

atunci, ce loc ocupă originalitatea, personalitatea unui artist, sau a unei echipe de artiști în decorarea unui monument.

Există originalitate în gest, deci în fiecare urmă vizibilă a pensulei; de asemenea, mai departe, în reglarea fină a gesturilor, atitudinilor personajelor reprezentate. Chiar presupunând schițe-model foarte precise în erminii, e imposibil de exclus această reglare fină, care introduce personalitatea pictorului.

Distribuirea culorilor în scenă, în registru, în fiecare încăpere și în sfârșit în întregul monument se face conform cu ceea ce aș numi compoziția prin succesiune. După hotărârea repartizării scenelor pe pereți, în funcție de recomandările erminiei, de caracteristicile arhitecturii, după o probabilă idee de ansamblu asupra dominantelor cromatice, ținând din nou seama de arhitectură și de distribuirea luminii prin ferestre, pictorul — sau echipa care constituie un pictor mai complex, un meta-pictor — construia ansamblul prin pictarea scenă după scenă, zi după zi, până la acoperirea întregii suprafețe. Culorile erau deci distribuite conform unei duble ordini: cea a scenei la care se lucra și cea a scenelor alăturate, deja pictate. De aici apare posibilitatea, perspectiva, de a recunoaște stilul unui pictor sau al echipei lui, așa cum poate fi recunoscut autorul unui discurs după frecvența folosirii expresiilor de diferite categorii, după „stilul“ provenind din alăturarea și compunerea din aceste expresii a structurii discursului (același lucru e valabil în muzică și film). Pictura murală de acest tip are o puternică componentă temporală, nu numai în perceperea operei finite, ci esențială în compunerea ei în timpul realizării. Stilul ei poate fi astfel formulat în limbaj matematic, iar comparațiile între ansambluri de pictură pot căpăta o bază mai obiectivă.

Revenind la problema manifestării personalității pictorului, trebuie să ne dăm seama că ea apare în realitate într-un sistem mai complex: nu poate fi vorba separat de prezența ei în desen și în distribuția culorilor, ci împreună, cu apariția unui rezultat, în care originalitatea e ridicată la

pătrat și nu constituie doar suma celor două domenii de manifestare.

În sfârșit, se pot analiza relațiile între tipul acesta de succesiune de imagini (în realizare și percepere) și arhitectura monumentului și urmări variațiile lor în timp, paralel cu cauzele istorice.

Ceea ce am spus până acum a urmărit prezentarea, de la amănuntul practic până la generalități, a unor domenii în care observația analitică a restauratorului poate aduce date noi, contribuind la adâncirea și sistematizarea pe baze obiective a cunoașterii picturii murale.

Ating pe scurt, în final, problema formației restauratorului. Acesta trebuie să aibă o formație artistică și o serioasă practică de creație, deoarece numai astfel poate înțelege întim, dinăuntru, problemele de realizare a operei asupra careia lucrează. Complementar formației de creator a restauratorului, acestuia îi e obligatoriu necesar un larg orizont în special în domeniul istoriei artei ca și în celelalte științe conexe restaurării; situația în ce privește colaborarea cu specialiștii acestor științe seamănă, așa cum s-a mai remarcat, cu cea din practica modernă a medicinei; aceasta abordează un pacient pe toate domeniile (specialitățile), medicii lucrând în echipă și știind fiecare, din domeniile celorlalți, cât este necesar pentru a realiza sudura informațiilor și deciziilor într-un front de atac perfect orientat spre centrul disfuncțional al pacientului.

Munca practică a restauratorului nu poate fi, în lumina celor spuse mai înainte, demnă de încredere, decât dublată, însoțită, de o constantă activitate științifică de cercetare.

În urma fiecărei acțiuni ample de restaurare a unui monument, e nu numai necesar, ci firesc și obligatoriu, să rezulte un studiu amplu, tinzând spre epuizarea domeniului, operă colectivă de cercetare și constituind un ansamblu de date extrem de important în cunoașterea locului monumentului respectiv în istoria artei.

