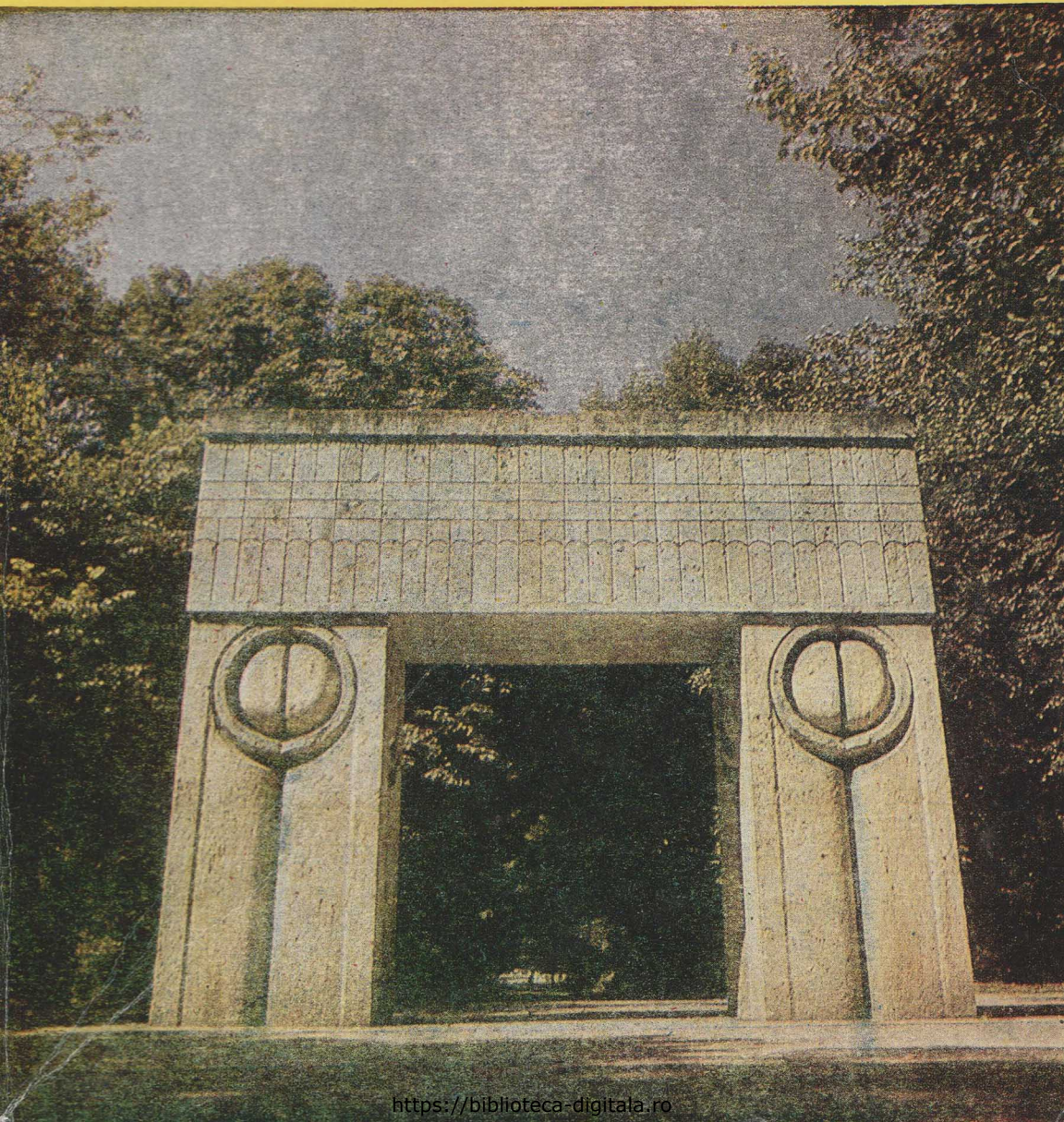


Revista

3 • 1991

MUZEELOK



- 3 — Eugen GLÜCK, Muzeul Comunităților Evreiești din România • Le Musée des Communautés Juives de Roumanie • The Museum of the Jewish Communities of Romania
- Музе Еврейско Обшности в Румынии
- 11 — Anghel PAVEL, Muzeul Etnografic al Moldovei — actualități și perspective • Le Musée Ethnographique de Moldavie — présent et perspectives • Ethnographic Museum of Moldavia — present and perspectives
- Этнографически Музе Молдовы — настоящее и перспективы
- 15 — Grigore CONSTANTINESCU, Casa memorială „Liviu Rebreanu” din Valea Mare—Argeș • La Maison mémoriale „Liviu Rebreanu” de Valea Mare—Argeș • „Liviu Rebreanu” Memorial house — Valea Mare—Argeș
- Памятны Дом „Ливиу Ребряну” в Валя Маре-Арджешь
- 18 — Florentina COJOCARU, Casa memorială „Dinu Lipatti” • La Maison mémoriale „Dinu Lipatti” • „Dinu Lipatti” Memorial house
- Памятны Дом „Дину Липатти”
- 21 — Florența IVANCIU, „Imaginație și simbol în cartografia medievală a țărilor Române — secolele XVI — XVIII” • Imagination et symbole dans la cartographie médiévale des Pays Roumains — XVI — XVIII siècles • Imagination and symbolism in medieval cartography of the Romanian States — XVI — XVIII centuries
- Воображение и символ в средневековой картографии Румынских стран в XVI—XVIII вв.
- 28 — Zaharia GĂRĂU, Expoziția „Valori de artă religioasă din Oltenia” • L'Exposition „Trésors d'art religieux de l'Olténie” • „Religious art gems of Oltenia” Exhibition
- Выставка „Ценности религиозного искусства в Олтения”
- 30 — Corina SANDU, Anima Musei
- Анима Музеи
- 33 — Sofia ȘTIRBAN, Alexandru ȘTIRBAN, Restaurarea unui manuscris de secol XVI • La Restauration d'un manuscrit du XVI s • Restoration of a XVI c. manuscript
- Реставрация рукописи XVI-го века
- 38 — Pante GHERGHEL, Protecția naturii — imperativ al actualității • Protection de la nature — nécessité du présent • Nature preservation — a present necessity
- Охрана природы — требование современности
- 39 — Ioan CHINTĂUAN, Conexiuni interdisciplinare în activitatea muzeală • Connexions interdisciplinaires dans l'activité des musées • Interdisciplinary relationships in museum activity
- Межотраслевые взаимосвязи музейной деятельности
- 42 — Cristian VELESCU, Conjuncția Brâncuși—Platon, un reper semnificativ al sculpturii moderne • La Relation Brâncuși—Platon, point de repère dans la sculpture moderne • Brâncuși—Platon Relationship, a milestone in modern sculpture
- Брынкуш — Платон — многозначительная точка опоры новой скульптуры
- 57 — Maria CĂTĂNESCU, Unele considerații privind lumina în pictura lui Nicolae Grigorescu • Sur la Lumière dans les toiles de Nicolae Grigorescu • On Light in Nicolae Grigorescu's works
- Некоторые мнения о роли света в живописи Николая Григореску
- 61 — Voica Maria PUȘCAȘU, Victoria SEMENDEAEV, Considerații privind tehnologia de ardere a pieselor ceramice din Moldova • Sur la Technique de cuisson des produits céramiques de Moldavie • On Burnt Ceramics manufacture in Moldavia
- Технология обжигания керамических объектов в Молдавии
- 68 — Olimpia MITRIC, Mari deținători de valori bibliofile din județul Suceava: Mănăstirea Dragomirna • Possesseurs de livres rares du département de Suceava: le Monastère Dragomirna • Owners of precious books in Suceava district: Dragomirna Monastery
- Крупные владельцы и библиографических ценностей уезда Сучава — Монастырь Драгомирна
- 73 — Gavrilă SARAFOLĂN, Comisia Muzeelor și Colecțiilor — bilanț și perspectivă
- 76 — Aurelia COSMA, Ana BÂRCĂ, Simpozionul internațional „Satul european azi”
- 79 — Maria SOCOL, Expoziția „Satul european azi”
- 80 — Anghel PAVEL, Expoziția de icoane pe sticlă realizate de Elena Ivona Aramă, Iași, decembrie 1990

MINISTERUL CULTURII

REVISTA MUZEELOR

ANUL XXVIII

Nr. 3 • 1991

COLECTIVUL DE REDACȚIE

Gavrilă SARAFOLEAN, **redactor-șef**

Ion GRIGORESCU, **secretar general**
de redacție, Maria IGNAT, Anghel
PAVEL, Decebal ȚOCA — **redactori**

●
Corectura asigurată de serviciul de
corectură al D.P.P.T.

●
Redacția : Calea Victoriei nr. 120, cod
70179, sector 1, București, telefon
15 59 78

●
Administrația : Direcția pentru Presă,
Publicitate și Tipărituri, Piața Presei
libere nr. 1, cod 71 554, sector 1, Bucu-
rești, telefon 17 60 10, interior 1.405

●
Abonamentele se fac la administrație
— prin poștă sau virament, D.P.P.T.,
(Direcția pentru Presă, Publicitate și
Tipărituri) cont 64 51 206 08 Banca Co-
mercială Română, Filiala sector 1
București și la oficiile poștale sau di-
fuzorii de presă.

●
Cititorii din străinătate se pot abona
prin „ROMPRESFILATELIA“ sectorul
export-import presă P.O. Box 21201,
telex 10376 prsfir București, Calea
Griviței nr. 64—66.

●
R.M. ISSN 0035—0206

S.C. „UNIVERSUL” S.A. c. 3072

**Coperta I: Constantin Brâncuși, Poarta
sărutului.**

Coperta a IV-a: Scoarță moldovenească

habsburgică de la Pesta, în timpul unei misiuni postrevoluționare.

În războiul de independență s-a remarcat tinărul ofițer Maurițiu Brociner, care s-a distins la asaltul redutei Grivița. Mulți evrei au servit sub drapel, ceea ce a determinat, în 1879, acordarea drepturilor cetățenești în bloc, unui număr de 880 de participanți la campanie.

Din documentația amplă care privește primul război mondial (1916—1918), se impune, în primul rînd, tabelul din care aflăm că în armata română au fost mobilizați cca 22 000 evrei, dintre care 882 au căzut pe cîmpul de luptă, iar 825 au fost decorați pentru merite deosebite. Vizitatorul poate vedea o serie de fotografii ale celor distinși, ca și documente doveditoare. Astfel, amintim pe colonelul medic J. Păuceanu-Friedmann, care participase la toate campaniile românești (1877, 1913, 1916—1919). Sergentul Vaissmann Moise a obținut decorația „Bărbăție și Credință”, cl. II, pentru contribuția sa la demascarea unei acțiuni de trădare, pe acest temei fiind improprietărit, după război.

O seamă de exponate aflate în muzeu pun în lumină anumite aspecte ale activității economice evreiești. Pe lângă amintirile contribuției la crearea pieței interne românești, muzeul oferă celor interesați date privind aportul lui Don Iosif Nassy (1515—1579), principe de Naxos, și a celor din jurul său, care s-au preocupat de valorificarea produselor din țările române extracarpătice, după cum a făcut din aceste teritorii o zonă de desfacere a vinurilor sale.

O altă contribuție importantă, semnată în muzeu, constă în formarea celor 49 de tirguri moldovenești prin străduința unor meseriași și negustori evrei (secolele XVII—XVIII). Diverse statute ale asociațiilor de meseriași din secolul al XIX-lea confirmă importanța pondere evreiască în acest sector. Un exponat interesant este steagul Societății meseriașilor evrei, numită „Unirea” (1883). Tot acolo vedem și câteva unelte de epocă.

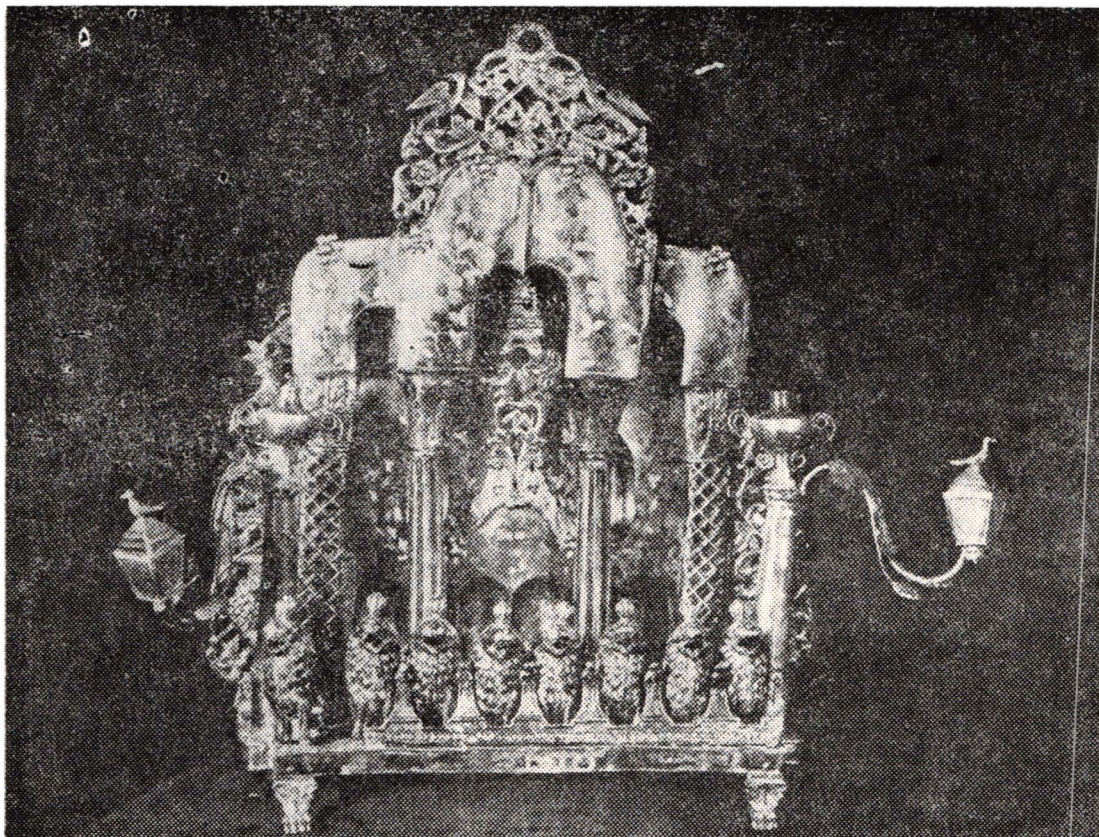
Dovezi pertinente se referă la apariția unor meserii moderne. Astfel, amintim familia Carniol, așezată în Moldova după 1828 și care a furnizat — în parte gra-



Semn funerar al unui rabin

tuit — noile peceti ale statului, mai ales în 1866 și anii următori.

Mai multe exponate atrag atenția asupra faptului că evreii au contribuit, încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, la transformarea Zărăfiei în bănci de tip modern. Printre acestea se amintește banca „Halfon”, înființată de Solomon (1829) și care a realizat în favoarea sta-



Obiect de cult

tului român primul imprumut extern. La fel, se amintește banca „Daniel” și alte unități similare, ulterior cea mai importantă dovedindu-se banca „Marmorosch-Bank et Co.” (1848—1933).

Desigur, ar mai fi multe de adăugat privind contribuția evreilor la formarea industriei mecanizate și la alte ramuri economice.

Muzeul insistă mult asupra aportului evreiesc la dezvoltarea vieții culturale din România și, desigur, legată de aceasta, a culturii proprii.

Într-o serie de vitrine, vizitatorul trece în revistă creația literară pe care au lăsat-o moștenire Mihail Sebastian (1907—1945), Aurel Baranga (1913—1977), Ion Călugăru (1902—1956), Ilarie Voronca (1903—1946), Alfred Margul Sperber (1898—1967), Veronica Porumbacu (1921—1977), Maria Banuș (n. 1914) și mulți alții. În vremea lui, a fost deosebit

de savurat Moise Cilibi (1812—1870), „un Esop al românilor”, care a publicat „pilde și aporouri”. Pe teritoriul românesc s-a dezvoltat și o puternică literatură în limba idiș, începând cu versurile lui W. Z. Ehrenkreuz, publicate la Iași (1858). De altfel, primul congres internațional al culturii idiș a avut loc la Cernăuți, în 1908, și tot acolo și-a început activitatea literară Eliezer Steinberg. Aici s-a manifestat și Sotec-Liteanu (1858 sau 1861—1939), care a căutat să introducă o reformă în literatura idiș, adoptând literele latine. Aportul evreilor la dezvoltarea criticii literare este marcat, printre alți critici literari evrei, de C. Dobrogeanu-Gherea (1855—1920), Tudor Vianu (1897—1964) și alții.

Răspindirea literaturii și chiar a științelor a fost facilitată de rețeaua librăriilor evreiești. De un mare renume s-a bucurat librăria lui Leon Alcalay (1847—

1920), începînd din anul 1886, și care a preluat, în 1899, editarea colecției „Biblioteca pentru toți”, ajungînd la 1500 numere. La fel, s-a evidențiat la Craiova librăria și editura „Samitca”.

În promovarea științelor românești un rol de seamă a avut generosul testament al lui Mehachem H. Elias (1844—1923), care a lăsat Academiei Române o moștenire de aproape un miliard de lei.

O vitrină impresionantă subliniază activitatea tumultuoasă a lui Moses Gaster (1856—1939), membru de onoare al Academiei Române. Deși expulzat, în 1885, din țară, din motive politice, ca profesor la Oxford și în alte ipostaze a contribuit la popularizarea culturii românești, în special publicînd faimoasa „Crestomație română”, 1891. Tot aici sînt expuse lucrările lui L. Șăineanu (1859—1934), Herman Tikteni (1850—1936), Barbu Lăzăreanu (1881—1957), acad. Al. Graur (1900—1987).

Muzeul oglindește și creațiile unor artiști plastici evrei. Amintim astfel lucrările artiștilor pașoptiști C. D. Rosenthal (*Portret de femeie*), sau Barbu Iscovescu (*portretul lui Iorgu Vernescu*). O tematică similară evocă două lucrări ale lui Iosif Iser (1881—1958), dedicate unor evrei bătrîni. În muzeu se acordă spațiu și graficianului Iosif Ross (1899—1976).

Organizatorii muzeului au avut o preocupare deosebită pentru problemele de teatru. Neuitatul Stroe, cel mai de seamă comic al perioadei interbelice, ne suride din mai multe imagini. Este important de subliniat că primul teatru permanent în limba idîș pe plan mondial a luat ființă la Iași, în anul 1876, sub direcția lui Abraham Goldfaden (1840—1908). Muzeul punctează și faptul că o primă cronică — favorabilă — a fost dedicată reprezentațiilor acestui teatru de către Mihai Eminescu. De asemenea, sînt ilustrate, prin afișe, fotografii, costume și alte exponate, fragmente din piesele jucate în turneu de teatrul idîș din Vilna, activitatea teatrului idîș din București și, nu în ultimă instanță, cea a „Barașumului”. Acesta, în anii regimului de discriminare rasială, prin reprezentațiile sale teatrale și alte activități, a devenit, în București,

un centru activ al rezistenței împotriva prigoanei.

