi tu de mine,/ Nu mult timp ce s-a mâna,/ Vei veni pe urma mea.”

Cartea merită citită pentru respectul față de munca și ideile inedite ale rapsozului lemnului Ion Stan Pătraș, pentru cercetările etnologului Pamfil Bilțiu. Lemnul și culegerile din teren sunt luate în forma brută, au nevoie de timp de așteptare până sunt corelate și puse în lumină, pentru a le da acea plusvaloare care îi stârnește omului interesul pentru lectură.

Acest volum se alătură colecției de cărți ale lui Pamfil Bilțiu, autorul cu vocație și cu pasiune nestăvilită, care și-a dedicat întreaga viață culegerilor de folclor adunate de la oameni, pe care le-a întors în întregime și cu rost, tot semenilor.

*Ileana NEMEȘ-POP*

Centrul Cultural din Sighetu Marmației  
leanapopnemes@yahoo.com

# POVESTEA CASEI SAU POVEȘTI DESPRE (O) CASĂ

*Andrei-Flavius PETRUȚ*

Brad, Hunedoara  
petrut.flavius@yahoo.com

E casa amintirii o casă cu pridvor,  
Cu bârne și chilimuri pe încăperi zidite ...  
*Casa amintirii* – Ion Pillat

## *The story of the house or Stories about (a) house*

The old pottery village, named Obârșa, has a house whose story we will find on the following pages. The house was built a long time ago and with limited material possibilities, but it meant a world to the Mihut couple anyway. This house respects the architectural style specific to Zarand Country: it has a veranda in front, along its entire length, two rooms, the first with smaller dimensions, and the second much larger. The rooms are built one by one, and are different from each other, the joint being visible both at the foundation and at the level of the beams, as well as due to the walls that have a different look. This is also due to the long completion time of the two rooms. The house is whitewashed in blue, both outside and inside, it has an oven for baking bread that has been glued to the wall, as well as a generous attic where pork is smoked. The floor of the house is made of earth which sometimes has to be fixed. The interior furniture was weak at first and has undergone changes over time, being adapted to the new needs of the inhabitants. Thus appeared the refrigerator, the television and the stove that changed the appearance of the house.

**Keywords:** house, story of the house, old house, house in the Zarand Country, building a house.

Părăsind orașul Brad, cel mai mare oraș din Țara Zarandului, coborând în josul Crișului Alb până la Baia de Criș, acolo unde se află casa memorială Avram Iancu, apoi cotim spre dreapta și de acolo ținem drumul Bulzeștilor până la Râșculița. Ajungem în fostul sat de spătari, Râșculița (Butură, 1948), apoi trecem dealul Dârjanei ce marchează limita dintre comunele Baia de Criș și Tomești. Odată ajuns de cealaltă parte a Dârjanei, lunca largă a văii Obârșei te îndeamnă să privești în stânga și în dreapta la holdele ce se înșiră paralel și perpendicular unele pe altele, despărțite doar de răzorul stabilit de oameni în trecut. În

depărtare, în partea dreaptă, pe un platou, se vede o cruce albă flancată de un tricolor, iar în stânga ei, cu pietre văruițe în alb stă scris numele satului: OBÂRȘA.

Satul este întins la poalele platou denumit, cine știe de ce, – „Lacuri” și este locul unde se desfășoară anual, la o săptămână după Târgul Găinii, Sărbătoarea Meșterilor Popolari.

Trecând prin Dobroț și urcând în amonte pe valea despre care legenda spune că a fost secată de uriașii, lunca se îngustează din ce în ce mai mult. În dreapta, dealul urcă costiș, iar prunii se interpun ca un colier între cele două sate, în timp ce în stânga se văd holdele late ce coboară de la drum până la vale. Printre primele lucruri pe care străinul le observă de asemenea la intrarea în sat este turla bisericii și pâraul ce curge de pe dealul din dreapta. Se vede apoi biserica care poartă hramul Sfântului Ierarh Nicolae.