RESTAURAREA PICTURII PRIVITA PRIN PRISMA ISTORICULUI DE ARTĂ

AL. EFREMOV

Pentru nimeni nu mai este astăzi un secret că restaurarea este o știință interdisciplinară, că rezultatele ei din ultimele decenii se datoresc unei conlucrări strânse între mai mulți factori care-și aduc aportul fiecare în domeniul și specialitatea sa. Empirismul în restaurare este astăzi, pe plan mondial, de domeniul istoriei și voca lui, dacă se mai face auzită din când în când, este înăbușită de realitate. Știința a pus la îndemâna restauratorului instrumente de lucru care i-au schimbat radical optica și posibilitățile. Dar, în același timp, l-a pus în imposibilitatea de-a rezolva de unul singur — oricât de înzestrat ar fi — problematica vastă ce-i stă în față. Restauratorul de astăzi nu se poate dispensa de oamenii de știință din diferite domenii și discipline și numai o colaborare permanentă cu ei poate stabili diagnosticul și tratamentul ce trebuie aplicat unei opere de artă amenințată de degradare.

Printre numeroșii colaboratori ai restauratorului, ai aceuia care în ultimă instanță acționează direct asupra operei, se numără, din motive lesne de înțeles, și istoricul de artă. În paginile care urmează nu ne vom referi la aportul istoricului de artă la opera de restaurare, despre care ar fi poate normal să vorbească un restaurator, ci la foloasele pe care le poate avea primul, urmărind lucrările de restaurare.

Fiecare meserie formează optica și gândirea individului care o practică. Știința a dovedit-o de multă vreme și nu avem de gând să repetăm adevăruri spuse de psihologi, ci doar să le enunțăm pentru aducere aminte, necesară, considerăm noi, în cazul de față.

Un istoric de artă privește opera sub aspectul ei estetic general, al stilului, compoziției, volumelor, emițând judecăți de valoare, caută să surprindă analogii și influențe și s-o încadreze cât mai exact în evoluția istorică a fenomenului. Și, de ce n-am recunoaște-o, de cele mai multe ori îi sînt străine preocupările asupra structurii materialelor și tehnicii în care a fost executată opera studiată.

Restauratorul, astăzi, de cele mai multe ori pictor de formație (cu toate că pe plan mondial se poartă intense discuții dacă nu ar fi preferabil — dat fiind modul de abordare multidisciplinar al cercetării și metodologia restaurării — ca el să fie un om de știință care să posedă și cunoștințe de pictură, în cazul nostru), dar cu un orizont largit datorită necesității cunoașterii problemelor de fizică, chimie, biologie etc., impuse de gândirea modernă în restaurare, privește opera din alt unghi. El înțelege opera plecând de la structura sa intimă. Privește scrutător suportul și stratul pictural prin prisma aceuia care vrea și trebuie să vadă și să cunoască natura și cauzele deteriorărilor suferite de operă, să știe ce trebuie să ceară oamenilor de știință cu care colaborează și cu care să decidă măsurile cele mai bune ce trebuie luate și ce materiale trebuie folosite pentru a salva opera de artă de degradare. Desigur, în cele de mai sus am avut în vedere un restaurator specialist care și-a însușit cunoștințele și și-a format gândirea specifică și nu un tehnician restaurator, care este numai un abil și bine calificat executant.

Expunând doar în linii foarte generale cele două unghiuri din care privesc opera de artă un restaurator și un istoric de artă este inutil să enumerăm avantajele pe care le poate avea acesta din urmă dintr-o colaborare cu restauratorul și implicit cu oamenii de știință.

Această introducere, lungă și prea scurtă în același timp, a fost necesară pentru a se putea înțelege de pe ce poziții se pleacă la atacarea unora dintre problemele relevate de restaurarea bisericii de la Humor, etapa din anul 1972.

Evident, cel mai palpabil avantaj al istoricului de artă, de pe urma colaborării cu restauratorul, constă în faptul că are posibilitatea de a observa și studia pictura curățată de impuritățile ce împiedică adesea vizibilitatea într-atît încît nu se poate distinge iconografia unor scene. Curățirea științifică, adică egală pe toată suprafața pictată — a gropniței în cazul nostru — implică numeroase și delicate sondaje, probe

și analize de laborator prealabile, necesare pentru a determina rezistența la o anumită curățire a diferiților pigmenți și lianți, în scopul stabilirii unei medii pentru întreaga suprafață. Prin aceasta se ajunge la o curățire unitară și cât mai apropiată de aspectul inițial conceput și realizat de artist.