Evreii din România s-au evidențiat și în domeniul muzicii. Dintre numeroasele personalități care au adus un aport pertinent amintim doar pe Stan Golestan (1875—1956), Alfred Mendelsohn (1910—1966), Max Eisikovits (1908—1988) etc.

Cît privește arhitectura, spațiul ne îngăduie să amintim numai pe Horia Maicu (1905—1975), care a dat Bucureștiului contemporan clădiri atît de reprezentative ca Teatrul Național, Hotel Intercontinental, Sala Palatului, Casa Presei Libere etc.

La fel, muzeul a putut oferi un spațiu extrem de redus numeroșilor oameni de știință. În domeniul matematicii sînt prezentați, printre alții, profesorul David Emanuel (1854—1941), întemeietor al școlii matematice românești și care o vreme a conlucrat cu Spiru Haret, acad. Simion Sanielevici (1870—1963), precum și Solomon Marcus (n. 1925), care au adus contribuții remarcabile științei românești.

În sectorul dedicat fizicii, reține atenția vizitatorului activitatea acad. Alexandru Sanielevici (1899—1969). Ernest Abason (1897—1942) s-a făcut cunoscut, pe lingă cercetările sale, și prin crearea uneia din școlile superioare politehnice evreiești la București, în timpul dictaturii antonesciene (1940—1944), cînd studenții evrei au fost excluși și din învățămîntul public. În rîndul geologilor s-a remarcat Isac L. Blum (1894—1975), prin prospectarea eficientă a zăcămintelor petrolifere. În muzeu mai putem vedea și materiale referitoare la chimiști, astronomi și alte discipline ale științelor exacte. Un loc de cînstă a revenit călătorului I. Poper (1857—1893), care a explorat Țara de Foc, din sudul Americii, dînd denumiri topografice românești elementelor naturale din zonă, dintre care cel puțin una se păstrează pînă astăzi.

Pe teritoriul țărilor române au funcționat și medici evrei, ca rabinul și medicul Delmedigo (înainte de 1628). Un nume cunoscut este cel al medicului Isac bey, care venise din Iran ca ambasador la curtea lui Ștefan cel Mare, oferindu-i alianță din partea șahului împotriva expansiunii otomane.

Organizatorii muzeului s-au preocupat și de prezentarea familiei Schwarzfeld, puternic implicată în dezvoltarea culturii iudaice pe sol românesc și în special în cercetări istorice. Activitatea începută de Beniamin (1822—1896) a fost continuată de fiii săi Elias, Moses și Wilhelm, Moses Schwarzfeld fiind coeditor, timp de o jumătate de secol (1890—1940), al săptăminalului „Egalitatea”, considerat Nestorul presei evreiești.

O încăpere este rezervată presei evreiești, insistându-se asupra apariției primului jurnal avind și text românesc, intitulat „Israelitul Român” (1857). De remarcat și săptăminalul „Prezentul” (1876—78) din Bacău, care a depus străduințe meritorii în scopul concentrării resurselor populației evreiești intru sprijinirea războiului de independență a României.

Expoziția oferă și o imagine sumară a situației politice a evreilor din România. Începînd cu secolul al XVII-lea (oficial din secolul al XVIII-lea), evreii din Țara Românească și Moldova se aflau sub conducerea hahambașii, ceea ce le asigura, totodată, o anumită autonomie față de stăpînire. În muzeu pot fi văzute mai multe documente privind autoritatea lor, ca și portrete ale titularilor funcției. Steagul tricolor al asociației evreilor pămînteni, ca și o serie de documente și fotografii evocă frământările legate de problema încetățenirii evreilor din România. Succesul acestei acțiuni (1919) aduce cu sine antrenarea masivă a evreilor în viață politică. Documente semnificative oglindesc străduințele unor partide politice de a obține votul evreilor, în perioada interbelică.

Orice vizitator de bună credință se oprește profund mișcat în fața documentelor din anii 1940—1944. O amplă documentație, fotografii, facsimile, albume subliniază suferințele îndurate de cei conediați din posturi, încadrați în unități de muncă obligatorii, supuși la rații alimentare discriminatorii, scoși din locuințe, sau cu bunuri expropriate din motive rasiale etc. Acestea au culminat cu asasinările și devastările, inclusiv ale unor sinagogi, săvîrșite de legionari cu primul rînd în timpul rebeliunii din ianuarie

1941. Nu mai puțin zguduitoare sînt imaginile care oglindesc pogromul de la Iași (1941); precum și trenurile „mortii” în care au fost masați supraviețuitorii deportați din capitala Moldovei. Nu pot fi trecute cu vederea deportările dispuse de guvernul dictaturii militare (1941—1942), care au determinat — potrivit tabelului existent în muzeu — deportarea unui număr de 146 555 evrei din România în Transnistria, dintre care mulți nu s-au mai întors. Deportări s-au făcut mai ales din Bucovina și județul Dorohoi, fără să mai vorbim de cele întimplute în Basarabia și Bucovina de nord.

O situație catastrofală a caracterizat soarta evreilor din Ardealul de Nord de sub vremelnica stăpînire horthystă. De aici — potrivit datelor expuse în muzeu — au fost deportați 137 486 oameni, dintre care 121 717, deci 88,53%, au fost exterminați în lagărele morții hitleriste de la Auschwitz și din alte locuri. O seamă de fotografii oglindesc măsurile puse în aplicare de guvernanți în Ardealul de Nord, care au căutat și prin profanarea sinagogilor și distrugerea așezămintelor să șteargă orice urmă a evreității. Dar nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că unii evrei din Ardealul de Nord au reușit să se sustragă morții cu ajutorul unor oameni de bine și mai ales prin refugierea lor pe teritoriul României.

Muzeul scoate în evidență că pe ospitalierul pămînt al țării noastre a pulsat o autentică viață iudaică. Este indubitabil că centrul acesteia era sinagoga. Unele sinagogi erau mai modeste, altele monumentale, potrivit capacității materiale și devotamentului enoriașilor. În muzeu vedem machete sau fotografii ale unor lăcașuri de cult ca sinagogile din București (templul Corol, templul sefard, dărimat de legionari), Oradea, Timișoara-Cetate, Carei (distrusă de horthyști), Tîrgu-Mureș, Dej, Iași, Tîrgu-Neamț, Piatra-Neamț etc. În jurul acestora au activat comunitățile constituite pe baza unui sistem democratic, toate funcțiile, precum și deservanții cultului fiind ocupate — îndeobște — pe baza unui vot general al enoriașilor. În muzeu aflăm date despre constituirea unor comunități, ca de exemplu cea sefardă din București (1819). Tot în



Simbolul holocaustului

expoziție vedem statutul comunității de rit occidental din Timișoara-Cetate.

Printre personalitățile ilustre menționate în expoziție figurează renumitul rabin I. L. Malbim (1859–64) din București, sub păstoria lui punindu-se bazele unei vii activități culturale și sociale. O vitrină specială este afectată rabinului șef I. Niemirower, senator al României, care a realizat unitatea organizatorică a enoriașilor mozaici de pe tot teritoriul țării după desăvârșirea unității statului național român (1918). Sint evocați renumiții rabini Abraham Leib Rosen, Mehdel Friedmann (București), J. Löwy (Tirgu-Mureș), L. Kecskeméti (Oradea), Iezekiel Paneth (Dej), Haim Bejarano, rabin de rit sefard din București, care, în 1904, fusese ales membru corespondent extern al Academiei Spaniei. O seamă de fotografii subliniază vasta activitate desfășurată de rabinul-șef dr. Moses Rosen, ales în 1948, și care s-a materializat — pe plan intern — prin insu-

flarea unei vii vieți religioase și social-culturale a evreilor din România.

O seamă de documente prezintă aspecte din activitatea asociațiilor Chevra-Kedosa, existente în toate comunitățile, chemate să asigure înhumarea enoriașilor și alte activități filantropice, ca de exemplu cele de la Turnu-Severin, Roman (registruul ei provine din 1774), Piatra Neamț etc.

În cadrul comunităților evreiești au funcționat o seamă de asociații culturale și filantropice. Astfel, în muzeu găsim documente și obiecte provenite de la Uniunea izraeliților din Iași (1864), „Societatea doctor Iuliu Barasch” din Iași (1872), „Societatea Maimonide” din Galați (1895), „Egalitatea” din Craiova (1881) etc. Cu ajutorul lor au luat ființă o seamă de așezăminte. Sint expuse actele spitalului izraelit din Botoșani (1891), azilului de bătrâni din Birlad (1904) etc.

Organizatorii muzeului au acordat atenție și colectării obiectelor etnografice și artistice. Din prima categorie fac parte un grăgar de 200 ani (Bacău), un „Stempl” pentru făina de azimă de 250 ani etc.

Muzeul este dominat de mulțimea și splendoarea obiectelor de cult, artistice, așezate pe două rinduri de vitrine, din mijlocul sinagogii și de la etajul suprem, odinioară locul femeilor.

Elementul central al templului a fost Tora, sulurile sfinte cu textul biblic. El este protejat cu un acoperămint numit „parochet”, de regulă din catifea sau mătase, avind motive florale și alegorice fine, cusute cu fire de aur sau argint. Sulurile sfinte sint păstrate în chivot, a cărui ușă este acoperită de un parochet mai mare. Etajul superior al muzeului oferă vizitatorului plăcerea de a vedea parochete de reală valoare artistică. Între ele se remarcă unul provenit de la sinagoga din Baia Mare, executat în anul 1867. Atrage atenția și un parochet provenit de la templul din Ploiești (1882), ca și cel oferit de sinagoga cereștiștilor din Bacău, din 1926. Un deosebit gust artistic se materializează în parochetul salvat din sinagoga sefardă din București (1941).

În vitrinele așezate în mijlocul partiturii sint păstrate minunate lucrări ar-

tistice din argint sau argintate, piese de bronz și porțelan, folosite în practicarea ritualului mozaic. În aceste vitrine au fost depuse și câteva coroane, frumos decorate, numite „ribonim” și care se aplicau în virful Torei. Se impune o asemenea piesă care poartă amprenta stilului „Alt Wien”. Pe parochet adesea se aplicau și decoruri metalice numite „mash”. În general, elementele decorative cuprind tablele cu cele 10 porunci străjuite de lei.

În expoziție se găsesc o serie de „megilla”, ce sînt cilindri lucrați în argint, bronz sau lemn, împodobite cu elemente artistice decorate, multe conținînd textul cărții Esteriei.

Tot în muzeu pot fi văzute talismane împodobite artistic, purtate cu scopul de a îndepărta pericolele de orice fel.

Întregul sector al obiectelor de cult este dominat de sfeșnice de diferite forme, de obicei turnate, din argint sau argintate. Mulțimea sfeșnicelor avînd un singur braț amintește de ritualul aprinderii luminărilor vineri seara, la începutul Sabatului, de stăpîna casei, în mijlocul familiei, rostind totodată binecuvîntarea obișnuită. Sfeșnicele avînd opt brațe, numite „Manukil”, susținute de lei, sau un suport lucrat în alte forme artistice sînt legate de sărbătoarea numită „Hanuka” (decembrie), care amintește de lupta de independență a poporului evreu sub conducerea Macabeilor, împotriva cotropitorilor elenistici.

Sfeșnicele avînd șapte brațe — menora — evocă creația, lumea fiind realizată de divinitate în șase zile, a șaptea fiind destinată odihnei. Se remarcă și valoarea artistică a unui număr de sfeșnice avînd cinci brațe.

O categorie aparte de obiecte o constituie tăvile de argint și de bronz, care au servit cu ocazia „sederului”, la orînduirea alimentelor rituale. La fel, rețin atenția cupele folosite pentru binecuvîntarea vinului. Tot în același sector găsim și o cană de porțelan folosită cu ocazia Pesachului, sărbătoarea ieșirii miraculoase a evreilor din Egipt.

Nu putem încheia această scurtă prezentare fără să amintim importante materiale aflate în muzee de peste hotare și care provin de la evreii din România, la Viena (colecția Berger), Budapesta (Muzeul izraelit), sau Berlinul de Vest (Berlin Museum, colecția Sofer). Este suficient să menționăm faptul că în colecția Berger se găsește o tavă de argint folosită pentru colectarea ofrandelor în sinagoga din Arad, la începutul secolului al XIX-lea, iar în colecția din Budapesta se pot vedea părți din sinagoga de lemn de la Nazna, o autentică creație populară.

Sperăm că, în viitor, muzeul din București se va îmbogăți și își va extinde tematica, spre a sublinia și mai mult problemele abordate în el.

RÉSUMÉ

En 1978, dans une synagogue de Bucarest, rue Mămulari, l'on a ouvert le Musée des Communautés Juives de Roumanie. L'organisation du musée souligne le fait que les Juifs qui ont vécu dans les Pays Roumains, d'une part et d'autre des Carpates, ont mené une vie judaïque authentique et ont contribué au développement de la Roumanie. De même, les Juifs ont lutté à côté des Roumains pour défendre notre pays contre les ennemis.

Le musée nous offre les premiers renseignements concernant la présence des Juifs, du judaïsme, sur le territoire de la Dace Romaine et illustre le nombre croissant des contacts établis au Moyen Âge ainsi que la présence des Juifs aux moments importants de l'histoire roumaine. Un riche patrimoine met en évidence la contribution de certaines personnalités juives à l'épanouissement du commerce, des sciences, de la culture en Roumanie.

Muzeul Etnografic al Moldovei

— ACTUALITĂȚI ȘI PERSPECTIVE

Muzeul Etnografic al Moldovei, unitate ce intră în componența Complexului Muzeal Iași, s-a aflat ani și ani de zile în condiții extrem de grele datorită politicii muzeale practicate de către regimul cEAUȘIST. După cutremurul din 4 martie 1977, o parte din sălile muzeului au fost închise ca urmare a avariilor suferite de Palatul Culturii. La încheierea consolidărilor și reparațiilor, firesc, trebuia să urmeze realizarea unei noi expoziții de bază, dar lipsa fondurilor bănești a făcut să nu se poată efectua decât o reorganizare parțială ce nu a permis deplina valorificare a strălucitului patrimoniu pe care îl are muzeul. În anul 1986, ca urmare a faptului că nu se întrevădea, după ani de tergiversări, nici o posibilitate de a se pune bazele unei secții în aer liber, terenul de la Buciumi, în suprafață de 16 ha, pe care muzeul îl posedă a fost transferat Inspectoratului Silvic Iași. A urmat apoi „prețioasa indicație” că expoziția de bază, atita cită era și cum era, să nu mai reflecte întreaga Moldovă, ci să se rezume la județul Iași. În acest context, s-a impus renunțarea la vechea titulatură. Colectivul de muzeologi s-a redus simțitor prin pensionarea sau decesul unor etnografi de valoare națională, cu contribuții de prestanță în domeniu — Melania Ostap, Emilia Pavel, Victoria Semendeacv, Gh. Bodor, V. Cazacu — și numirea în funcția de conducere a muzeului a unei persoane total nepregătite în domeniul muzeologiei.

Cunoscind această stare de lucru, la sfârșitul anului 1990, ne-am deplasat la Iași pentru a afla, în actualele condiții

care este situația muzeului etnografic de aici. În acest sens, am angajat o discuție cu dr. Angela Olariu, șef de secție, pe trei mari probleme: perspectiva realizării la Iași a Muzeului Satului Moldovenesc, cu toate aspectele pe care le implică o asemenea întreprindere; soarta expoziției de bază pavilionare; activitățile instructive și educative desfășurate de muzeu pe parcursul anului 1990 și perspectivele pentru anul în curs.

— **Redacția :** *Înainte de orice discuție, am dori să ne precizați, stimată doamnă dr. Angela Olariu, dacă Muzeul Etnografic din Iași, din punct de vedere tematic, se rezumă la zona Iași sau a revenit la aria de reprezentare a Moldovei.*

— **Angela Olariu :** Am revenit la aria de cuprindere a provinciei istorice Moldova: valoarea, mărimea, diversitatea patrimoniului și tradiția au impus acest lucru. A fost o samavolnicie restringerea ariei noastre de prezentare și cercetare doar la zona Iași. Sintem Muzeul Etnografic al Moldovei!

— **Red :** *În momentul de față vă preocupați realizarea unei secții în aer liber de arhitectură moldovenească?*

— **A.O.** Da! Încă din anii 1945—1950, cînd la conducerea acestei instituții muzeale s-a aflat reputatul etnograf Ion Chelcea, a existat ideea unui muzeu al satului moldovenesc. În anul 1967, după îndelungate diligențe, s-a obținut, în acest scop, un teren la Buciumi (o zonă de agrement a orașului Iași), în suprafață de 16 ha. Din anul 1969 au fost efectuate cercetări în vederea depistării de monumente de arhitectură țărănească ce ur-

mau să fie aduse în acest muzeu. La acestea au participat, în anul 1970, și grupe de studenți ai Facultății de Arhitectură din Iași (desființată ulterior). S-au alcătuit planuri și fișe de construcții, s-au executat relevee. În anul 1971, s-a elaborat un proiect pentru consolidarea și amenajarea terenului care are o configurație variată. Apoi totul a murit. Se cunoaște ce a urmat. În momentul de față am reluat problema.

— **Red.** : *Cu ce anume ați demarat?*

— **A.O.** : Cu terenul. Am încercat, în condițiile actuale, să găsim un teren adecvat pentru un muzeu în aer liber. Nu am reușit. De aceea, am făcut demersuri la Prefectura Județului pentru a redobîndi terenul pe care l-am avut la Buciumi. Am fost înțeleși și la ora actuală avem terenul deși Inspectoratul Silvic ar dori unele despăgubiri pentru o plantație de pini pe care ar fi realizat-o acolo, dar care practic nu există.

— **Red.** : *Cum gîndește colectivul de etnografi ieșeni Muzeul Satului Moldovenesc. Se au în vedere vechile proiecte, fișele și releveele de monumente alcătuite în urmă cu 20 de ani?*

— **A.O.** Dorim ca acest muzeu să fie o sinteză pe zone a arhitecturii moldovenești tradiționale. Urmărim să reconstituim un sat moldovenesc cu un centru civic reprezentativ, compus din biserică, școală, prăvălie, primărie, han (ratoșele moldovenești sînt construcții originale) și cu gospodării de diverse tipuri, amplasate în așa fel încît ele să se regăsească în vecinătatea firească existentă pe teritoriul Moldovei: o gospodărie din Suceava lângă una din Botoșani, apoi o altă din Iași în apropierea căreia se va afla una din Vaslui etc.

— **Red.** : *Fiind vorba de un muzeu al satului moldovenesc, v-ați gîndit să aduceți și unele construcții din Basarabia?*

— **A.O.** : Desigur! Am fost la Chișinău și am discutat cu colegii de acolo acest lucru. Și ei depun eforturi deosebite pentru organizarea unui muzeu al arhitecturii tradiționale moldovenești de dincolo de Prut. Am făcut și cercetări și am stabilit să aducem două tipuri de gospodării (cu tindă, cameră și pivniță,

și cu tindă și două camere) și două mori-de apă și de vînt.