Pe drumul spre biserică se află o casă tipic țărănească, cu acoperișul în două ape, văruiță în albastru și înconjurată de o vie cu struguri albi ce-i ascunde jumătate din fațadă. E casa bunicii mele.

Pe drumul principal se ajunge la munte, de unde, cu mulți ani în urmă, sătenii coborau cu săniile încărcate cu fân pentru a avea ce da *marălor* (adică vitelor), iar dacă se merge spre stânga, peste deal, se trece în județul Arad, ajungând într-un alt sat de olari – Târnăvița.

Mă întreb uneori câte povești ascunde o casă, câte momente fericite sau nefericite. Pereții nu pot, însă poate povestii bunica, nana sau mama Lola sau, mai simplu, Lola, după cum o alintă vecinii, alint rămas de pe vremea când eram copil și eu, și fratele meu, și nu-i puteam rosti numele. Și Leonora li Pătru știe câteva povești, deși este venită din satul de peste deal, pentru a fi soție la Vasiliu Petru sau Ceacarău, după cum îi era porecla.

Poveștile sunt spuse de mama Lola, ea fiind actorul lor principal, dar mai sunt și poveștile pe care ea le-a auzit de la nana Valeria, fiind mai vorbăreț decât *bașiul* Mihuț, povești cu care am crescut (Benga, 2005:87).

Poveștile lor au fost înregistrate audio, chiar în casa ce face subiectul acestei scrieri. Odată înregistrate, ele au fost transcrise, păstrând însă regionalismele specifice care vor fi explicate dacă este cazul. Interviuurile au fost realizate în perioada 18. X–29. XI. 2020, bunica fiind sceptică la început și codindu-se, ca mai apoi să povestească, descriind cu lux de amănunte atât întâmplările legate de casă, cât și de oameni, prezentând informații despre consătenii ei.

Întotdeauna m-a atras modul ei de a povesti, așa că toamna trecută, atunci când am schimbat acoperișul casei, am decis să scriu despre casă. Tot atunci am găsit bucăți de țiglă din anii 1922, 1923, dar și câteva bucăți mai vechi, datând din 1919, cele mai vechi fiind din 1914, cu toate că bunica nu-și amintește să fi fost schimbat acoperișul din 1964, de aceea am dedus că a fost schimbat înainte, apoi de-a lungul timpului a fost completat cu țigle, acolo unde a fost nevoie.

Casa este așezată pe o fundație de piatră, fără a avea *podrum* (pivniță) sub ea. Este de formă dreptunghiulară, având un acoperiș în două ape, destul de înalt, și este împărțită în două camere, una de dimensiuni mai mici, aproape pătrată,

care servește drept cameră de locuit, iar cea de-a doua încăpere, de formă drept-unghiulară, este mult mai mare și este destinată atât ca spațiu de locuit, cât și ca spațiu de depozitare. Pe una din laturile lungi ale casei, în partea din spre drum, se află *târnașul* (pridvorul). Accesul în târnaș se face pe ambele capete, pe o parte fiind așezate lespezi mari de piatră care au rol de trepte, în timp ce, la celălalt capăt, este fixată o scară de lemn care a fost și ea înlocuită datorită degradării.

Accesul în cele două încăperi se face direct din târnaș, fiecare cameră fiind prevăzută cu câte o ușă de lemn de carpen. Încăperile sunt legate una de cealaltă printr-o ușă strategic amplasată la jumătatea peretelui despărțitor.