În gropnița bisericii au fost identificate, în timpul restaurării sau după terminarea ei, mai multe scene, cum ar fi de pildă *Minunea de la Chones*, altele care nici nu se cunoșteau, cum este cazul de exemplu al scenei *Ruga în grădină*, plasată pe o fîșie îngustă sus, pe peretele estic al zidului scării ce duce în tainiță, o compoziție foarte bine adaptată la spațiul arhitectural care, din cauza murdăriei, a trecut neobservată pînă acum.

Avînd la îndemînă o lumină corespunzătoare — suficient de puternică, ce putea fi folosită și lateral — precum și schele, accesorii de care nu se bucură aproape niciodată un istoric de artă, existînd în plus posibilitatea de a discuta pe viu opera de artă cu un restaurator, se pot stabili și determina cu precizie eventualele refaceri sau restaurări anterioare.

Lucrările de la Humor sînt foarte interesante în acest sens și ne vom permite să ne oprim ceva mai pe larg asupra acestei probleme.

Tabloul votiv, sau „tabloul funerar”, așa cum îl numește Sorin Ulea într-o lucrare¹, ce-l reprezintă pe marele logofăt Toader Bubuiog, cîtorul mănăstirii, zugrăvit pe peretele sudic al gropniței, ne-a atras de multă vreme atenția — și fără îndoială și altor istorici de artă ce s-au ocupat mai îndeaproape de pictura moldovenească —, datorită unor particularități ale acestuia, dar după știința noastră nimeni nu a scris nimic despre anumite aspecte pe care le prezenta. Lucrul este firesc, deoarece acoperit de impurități și curățat anterior inegal, nu putea fi cercetat cu rezultate precise și nu se puteau emite afirmații categorice.

Din studiul lui Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, se poate trage concluzia, plasînd cele spuse relativ la portretul lui Toader Bubuiog în contextul lucrării, că autorul consideră că un tablou funerar este executat după moartea celui pe care-l reprezintă. În acest caz, fără a se spune răspicat, portretul logofătului este considerat ca fiind executat după 1539, deci după cel puțin patru ani de la pictarea bisericii (1535)².

Dar să ne întoarcem la tabloul votiv (fig. 1). După curățirea egală a suprafeței sale, a devenit evident că atît imaginea ingenunchiată a logofătului, cît și cea a Sfintei Alexandra, aflată în spatele său, sînt pictate pe un strat de preparare mai nou decît restul picturii, racordarea la aceasta fiind net vizibilă. Din pictura inițială s-a păstrat o parte din modelul bisericii pe care logofătul o oferă lui Isus și o parte din rotulusul desfășurat.

De asemenea, astăzi se poate vedea parțial și vechea inscripție (fig. 1), ce a scăpat răzuiei, pe fondul albastru inițial. Semnificativ este și faptul că îmbrăcămintea și, în special, fața personajului au fost concepute și realizate într-o manieră cu totul deosebită de stilul picturii din biserică și chiar de cel al soției sale Anastasia, al cărei tablou funerar, imagine care datorită iconografiei sale are clar acest rol, este plasat pe peretele de nord. La toate acestea se adaugă și grafia noii inscripții care diferă și ea ca duct și finețe de caracterul altor inscripții originale din biserică. Pentru a fi cât mai obiectivi, este necesar să adăugăm că analizele de laborator asupra pigmentilor de culoare folosiți atît în „vechea” pictură cît și la porțiunea la care ne referim, nu indică diferențe calitative³, însă diferențele cantitative se pot distinge și cu ochiul liber, fondul fiind de un albastru și el azurit, dar mult mai închis însă.

În stadiul actual, cunoscîndu-se datele ce au fost prezentate aici pe scurt, însă larg discutate cu restauratorii la fața

¹ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, „SCIA”, 1, 1959.

² Așteptăm confirmarea sau infirmarea supoziției noastre din partea autorului. Regretăm că domnia sa nu a consacrat un studiu special picturii de la Humor, unele rezultate, adesea foarte importante, ale cercetărilor sale asupra acesteia, aflîndu-se răspîndite în mai multe lucrări și nu rareori la note, la subsol.