— **Red.** : *Să revenim la ceea ce oferă astăzi zonele etnografice moldovenești din țara noastră.*

— **A.O.** : Desigur, nu mai putem lua în considerare decît foarte puțin din ceea ce s-a semnalat în 1969—1971. Au fost întreprinse cercetări ulterioare. S-au acoperit zone întregi cum sînt Bucovina, Vrancea, Iași, o bună parte din Bacău și Neamț și mai puțin Vaslui și Galați. Dar un raid efectuat anul trecut în diferite zone ne-a arătat că foarte multe monumente pe care le cunoaștem și urma să le luăm în atenție au dispărut. Și fenomenul este rapid. Dacă pînă în 1989 exista cumplita amenințare a distrugerii unor sate întregi, în momentul de față noile structuri ce își fac loc în cadrul comunităților rurale vor facilita dispariția rapidă a unei părți bune din patrimoniul arhitectural tradițional. Nu este cazul să intru în amănunte.

— **Red.** : *Ele pot fi ușor deduse dacă se au în vedere noile forme de proprietate, deplină libertate a edificării de construcții în mediul rural, prosperitatea de care va beneficia foarte curînd o parte a țărănimii etc.*

— **A.O.** : De aceea ținem să începem cit mai repede organizarea muzeului.

— **Red.** : *Credeți că veți reuși să acoperiți tot terenul singuri sau urmează să colaborați și cu alți etnografi?*

— **A.O.** : Am colaborat și vom continua să colaborăm cu etnografi din Suceava, Botoșani, Vaslui, Neamț, Bacău, Galați și Focșani. Comisia Muzeelor și Colecțiilor ne-a promis tot sprijinul în vederea alcătuirii unor echipe complexe de cercetare care să cuprindă specialiști, buni cunoscători ai zonelor etnografice din Moldova.

Avem deja unele obiective precizate pe care am putea și miine să le demontăm și să le aducem la Iași. Pentru inițierea activităților de organizare a muzeului am purtat discuții cu dr. Gheorghe Focșă și dr. Ioan Godea. Pe dr. Cornel Bucur l-am invitat la Iași. Domnia sa ne-a vorbit, prin prisma experienței obținute în organizarea Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului, despre etapele



Dărstă din Dărmănești,
zona Trotuș

pregătitoare necesare în vederea realizării muzeului: prospectarea terenului destinat muzeului, amenajarea lui, introducerea rețelelor de apă și de iluminat electric, trasarea căilor de acces și a drumurilor etc.

— **Red. :** *Veți putea edifica muzeul în aer liber cu colectivul existent în momentul de față și avînd în vedere și existența, cu numeroasele ei probleme, a expoziției pavilionare?*

— **A.O. :** Aici este o problemă grea. Avem nevoie de o schemă proprie pentru Muzeul Satului Moldovenesc care să cuprindă un arhitect, un conductor arhitect, 4—5 muncitori care să se califice în demontarea, transportarea și asamblarea caselor și anexelor gospodărești, un meșter lemnar-șindrilar, un conservator și muzeologi. De asemenea, avem nevoie de un buget, chiar dacă nu foarte mare, etapizat pe mai mulți ani și cu motivații foarte precise. Numai așa vom putea realiza ceea ce ne-am propus.

— **Red. :** *Dacă veți debuta cu bine și unele rezultate se vor vedea nu este exclus, ținînd cont și de o posibilă legislație, să apară sponsori pentru muzeul dvs. în aer liber.*

— **A.O. :** Fără discuție că vor fi deosebite unele obiective arhitecturale din muzeu le gîndim și funcțional. Astfel, ha-

nul (ratoșul) vrem să fie locuibil, să putem oferi în el spații de cazare și servitul mesei. De asemenea, în unele ateliere dorim să lucreze meșteri care să realizeze diverse produse specifice care să fie oferite vizitatorilor.

— **Red. :** *Pentru a face trecerea de la muzeul în aer liber la expoziția pavilionară, cred că o parte din marile instalații țărănești expuse acum în sălile din Palatul Culturii își vor găsi locul la Buciumi.*

— **A.O. :** Nu numai ele, ci și piese aflate acum în depozite. Dispunem de un patrimoniu care ne permite să amenajăm multe din interioarele caselor care se vor aduce acolo. Prin aceasta vom valorifica o parte din colecțiile care acum stau în depozite, fiind inaccesibile publicului: lăicere, scoarțe, ștergare, mobilier, icoane etc.

— **Red. :** *Ce intenționați să realizați în spațiul din Palatul Culturii?*

— **A.O. :** Vom organiza expoziția de bază care va reprezenta creația populară din întreaga Moldovă. Dispunem de 15 săli însumînd peste 2000 mp. Este un spațiu generos ce ne permite o prezentare pe genuri și zone completă. Nu dorim să repetăm vechea tematică cu toate că ea a fost, la vremea respectivă, foarte bună. Vom veni cu noutăți atît în ceea

ce privește structura, cit și în ceea ce privește patrimoniul. Astăzi putem aborda teme cum sint credințele și obiceiurile populare, vom expune textile care au ca decor semnul crucii, icoane, ouă încondeiate etc. De asemenea, din 1977 și pînă astăzi, cu toate greutățile financiare pe care le-am avut, am realizat unele achiziții. Avînd foarte puțini bani, ne-am oprit numai asupra unor piese de valoare excepțională. De aceea unele dintre ele vor figura în noua expoziție. Dorim ca și muzeotehnic să venim cu noutăți. Ca element deosebit am realizat deja, într-o sală, un original interior din zona Iași. Sintem preocupați să imbinăm cit mai bine elementul etnografic cu cel de artă populară în ideea sublinierii interdependenței dintre util și decorativ, dintre cotidian și sărbătoresc. Prin aceasta vom evidenția esența întregii creații populare românești. Un punct forte îl va constitui, după opinia mea, redarea obiceiurilor de peste an, care s-au conservat foarte bine în Moldova. Această temă o vom prezenta într-o sală spațioasă pe care o vom folosi și ca spațiu de acțiuni specifice cu publicul.

— **Red. :** *Cu ultima precizare trecem la a treia problemă pe care ne-am propus să o abordăm în cadrul discuției și anume aceea a relațiilor cu publicul. Ce ați realizat în anul 1990 în domeniul instructiv-educativ și ce v-ați propus pentru acest an?*

— **A.O. :** În anul 1990, Muzeul Etnografic al Moldovei, spre deosebire de alte instituții culturale, a fost foarte activ. Am organizat o foarte interesantă expoziție temporară numită „Lumină din lumină”. Ea a fost dedicată sfintelor sărbători ale Paștelui. După cum se poate constata, o temă cu totul nouă. Pentru această expoziție am făcut și un film cu obiceiuri de Paște, pe care l-am prezentat vizitatorilor expoziției. Am avut și continuăm să avem și în acest an un ciclu de expuneri intitulat „Din datinile

și obiceiurile populare”. Manifestarea este trimestrială. Am invitat la ea și persoane din afara muzeului, care au vorbit despre obiceiuri populare din China, India, Spania etc. Un alt ciclu de manifestări se intitulează „Muzeul Etnografic al Moldovei din Iași în context european”. În cadrul său am prezentat legăturile noastre cu instituții muzeale de profil din străinătate, comunicările pe care specialiștii noștri le-au susținut la diverse reuniuni din străinătate sau la simpozioanele din țară cu participare internațională. În anul 1990, am susținut 6 teme dintr-un ciclu intitulat „Cultura și civilizația populară” și pe care îl vom continua în acest an. Desigur, nu este cazul să intrăm în amănunte și să amintim aici toate titlurile de simpozioane sau conferințe prezentate de specialiștii muzeului nostru. Dar merită să amintesc un simpozion deosebit de interesant și care s-a bucurat de mult succes: „Vinul și via din Moldova de-a lungul timpului”. Păcat că o asemenea temă este ocazională și ea nu poate fi însoțită de degustări de vinuri. Să nu credeți însă că la simpozionul nostru participanții n-au fost serviți cu un pahar de vin, dar... numai atît. La Radio Iași s-au susținut 12 conferințe cu tematică diversă, iar la televizor în două emisiuni am prezentat muzeul nostru.

— **Red. :** *Cred că din discuția noastră s-au conturat principalele probleme ale activității colectivului Muzeului Etnografic al Moldovei și modul cum intenționați să rezolvați prioritățile din programul dvs, priorități care vă situează în rîndul marilor muzee etnografice din țară. Toate muzeele cu profil etnografic sînt chemate să depășească stadiul în care au fost ținute și să ofere atît românilor cît și străinilor, și am dori ca aceștia să fie cit mai mulți, comorile creației noastre populare milenare atît de originală în contextul european.*

**Interviu realizat de
ANGHEL PAVEL**

Personalitate proeminentă a culturii naționale, Liviu Rebreanu — ctitorul romanului românesc modern — se integrează, prin monumentală sa operă literară, frescă inimitabilă a realităților sociale din România primei jumătăți a secolului XX, în galeria creatorilor de seamă din literatura universală.

Într-un cadru pitoresc, la poalele pădurii Făget, pe panta însoțită a dealului cu vii, dăinuiește în timp, sub ocrotirea atentă a argeșenilor, Casa memorială „Liviu Rebreanu” una dintre vetrele de nemurire românească, unde un om a creat o lume, proiectându-se el însuși de pe piscurile literaturii naționale în universalitate.

În această casă din Valea Mare se stingea din viață, la 1 septembrie 1944, în vîrstă de numai 59 de ani, după o îndelungată suferință cauzată de un cancer pulmonar, cel care — potrivit aprecierii lui Tudor Vianu — „a dăruit, vieții lui, o operă și operii lui, o viață”

Pe ultimul său drum, spre cimitirul bisericii din Valea Mare, a fost însoțit, la 3 septembrie, de localnici în straie de sărbătoare; pe o coroană uriașă de flori, adusă de soldații unei unități militare, scria simplu, dar atît de sugestiv: „*Ion — simbol al unui popor îndurerat de această imensă pierdere pentru literele române slujite cu credință și talent, de argeșeanul prin adopțiune, Liviu Rebreanu*”.

Pentru el, Valea Mare a însemnat nu un turn de fildeș, ci o prezență activă în mijlocul croilor romanelor sale pe care le-a plămădit în nopți de nesomn în această casă musceleană. În afara romanului *Răscoala*, Liviu Rebreanu avea să scrie, la Valea Mare, integral, romanul *Amîndoi* (1940) și, parțial, romanele *Jar* (1934), *Gorila* (1938).

Imaginea scriitorului se păstrează nealterată în expoziția organizată în această „urnă sacră de amintiri” — Casa memorială din Valea Mare — Podgoria.

Construcția, cu două niveluri: parterul format dintr-un beci în care se păstrau butoaiele cu vin și uneltele necesare pentru lucrările în vie; etajul, cu o planimetrie specifică locuințelor tradiționale din Muscel (tindă centrală și camere dispuse lateral), prezintă, la fațada principală, un pridvor cu stîlpi de lemn, accesul la etaj asigurîndu-se pe o scară mascată de un zid masiv din cărămidă.

La 27 mai 1969, în casa din Valea Mare a scriitorului Liviu Rebreanu a fost inaugurată expoziția memorială consacrată vieții și activității literare a marelui romancier.

Holul central al casei memoriale e dominat de portretul scriitorului, sub care e plasat un text-sinteză referitor la locul său în literatura română și universală.

Pe panouri de cristal sînt prezentate, în ordine, momente din viața și activitatea lui Liviu Rebreanu: *Tîrlișua* — 27 noiembrie 1885 locul nașterii; *Maieru* — 1890—1900 anii de neuitat ai copilăriei; Anii de studii la Gimnaziul grăniceresc din Năsăud care „i-au dăruit primele îndemnuri de literatură românească”; *Satul Prislop* (1900—1910) unde e localizată acțiunea romanului *Ion*; Anii de studii la școala militară din Sopron (1903) și Academia Militară „Ludoviceum” din Budapesta.

Debutul său literar în revista „Luceafărul” din Sibiu, în 1908, cu nuvela *Cordrea* (*Glasul inimii*) reprezintă o altă secvență semnificativă din expoziție.

Trecerea Carpaților, la 14 octombrie 1909, pentru a se stabili la București, a constituit un moment hotărîtor în evo-

luția celui ce avea să devină „coloana de granit a literaturii române”.

Anii 1909—1920 reprezintă, pentru Rebreanu, anii afirmării literare. „În adolescență, eram și eu foarte fecund — scrie Rebreanu. De îndată ce am coborât la București și mi-am înțeles rostul între literați, m-a cuprins o adevărată spaimă în fața cuvântului scris, un respect și o responsabilitate nemărginită față de orice rind”. În această perioadă, traduce *Cin-tecul Șoimului* de Maxim Gorki, *De profundis* de Oscar Wilde, fragmente din *Război și pace* de Lev Tolstoi etc.

„Nuvelist” este titlul unui panou pe care sînt prezentate edițiile princeps ale volumelor de nuvele: *Răfuiala*, *Golanii*, *Frământări*.

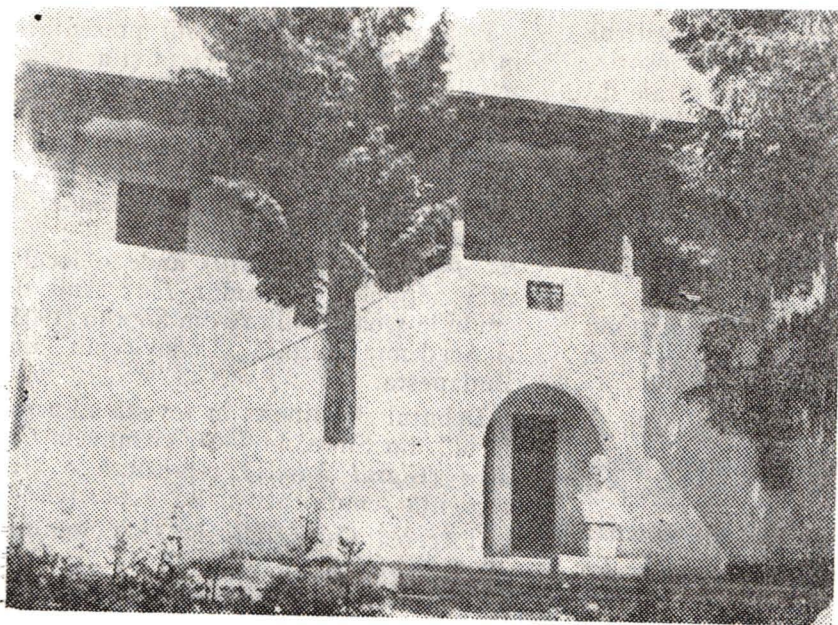
În 1910, se căsătorește cu Fanny Rădulescu, actriță originară din Pitești. Cu sprijinul scriitorului Emil Gîrleanu, director al Teatrului Național din Craiova, Liviu Rebreanu este numit secretar literar al teatrului menționat.

„Dramaturg și cronicar dramatic” constituie o secvență ilustrată prin afișele și scenele din spectacole cu piesele *Ca-drilul* (1916), *Plicul* (1921) și *Apostolii* (1925) prezentate pe scena Teatrului Național din București.

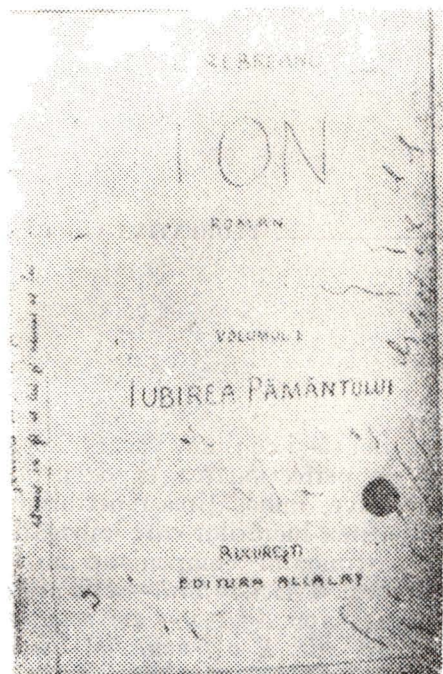
Ca publicist, Liviu Rebreanu înființează și conduce revistele: „Scena” (1910—1911) cu Mihail Sorbul; „Mișcarea literară” (1924—1925); „România literară” (1932—1934). Articolele publicate reflectă preocupări generale de cultură, opinii asupra vieții literare și artistice a vremii sau constituie eseuri de istorie literară (*Vlaicu Vodă* de A. Davila, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, *Azi-lul de noapte* de M. Gorki etc.).

Camera de pe latura nordică a casei e dominată de panoul intitulat „Creato-rul romanului românesc modern” pe care este prezentată amplu, pe baza „mărtu-risirilor” proprii, geneza romanelor *Ion*, *Pădurea spinzuraților* și *Răscoala*. Pe o hartă a patriei, se precizează aria acțiunii romanelor rebreniene. Sînt expuse edițiile princeps, precum și aprecieri ale criticii literare referitoare la romanele: *Adam și Eva*, *Ciuleandra*, *Crăișorul*, *Jar*, *Gorila* și *Amîndoi*.

Se conturează personalitatea socială a scriitorului, în calitatea sa de director general al teatrelor (1941—1944) și de director al Teatrului Național din București (1928—1930) sau de președinte al Asociației Scriitorilor Români, după ce îndeplinisese anterior funcțiile de secretar (1914) și vicepreședinte (1923—1936).



Casa memorială „Liviu Rebreanu” de la Valea Mare, Argeș



Copertă proiectată de Rebreanu pentru romanul *Ion*

Se menționează în extenso, pe baza unei hărți, călătoriile europene ale lui Rebreanu, consemnate de scriitor în jurnalul său de călătorii *Metropole*.

Sub titlul „Academician” sint înscrise: Premiul Năsturel Herescu pentru romanul *Ion* (1921), Marele premiu al Asociației Scriitorilor Români (1923), Premiul național pentru proză (1929), precum și discursul de recepție la Academia Română (1940), *Laudă țăranului român*.

Activitatea de la Valea Mare se derulează în secvențe semnificative pentru ilustrarea omului-scriitor Liviu Rebreanu cu preocupări complexe—reflex al complexității sale personalități.

Rare erau momentele de destindere, când desena sau privea, prin luneta instalată pe terasă, stelele. Nici o ramură a științelor nu l-a pasionat ca aceea a nemărginitei și tainicei lumi a cerului. Începuse să scrie chiar o „Introducere în astronomie”, pe care, însă, boala nu i-a îngăduit s-o termine. Uneori, meșterea la automobil — învățase singur să sofeze — și, după cum o notifică numeroasele fotografii expuse în casa memo-

rială, se îngrijea de stupi și de vie. Printre prietenii statornici care păseau de scori pragul casei din Valea Mare, se numărau: pictorul Camil Ressu și dramaturgul Mihail Sorbul.