Târnașul și cele două încăperi sunt acoperite cu o vatră de pământ care din timp în timp trebuie muruită și îndreptată. Pereții celor două încăperi ale casei, fiind finalizați în momente diferite de timp, prezintă o diferență semnificativă de aspect și textură: pentru prima încăpere, cea de dimensiuni mai mici, s-a folosit lut amestecat cu pleavă, în timp ce camera alăturată, de dimensiuni mai mari, este mălțărită. Grinzile tavanului sunt podite cu scânduri, formând un pod mare pe toată suprafața casei, acolo unde iarna se lăsau la afumat nu doar porci crescuți în propria gospodărie, ci și cei ai vecinilor. Horn, casa nu a avut niciodată, chiar și acum fumul sobei este captat cu ajutorul unei duche metalice, vopsite regulat cu *lunar*, și eliberat în pod, acolo unde înnegrește de zor coarneau, lațurile și țigla dacă nu cumva îi stă vreo tablă de slănină înaintea. Partea de pod care este deasupra camerei de locuit este căptușit cu un strat de pământ, formând astfel o vatră ce izolează foarte bine încăperea, în timp ce, în cealaltă încăpere, frigul pătrunde mult mai repede, pentru că tavanul ei nu este căptușit cu pământ.

Ferestrele sunt puține la număr, cu ochiuri mici de sticlă, ce lasă lumina să pătrundă filtrat în casă. Camera de locuit are o singură fereastră ce dă spre târnaș, chiar lângă ușă, sub care se odihnește un scaun lung ce-și proptește unul dintre capete de *talpa* târnașului, iar celălalt de tocul ușii. Fereastra este bine poziționată, ea oferind o imagine foarte bună asupra drumului ce trece pe lângă grădină, dar și asupra porții, așa încât, din ori ce punct al casei intrarea în curte este ușor de urmărit. Cealaltă cameră denumită „casa de dincolo” are trei ferestre dintre care una străjuie târnașul, având vedere tot spre drum, cea de-a doua este orientată spre fântână, primele raze de soare pătrunzând direct prin ea, în timp ce a treia fereastră dă în spatele casei și șură.

Casa este văruiată în albastru, atât în exterior cât și în interior, la fel și cupertorul de *pită* (pâine). În sat rareori se întâmplă ca un cuptor să fie văruiat doar în alb, el păstrând culoarea casei, fiind integrat în cele din urmă în ansamblul locuinței. Cuptorul a fost la început construit în peretele casei, având gura în interior și hornul contopindu-se cu peretele, urcând până la nivelul podului. După un timp, însă, cuptorul a fost spart și mutat în spatele casei, în perete rămânând doar câteva valuri ce amintesc că acolo a fost un cuptor (Zarandul, 2021: nr. 335–336).

Povestea este următoarea: soții Mihuț au dorit să-și contruiască o casă proprie. Locuind pe rând împreună cu socrii nevestei sau împreună cu o altă familie

din vecini, soții Mihuț Candin și Valeria hotărâsc să-și întemeieze propria lor gospodărie. Locul ales a fost chiar la intrarea în sat și a fost inițial o holdă ce se lucra, dar nefiind a tinerilor căsătoriți a fost nevoie să fie schimbată pentru o altă holdă de aproximativ aceleași dimensiuni, dar într-o altă parte a satului. (De obicei holdele schimbate sau bucățile de pământ trebuiau să fie de aproximativ aceleași dimensiuni. De asemenea, dacă o holdă avea pruni sau alți pomi pe ea se căuta ca holda dată la schimb să fie tot cu pruni, deoarece erau considerați o plusvaloare pentru pământul respectiv. De obicei pământul oferit la schimb trebuia să fie în vecinătatea altor bucăți de pământ sau aproape de casa celui ce accepta schimbul).

Casa s-a ridicat încet, iar lemnele necesare construcției au fost aduse, după cum povestea bunica fie cu boii, fie cu caii de la munte. Pereții casei au fost construiți din bucăți de lemn ce au fost încuiate fie prin creștături, fie au fost fixați cu contrafișe, ca mai apoi să fie cercuiți, lipiți cu pământ și în final văruiți.