³ Buletin de analize nr. 15/1972 al laboratorului DMIA.



Fig. 1. Tabloul votiv reprezentînd pe marele logofăt Toader Bubuiog, din gropnița bisericii fostei mănăstiri Humor.

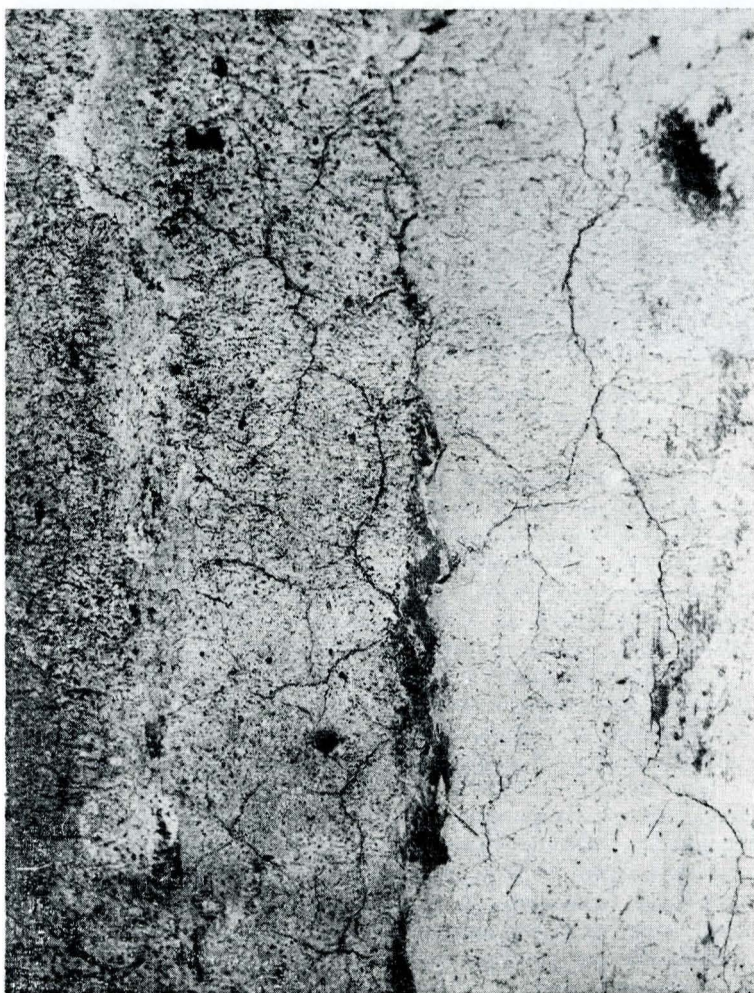
locului, ele ridică noi și interesante probleme istoricului de artă. Cînd a fost refăcut portretul lui Toader Bubuiog? imediat sau la scurt timp după pictarea ansamblului, ori după un timp mai îndelungat? De ce s-a refăcut? Cui nu i-a plăcut sau nu i-a convenit cel original? Nu este nici cazul, nici locul să răspundem la aceste și la alte întrebări ce se ridică, lăsîndu-le în seama acelor care se ocupă în mod constant și competent de pictura murală a Moldovei. Poate însă ar trebui să precizăm că stilistic nu suferă nici o apropiere cu tabloul votiv al hatmanului Daniel și al soției sale Teodosia, pictat în anul 1555 în pronaosul bisericii.

Din aceeași categorie de refaceri, face parte și scena *Deisis* (fig. 4) de pe peretele nișei mormîntului marelui logofăt Toader Bubuiog. Peste decorația inițială, formată dintr-un ornament floral stilizat, asemănător întru totul cu cel de la mormîntul Anastasiei, la o dată ulterioară, pe o preparație nouă, pusă de data aceasta direct peste ornamentul inițial (vizibil bine în partea inferioară a nișei în zona moforionului Fecioarei), care se întrevede în părțile cu preparația că-



Fig. 2. „Portretul” ieromonahului Paisie de pe peretele nordic al bisericii fostei mănăstiri Humor.