Receptiv la suferințele oamenilor din jur, Liviu Rebreanu instituise, printre altele, un premiu pentru cel mai bun elev care nu avea posibilitatea să continue studiile; se preocupa intens de refacerea bisericii satului — monument de arhitectură — contribuind substanțial cu fonduri.

În holul mic, se prezintă locul lui Liviu Rebreanu în literatura universală, menționându-se includerea, de către UNESCO, a romanelor *Ion* și *Răscoala* în tezaurul de valori culturale ale lumii. Sint expuse opere rebreniene traduse în diverse țări indicate pe un planiglob.

Salonul de oaspeți, dar, mai ales, biroul, păstrează nealterată atmosfera evocatoare, de lucru, din timpul vieții marelui romancier. Biblioteca cuprinde numeroase volume cu dedicații și autografe, relevind legăturile sale strinse cu scriitorii români, precum și edițiile succesive ale operelor lui Liviu Rebreanu. Pe birou, sint expuse obiecte atât de apropiate scriitorului: stiloul, călimara, ceașca de cafea, mapa florentină, scrumiera de marmură, bricheta, o lampă Aladin, cu abajur din porțelan alb — mărturii intime ale nopților „albe” petrecute de Rebreanu la Valea Mare.

Prin modalitatea de organizare, Casa memorială „Liviu Rebreanu” constituie un autentic laborator al creației acestui titan al literelor române, sugerind vizitatorilor cum „*închis între pereții ei, un suflet a creat o lume*”.

Casa memorială de la Valea Mare, alături de cele de la Ciolcești — dedicată lui Dinu Lipatti — și Teiu — în care este prezentată viața și activitatea lui Vladimir Streinu — reprezintă prinosul de recunoștință al argeșenilor pentru personalitățile care s-au născut sau au trăit pe aceste meleaguri. În noile condiții devine o obligație de onoare realizarea și a altor asemenea muzee fiindcă meleagurile argeșene „adăpostesc” asemenea mărturii despre marii fii ai poporului nostru.

În decorul liniștit al satului Ciolcești, situat între dealurile însozite ale comunei Leordeni, la distanță de numai 3 km de șoseaua națională Pitești—București, se află edificiul care adăpostește, din anul 1985, „Expoziția memorial-documentară DINU LIPATTI”, un omagiu postum adus celui care a fost, după mărturisirea lui George Enescu, „într-adevăr unul din cei mai mari interpreți ai epocii noastre”.

Pe locul moștenit de la bunicul patern, Constantin Athanasie Lipatti, care își autentifica, în Tribunalul județului Dimbovița, planul moșiei, ridicat în anul 1872 (document aflat în posesia Muzeului județean Argeș), Theodor Lipatti, tatăl marelui pianist, a construit, în anii 1938—1942, o casă în stil neoromânesc, împlinind astfel dorința fiului său de a se stabili în acest loc de țară „*admirabil — cum spunea Dinu — singurul în care nu străpung adierile nesănătoase ale intunecatului Occident, unde războiul ner-vilor nu există*”.

Ar fi rămas poate peste timp numai o vetustă amintire, povestită trecătorilor de bătrâni, pentru că multe vicisitudini au contribuit la desăvârșirea distrugerii ei, dacă nu s-ar fi „întors” Dinu Lipatti aici în locurile copilăriei și adolescenței, unde s-a zămislit o parte din marea operă muzicală, dăruită într-o existență scurtă tuturor celor ce iubeau viața și cultura umanității.

Scrisorile adresate de aici maeștrilor sau prietenilor, capătă valoarea unui program de intensă pregătire. Dinu Lipatti

poposea aici să-și consume vacanțele preocupat de perfecționarea capodoperelor interpretative, îmbogățirea repertoriului, sau pregătirea lucrărilor care îmbogățesc astăzi patrimoniul componistic instrumental-vocal. «*Aici, la țară, — scria prietenului său Miron Soarec — am sosit numai de trei zile. E o frumusețe! Un aer admirabil, timpul foarte frumos și o liniște absolută... Văd că știți despre simfonica la care voi cînta „Concertul Mozart” și „Capriccio” de Strawinsky. Pe acestea două le prepar în zor căci sînt ambele, în felul lor, foarte dificile. În plus, mai trebuie să lucrez programul ce voi avea fericirea să-l cînt cu maestrul Enescu... Voi cînta după cîm mi s-a spus „Sonata a XI-a” de Beethoven, „Sonata” de Frank și „Sonatina” mea... Cu compoziția stau destul de bine...*»

Tot în acest spațiu de la Fundățeanca, cum numeau în intimitate Ciolceștiul, a creat: „Sonatina pentru vioară și pian opus 1” (20 septembrie 1933), lucrare distinsă cu premiul George Enescu, „Fantazia pentru pian opus 8” (30 mai 1940), „Cinci cîntece pe versuri de Verlaine opus 9 pentru tenor și pian” (14 iulie 1941), „Trei dansuri românești pentru două pian” (17 iulie 1943) și alte meditații ce au fost definitivitate la București, Paris sau Geneva.

Anii dramatici ai celui de-al doilea război mondial l-au îndepărtat de aceste locuri, Dinu Lipatti urmîndu-și destinul pe marile scene europene, stabilindu-se la Geneva, unde, la 2 decembrie 1950, își încheie cariera concertistică, pedago-

ică și componistică, speranțele și suferințele.

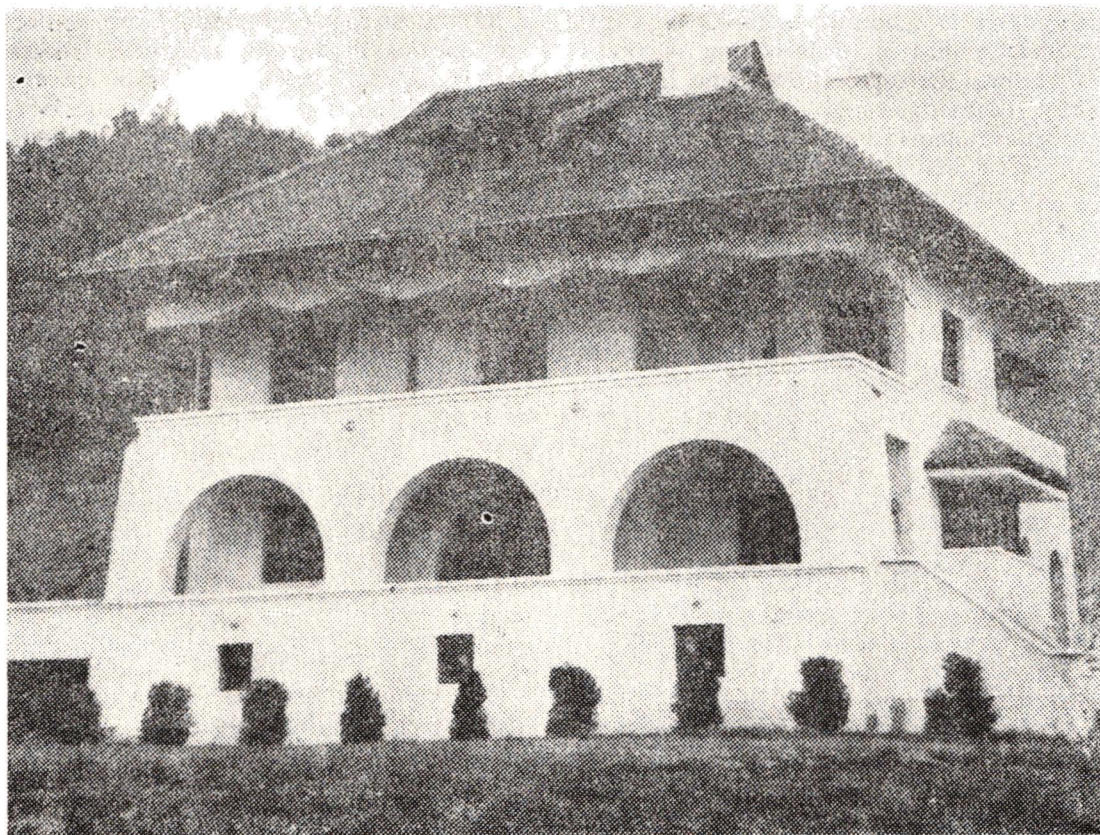
Concepută și organizată în salonul muzical aflat la parterul clădirii, expoziția recompune, prin intermediul documentelor, dar și prin forța afectivă a obiectelor ce i-au aparținut, biografia unei vieți trăite cu intensitate pentru muzică în momentele definitorii ale carierei artistice desfășurate într-un spațiu geografic întins.

Copilăria și primele manifestări ale înclinațiilor muzicale, studiile (ca elev al Școlii muzicale românești), studiile la Paris și contactul cu marii corifei ai școlii muzicale apusene, consacrarea pe podiumul concertelor europene, activitatea pedagogică desfășurată la Conservatorul din Geneva, sfârșitul tragic și testamentul artistic (discografie și compoziții) sunt teme ilustrate cu un bogat material muzeistic de valori cognitive, afective și memoriale. Fotografiiile par o do-

minantă a expoziției, redând veridic ambianța familială și socială în care s-a format, altele sfredelind în adâncuri prietenii memorabile, consemnate cu prețiozitate în istoria muzicală: Clara Haskil, George Enescu, George Georgescu, Alfred Cortot, Nadia Boulanger, Walter Legge — omul de suflet al casei de discuri Columbia, care s-a deplasat special la Geneva, în anul 1950, pentru înregistrarea nemuritoarelor interpretări lăsate în dar posterității. Sunt de asemenea fotografii care semnifică momente unice din viața artistului: Dinu Lipatti în fața sălii de concerte de la Besançon și în timpul recitalului cînd, cu ultimele puteri, dăruia publicului european cîntecul său de lebadă „Coralul în sol major” de Bach.

Afișe, multe afișe și programe, periodice din țară și străinătate, fotografii ale dirijorilor sub bagheta cărora a concertat, precum și o bogată corespondență

Casa memorială „Dinu Lipatti” din Ciolcești, com. Leordeni, jud. Argeș





Pianul la care a exersat și compus Dinu Lipatti

Aspect de panou din cadrul expoziției

sint mărturia modului exemplar în care a servit muzica în turneele lungi și obositoare prin metropolele europene, în concertele filantropice, sau cele de propagare a muzicii românești peste hotare. La toate acestea se adaugă aprecierile superlative ale criticilor muzicali, muzicienilor și dirijorilor, tipărite și difuzate în foi volante, presă, cărți și albume.

O atmosferă reverberantă a armoniilor de odinioară plutește astăzi în fiecare obiect al expoziției, în discurile ce vor duce prin ani memoria pieselor desăvârșite create de Dinu Lipatti în scurta sa existență terestră, în pianul Bechstein ce așteaptă solemn o ușă larg deschisă spre muzică și spre eternă aducere aminte.

Expoziția deschisă sub acest generic la Muzeul Colecțiilor de Artă se situează la confluența între artă, istorie și cartografie, propunând deci trei coordonate de investigare a acestui gen de gravură, inspirată din realitățile medievale ale Țărilor Române.

Semnificativ programată, expoziția își propune să furnizeze, cu prilejul primei sărbători naționale de la 1 decembrie, noi argumente istorico-geografice privind locul și importanța Țărilor Române în contextul european al secolelor XVI—XVIII-lea.

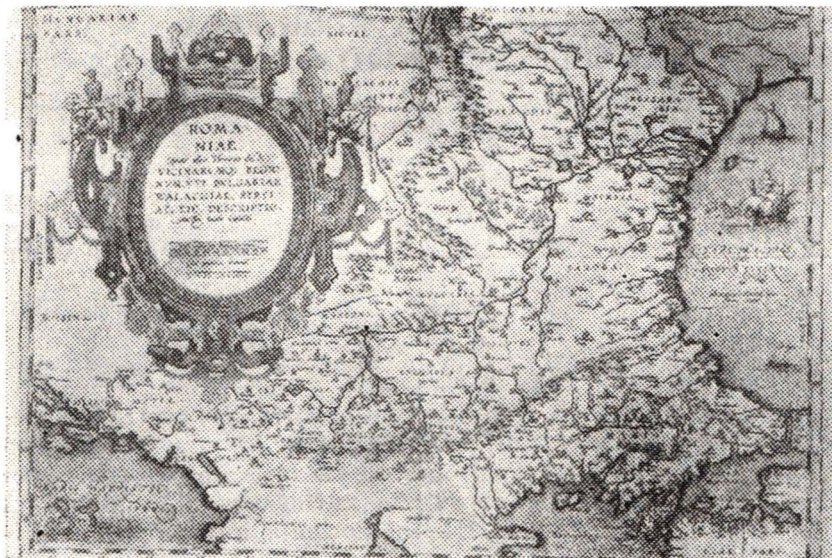
La baza acestei inițiative expoziționale a stat valoroasa colecție de gravură, bine structurată tematic, a dr. Mircea Petrescu, recent donată și, mai ales, fondul cartografic din colecția Serafina și Gheorghe Răut, achiziționat de la Paris, în perioada interbelică, dar care din binecunoscutele motive restrictive nu a fost niciodată expus, ceea ce contribuie la ineditul acestei etalări.

Pornind de la ideea că în gravura universală s-a manifestat la un moment dat tendința ca figurativul, conservând acea componentă pregnant realistă, să cunoască o tentație spre abstracție, spre simbol și convenție, criteriile de selecție a lucrărilor au urmărit să demonstreze această evoluție. Astfel reunirea pe panoul central a celor două variante policrome ale cetății Oradea, din secolul al XVI-lea, („Waradin” și „Varadinum” — file de carte), împreună cu o gravură din 1596, redând „Asediul cetății Timișoara...” și o alta din 1598, cu „Asediul cetății Oradea...”, ambele dominate de o tendință

spre convenționalism, dar conservind elemente esențiale de peisaj, își propunea confruntarea cu evoluția stilistică spre simbolismul cartografic al secolului al XVIII-lea, prezentă într-un plan al Timișoarei, realizat de C. du Bosse. Variantele grafice de exprimare a acestei evoluții între cele două date limită propuse se constituie în criterii stilistice generale și devin implicit criterii de etalare a lucrărilor, subordonându-se imperativului structural de natură cronologică.

Un loc aparte în cadrul expoziției a fost destinat lucrărilor provenind din celebrele atlase universale ale secolului al XVI-lea. Compoziția lor complexă, conținând pe o față gravura cu spațiul geografic determinat, iar pe verso un comentariu istorico-geografic adecvat, a impus expunerea lor în vitrine duble, plasate în spațiul central, permițând vizualizarea lor pe ambele fețe, fiind astfel puse în valoare textele tipărite, unele deosebit de prețioase, precum primul micro-dicționar al localităților, publicat de Ioan Sambucus la 1566, pe spatele hârtii sale Transilvania.

Pornind de la acest nucleu reprezentativ, recunoscut pentru complexitatea formei grafice și cartografice de exprimare, prin modul de panotare s-a urmărit ilustrarea evoluției treptate a structurii compoziționale. Considerate până în secolul al XVIII-lea drept opere de artă, creatorii lor au încercat o permanentă echilibrare a figurativului și a convenționalismului, fără a pierde din vedere importanța comentariului istorico-geografic de pe verso.



Jacopo Castaldo,
România... (1584)

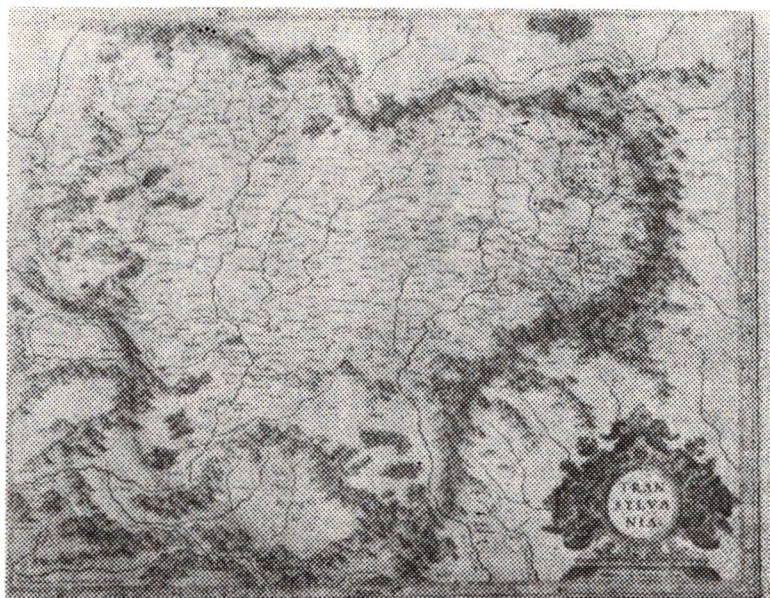
Lucrările cartografice din secolul al XVI-lea se constată că rămân în continuare atașate figurativului, căci și atunci cind transpun datele realului în manieră convențională, artiștii tratează imaginea de ansamblu ca pe o formă stilizată a peisajului. De aceea cunoscutele lucrări: „Europa” a lui G. Mercator (secolul XVI), „Romaniae...” de Jacopo Castaldo (1584) și „Dacia, Moesia și vechea descriere” a lui A. Ortelius (1595) sint concepute mai mult ca forme de integrare a conținutului în peisajul marin, acesta fiind populat, în toate cazurile, de corăbii cu pinze redade perspectival, și chiar cu pești uriași reprezentați naturalist. Această tendință este accentuată și de tehnica de aplicare a cromaticii, căci absența oricăror delimitări politico-administrative atestă că s-a urmărit doar scopul estetic de diferențiere a zonelor maritime de cele continentale.

Creativitatea imaginativă a gravorilor s-a concentrat din secolul al XVI-lea pînă la jumătatea secolului al XVIII-lea, în jurul medalionului de titlu, manifestindu-se în diverse formule grafice, fie a unor scuturi heraldice cu elemente decorative (J. Castaldo — „Romaniae...”), a unor grupuri statuare, frumos armonizate, din care nu lipsesc reprezentările lui Atlas (G. Mercator — „Europa”,

Nicolas de Fer — „Le théâtre de la guerre...” — 1717 și 1737, C. Allard — „Accuratissima Europae...” — versiune de secol XVIII). S-au găsit motivații și pentru introducerea portretului în rîndul elementelor decorative ale medalionului de titlu, fie ca formă de grațitudine față de comanditarul lucrării (M. Hasisius — „Carte d’Hongrie...” — secolul XVIII), fie cu semnificații politice mai profunde. În lucrarea lui Giacomo G. Rosi, „Descriptione della Principati della Moldaviae Valachia” (1686), plasarea în partea de sus a medalionului de titlu a unui portret occidental și, simetric, jos, a unui turban, sau la Nicolas Sanson, „Hongrie, Transilvanie...” (1665), confruntarea a două personaje în luptă, unul în armură occidentală, celălalt în veșminte turcești, încearcă să sugereze plastic conflictele teritoriale din sud-estul european din secolul al XVII-lea.