La început a fost construită camera mai mică, pe care bunica o numește *casă*. Ea trebuia să fie îndreptată cu fața către spatele grădinii, dar o ceartă între cele două familii a făcut ca planul inițial al construcției să fie modificat și astfel târnațul a ajuns să fie orientat spre drum, chiar de-a lungul răzorului, în timp ce căile de acces au fost amplasate la cele două capete ale târnațului, deoarece holda alăturată aparținea altcuiva. Ulterior, construcției i-a fost adăugată o a doua încăpere, finalizată destul de târziu și cu alte materiale, și a fost măltărită cu *maltă* (adică un amestec de nisip, var și ciment) care îmbracă și acum pereții cercuiți, iar mărturie a acestei adăugări a rămas talpa târnațului și grinzile ce se văd și astăzi că sunt îmbinate altfel, o scoabă metalică întărind legătura. Chiar și fundația de piatră are o îmbinare nespecifică, ca și cum două fundații separate ar fi fost alăturate pentru a forma un întreg.

La interior, grinzile înnegrite de fum și de anii ce au trecut peste ele păstrează încă piroanele și găurile sfredelite ca de un vierme uriaș pe care erau spânzurate scândurile unde erau lăsate la uscat vasele de lut proaspăt modelate. Ele erau ridicate la nivelul acela pentru a se usca mai repede dar și pentru a nu stingheri celelalte activități gospodărești. Pe pereți sunt icoane cu sfinți și fiecare icoană are locul său, mereu același, pe care bunica nu-l schimba niciodată. Lavița, patul, soba, masa, *parsăciul* (adică dulapul de bucătărie) au fost schimbate de-a lungul timpului, oamenii înnoindu-și casa în pas cu vremurile. Astfel s-a renunțat la *parsăciul* primit în dar, la patul cu *strujac* (saltea umplută cu paie de ovăz sau vospe de *cucuruz* – porumb –), în timp ce soba, lavițele au fost și ele dăruite la rândul lor. Au apărut în schimb un frigider și un televizor, un aragaz, un pat cumpărat. Roata de olărit a fost și ea dăruită, după moartea bunicului, nănașului care era olar. Acesta a vândut-o mai târziu Muzeului Astra din Sibiu.

Cealaltă încăpere, adăugată ulterior, terminată și finisată destul de târziu a fost locuită o iarnă fără să fie măltărită, pentru că nu erau posibilități materiale. După aceea soții Candin au tocmii meșteri care să o măltărească atât pe interior, cât și pe exterior, fiind diferită de prima cameră care este lipită cu pământ. Cea

de-a doua încăpere a servit mult timp ca depozit (de la murături la compoturi, veselă etc.) și din acest motiv s-au păstrat mai bine grinzile și podelele tavanului, care au încă culoarea lemnului uscat. În prezent camera are o gaură în tavan și ar mai fi nevoie doar de o sobă pentru a fi o cameră locuibilă. În iernile geroase se întâmplă să înghețe tot ce este în casă, în schimb vara camera păstrează o răcoare plăcută.

*Săgețile* (stâlpii de lemn ce susțin grinzile) târnațului sunt împuse de sfredel. Găurile aveau rolul de a susține cuiele de lemn pe care se urzea ața de cânepă, bumbacul, misirul. Urzoiul din târnațul casei era preferat în locul celorlalte din sat deoarece era mult mai bine poziționat și mai ușor de folosit decât cele aflate pe pereții șurilor.

Moartea face și ea parte din trecutul casei. Întâi a murit *bașii* Mihuț, apoi nana Valeria. Bunicul Petru a murit și el, iar acum stăpâna casei a rămas Vasiu Eleonora.

Deși este vorba despre o casă a cărei construcție o aproximăm în jurul anului 1920, având în vedere țiglele găsite în acoperișul acesteia, țigle ce datează din anii 1914–1923, vorbim despre o casă tipică subzonei etnografice a Țării Hălmaგიului, tip de locuință întâlnită în satul Obârșă. Elementele de construcție sunt specifice locuințelor tradiționale întâlnite în acest sat de olari de la poalele Muntelui Găina: fundația este construită din piatră de râu fără a adăposti o pivniță, deși zona deluroasă ar fi permis construirea cu ușurință a unui spațiu de depozitare în subsolul caselor. Fundația susține mai departe tălpile de lemn pe care sunt construiți pereții din bârne ce, mai apoi, sunt lipiți cu pământ pentru a izola încăperile, dar și pentru a înfrumuseța locuința, deoarece odată uscat lutul ce acoperă bârnele, el este văruiț, culoarea favorită fiind albastrul. Doar acoperișul a ieșit cumva din tiparele vremii, el fiind de la început conceput pentru a susține țiglele ceramice, iar nu paiele de grâu.