Fig. 3. Detaliu din portretul lui Paisie, pe care se observă atât diferența de structură a tencuielii, cât și racordarea. În partea dreaptă a fotografiei se află preparata inițială, în stînga, cea pusă ulterior, pe care s-a pictat portretul ieromonahului Paisie.



zută, s-a pictat scena amintită. În afara întrebărilor asemănătoare cu cele ridicate și cu deosebirea că stilistic poate fi comparată cu unele porțiuni din restul picturii bisericii, aici se pune și o problemă iconografică. Cum de a fost posibil ca pictorii moldoveni din secolul al XVI-lea să comită o greșală atât de mare și să picteze himationul lui Isus de culoare verde? La această întrebare însă, datorită colaborării de data asta cu oamenii de știință, s-a putut da un răspuns. Ing. Ion Istudor de la Laboratorul DMIA, care a prelevat probele, ne-a comunicat că aici, ca și în alte locuri, este vorba de transformarea sub influența în timp a igrasiei a pigmentului de azurit în malahit⁴, deci că inadvertența iconografică este numai aparentă.

Stabilirea zonelor de pictură murală din biserica de la Humor ce necesită intervenții urgente — și care au dus la lucrări de consolidare a calotei din pronaos (care a constituit subiectul unei comunicări aparte la această sesiune datorită problemelor interesante ce le ridică) — a făcut necesară examinarea întregului ansamblu. Privită de această dată sub cele două unghiuri, cel al istoricului de artă și cel al restauratorului, pictura de la Humor în ansamblu ridică unele probleme inedite, dintre care ne vom referi doar la una, care ni s-a părut mai interesantă și mai importantă prin implicațiile sale.

Ne referim la portretul egumenului Paisie, pictat pe perețele exterior de nord, în apropierea absidei și, din păcate, ca și restul picturii din această zonă, extrem de deteriorat.

Ne-am oprit aici asupra acestui portret nu din cauză că ar ridica probleme deosebite de conservare, ci datorită faptului că pe baza lui a fost datată pictura întregului ansamblu de la Humor.

În studiul relativ la datarea picturii de la Probota, aparținând lui Sorin Ulea⁵, la care ne-am referit mai sus, la pag. 67 la Nota 4 citim „...un portret asemănător cu cel de la Probota, și din păcate la fel de șters, se află pe fața de nord a bisericii de la Humor lângă absidă. A. Grabar (op. cit., pag. 366) care a semnalat încă de acum un sfert de veac acest portret — pe care tot el descoperise și inscripția cu data pictării bisericii — 1535 — îl numește „le portrait du margullier”, fără a menționa însă numele personajului și fără a comunica inscripția. Cercetînd la rîndu-ne acest portret și reconstituind textul — foarte degradat — al inscripției, am găsit că monahul portretizat este egumenul Paisie (inscripția sună: ИРОМЕН ПАИСІЕ КАТО ЗМІР adică: egumen Paisie în anul 7043 — 1535). Este vorba așadar de același personaj menționat și în pisania bisericii (1530) și care continuase, după cum se vede, să ocupe această funcție și în vremea în care se picta biserica (1535)”.

Aceeași datare a picturii de la Humor cu anul 1535 apare cu consecvență atât în cele două părți ale monumentalului studiu al lui Sorin Ulea *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*⁶, cât și în studiile *Pictura și Pictura exterioară* aparținînd aceluiași autor din capitolul „Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea”, din *Istoria artelor în România*⁷. Bineînțeles, această datare a fost adoptată și de alți autori și ca să fim sinceri, și de noi pînă în vara anului 1972, cînd, datorită colaborării cu restauratorii și oamenii de știință, am început să ne îndoim de posibilitatea datării exacte a picturii de la Humor după portretul de care ne ocupăm.

Chiar fără o cercetare amănunțită, se observă că portretul lui Paisie este adăugat ulterior pictării peretelui exterior de nord. Însă starea înaintată de degradare în care se află nu permite să se facă un studiu stilistic semnificativ. Se poate însă lesne presupune că este o refacere contemporană, făcută de același meșter la cerere, lucru perfect plauzibil, întîlnit și în alte părți.