Funcția decorativă a medalionului de titlu este tot mai mult apreciată de gravori, pentru șansele ce le ofereau de a-și dovedi creativitatea și măiestria, de aceea sub diferite pretexte au încercat să-l extindă. O primă inițiativă s-a manifestat prin renunțarea la comentariul de pe verso și introducerea sa, într-o formă mai concisă, în cîmpul lucrării, într-un medalion plasat de obicei simetric față de

Gerhard Mercator, *Transilvania* (secolul XVI)



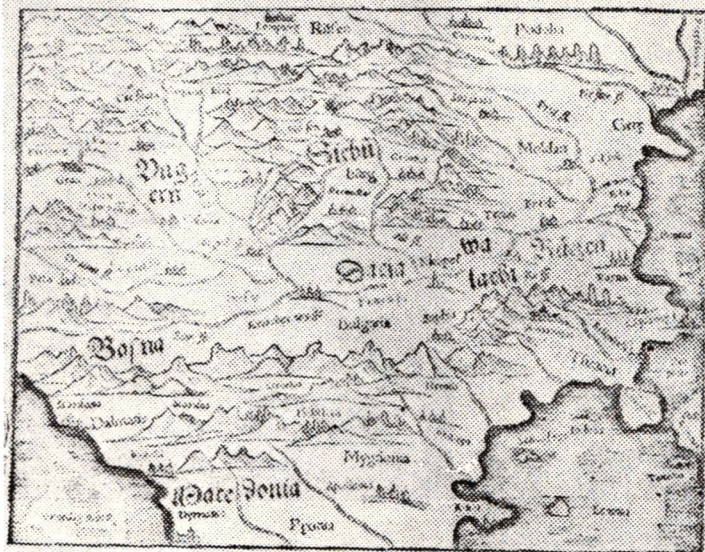
cel de titlu și care prelua într-o variantă simplificată elementele decorative ale acestuia. Fără a fi obligatorie, prezența sa este semnalată până la jumătatea secolului al XVII-lea (M. Hasius — „Carte de Hongrie...” 1744 etc),

Treptat s-au găsit și alte formule de introducere a unor noi tipuri de medalioane, unele reflectind preocupările pentru îmbogățirea informației cartografice. Astfel, în lucrarea semnată de Nicolas Sanson și intitulată „Principauté de Transilvanie...” este prezentat un medalion cu simbolurile etnice utilizate în cimpul cartografic, iar la 1665, același autor, în harta sa „Hongrie, Transilvanie...”, plasa în dreapta jos o scurtă legendă cu simbolurile orașelor în funcție de ierarhia lor. Un pretext pentru introducerea unui peisaj populat cu personaje călare, l-a constituit la gravorul hărții „Regni Hungariae...” (secolul XVIII) a geografului B. Homanno, chiar și numai gruparea scărilor geografice. Un motiv exclusiv geografic apare însă la Giacomo G. Rosi în „Descriptione delli Principati della Moldavia e Valachia”, cînd, în stînga sus este reprodus un gen de epistolă de recunoștință a autorului față de monseniorul G. Francesco Albani, vicar al bisericii Vaticanului, iar la Paul du Val,

în „La carte des conciles” (secolul XVII), două medalioane pentru cele două variante, franceză și latină, a titlului.

Pornind de la constatarea că toate aceste medalioane erau plasate în cimpul lucrării, afectînd evident spațiul cartografic, se ridică întrebarea dacă crearea lor răspunde numai unor preferințe estetice.

Inițiativa completării datelor geografice cu scurte precizări istorice în dreptul unor localități este sesizată încă din lucrările provenind din atlase, chiar și atunci cînd conțineau pe verso comentarii mai ample (A. Ortelius — „Turcici Imperii descriptio” — secolul XVI) și se mențin pînă în secolul al XVIII-lea (Le Rouge — „La carte de la Moldavie...” etc.) Prezența lor în cimpul cartografic fără nici o încadrare sau decorație atestă necesitatea lor din punct de vedere științific și infirmă prezența lor pur decorativă. De aceea introducerea acestor noi tipuri de informații (scările geografice, zonele etnice, bogățiile naturale etc.), chiar și atunci cînd erau prezentate într-o manieră decorativă deosebită, poate fi considerată ca o treaptă a evoluției cartografiei spre știință. Tot în acest sens pledează și unele lucrări cu o prezentare grafică ieșită din tiparele clasice, precum harta celebrului cartograf Le Rouge, „La carte de la Mol-



Anonim, *Cosmografie universală* (secolul XVI)

davie...”, a cărui titlu și detalii de execuție, plasate în dreapta jos, direct în cimpul cartografic, se confundă aproape cu informația geografică din cauza absenței unui medalion special care să-l pună în valoare. Într-o altă lucrare, redind Țările Române din perspectiva litoralului Mării Negre, autorul, rămas anonim, a omis chiar și titlul lucrării cu datele complementare, în schimb, în spațiul marin central a introdus un detaliu din zona de nord a Moldovei, încadrându-l într-un chenar simplu, sugerind un tablou imens, susținut de un personaj îmbrăcat în costum de epocă (secolul al XVIII-lea), la rîndul său plasat într-un peisaj cu castel.

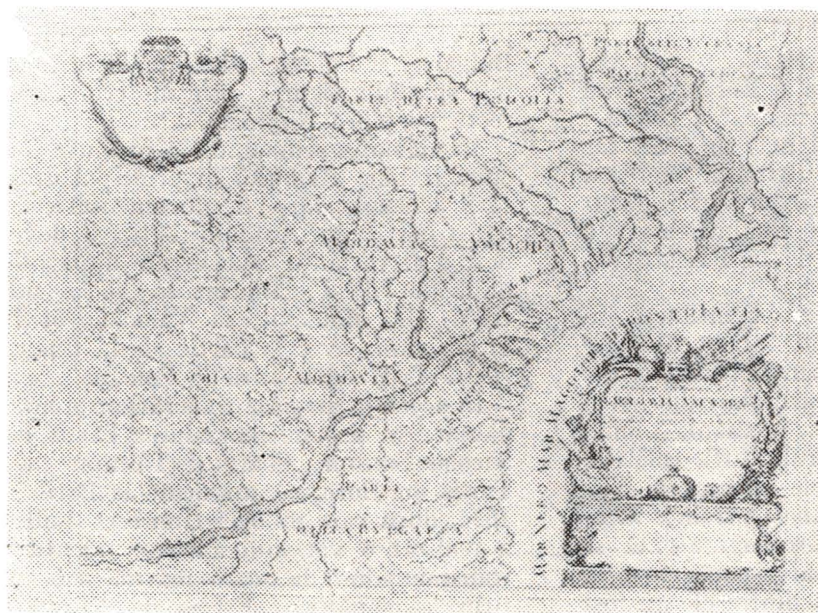
Din investigarea vizuală a lucrărilor expuse se pot contura etapele esențiale parcurse de gravura cu profil cartografic și constituirea treptată a unui stil propriu de expresie, tinzînd spre știință.

Lucrările selectate în cadrul expoziției, în special cele din colecția Serafina și Gheorghe Răut, relevă o multitudine de aspecte determinate de modul și tehnica de execuție, ceea ce a contribuit la delimitarea lor în două mari categorii: replicile identice și replicile asemănătoare, fiecare deschizînd la rîndul său alte variante tipologice. În vederea clasificării, relevantă s-a dovedit tehnica de lucru, mai

precis cele două elemente esențiale: placa de gravură, folosită pentru multiplicare pe largi spații temporale și geografice, și cromatică, investită treptat cu valoare de simbol cartografic.

Există totuși mai multe ipostaze ale acestei identități, bine ilustrată în fondul colecției Serafina și Gheorghe Răut și în expunerea temporară, dar diversitatea lor le îndepărtează de fixarea în tipologii determinate, menținîndu-le mai mult în sfera plastică cu valoare de unicat. Astfel sînt semnalate replici trase după aceeași placă de gravură, dar cu cromatică diferită, altele trase după plăci diferite, dar cu aceeași cromatică și cu aceeași informație istorico-geografică și, în fine, replici trase după aceeași placă, avînd cromatică diferită, dar suferind modificări în cimpul informațional.

Semnificative sînt pentru prima categorie cele trei exemplare ale lucrării lui Jacopo Castaldo din 1584, intitulată „Romaniae...”, din care unul rămas în original alb-negru, iar celelalte două conținînd fiecare o altă variantă cromatică. Diferențele se sesizează nu numai sub aspect decorativ, ci și în conținut, astfel că, în prima din variantele color, conturarea cromatică a granițelor numai spre vest face ca Moldova, Valahia și Basara-



Giacomo D. Ross,
*Descrierea principatelor
Moldovei și Valahiei*
(1686)

bia să apară ca un teritoriu unitar, dar din greșeală tot aici a fost înglobată și Bulgaria cu Cadrilaterul, pentru că granița este marcată abia în munții Rodopi. În schimb, în cealaltă variantă color, unde pigmentul cromatic diferențiază global o țară de alta, granița de sud a Valahiei și a Transilvaniei, vizibil conturată cu orange, este situată pe cursul Oltului, în sus pînă la Slatina (Zelatina) și apoi spre vest, excluzind zona desemnată drept Bulgaria de nord.

Pe simzele expoziției pot fi sesizate și exemplare absolut identice ale aceleiași lucrări, precum „Royaume de Hongrie et de Transilvanie...”, întocmită și editată de Crépy la Paris, în 1780, cele două variante fiind trase după aceeași plăcă, mai mult, avînd granițele conturate cu aceleași culori, singura diferență intervenind la dimensiunea și pigmentul hîrtiei.

O altă formă de exprimare a identității trebuie admisă pentru gravurile realizate de pe plăci diferite, dar avînd o cromatică asemănătoare și mai ales aceleași informații istorico-geografice. Astfel, harta lui Nicolas de Fer, „Principauté de Transilvanie divisée en cinq nations subdivisée en quartiers et comtez”, publicată în 1704 la Paris, este o reproducere identică a celei realizate de Humbert Iaillet

la Amsterdam, cu cîțiva ani mai înainte (secolul XVII). Concepția plastică de ansamblu a celor două lucrări poate conduce la o interpretare total diferită, ținînd seamă de amplasarea medalionului de titlu (în dreapta jos la H. Iaillet și în cîmpul lucrării, sus, pe toată desfășurarea orizontală, la Nicolas de Fer), de expresia grafică (mai convențională la H. Iaillet și mai naturalistă la Nicolas de Fer) și de simbolurile cartografice utilizate. Se constată însă că titlul propriu-zis, scara geografică, comentariul istorico-geografic, aplicarea simbolurilor cromatice și mai ales informațiile cartografice sînt identice. Pînă și lipsa de concordanță dintre legenda pentru determinarea cromatică a zonelor reprezentînd diferite etnii și aplicarea sa pe hartă confirmă existența acestei identități, deși autorul francez preciza ca sursă de documentare harta lui G. C. Vignola.

Cele două replici ale lucrării lui Nicolas de Fer — „Le théâtre de la guerre...”, una editată la 1717, cealaltă la 1737 — ilustrează o a treia ipostază a identității, cînd la origine există aceeași plăcă de gravură, dar ulterior i s-a aplicat un simbol cromatic diferit. Mărunta dar unica intervenție asupra plăcii de gravură în dreptul anului apariției nu modifică cu

nimic identitatea grafică. În schimb, modificări de esență provin din aplicarea diferită a simbolului cromatic pentru că, dacă în 1717 Basarabia și Bucagul erau integrate în Moldova, marcară graniței prin culoare le separă net, în 1737, iar nuanțarea nu poate fi atribuită unei mai bune documentări deoarece s-ar fi făcut și actualizarea politico-administrativă a Olteniei, după pacea de la Passarowitz, de la 1718.

Pe simbele expoziției se întâlnesc lucrări dificil de încadrat într-o categorie sau alta întrucât prezintă caracteristici duble. Astfel cele trei exemplare din „Walachia, Servia, Bulgaria, Romania”, unul în alb-negru (exemplarul Fffff), celelalte două color (exemplarele Ccccc și Y_y), pot fi considerate în unele privințe identice, dar la o cercetare mai atentă se constată că sînt numai asemănătoare.

În primul rînd două dintre ele au fost editate de Gerhard Mercator în secolul al XVI-lea (Ccccc și Fffff), iar cel de-al treilea (Y_y), după varianta Mercator, a fost publicat de Gulielmus Blaeuw în secolul al XVII-lea. Aceasta face ca dimensiunile plăcii ediției Mercator să fie identice, în schimb identitatea medalionului de titlu și a simbolurilor geografice să fie semnalate doar la varianta Blaeuw (Y_y) și Mercator (Fffff).

Valoarea de unicat a celor trei exemplare este subliniată prin cromatica diferențiată și prin comentariile istorico-geografice de pe verso.

Alăturarea în expunere a celor două lucrări realizate de Antonio Zatta la interval de șapte ani, în 1782 și respectiv 1789, sub titlul „Principati di Moldavia e Valachia” dezvăluie o nouă practică în tehnica de gravare. Astfel este evidentă identitatea plăcii de gravură și deci a informației istorico-geografice, de asemeni similitudinea cromaticii în marcarea granițelor. Tot atât de evidente sînt însă și deosebiri, căci în medalionul de titlu al gravurii din 1789, spre deosebire de cel din 1782, este omisă precizarea „trasă după harta Imperiului Otoman a d-lui Rizzi Janoni”, introducîndu-se în locul său elemente figurative noi pentru a completa peisajul inițial, decorat de aceea într-o gamă cromatică mai largă.

Mai mult, informația geografică este completată în zona Transilvaniei, a Serbiei, Bulgariei și Poloniei, dar numai în limitele spațiului figurat, prin intervenția directă pe placa originală.

Asemănarea semnalată între unele lucrări trebuie atribuită în principal utilizării aceluiași surse de documentare, de aceea hărțile lui Antonio Zatta se dovedesc a fi variante concentrate după cele publicate de P. Santini la 1777, sub titlul „La Moldavie, la Valachie et la Transilvanie avec la partie de la Bulgarie, de la Hongrie et de la Pologne”.

În aceeași categorie a lucrărilor asemănătoare se impune semnalarea hărții lui Nicolas Sanson „Estats de l'Empire des Turqs en Europe”, publicată la Paris în 1655, după care în 1695 Humbert Iailot a realizat o variantă aproape identică, transpunîndu-o la scară mărită sub un titlu asemănător: „Estats de l'Empire des Turqs en Europe...”. Față de subtitlatura primei variante (... et circonvoisins entre lesquels sont Hongrie, Transilvanie, Valachie, Moldavie, Petite Tartarie suiets ou tributaires des Turqs”), prin modificarea apărută în cea de-a doua variantă (... subdivisee suivant l'essence des beglerbeghicz ou gouvernements dans lesquels sont marquée les résidences des Sangeacs qui en depend, ou sont encor la Transilvanie, la Valachie, la Petite Tartarie, et tributaires des turcs”) se încerca adaptarea la evenimentele istorice derulate în intervalul temporal parcurs și care modificase oarecum cartografia zonei prezentate.

Stilistic, se constată o pregnantă asemănare în redarea simbolurilor cartografice, în reproducerea elementelor geografice și chiar a manierei de aplicare a cromaticii, mai exact numai la conturarea granițelor. Și totuși esența informațională a lucrării lui Nicolas Sanson se pierde la Humbert Iailot, pentru că, realizată la intervale de cinci decenii de la înfăptuirea primei uniri a Țărilor Române sub conducerea lui Mihai Viteazul, harta din 1655 are marele merit de a conține același simbol cromatic pentru înglobarea între aceleași granițe a tuturor celor trei Țări Române, fiind de fapt o recunoaștere tirzie a marelui eveniment petrecut în

1600, în pofida scurtei sale durate. Semnificația istorică și politico-administrativă se pierde la Humbert Iailot, care aplică limitelor teritoriale ale Țărilor Române cite un alt simbol cromatic, sugerind, poate, destrămarea unității înfăptuite prin acea străfulgerare premonitivă de geniu al istoriei.

Prin concepție harta lui Nicolas Sanson „Estats de l'Empire des Turqs en Europe” se constituie în simbol al întregii expoziții, oferind argumentul convingător și autentic al istoriei, în contextul primei sărbători naționale de la 1 decembrie, semnificând existența seculară a României Mari.

Se impune semnalarea etalării tot pe criteriul valoric, pe același panou, a lucrării lui F. Jos Ruherdort „Mappa specialis Walachiae”, editată la 1788, alături de valoroasa „Carte de la Moldavie dressée sur celle du Prince Cantemir”, întocmită de Le Rouge, în august 1770, ambele aflate în cite un unic exemplar, în colecția Serafina și Gheorghe Răut.

Fiecare lucrare, în felul său, reprezintă stadiul cel mai avansat de exprimare grafică a cercetării istorice și cartografice privind Țara Românească și Moldova în secolul al XVIII-lea. Elementele stilistice dobîndesc accente specifice simbolului și convenției cartografice ajunse în stadiul de știință, dar gravorul continuă să-și

dezvăluie prezența imaginativă prin compoziții figurative situate în afara spațiului cartografic. Astfel „Mappa specialis Walachiae” a lui F. Jos Rhuedorf, foarte apreciată pentru execuția sa detaliată și în mare parte inedită, conține în dreapta jos, în spațiul liber o scenă de gen realizată în acvaforte, deci în altă tehnică decît cea a dăltiței, tipică hărților. Pe lîngă aspectul decorativ, peisajul montan se constituie într-un mesaj încifrat aluziv pentru specificul zonal românesc, în viziunea creatorului său occidental.

În finalul acestei investigații expoziționale se cuvine menționată contribuția esențială a colecționarului Gheorghe Răut căci varietatea aspectelor plastice și istorico-geografice deja prezentate rezidă din capacitatea și profesionalismul său în selecția exponatelor. Același rafinament în selecția valorică, dar și tematică a gravurilor din secolele XVI—XVIII, privind istoria Țărilor Române, manifestată de colecționarul dr. Mircea Petrescu, a contribuit la conturarea și accentuarea sugestiei expoziționale propuse: a imaginației și simbolului în cartografia europeană dedicată contextului românesc.

Însoțită de un catalog rezumativ, expoziția se înscrie în peisajul cultural al Capitalei ca o inițiativă, deși nu exhaustivă, oricum inedită pentru ultimele cinci decenii.

RÉSUMÉ

L'exposition „Imagination et symbole dans la cartographie médiévale des Pays Roumains — XVI — XVIII siècles”, ouverte à l'occasion de la fête nationale du 1^{er} Décembre, se propose d'illustrer les débuts de la cartographie, sa convergence avec l'art et l'histoire.

Les œuvres sont exposées à partir de leur technique d'exécution, de leur importance informationnelle. La plupart de ces œuvres datent du XVI^e s. et proviennent des atlas universels célèbres signés par Gérard Mercator, A. Ortelius, Jacopo Castaldo; ce sont des gravures dont les couleurs s'harmonisent et qui ont, à l'envers, des commentaires historico-géographiques.

Le visiteur peut remarquer facilement l'évolution de la peinture figurative du paysage jusqu'au symbolisme cartographique illustré dans un conventionnalisme standardisé qui, dès le XVIII^e s., le rapproche de la science pure.