Casa a supraviețuit de-a lungul anilor suferind o serie de modificări elementare traiului de zi cu zi: întâi a fost electrificată ca mai apoi să-și facă apariția diverse aparate moderne ce înlesnesc traiul zilnic: becul electric, frigiderul și radioul au fost pionierii, urmându-le, rând pe rând, combina frigorifică și televizorul. Cu toate acestea, ea și-a păstrat aspectul inițial, pereții fiind anual văruiți, vatra îndreptată și muruită, iar cuptorul *tomnit* pentru a coace măcar la sărbători pâinea cea de toate zilele și colaci trebuincioși oficierii slujbelor religioase.

\*

*V.E.: Prima dată știu că or zâs că or facut asta – casa aceasta, adică camera de locuit, n.n. –, că vez că-i adogată și cle, talpa. Or facut asta și după așeia or facut și șeialaltă, ginclo. V-or facut pa asta cu târnațu câtă ai mei, ginclo. Și s-o sfagit cu socru-miu, nu i-o mai lăsat să lese casa cu târnațu' ginclo. Și atunșea l-or mutat aișea, gincoși. El o pus-o, era o colniță, un grajd și cu o țără șopru, gi bagau fânu, și grajd gi baga vaca. Era cu ușa căta parău. Grajdu, și șeia – colnița,*



n.n. –, *era gincoasea cu fână, inge dedeau să baje fân la vași, ca o șură, no, da' o fo mnică, no fo mare.*

– Ș-apoi camera asta cum zâci că-i făcută? În vișclai?

V.E.: *Pareți, da, în vișclai. Cum îi, cum ar fi contrafișa șeia la șopru. Și atunși is bagace lemne între... Da' vezi, is facuce gi-i samnat, gi nu pică-n clo și-n coșia, stau așa fixă. O că-i batut laț și gincoși gi lemmu' așeala, și ginclo, și atunșea lem-nile is bagace așa, pă lângă lațurile așele, să nu pcișe. Și is șercuice, și să vege cum îi șercuită. Șercuice și-i dat o cu pamânt, o cu maltăr. Acuma așeia – camera de din jos, n.n. – îi cu maltăr făcută și înăuntru. Și înafară împarică o fost tăt maltăr. Da' asta o fost tăt cu pamânt. Atunși cum v-or facut mai gi grabă, să steie. Că cum zâc, or stat și aclo, cu socrâ-miu în casă, și la socri, la tata li Mihuț. O stat aclo, pa șeala parău.*

– Atunși nu erau atâtea-n casă ca acuma.

V.E.: *Api nu, da. Era un pat, o masă și un scaun pa lângă pat. Și sobă și ... Sobă nu era gi asta, era făcută în zâd, gi caramnidă. Dupa așeia or cumparat sobă. Era cu camniță, cum îi șeia a noaste sus, numa era gi tablă. Dupa așeia, s-o spart, o cumparat iară, ca o vestă – un tip de sobă doar cu plită, susținută pe patru picioare, n.n. – Împarică și pa a noaste tribe că o șcii tu (...) Da' era tăt gi tablă, nu era .. numa o fășeam cu lunari.*

*Marițoca vinea și să culca și ea și Viorica – în casa nanei Valeria, n.n –, puneam scaunele șele – este vorba despre scaune lungi, cu spătar, n.n. –, unu-i în pemiță și unu l-am vândut la Chiva, l-am dat la Chiva li Ilie, și le puneam așa, câtă olaltă și fășeam așcernut să dormă șele.*

– Și aici, locu ăsta pa care-i făcută casa o fost a lu Mihuț?