La o cercetare mai atentă, cu discuții la fața locului cu oameni avînd o altă optică decît cea a istoricului de artă, cu sprijinul analizelor de laborator, lucrurile își schimbă aspect

⁴ Buletin de analiză nr. 10/1972 al laboratorului DMIA.

⁵ Sorin Ulea, op. cit., p. 67, nota 4.

⁶ Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I)*, „SCIA”, X, 1963, p. 57—93, (II), „SCIA”, 1972, 1, p. 37—53.

⁷ *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968.



Fig. 4. Scena „Deisis”, pictată ulterior peste ornamentul floral stilizat, inițial, din nișa mormîntului marelui logofăt Toader Bubuiog. În partea stîngă jos se observă cu claritate continuarea ornamentului sub stratul de tencuială-suport al „noii” picturi.

tul. Au apărut probleme noi, controversate, pe care le vom expune mai jos, fără pretenția de a le și rezolva.

Neavînd posibilitatea, după cum am mai spus, efectuării unei analize stilistice în scopul de a stabili realitatea, s-a recurs la examinarea și analizarea comparativă a stratului suport. Cercetat la fața locului, cu lupa, s-au putut observa diferențe vizibile de structură (fig. 2, 3). Analizele executate de laboratorul DMIA au fost și mai categorice în ceea ce privește diferența. Preparația suportului picturii, să-i spunem inițiale, este formată din var și nisip cu adaos de paie și cărbune. Granulația este mare, iar procentul de carbonat de calciu este de cca 75%. Preparația suportului pe care s-a pictat portretul lui Paisie are aceeași compoziție, însă granulația este mult mai fină, iar procentul de carbonat de calciu este de cca 90%⁸, deci mult mai mare.

La diferențele atât de sensibile în ceea ce privește structura suportului, lucru care presupune șantiere sau ateliere diferite, se mai adaugă și considerații de alt ordin în sprijinul afirmației de mai sus.

Cum de a fost posibil, cine a îndrăznit, în anul 1535, pe cînd ctitorul — marele logofăt Toader Bubuiog — mai era în viață, să intervină atât de brutal în concepția unitară a decorației peretelui nordic, stricînd echilibrul compozițional al principalei și vastei scene Arborele lui Ieseu, prin distrugerea unei bune părți a bandoului răsăritean cu filozofi antici? Cine a putut îndrăzni la data pictării monumentului ca un ieromonah, fie el acel Paisie care și-a adus obolul la ridicarea și înfrumusețarea bisericii, să figureze printre sfinții din

Vechiul și Noul Testament? Cum de un artist cu prestanța și poziția lui Toma ar fi putut accepta acest compromis?

În acest context, ce ne spune anul 1535 de pe portretul lui Paisie? Anul pictării întregului ansamblu? Nu mai putem fi pe deplin convinși de acest lucru.

Însuși Sorin Ulea, în lucrarea relativă la datarea Proboței, ne sugerează o ipoteză. Nu cumva reprezentarea ieromonahului Paisie este un tablou funerar executat după moartea sa, după scurgerea unui timp mai mult sau mai puțin îndelungat, iar data indică anul morții sale și nu pictarea bisericii?

Fără îndoială, din anul terminării construcției — 1530 — și pînă la pictarea bisericii s-au scurs un timp. Acesta o dovedește decorația pictată sub formă de cărămidă ce se întrevește pe alocuri de sub actualul strat de pictură, însă nu mai putem fi siguri că actuala pictură murală a fost creată în 1535.

Ar fi util poate să se compare prima pisanie a bisericii ce se află în pronaos — care nu pomenește de Paisie dar nu diferă prea mult din punct de vedere al conținutului — cu cea încastrată astăzi în zid, unde numele lui Paisie pare adăugat ad-hoc.

Sperăm că cei în măsură, coroborînd datele de care dispun cu unele informații culese de noi în timpul campaniei de restaurări din anul 1972 și prezentate aici, vor putea să rezolve problemele pe care le ridică în această etapă de cercetare frumoasa pictură a bisericii fostei mănăstiri Humor.

Din puținele probleme ridicate oarecum disparat aici, credem că a reieșit cu destulă convingere necesitatea și importanța colaborării strînse între toți factorii care studiază și operează asupra operei de artă.

⁸ Buletinul de analiză nr. 13 și 14/1972 al laboratorului DMIA.