Les objets inédits exposés de la collection „Serafina et Gheorghe Răut” ainsi que d'autres appartenant à la collection „Prof. Artemisa et Dr. Mircea Petrescu”, réunis selon leur thématique, représentent un argument incontestable qui atteste l'existence depuis des siècles de l'Etat national roumain dans la conscience européenne.

Iniștitoarea ambianță de artă și religie, care crează vizitatorului senzația unei muzici divine, ce coboară printr-un infinit de simfonii de undeva din înalțuri și se pierde treptat, dar nu înainte de a pătrunde prin toate ungherele și nu înainte de a îmbrățișa întregul spațiu expozițional ca o hlamidă de voievod, expoziția de artă religioasă, vernisată la Craiova în preajma sărbătorilor de Crăciun din 1990, este prima de acest gen după mai bine de 45 de ani de obstrucție și prigoană împotriva religiei și a valorilor sale artistice.

Artă autentică ce a contribuit de-a lungul secolelor prin simbol, puritate și frumusețe la propășirea culturii naționale, înscriindu-se totodată în circuitul de valori ale umanității, un sanctuar al frumosului și pioșeniei, care prin armonia liniilor și a culorii, prin seninătatea chipurilor de sfinți și prin blindețea și puritatea gesturilor încintă ochiul și liniștește sufletul. Vizitatorul simte nevoia să mediteze adinc, cu respect și nostalgie în același timp, la vremuri ce își au adinci semnificații în istorie, la acei oameni — pictori, cioplitori și meșteri zugravi —, care au transpus pe lemnul icoanelor și pe tencuiala frescelor sau au încrustat în lemnul și metalul sfeșnicilor, al cupelor și al jilturilor, care au săpat în piatra ancadramentelor și pisaniiilor, sau cei care au zgîriat pe fila pergamentelor și hirtia manuscriselor întreaga simțire românească, acea simțire ce ne-a condus de-a lungul veacurilor, făcându-ne mai buni, mai cinstiți, mai înțelepți.

Fascinanta atracție a artei religioase la cumpăna dintre cele două veacuri — XVIII—XIX — reprezentativă pentru Oltenia, în cadrul căreia se situează

și lucrările expuse la Muzeul Olteniei, cu prilejul expoziției menționate, se datorează în cea mai mare parte meșterilor populari care s-au format la școala de pictură și sculptură brâncovenească, ce a funcționat pe șantierul Mănăstirii Hurez — Vilcea meșteșug ce a fost dus mai departe de ucenicii și calfele acestora. Păstrind expresia artei bizantine, precum și experiențe stilistice baroce din arta occidentală, cunoscind și un intens proces de rusticizare, arta perioadei amintite se remarcă, pe lângă frumusețea ornamentei și prin interesanta motivație a grijii pentru înfățișarea chipului uman, redând blindețea, înțelegerea și puritatea sufletului acestuia.

Capodopere ale genului, cele șase fragmente de frescă, semnificând *Adormirea Maicii Domnului*, *Schimbarul la față*, *Născuterea lui Toma*, *Sfânta Treime* sau *Cina de la copacul din Maneri*, *Înălțarea lui Isus* și *Dumnezeiasca ceată*, provenite de la Biserica Sf. Ioan Sebastian din Craiova, ctitorită în anul 1742 cu cheltuiala „*jupînului Vasile Tăl pășeanu și a soției sale jupînița Hrisana*”, se numără printre piesele de bază din expoziție, fresce ce au fost salvate în urma cutremurului din 1977 și restaurate de către Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București.

De asemenea, este de remarcat în expoziție singurul fragment păstrat din vechea biserică voievodală din Craiova, cu hramul Sf. Dumitru, ctitorită de voievodul Țării Românești Matei Basarab și soția sa Doamna Elena — medallionul ce reprezintă un *Cap de înger*, lucrare de o rafinată discreție.

În bună parte expoziția este populată de icoane pe lemn și pînză, pictate în

*Adormirea Maicii
Domnului, frescă
provenită de la
Biserica
Sf. Ioan Sebastian
din Craiova*



tehnica populară sau clasică, provenite de la bisericile și mănăstirile din Oltenia. Cu o tematică variată, ca *Isus Pantocrator*, *Maica Domnului*, *Sf. Arhanghel Mihail* sau *Sf. Nicolae*, pictate de artiști anonimi sau de cei care și-au făcut cunoscută identitatea — un Preda Zugravu, sau Radu Zugravu din Onești, unele fiind destinate catapetesmei altarului, altele fiind icoane mari împărătești și icoane prăznicare, la care se adaugă ușile împărătești de la intrarea centrală în altar — toate laclăltă lăsînd să se intrevadă remarcabile calități artistice.

O piesă cu semnificație deosebită din punct de vedere artistic, dar și documentar-istoric, este icoana de mici dimensiuni, încadrată într-o casetă mobilă, care a aparținut Aristiei Aman, cea care împreună cu soțul ei Alexandru Aman, fratele pictorului, au avut un rol deosebit în dezvoltarea culturii și muzeelor craiovene, fiind fondatorii primului muzeu din localitate. Este icoana la care se va fi rugat probabil Aristia în zilele ei de cumpănă și tristețe.

Expoziția etalează de asemenea cîteva manuscrise miniaturate, printre care și un *Tetraevangheliar grecesc*, lucrat pe pergament (secolele XIII—XIV), cu o delicată și frumoasă miniatură florală, precum și cele două pomelnice ale Bisericii

Popei Anghel sau Chițărănoaia din Craiova și al celei din Floreștii-Simnicului, scrise și miniaturate de Dionisie Eclesiarhul la Mănăstirea Coșuna sau Bucovățul Vechi și pomelnicul Bisericii din Băbiciu, scris de Pahonie Ieromonah.

Toate aceste obiecte se constituie într-un patrimoniu de valori de artă autentică, cu adînci semnificații de morală creștină.

RÉSUMÉ

A Craiova l'on a ouvert l'exposition „Trésors d'art religieux de l'Olténie”, la première de ce genre après plus de quarante-cinq années. Les objets d'art authentique exposés, qui, par leur symbolisme, leur pureté et leur beauté ont contribué le long des siècles au développement de la culture nationale, font partie du patrimoine culturel de l'humanité; ils ont attiré un grand nombre de visiteurs.

Les objets exposés traitant des thèmes religieux datent du XVIII^e et du XIX^e s. L'auteur remarque notamment six fragments de fresque illustrant l'Assomption, la Transfiguration, l'Incrédulité de Saint Thomas, la Sainte Trinité, l'Ascension, l'Armée céleste.

L'exposition contient également quelques manuscrits miniaturés, des obituaires etc.

Tous les objets exposés sont représentatifs pour l'art roumain authentique et ont un symbolisme moral chrétien.

ANIMA MUSEI

CORINA SANDU

Cu riscul de a scrie un lucru foarte cunoscut, vom începe prin a defini conceptul de bază al muzeologiei:¹ „*Muzeul este o instituție permanentă, fără scop lucrativ, în serviciul societății și dezvoltării sale, deschisă publicului și care face cercetări privitoare la mărturiile materiale ale omului și mediului înconjurător, le achiziționează, le conservă, le studiază și mai cu seamă la sfârșitul studiului le expune în scopul educării și delectării*”².

Dintre toate funcțiile unui muzeu ce decurg din definire și anume: conservare, cercetare, restaurare, difuzare, educare, expunere, ultimele două diferențiază muzeul modern de concepția despre muzeu a secolelor anterioare și chiar a primei jumătăți a secolului al XX-lea, tributară criteriilor subiective care limitau numita instituție la un simplu depozit.

Din antichitatea greacă pînă azi, muzeele au traversat diferite etape legate de evoluția economică, socială și spirituală a umanității. În linii generale, existența unui muzeu implică mai întîi crearea unei colecții, care mai apoi se deschide publicului. Principiul tradițional de bază al creării unui muzeu are un traiect simplu: colecție → public.

Practica a demonstrat că existența unui muzeu nu poate fi condiționată decît de rațiuni sociale. Una din preocupările de bază ale muzeologului este

relația permanentă cu publicul. Astăzi nu mai este suficient să se pună un afiș pe ușa muzeului pentru ca vizitatorii să se inghesuie în sălile lui. Un muzeu fără public devine automat un depozit de obiecte.

Lipsa de interes a publicului pentru muzeele din România se datorează binecunoscutei pauperizări la toate nivelurile care marginalizează dintre preocupările oamenilor în primul rînd pe cele de ordin cultural, consecință directă a dezinteresului total al statului de a acorda vreo atenție salvării patrimoniului național, culturii românești și universale; unica preocupare în acest domeniu fiind o puternică reclamă a sistemului politic și a dubioșilor săi reprezentanți. Repulsia publicului față de insistența reclamei s-a extins însă, ca și în alte domenii, asupra sistemului muzeal în general, acest fenomen constituind o barieră destul de greu de îndepărtat. Și aceasta într-o țară în care muzeele aveau un rol cultural important, în care exista un public permanent.

Într-o manieră ideală, muzeul trebuie să corespundă necesităților directe ale publicului.

De ce vin oamenii să viziteze un muzeu?

Ultimele statistici realizate în acest sens demonstrează că publicul vizitează

muzeul din motive diferite. Din cercetarea realizată de Alain Marc Rieu, epistemolog, prezentată în cadrul primului Salon Internațional al Muzeelor SIME 88, se remarcă noile tendințe ale motivației principale a vizitatorilor muzeelor. Din statistică reiese că: 23% vin pentru a învăța, 13% pentru a se delecta și 63% pentru a descoperi și a explora³.

Analiza acestei statistici demonstrează necesitatea creării de noi structuri muzeale adaptate publicului.

Rătiunea unui proiect de acțiune culturală muzeală este studiul sociologic al publicului, realizarea proiectului revenind personalului specializat în muzeologie:

studiu sociologic al publicului → proiect de acțiuni culturale muzeale → personal specializat în muzeologie = muzeu

Sistemul de comunicare permanentă cu publicul duce la optimizarea funcționării muzeului. Această comunicare trebuie făcută în ambele sensuri: public → muzeu, muzeu → public.

Muzeul de mîine

Destinul muzeelor depinde de organizarea internă și de relația lor cu publicul. Un muzeu frecventat de public își justifică existența, pe cînd un muzeu fără public nu se mai numește muzeu.

De ce nu vin oamenii la muzeu? aceasta este întrebarea. Muzeologii posedă știința răspunsului, însă pentru a nu spune bănuielilor pe nume și pentru a da nu numai un răspuns dar și o soluție am avea nevoie de studii sociologice regionale și naționale.

Înainte de a dramatiza starea actuală a muzeelor din România, să ne amintim că rolul lor a fost redus la activități de conservare în detrimentul a ceea ce ar fi trebuit să fie în realitate: o instituție cu prioritate culturală. În linii generale, muzeele din România sînt statice. Dinamizarea activităților în interiorul muzeelor se poate realiza prin crearea de servicii culturale destinate vizitatorilor. Dintre acestea enumerăm în primul rînd pe cele adresate vizitelor de grup: conferințe, colocvii, seminare ciclice și tematice, dezbateri; cursuri temporare și/sau permanente; ateliere în care se realizează

demonstrații tehnice; un serviciu permanent cu programe audio-vizuale. O serie de acțiuni specifice sînt destinate grupurilor școlare, publicului defavorizat⁴, materializate în existența fișelor pedagogice de sală, chestionare-parcurs prestabilite, activități creative manuale, concursuri cu premii, jocuri etc.

Vizitele individuale pot fi stimulate prin punerea la dispoziția vizitatorului a planului muzeului, a ghidului acestuia, pliante, broșuri, cataloage, a programului de activități al muzeului pe trei sau șase luni înainte; biblioteca și/sau centrul de documentare deschise la cererea persoanelor interesate.

Dinamizarea activităților muzeale în exteriorul muzeului, se realizează în cadrul expozițiilor itinerante și a acțiunilor de colaborare permanentă cu muzee de același tip din țară și din străinătate, cu alte instituții: universități, centre de cercetare, școli etc.

O nouă strategie muzeală

Trecerea de la un muzeu static la un muzeu dinamic este dificilă, dar posibilă. Fără îndoială nu este suficient să știm „*ce ar trebui făcut*”, pentru a realiza o idee trebuie să știm cum.

Să luăm drept exemplu primul caz: muzeele în care serviciile culturale trebuie create. În primul rînd este necesară conceperea și punerea în aplicare a unui plan de comunicare cu publicul. În al doilea rînd realizarea unui studiu de definire a unui proiect tematic însoțit de coordonarea unei cercetări de concept și alegerea unei echipe mixte responsabile, formată din muzeologi, cercetători, pedagogi, comunicologi, sociologi etc.

Determinarea posibilităților de realizare a unui proiect este rezultatul unei munci de echipă, care studiază dorințele unei populații căreia i se adresează mesajul într-o formă directă. Stabilirea unui buget de investiții și de funcționare a fiecărui proiect de acțiuni culturale demonstrează procentajul de posibilă realizare. (Aprobarea acestui buget de către direcția muzeului asigură realizarea integrală a proiectului).

Urmează, apoi, într-o ordine logic evolutivă, realizarea unui ghid științific, ca material de lucru muzeologic, însoțit fi-

rește de un ghid muzeografic care marchează distribuirea spațiilor destinate proiectului fie el expoziție, atelier sau auditorium pentru conferințe.

În al doilea caz, în care muzeul are deja servicii culturale și dorește să le transforme sau să le extindă, este necesară o analiză a poziției muzeului față de colecțiile sale, de acțiunile sale cu publicul său.

Atât în primul caz cit și în al doilea orice acțiune culturală muzeală trebuie însoțită de o strategie publicitară de mediatizare a evenimentului prin intermediul invitațiilor personalizate, afișe, presa locală și națională, radio, televiziune.

De la eșec la succes

Există o mare diferență între realizarea unui proiect și reușita lui. Succesul nu se obține întimplător. Evaluarea eficacității fiecărei acțiuni culturale muzeale, direct legată de obiectivele principale ale muzeului, este o metodă de lucru orientată împotriva eșecului. Ea se face în etape:

- la începutul acțiunii, pentru a stabili care este raportul acestei acțiuni față de instituția muzeală: imaginea de marcă, notorietate, atitudine;

- în timpul acțiunii, semnalând aspecte pozitive și negative care cer schimbări sau ajustări;

- la sfârșitul acțiunii pentru a vedea în ce măsură s-a reușit atingerea obiectivelor principale propuse, dacă mesajul a fost înțeles, a fost acceptat sau nu, mijloacele tehnice selecționate au permis atingerea scopului etc;

- repercusiunile acțiunii în timp și spațiu.

Analiza rezultatelor evaluării constituie pe de o parte baza planificării sistema-

tice și eficiente a acțiunilor culturale viitoare. Pe de altă parte, permite examinarea condițiilor de funcționare a structurii de organizare, a calităților și competențelor profesionale ale personalului muzeului care a realizat acțiunea. O consecință a acestui mod de lucru este, desigur, atragerea publicului în muzee, preocuparea cea de toate zilele a muzeologilor români și a prezentului articol. Specificăm că cele scrise mai sus nu reprezintă în nici un caz „rețete de muzeologie modernă”.

NOTE

¹ Muzeologia este considerată ca știință începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea. Muzeolog este denumirea dată personalului științific care lucrează în muzeu. Diferența între muzeolog și muzeograf este cea dintre un regizor (muzeologul) și un scenograf (muzeograful). În limbajul cotidian în mediul muzeologic din România se utilizează termenul de muzeograf în locul celui de muzeolog: acesta este o consecință a lipsei de documentare la nivel internațional și a izolării muzeologiei românești în ultimii 10 ani.

² Traducerea a fost făcută în limba română din limba franceză. „Statutul de deontologie profesională ICOM” va apărea într-o nouă ediție în 1991. Până atunci rămâne valabilă această definiție din 1987.

³ Alain Marc Rieu: *Les visiteurs et leurs Musées*, Materialul se poate consulta în centrul de documentare ICOM-UNESCO cota = ICOM - 195 RIE 1987.

⁴ Expresia „public defavorizat” este folosită pentru a denumi persoanele handicapate. Termenul de handicapat fiind „devaluat” ca o consecință a unei noi mode, în urma căreia evităm într-o formă estetică de a spune lucrurilor pe nume.

Un dosar complet cu documente internaționale a fost depus de dna. Corina Sanda la Direcția Muzeelor și Colecțiilor la data de 20 octombrie 1990. El poate fi consultat în permanență.

RESTAURAREA UNUI MANUSCRIS DE SECOL XVI

SOFIA ȘTIRBAN, ALEXANDRU ȘTIRBAN

Cu prilejul restaurării, deci a restabilirii semnificației originare pierdută parțial, sau estompată în timp, și a consolidării structurii suport, ni se oferă o serie de informații în plus asupra codicelor, prin intermediul diferitelor tehnici și investigații de laborator la care acestea sînt supuse.

Așa cum se știe, la baza oricărei restaurări stau analizele chimice ale hirtiei (tehnici de fabricare, natura materialelor constitutive, finisaje speciale, lungimea și grosimea fibrelor, liniile de apă), filigranul și cerneala, stabilirea vechimii hirtiei, identificarea fabricii producătoare, studierea compoziției și calității cernelii, toate acestea contribuind la elucidarea unor probleme de datare în codicologie.

Obiectul articolului de față îl constituie un manuscris de secol XVI, reprezentînd un *Minei pe luna februarie*¹, provenind de la Mănăstirea Hodoș-Bodrog, în prezent aparținînd Bibliotecii Episcopale Arad, înaintat spre restaurare, în anul 1988, Laboratorului de restaurare al Muzeului Unirii din Alba Iulia.

Fișa analitică însoțitoare, întocmită de muzeografa Elena Rodica Colta, data manuscrisul în secolul al XVI-lea, ca loc de apariție era menționat un atelier mănăstiresc necunoscut din Serbia, în limba slavo-sirbă, cu caractere chirilice, fără a da numărul de pagini al volumului.

Lucrarea *Mănăstirea Hodoș-Bodrog* aduce o informație în plus, semnalînd o însemnare din secolul al XVIII-lea. Autorii lucrării afirmă, pe baza acestei în-

semnări, că manuscrisul se afla în secolul al XVIII-lea la Hodoș-Bodrog², fără însă a da textul exact al însemnării și pagina la care a fost găsită.