V.E.: *Nu șciu a cui o fost, o fost schimbat. Macincă (cred că) o fost schimbat – cu, n.n. – Gongalești aieșcia. Nu șciu gi unge or dat la Gongalești și le-or dat gi ași. Era, merjea până aclo la bazin, ascuțat așa, porția aiasta cât îi casa pa ea. Și dupa așeia, ași, înaincea căși, gi când is io – venită noră, n.n. –, ași or schimbat cu mama, cu Romu, cu tata li Lenuța și a li Iuanuț, și atunșea o dat capătu' așeala lui gi-ș facu casa ași, și ași o ramâns la nana, la Mihuț Valeria. Gi la casă în sus, tumna pa ași, pân streșână, era a lor, locu' aiesta. Și cum zâc, el nu o avut încatro (nu au avut de ales) să-ș facă casă, nu s-o înțales la Dobrăț cu Laieșuț și atunși nu or avut inge să-ș facă casă și or schimbat. Le-o dat colțu așeala ascuțat până inge era bazinul. Până-n drum, no. Și el le-o dat asta gi ași gin fața cășii. Era, îșea batrâna, că o fost punând, mama li Romu, Carolina așeia li Ionuț, o fost punând spini pă ași, pa naincea căși, să nu umble batrâna.*

– Pe locul lor.

V.E.: *Ie. Oameni răi or fost și gi mult, și oameni prapagiț. Or fost și așia oameni prapagiț cum is și ...*

– Dar casa de dincolo (aici cu sensul de cealaltă încăpere a casei) a fost făcută când ai vinit dumneata aici?

V.: *Și! Și așeia o fost. Numa n-o fost maltarită înăuntru, o fost numa tăt așa, o dată, o mână, era cu gropci. No, nu o fost finisat, să fie... Și noi am șazut, când am*

*facut cășâle* – este vorba despre cealaltă casă, ridicată de bunici, n.n. –, *am șazut într-o iarnă, aclo, am șazut cu casa așa, numa maltarită așa, gintr-o mână. Nu o fost vacalită, nu o fost iesta nimică. Când o murit batrânu aiesta șe-i în pozie ași* – Mihuț Candin, n.n. –, *atușși v-or varuit-o. O fost maltarită gi unu gi la Dobrâț, nu șciu mai traieșce o ba? Și după șe v-o maltarit așeala v-or varuit. Și cum zîc, atușși când o murit Mihuț, era varuită casa. Da' când am șazut noi în ea, nu. Aveam soba ași, pa parecile aiesta* – peretele ce desparte cele două încăperi ale casei, n.n. –. *Sobă vestă. Vestă o fost, tăt gi așeia gi tablă. Atunșea să operasă moșî-tu gi stomac. În anu' așeala. Am ramâns ași în casă ne gata, no.*

...Stafie, trece gândul prin casa mea străveche  
Sub raza călăuză a visului tăcut...  
Și închizând în urmă odăile străine,  
M-am dus, m-am dus în lume, cu-atâția morți în mine.

*Casa amintirii* – Ion Pillat

## Bibliografie

BENGA, Ileana

2005 Narațiunea tradițională între memorată și basm, în *ORMA. Revistă de studii etnologice și istorico-religioase*, nr. 4 (*Magia rustica. Imagerie și Practici magice în Culturile Populare*), 85–93, Ed. Risoprint, Cluj-Napoca.

BUTURĂ, Valer

1948 Rîșculița, un sat de spătari din Țara Zărandului, Tipografia „Cartea românească”, Cluj.

PETRUȚ, Andrei-Flavius

2021 „Cuvinte și amintiri despre cuptorul de pită” în *Zarandul* (Periodic de informare al Consiliului municipal Brad), Nr. 335 și 336, Tipografia Prod Com, Târgu Jiu.

## Respondenți:

VASIU, Eleonora



Fig. 1: Peretele casei recercuit



Fig. 2: Fațada casei. Intrarea în casă





Fig. 3: Maistorii schimbă acoperișul casei



Fig. 4: Țiglă din 1919



Fig. 5: Țiglă din 1914