We are directed toward this Oriental medium by the *aedicula* from Optatiana: the woman from the inferior range with a pigeon with the downward head in her hand was correlated, by some researches, with Dea Syria.

The profile of the woman on the wall of the *aedicula* from Gîrbău, with the forehead bound with a *tenaea* shows a modality of realisation typical for the Greek art.

The image of a *camillus* on a wall from Napoca, with almond-shaped eyes, prominent eye-brows and the hair brushed up over the forehead in little veved traces and covering the nape approaches itself by the Hellenistic-Oriental portraits. The same impression is giving off by the clothes of the woman (*camilla*) on the same wall, consisting of a long *tunica* and a *cubiculum* bound on the bust etc.

In conclusion, some details concerning the hairdress, the clothes, the attitude of the personages, the characters of the scenes of the funeral banquet plead for a South or Oriental influence. It is possible, that they prove, partly at least, the origin of those who built the respective monuments, since, the same elements reflect, on the *aedicula-walls* from *Micia*, the origin of the lates. At Şeica Mică and Cristeşti the clothes and the hair-do of the personages may indicate the presence of the colonists coming from the Western parts of Europe. At Şeica Mică, a colonisation from *Noricum* is also epigraphically certified. So, it possible to explain the appearance of such motifs from the funeral repertory of the North-Pannonian provinces, like the scenes of the funeral banquet, the horseman striking the opponent, *Lupa Capitolina*, the image of a waggon, the *cucullati Geniuns*. An other prove is from Gherla, where was the *ala II Pannoniorum*. The division of the walls in three ranges is due to a Norian influence. And some masters came, probably, from *Raetia* and *Noricum*, the analogy between the *aedicula* from Augsburg and those from *Potaissa* and *Zani* — Sîncrai — with the head of personages surpassing the upper-edge — being convincing. The carving technique of some walls from *Potaissa* was explained identically.

On the other hand, the ornamental pieces and the clothes of the personages on the walls from Cristeşti show an interference of Norian and Eravisto-pannonian elements. It may be asked if the respective monuments are not brought in Dacia simultaneously with the more of the groups of Norian population in the second part of the II century, seating in the East Pannonia, where they formed little islands between the Eravists. Eventually, they knew this typ of funeral monument barrowing it from the Eravists.

The pieces from Dacia may prove, with the direct way of spreading — by the Syrian or Syro-Palmyrean factor — and are from the Pannonian counties to the North of our province, in the same time or in different stages. The examples of *Micia* — whence proceed the majority of the *aediculae* — and of the other centres — which correspond with the localities where the Oriental troops stationed or with those a maximum affluence of the Oriental colonists — gives a great importance to the Asianic or Afro-Asianic elements. They mark a line of relation, on

the one hand between Dacia and *Aquileia* and on the other hand with *Kruft* and *Intercisa*, where the groups coming from Orient, especially from Syria, had the same role in the direct transmission of some typs of funeral monuments or of the ornamental motifs in North Italy, *Raetia*, *Noricum* and *Pannonia*.

The future discoveries will bring supplementary explanations in this problem, only outlined on the basis of the present data.

The spreading of the funeral aedicula in Dacia.

The area of the spreading of the funeral *aedicula* is limited, so far, to the territory of Dacia Superior (fig. 129). It is possible that this situation may be due and to the sporadic number of the discoveries in Dacia Superior. Because the *aediculae* were destined to the well situated people, we would expect to find them concentrated in the great towns situated on the great commercial ways, where throbbed an intense commercial and handicraft life. *Apulum*, *Potaissa*, *Napoca*, *Porolissum* had this situation in Dacia. The *aediculae* are very frequent and in the *pagus*, like *Micia*, *Cristeşti*, *Germisara* or in the residence places of the troops, with *castra* like *Tibiscum*, *Optatiana*, *Gherla*, *Ilişua*, *Tihău*, *Sărăţeni*. A little group of *aediculae* were found near the *villae rusticae* in the zone of *Germisara*, *Micia*, *Potaissa*.