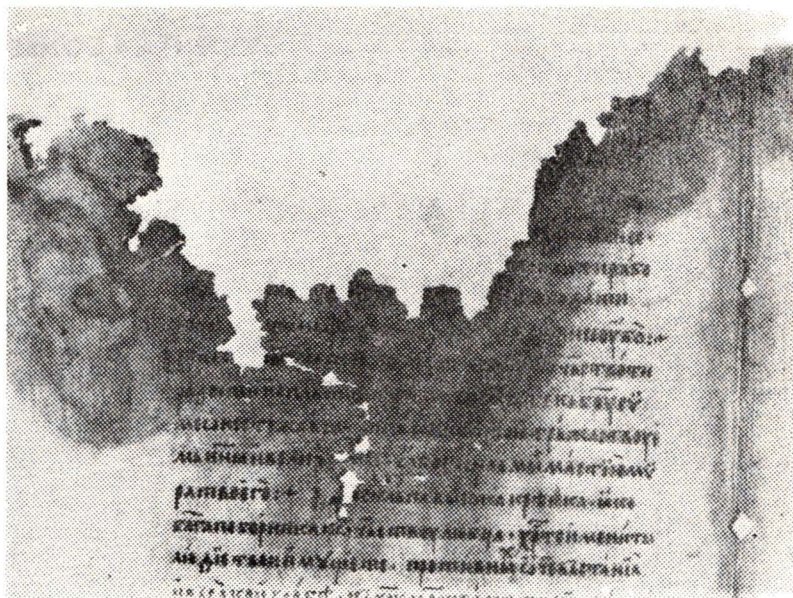
Cit privește localizarea, autorii lucrării susțin redactarea manuscrisului într-o redacție sirbă, datîndu-l, de asemenea fără argumente, la sfîrșitul secolului al XVI-lea.

În momentul în care volumul a fost adus în laborator și supus unor ample analize macroscopice și microscopice (biologice și fizico-chimice), rezultatele obținute au reușit să confirme, să completeze sau să infirme datele și ipotezele sus-menționate.

Prelevările, efectuate în cadrul Laboratorului de patologie și restaurare carte de la Biblioteca Națională București, au scos la iveală faptul că volumul a suferit un atac biologic, identificîndu-se speciile *Stemphyllium piriforme* și *Penicillinium* sp.

Atacul instalat s-a soldat cu depozite masive de spori, pătare, fragilizare avansată a hirtiei, fibrele tinzînd să se desprindă la simpla atingere, fisurare, pierderi masive de material purtător al informației scrise, blocarea volumului în zonele biodeteriorate.

Deteriorările fizico-chimice și condițiile microclimatice improprii de depozitare (volumul a suferit trei inundații consecutive) au contribuit și ele la aducerea volumului în starea precară de conservare în care s-a aflat în momentul aducerii lui în laborator.



Filă de manuscris înainte
de restaurare

Legătura a avut de suferit în urma atacului biologic, ața utilizată la coasere și-a pierdut rezistența, capital-bandul s-a desprins, învelitorile din piele și-au pierdut elasticitatea, devenind rigide, ceea ce a dus la scorjirea pielii, sau chiar la pierderea unei părți din ea (în special la coperta a doua). Scoalțele din lemn au suferit deformări, devenind inutilizabile.

Legătura prezintă urme de intervenții ulterioare, fiind mult mai tirzii de secolul XVIII. Învelitoarea este din piele maro, ornamentată cu un chenar cu frunze de laur, cîmpul central fiind ocupat de un medalion reprezentînd „Coborîrea Duhului Sfînt”. Cotorul este drept, fără falț, înleiat cu clei de oase și căptușit cu pinză. Cusătura este continuă, pe trei ligamente din sfoară. Capital-bandul este cusut pe pinză în două culori. Forzațul lipsește.

Investigațiile chimice ale hîrtiei ne furnizează următoarele date: corpul cărții este format dintr-un singur sort de hîrtie, provenind de la o singură fabrică. Hîrtia este manuală, cu linii de apă și filigran vertical, din fibre de in și cîneapă, cu lungimea în zona sănătoasă de 1250 μ și grosimea de 20 μ , iar în cea biodeteriorată are o lungime de 530 μ , fără finisaje specifice de suprafață. Este o hîrtie

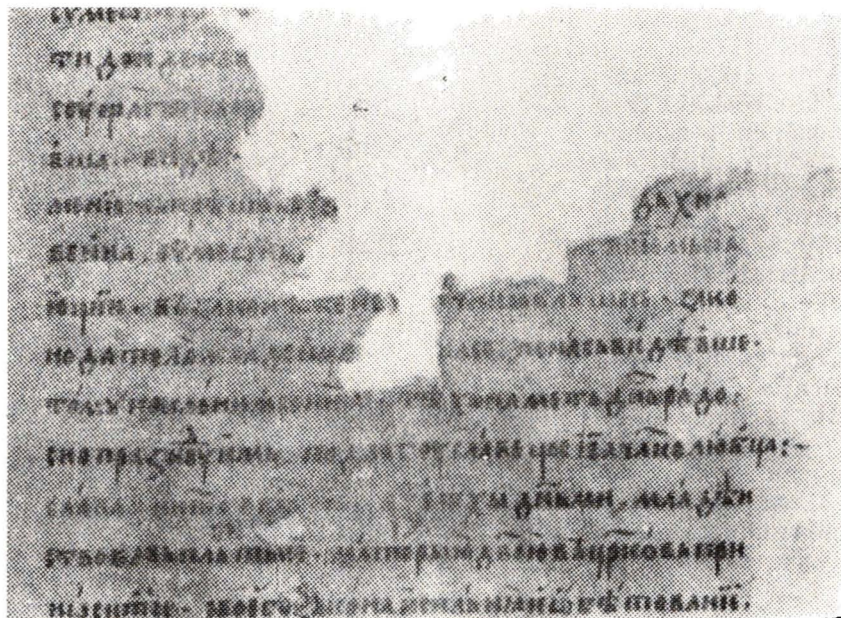
omogenă, cu foarte rare particule nedefibrate, cu nebulozitate redusă.

Înleierea este făcută cu gelatină, difuzia apei în hîrtie este izotropă, de unde rezultă caracterul ei omogen și constant în toate direcțiile. Timpii de udare în zonele sănătoase se încadrează în limitele normale, gradul de înleiere este bun.

Toate aceste elemente indică un stoc de hîrtie calitativ superioară, specifică celei fabricate în secolul al XVI-lea.

În urma efectuării analizelor chimice ale cernelii, am constatat folosirea unui amestec de cerneală ferogalică cu cerneală de carbon, amestec utilizat în mod curent în secolul al XVI-lea. În urma încercării de solubilizare, ea rezistă la picurare și tamponare și se dizolvă foarte puțin la frecare, de unde rezultă caracterul ei bun. Conform modului de comportament al acestui amestec și în cazul de față particulele de carbon au rămas la suprafața hîrtiei, iar cerneala ferogalică a dat pe verso-ul paginilor așa-zisele „aureole ruginii”. PH-ul scăzut se datorește și cernelii ferogalice care mărește aciditatea pe zonele de contact. Cerneala de culoare roșie, cu care sînt scrise inițialele și începuturile de capitol, este foarte solubilă.

Pentru a prepara un amestec de cerneală de o asemenea calitate, autorul a folosit o rețetă consacrată, cunoscută și



Filă de manuscris după
restaurare

practicată în centre culturale de tradiție, cum au fost cancelariile sau scriptoriile mănăstirești.

Urmind etapele firești de lucru, după descoaserea codicelui, am trecut la deblocarea lui, pe cit posibil prin mijloace mecanice, atita timp cit acest lucru nu afecta integritatea textului și a materialului suport. Restul a fost deblocat prin tamponări repetate cu soluție hidroalcoolică (nu s-a folosit apă pentru că hirtia a fost fragilă și cerneala roșie deosebit de solubilă). Am evitat intenționat imersia totală a volumului, pentru a îndepărta riscul desprinderii în bloc și pierderea zonelor afectate.

Fragilitatea mare a foilor și imposibilitatea de manipulare ne-au determinat să dublăm cu vâl fiecare filă recuperată prin deblocare, înainte de spălare.

Spălarea s-a făcut în soluție hidroalcoolică în concentrație de 40% alcool, 60% apă la 20°C, pe site. După spălare, vâlul a fost îndepărtat.

În urma efectuării analizei pH, am constatat că aciditatea în zonele sănătoase este de 6, iar în cele biodeteriorate de 5,5. Acest lucru se datorește, pe de o parte, cernelii ferogalice, pe de alta, atacului biologic. După spălare, aceste valori s-au corectat. Corectarea accepta-

bilă a pH-ului ne-a determinat să nu recurgem la neutralizarea foilor, dar soluția de reînclieiere de 2% cu metil celuloză am preparat-o în bicarbonat de magneziu de 0,20%. Cu acest prilej, am creat și un strat de suprafață neutru și protector împotriva unei reacidifieri ulterioare.

Gradul de înclieiere și timpii de udare se încadrează în limitele normale, în zonele afectate hirtia nu udă.

După reînclieierea și presarea intermediară, am consolidat cu vâl, pe o parte, zonele biodeteriorate. În locurile unde a fost nevoie, acest lucru s-a făcut pe ambele părți.

Umplerea golurilor s-a făcut cu hirtie japoneză, prin metoda „La dublu”, cu metil-celuloză de 3%. După degajarea surplusului de hirtie, am făcut o nouă presare intermediară. Presarea finală, la umed, a avut scopul de rearanjare a fibrelor și stabilizare dimensională.

Ținând cont de valoarea artistică deosebită a legăturii, relegarea s-a făcut prin întărirea vechii inelitori din piele într-una nouă. Pentru aceasta, au fost scoase inelitorile de pe vechile scoarțe și au fost înlăturate zonele nerecuperabile, apoi a urmat o curățire cu soluție de alcool isopropilic 50%, apă 49%, 1% glicerină, urmată de o presare ușoară, în

stare umedă, iar apoi de șerfuirea și nivelarea suprafeței. Emolierarea s-a făcut cu cremă Britisch. Fragmentele recuperate din învelitori au fost consolidate și completate cu piele nouă, în zonele interne absente. După pregătirea pielii noi, s-a executat intarsierea. Scoarțele au fost confecționate din mucava, după care s-a trecut la fixarea pe corpul cărții prin îngroparea nervurilor pe partea exterioară, au fost trase învelitorile din piele și au urmat celelalte operațiuni.

În timpul procesului de lucru, în mod firesc ne-au atras atenția însemnările manuscrise din vecinătatea tranșei indicitoare. Atît grafia, cît și cernela indică două categorii de însemnări. Primele, scrise de aceeași mină, cu aceeași cernelă ca în cazul manuscrisului, au la început un semn cu cernelă roșie (cruciu-liță sau două linii). Faptul că aceste semne se regăsesc la un moment dat în text, ne îndreptățește să afirmăm că ele sînt completări, glosse la text.

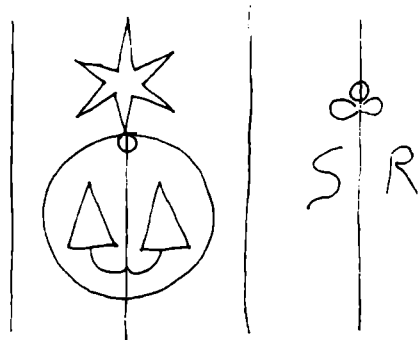
A doua însemnare, de la pag. 3v, 4v, 6v, 7v, „Am semnat la anul 1723 Ghcnadiu”, scrisă de altă mină, în alt timp, cu altă cernelă, nu s-a păstrat integral. Din ce s-a păstrat, nu rezultă că în secolul al XVIII-lea manuscrisul s-ar fi găsit la Mănăstirea Hodoș-Bodrog.

Ca o surpriză, urmărind sfîrșiturile de capitol, la paginile 71 și 86v, ne apare, în locul rămas liber după încheierea frazei, o însemnare manuscrisă „Egda ot Drava”, ceea ce întărește ipoteza scrierii codicelui în Serbia, probabil într-o localitate situată în apropierea acestui riu, într-un atelier mănăstiresc cu tradiție în arta scrisului, de un oarecare Egda, bun cunoscător al cernelurilor și al scrisului. Ar mai putea fi redactat în zona Mureșului, de un călugăr de origine sîrbă.

În ceea ce privește datarea, se știe că un element de bază în datarea codicelui îl constituie filigranul.

Cu ocazia descoperirii volumului, am identificat prezența unui filigran, o ancoră într-un cerc, deasupra cu o stea în cinci colțuri cu o contramască formată din literele SR, despărțite de o floare.

Consultînd bibliografia de specialitate³, această marcă apare pe hîrtia fabricată



Filigranul hîrtiei folosite la manuscris

în Italia în secolul al XVI-lea. Varianta identificată de noi este de origine venețiană și a fost folosită în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Analizînd hîrtia folosită la redactarea unui Octoih slavon tipărit la Veneția în 1536⁴, regăsim aceeași marcă ca și în hîrtia manuscrisului nostru, aproape identică.

Lucrarea lui Al. Mareș cu privire la mărcile de hîrtie din secolul al XVI-lea⁵ prezintă un filigran ce se suprapune cu cel identificat de noi și aparține tot unui manuscris slavon.

Coincidența de marcă în cazul celor trei lucrări menționate și faptul că, în cazul tipăriturii de la Veneția, drumul hîrtiei de la fabricare la folosirea ei nu putea fi lung, ne determină să lansăm ipoteza că hîrtia folosită la redactarea Octoihului slavon și a celor două manuscrise a fost fabricată cam în aceeași perioadă, în jurul anului 1536. Micile modificări ale filigranului, cum este cea a sîrmei folosită la contramască, indică ani diferiți de fabricare, dar apropiati.

Încercînd să găsim data aproximativă a scrierii codicelui, coroborînd datele prezentate și calculînd, după metoda stabilită de Briquet, timpul scurs de la fabricarea hîrtiei la folosirea ei, adăugăm la data aproximativă a fabricării (adică 1536) 30 de ani (pentru hîrtia de format mare) și obținem data aproximativă a scrierii codicelui, adică anul 1566, sau ceva mai tîrziu, cunoscut fiind faptul că în scriptoriile mănăstirești se obișnuia stocarea hîrtiei.

Coroborind toate aceste date, în final putem conchide: 1. Volumul are 132 pagini; 2. Hirtia folosită la redactare este de proveniență venețiană, fabricată în jurul anului 1536 și este de foarte bună calitate. 3. Manuscrisul a fost redactat, probabil, în Serbia, într-un atelier de tradiție, de un singur autor, bun cunoscător al cernelurilor și al scrisului, un oarecare „Egda ot Drava”. 4. A fost scris în secolul al XVI-lea, în jurul anului 1566. 5. Nu există informație scrisă că în secolul al XVIII-lea manuscrisul s-ar fi găsit la mănăstirea Hodoș-Bodrog. Însemnarea din 1723 nu scoate în evidență acest lucru.

Cît privește circulația manuscrisului și modul în care mănăstirea Hodoș-Bodrog, ca centru cultural de tradiție pe Valea Mureșului, a ajuns la un moment dat în posesia lui lăsam spre rezolvare istoricilor culturii.

Eventuala dovedire că manuscrisul ar fi fost redactat într-o mănăstire din zonă, de un călugăr de origine sîrbă, ar deschide o nouă perspectivă asupra orizonturilor culturale în scriptoriile mănăstirești de pe valea Mureșului, în secolul al XVI-lea.

NOTE

¹ *Minci pe luna februarie*, nr. inv. 20/A, Biblioteca Episcopală Arad.

² E. Arădeanu, L. Emandi, T. Bodogae, *Mănăstirea Hodoș-Bodrog*, Arad, 1980, p. 174.

³ Briquet, *Les Filigranes*, Paris, 1907, Tom I.

⁴ *Octoih slavon*, nr. inv. 57, Biblioteca Episcopală Arad.

⁵ Al. Mares, *Filigranele hîrtiei întrebuințate în țările române în secolul al XVI-lea*, Editura Academiei Române, București, 1987, p. 171–172; 402.

RÉSUMÉ

La restauration offre de nouvelles informations concernant la datation, la localisation et la paternité des manuscrits.

Cet article se propose d'étudier un manuscrit qui représente un Ménologe pour le mois de février, datant probablement de la fin du XVI^e siècle.

Ce manuscrit a été soumis à des analyses détaillées physico-chimiques et biologiques du papier, de l'encre et des couvertures en cuir; le filigrane

du papier a été également étudié. Le filigrane représente une ancre inscrite dans un cercle, avec une contremarque notée SR; il est de provenance vénitienne et il a été utilisé vers 1536.

Les notes des manuscrits ainsi que les dates fournies par les analyses de laboratoire ont contribué de cette façon à élucider certains problèmes concernant la paternité, la datation et la localisation du volume.

PROTECȚIA NATURII — IMPERATIV AL ACTUALITĂȚII

PANTE GHERGHEL

De-a lungul istoriei Pământului, evoluția lumii animale a fost marcată nu numai de apariția unor noi grupe, dar și de extincția altora. Paleontologii afirmă că din totalul de 100% al speciilor de animale înregistrate, 99% au dispărut, contemporane fiindu-ne doar 1%. Cauzele acestor colosale pierderi nu sînt integral cunoscute. Cu siguranță că una dintre ele este reprezentată de schimbările radicale ale climei ce au rezultat în urma profundelor metamorfoze suferite de scoarța terestră datorită mișcărilor atât pe verticală, cit și în plan orizontal.

În ultimele secole, progresul civilizației umane a intrat și el nu de puțin ori în contradicție cu natura, cu legile ei de dezvoltare, pricinuind pierderi irecuperabile în genofond, în patrimoniul viu al Terrei. În acest sens, unii specialiști apreciază că, în ultimii 300 de ani, de pe fața Pământului au dispărut 150 de specii de animale și alte 600 se află pe pragul stingerii iremediabile. Aceste grave semnale de alarmă au determinat în toate țările civilizate ale lumii o amplă mișcare pusă în slujba ocrotirii mediului înconjurător. În țara noastră, rădăcinile acestui curent se află în secolul al XIX-lea, dar bazele lui științifice au fost puse în deceniile al treilea și al patrulea ale secolului nostru de către doi dintre cei mai renumiți biologi din vremea aceea —

universitarii clujeni Alexandru Borza și Emil Racoviță. Ca rezultat al acțiunii lor a fost înființat Parcul Național Retezat (1935) și o serie de rezervații naturale, au fost declarate monumente ale naturii specii de plante și animale cu efectivele reduse și biotopul periclitat. Mișcarea de ocrotire a naturii se continuă pînă în zilele noastre amplificindu-se nu numai prin integrarea în rindurile ei a numeroși biologi, medici, agronomi, chimiști, oameni de cultură etc., dar și prin acțiunile de sensibilizare a maselor largi, care în prezent constituie un front tot mai activ.

Dintre animalele dispărute din fauna României notăm *zăganul* și *vulturii plesuci* (negru și sur), impresionante păsări care au cuibărit în Carpați. Ca monumente ale naturii din rindul păsărilor sînt și cele două mamifere strict protejate: *capra neagră* și *risul*. Cele mai multe dintre păsările ocrotite sînt locuitori ai Deltei Dunării: *pelicanii* și *lebedele*, *egreta mare* și *egreta mică*, *ciocîntorsul* și *piciorongul*. La rindul lor, Carpații românești adăpostesc, alături de *acvile* și *vulturi*, încă două inestimabile comori faunistice: *cocoșul de mestecăn* și *cocoșul de munte*. Ceea ce fac aceste ultime două specii a fi deosebit de atractive, pentru iubitorii naturii, sînt nu numai armonia conformației corporale, nu numai eleganța penajului, dar mai ales parada nupțială

însoțită de un original cîntec, de dansul cocoșilor și nu rareori de viguroase confruntări între ei pentru a câștiga simpatia femelelor. Această paradă nupțială este un spectacol unic, găzduit, în a doua jumătate a lunii aprilie și prima jumătate a lunii mai, în pădurile de molizi și brad — pentru cocoșul de munte și în zonele cu ienuperi din golul alpin — în cazul cocoșului de mesteacăn. Doar toamna, la boncăluitul cerbilor, muntele mai reprezintă un loc cu o forță asemănătoare de atracție.