Therefore, it is possible to infer about the sections of the population using the funeral *aedicula* in Dacia. A number of the monuments belongs of the military or to the ex-servicemen from the troops staying in the enumerated localities. But, it is not of question that some civilian elements, dealing with the commercial activity in the centres like *Micia*, can afford the luxury to build monuments as the funeral *aedicula* is. In the towns like *Apulum*, *Potaissa*, *Napoca*, for the same rich sections of the population formed by ex-servicemen, magistrates, merchants, were built the *aediculae*. Sometimes, the landowners used the *aedicula* as a specific mark for their family tombs. That is accountable or by their origin, or by the proximity of the centres where this typ of monument was made in the local workshops, like *Micia* or *Potaissa*.

In accordance with the style of the work it is possible to establish the workshops that produced the walls of the *aediculae* in Dacia. Usually, these workshops worked near the big towns. Often, the *castra* and the smaller localities had their own workshops as the homogen technique of those localities prove.

Funeral monuments related with the aedicula

Some monuments, — although they do not belong to the category of the proper *aediculae* — have common features or analogies with the analysed pieces, being simplified patterns or related variations with the *aedicula*. In Dacia, these *pseudo-aediculae* have joint shapes, cumulating elements — sizes, proportions — found and by other funeral monuments; the modality of achievement of the façade is proper to *aedicula*. In accordance with this aspect, they divided in 3 main groups: altars with the form of an *aedicula*; *stelae* with the form of an *aedicula* and pillars ended with a pyramid frustum. The typ of the monument, the decoration, the clothes and the hairdress of the personages show that the *pseudo-aediculae* were penetrated in Dacia with the same coloniste who contributed by the spreading of the proper *aedicula*.

SUMAR

SOMMAIRE

CONTENTS

Dr. doc. OCTAVIAN FLOCA și WANDA WOLSKI — *Aedicula funerară în Dacia romană* (3).

VASILE DRĂGUȚ, ing. I. ISTUDOR, I. NEAGOE, N. SAVA, D. DUMITRACHE, O. BOLDURA, C. LABIN, J. BARTOS, V. GRIMALSCHI, ȘT. GRIMALSCHI, M. LĂZĂRESCU, AL. EFREMOV — *Șantierul pilot de restaurare — pictură — de la biserica fostei mănăstiri Humor, campania 1972(53)*.

Dr. doc. OCTAVIAN FLOCA et WANDA WOLSKI — *Aedicula funéraire en Dacie romaine* (3).

VASILE DRĂGUȚ, ing. I. ISTUDOR, I. NEAGOE, N. SAVA, D. DUMITRACHE, O. BOLDURA, C. LABIN,

J. BARTOS, V. GRIMALSCHI, ȘT. GRIMALSCHI, M. L. ZĂRESCU, AL. EFREMOV — *Le chantier pilote de restauration — peinture — de l'église de l'ancien monastère Humor, la campagne de 1972 (53)*.

Dr. doc. OCTAVIAN FLOCA and WANDA WOLSKI — *The Funeral Aedicula in Roman Dacia* (3).

VASILE DRĂGUȚ, ing. I. ISTUDOR, I. NEAGOE, N. SAVA, D. DUMITRACHE, O. BOLDURA, C. LABIN, J. BARTOS, V. GRIMALSCHI, ȘT. GRIMALSCHI, M. LĂZĂRESCU, AL. EFREMOV — *The Pilot Site for the Painting Restoration from the Church of the Former Humor Monastery, 1972 Campaign* (53).

COLECTIVUL REDACȚIONAL

RODICA BĂNĂȚEANU (secretar de redacție), VALENTINA BUȘILĂ, IULIU BUZDUGAN (redactor șef adj.), MIRCEA DUMITRESCU, OLGA MĂRCULESCU, VASILE NICOLAU, ANGHIEL PAVEL, TEREZA SINIGALIA.

Redacția: Calea Victoriei nr. 174, București, sectorul 1, telefon 50 48 68 și 50 44 10. Administrația I.S.I.A.P., str. Maior Giurescu, nr. 11, telefon 12 08 90. Costul unui abonament anual este de 140 lei. Abonamentele se fac la redacție sau la administrație. Abonamentele pentru cititorii din străinătate se fac prin ROMPRESFILATELIA, Calea Victoriei 29, P.O.B. 848, 2001 Bucarest, ROUMANIE.