În zonele de cîmpie din sudul țării și Delta Dunării se mai întâlnește destul de rar un alt reprezentant al monumentelor naturii, *dropia*, supranumită și struțul stepelor nordice. Cu ținută aristocratică și cu o inedită combinație de alb, roșcat, negru și galben în veșmintele de pînă, pasărea scrutează mereu depărtările, sesizînd prezența omului de la 6—700 m. Faptul că vederea este cel mai dezvoltat dintre toate simțurile acestei păsări l-a remarcat într-un fel cit se poate de sugestiv scriitorul Mihail Sadoveanu, în povestea „Pădurea și stepa”. Într-adevăr, pînă în secolul trecut și chiar la începutul secolului nostru, *dropia* era un component obișnuit al faunei din zonele întinse de cîmpie din țara noastră. Îndepărtîndu-se însă de natură, omul a deteriorat biotopul și în cazul acestei specii și i-a exterminat populațiile. Femela de *dropie* pare un pui în raport cu masculul. Ea atinge abia 5—6 kg, în timp ce el ajunge la 21. Este una dintre cele mai mari diferențe de greutate dintre mascul și femelă în lumea păsărilor. Dar impresia cea mai vie o produce și această specie în perioada împerecherii în lunile aprilie-mai, cînd își demonstrează întreaga măreție și frumusețe. În prezent, în țara noastră, numărul *dropiilor* nu depășește 100 de exemplare, fiind probabil specia cea mai periclitată.

Să ocrotim cu toții natura! Este unul dintre imperativele primordiale ale zilelor noastre ce nu mai poate să rămînă ca o deviză fără rezultate concrete. Aceasta înseamnă în esență a nu distruge nimic din ceea ce natura a creat și omul nu poate refăce. Speciile dispărute nu pot fi reconstituite!

CONEXIUNI INTERDISCIPLINARE ÎN ACTIVITATEA MUZEALĂ

IOAN CHINTĂUAN

În toate domeniile cercetării muzeale s-a dovedit că rezultate deosebite se obțin atunci cînd, indiferent de tema abordată, la realizarea ei au participat, în afara specialistului în domeniul respectiv, și specialiști (specialist) din alte domenii. Sînt valoroase studiile elaborate de istorici în colaborare cu geologi (stratigrafi, mineralogi, paleontologi); de istorici cu chimiști sau fizicieni; de istorici cu geografi; de etnografi cu botaniști etc, etc. Un studiu de mare valoare nu poate fi realizat fără o colaborare interdisciplinară, fapt dovedit de lucrările apărute în anii din urmă. Colaborarea interdisciplinară este mai ușor de realizat în muzee și mai greu în afara lor. Noi o considerăm obligatorie, deși este foarte puțin practică.

Muzeele complexe (mixte) sînt primele care pot (și trebuie) aborda teme ce necesită colaborarea unor specialiști din domenii diferite. Apare astfel ca o necesitate orientarea specialistului nou intrat în muzeu, indiferent de domeniul căruia îi aparține, spre o specializare utilă altui domeniu, prezent și el în muzeu prin specialiști (paleontologie pentru arheologie, de exemplu). Această necesitate conduce spre crearea unor colective capabile să rezolve problemele științifice deosebit de importante pentru istoria (materială, culturală, naturală) patriei. Există studii de istorie, de exemplu, a

căror valoare putea fi mult crescută în cazul în care erau incluse și probleme de evoluție istorică a mediului (relief, climă, hidrologie, floră, faună etc). Deși, în general, se cunosc aceste lucruri, puține sînt muzeele în care se practică o cercetare interdisciplinară.

O altă problemă căreia nu i se acordă atenția cuvenită în muzee este aceea a cercetării istorice în domeniile neistorice. Studiile de științe ale naturii (botanică, zoologie, geologie) sau de etnografie au un istoric al cercetărilor respective, dar el este privit și tratat ca o „aducere la zi” sau „punere în temă”. În majoritatea cazurilor este suficient pentru un specialist din afară, dar pentru un specialist din muzeu problema trebuie reconsiderată. Naturalistul din muzeu, de exemplu, are posibilitatea să cunoască în detaliu istoricul cercetării respective și de aici decurge obligativitatea pentru el a cercetării istorice. Datele furnizate de el sînt deosebit de utile naturaliştilor din afara muzeului, care sînt lipsiți de posibilitatea (loc și metodă) cunoașterii unor colecții sau documente, păstrate numai în muzee sau arhive, sau le pot face cu mari eforturi. Nu pot fi decît utile studii de tipul: *istoricul cunoașterii și utilizării apelor minerale; a rocilor, a pietrelor prețioase și semiprețioase, a metalelor; tipuri de roci utilizate la construirea monumentelor istorice din diferite perioade și locul vechilor exploatare; evoluția așezărilor umane; motivația creării unor așezări de un anumit tip într-un anumit loc; dispariția nemotivată a unor îndeletniciri străvechi (pietăritul, spălarea aurului) etc.*

Vechi colecții sînt încă nestudiate în muzee și instituții de învățămînt. Lor li se adaugă date și fapte conținute în diferite documente de arhivă. Arhivele au în fondurile lor documentare multe lucruri interesante și utile privind *pădurile, vînatul, pescuitul, exploatarea rocilor și minereurilor, meșteșugurile, medicina populară etc.*

Sigur, cercetarea de teren este în toate cazurile deosebit de importantă pentru muzeograful biolog, dar ea capătă un plus de valoare prin cercetarea istorică de muzeu și arhivă. Nu sînt rare cazurile în care cercetarea colecțiilor și documen-

telor dă indicii deosebit de prețioase pentru un naturalist de orice nuanță (geograf, geolog, biolog), sau pentru un etnograf. Vom afla despre existența în trecut a unor specii de plante sau animale, azi dispărute total sau numai de pe anumite areale; modificări geomorfologice; vechi puncte de exploatare a unor substanțe minerale utile sau roci; vechi amenajări și utilizări ale unor surse hidrominerale; îndeletniciri străvechi etc. Pe această bază se pot iniția cercetări și acțiuni de repopulare cu anumite specii, de reluare a unor exploatare și îndeletniciri.

Specialistul din muzeu are obligația, prin cercetările pe care le întreprinde, să facă legătura între trecut și prezent, să evidențieze valorile trecute și uitate, să ușureze cercetările prezente. Cercetarea interdisciplinară și cea istorică în domeniile neistorice pot contribui la creșterea valorică a activității științifice din muzee.

„Geoarheologia” și locul ei în cercetarea muzeală

Cercetarea interdisciplinară constituie azi o necesitate și acest fapt a căpătat o recunoaștere unanimă. Vechimea ei este mare, dar extinderea a fost greoaie. Sprijinul unei discipline pentru alta a făcut ca cea de a doua să obțină rezultate spectaculoase. Cîștigul a fost de fapt reciproc. Muzeele sînt instituțiile care grupează specialiști din diverse domenii și în care cercetarea interdisciplinară are o importanță deosebită. Majoritatea muzeelor au ca profil istoria, sau istoria are ponderea cea mai mare și sprijinul altor științe în cercetarea care se face vine mai mult din exterior. Una dintre științele deosebit de utile cercetărilor istorice, arheologice, este geologia, iar „geoarheologia” este azi o realitate. Cercetările „geoarheologice” acoperă un spectru larg de probleme.

Paleontologia (studiul resturilor organice animale și vegetale descoperite în diferite strate de cultură, utilizate sau nu de populațiile respective de moluște, pești, păsări, mamifere; polen, semințe etc), biostratigrafia (forme de viață dispărute, existente în diferite strate), paleoecologia (reconstituirea condițiilor de mediu din diferite perioade, pe baza organismelor identificate), mineralogia (pie-

tre prețioase și semiprețioase din bijuterii și geme; pasta vaselor de ceramică etc), petrografia (tipurile de roci utilizate în diferite perioade pentru confecționarea uneltelor și armelor de piatră, statuilor, monumentelor, altarelor etc), cu aplicațiile menționate în arheologie, se dovedesc a fi deosebit de utile cercetărilor arheologice.

Lipsa disciplinei „geologie” în programa de învățămînt a viitorilor specialiști în istorie creează greutăți tinerilor arheologi, dar chiar dacă ea ar fi prezentă, existența unui specialist în științele naturii, în unele muzee, este deosebit de utilă. Valoarea studiilor de „geoarheologie” ale unor specialiști de prestigiu, ca Eugen Stoicovici, Marin Cărciumaru, Al. Păunescu etc., este unanim recunoscută. Contribuțiile aduse au o însemnătate deosebită pentru precizarea trecutului istoric al meleagurilor românești.

În muzeele noastre o parte a subdomeniilor menționate sînt, deși în măsură foarte mică, acoperite de specialiști, dar rămîn altele care își așteaptă specialiștii. „Infiltrarea” naturaliștilor în istorie este timidă deși cîmpul de cercetare nu poate fi decît foarte interesant, important și... atrăgător. Angajîndu-se în această cercetare, ei pot duce precizări și pot elimina multe erori de interpretare, pe lingă completarea imaginii unor vremuri de mult apuse. A considera această cercetare ca auxiliară a istoriei sau în afara specialității propriu-zise apare clar ca o gravă greșală. Un specialist într-unul dintre subdomeniile „geoarheologiei” este în primul rînd un specialist în științele na-

turii (geologie, biologie), dar ca „geoarheolog” se formează treptat, preferabil într-un muzeu, participînd alături de istorici la săpături arheologice. Drumul specializării în acest caz este mai scurt și mai la obiect, nu atît de greoi și de durată ca în cazul bunilor specialiști în științele naturii care abordează sporadic, din afară, o problemă de „geoarheologie”, specialiști care niciodată nu se vor dedica exclusiv acestor probleme.

Este necesară deci o reorientare parțială a cercetării muzeale prin crearea de colective interne de cercetare interdisciplinară, cel puțin pentru teme deosebit de importante. Vom avea astfel, într-un muzeu sau altul, alături de arheologi, mineralogi — „gemologi” (specialiști în geme), metalografi (specialiști în metale), petrografi (specialiști în roci), paleontologi, iar pe întreaga rețea muzeală, un grup de „geoarheologi” angajați în cunoașterea mediului dintr-o etapă istorică sau alta, a naturii și provenienței materialelor utilizate în diferite perioade etc.

Disciplinele geologice aplicate în arheologie, care constituie de fapt „Gеоarheologia”, au obținut și posedă anumite particularități legate de specificul cercetării istorice, motiv pentru care este justificată gruparea lor sub termenul de „Gеоarheologie”. Cercetările „geoarheologice”, prin aplicațiile lor sînt istorice și încadrarea lor aici este corectă; rezultatele lor constituie suportul pentru un context istoric dat. Studiile „geoarheologice” sînt așteptate de arheologi și orientarea spre acest domeniu deschide tinerilor specialiști perspective nebănuite.

CONJUNCȚIA BRÂNCUȘI—PLATON, UN REPER SEMNIFICATIV AL SCULPTURII MODERNE

CRISTIAN VELESCU

Alăturarea a două nume într-un context cultural determinat—atunci cînd nu este întîmplătoare — trebuie să fie prin ea însăși semnificativă. Punerea în lumină a unei asemenea semnificații constituie, de altfel, țelul prezentelor considerații.

În mai toate lucrările de referință ce își propun cercetarea și interpretarea creației lui Constantin Brâncuși, în momentul în care se ajunge la capitolul surse, două sînt considerate a fi izvoarele artei sculptorului român: înțelepciunea populară, datinile și, nu în ultimul rînd, registrul formal al creațiilor plastice țărănești, precum și gîndirea orientală. Dacă folclorul românesc a putut pătrunde în creația brîncușiană pe o cale oarecum osmotică, sculptorul purtînd mereu cu sine, oriunde s-ar fi aflat, deci la nivel generic și genetic, prin însăși condiția sa de țaran român, datele acestei înțelepciuni fundamentale, este îndeobște cunoscut și acceptat ca o certitudine faptul că Brâncuși s-a apropiat de gîndirea orientală prin lectura lucrării *Le poète tibétain Milarepa. Ses crimes — ses épreuves, son nirvana*, lucrare ce a apărut la Paris în anul 1925, în traducerea lui J. Bacot.

Poate să apară ca un factor de surpriză și, de ce nu?, de șoc, alăturarea de aceste două surse „omologate” de istoriografia și critica de artă — surse a căror interpretare, acceptare ori combatere nu o vom tenta în aceste pagini — a unei a treia, anume gîndirea platonice.

Tema dezbaterii teoretice ce-o propunem nu este — în primul rînd — interpretarea creației lui Constantin Brâncuși din perspectivă platonice, ci întocmirea unei documentații pe cît posibil mai cu-

prinzătoare și care să privească acest al treilea izvor al creației brîncușiene. Fi-rește, implicațiile acestei terțe surse în stratele formale și semnificative ale operei lui Constantin Brâncuși nu vor putea rămîne în umbră, „răspunsurile” de formă și conținut ale creațiilor sculpturale la acești deocamdată presupuși „stimuli” platonicieni constituindu-se de altfel într-o dovadă ce nu va face decît să confirme atît existența, cît și importanța acestei a treia surse inspiratoare a creației sculptorului român. Deși sîntem încredințați că o concepție platonice determină întreg ansamblul creației brîncușiene începînd cu așa numitul moment al „turnantei” anului 1907 și terminînd cu cele din urmă opere create de sculptor, în prezentele considerații vom avea în vedere doar operele amintitei „turnante” — cu titlu de experiment și ca o completare a părții documentare a studiului —, adică acele sculpturi care, cele dintîi, au încorporat în structurile lor ideea platonice. Din cele afirmate mai sus reiese că — în fapt — trei sînt izvoarele din care se alimentează creativitatea sculptorului român, cele două cunoscute — folclorul și gîndirea orientală — și un al treilea, pînă nu demult necunoscut¹, gîndirea și textele lui Platon.

Acest din urmă izvor al creației lui Constantin Brâncuși face obiectul considerațiilor noastre documentare și teoretice. Înainte de a trece la decelarea lui se impune însă o corelare și o cronologizare a celor trei surse. Referindu-ne la folclor, vom afirma că gîndirea și creația populară, asemenea unui geniu tutelar, prin însăși caracterul lor generic și genetic, au determinat creația brîncușiană în întregul ei. Conform exegezei, gîndirea

orientală a influențat sculptura lui Brâncuși începînd cu anul 1925, an ce coincide cu apariția la Paris a traducerii din tibetană a biografiei lui Milarepa. Despre întîlnirea textului tibetan de către Constantin Brâncuși, iată ce notează orientalistul Sergiu Al-George într-o analiză asupra creației brâncușiene pe care o considerăm fundamentală: „*În cazul pasiunii pentru Milarepa, este vorba de o întîlnire care nu putea să decidă în destinul operei sale, deoarece se produsese după plîsmuirea principalelor sale teme, argument de care s-a prevalat A. T. Spear, pentru a pune capăt comentariilor ambigue ce nu excludeau sugestii sursiere*”².

Așadar excluzînd posibilitatea influențării de către gîndirea orientală a creației brâncușiene începînd cu anul 1925, Sergiu Al-George propune o altă soluție, pe care nu o vom adînci, și care se întemeiază pe un izomorfism decelat de către orientalistul român între folclorul nostru și gîndirea orientală antică.

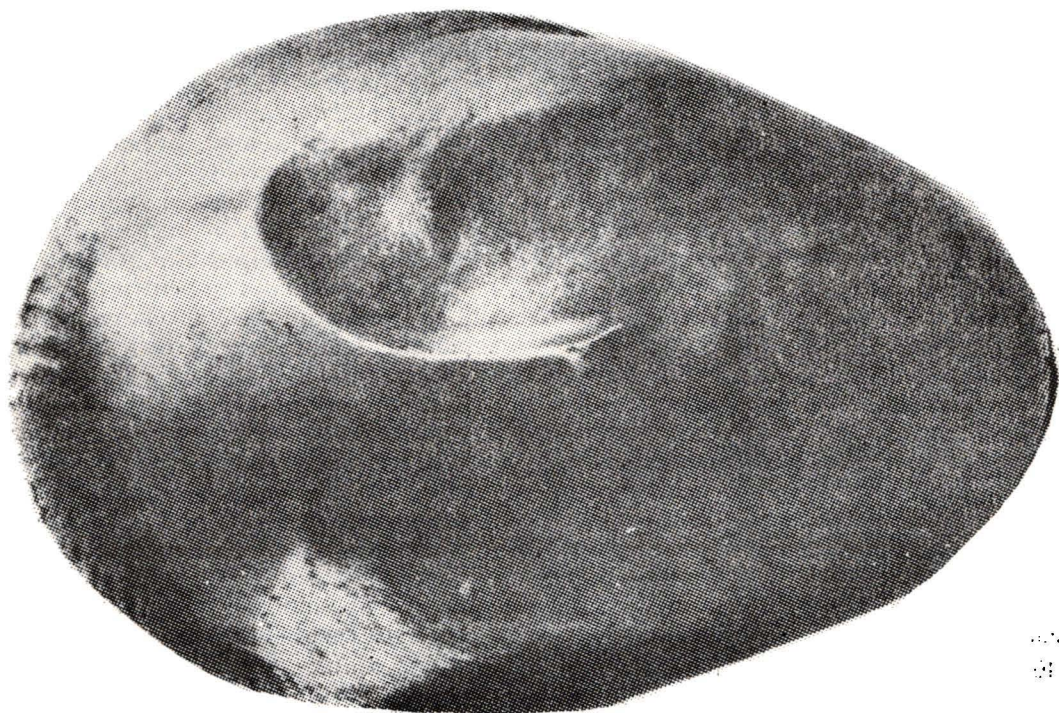
Asumîndu-ne acest punct de vedere competent, sintem de părere că și gîn-

direa platonică tinde către o anume stare de convergență cu gîndirea orientală, realitate care, firește, se cere demonstrată abia de acum încolo. În orice caz, considerăm că între cele trei surse amintite ale creației brâncușiene nu există o incompatibilitate.

Într-un studiu anterior³, aplicînd metoda iconologică în descifrarea semnificației a două opere brâncușiene pe care le-am considerat complementare — *Cumîntenia pămîntului* și *Sărutul* —, ne-am raportat la un anume text platonice. Într-o comunicare științifică bazată pe același subiect și care-și propunea să adîncească interpretarea propusă în articolul citat, afirmam: „*Tine de esența iconologică ca operele supuse actului hermeneutic să fie raportate la un text ori la o situație culturală bine determinată. Acestea, coroborate cu informația furnizată de „pura vizualitate”, pot conduce la recuperarea integrală a înțeleșurilor originare*”⁴.

Textul platonice la care făceam referire în comunicarea citată este un fragment din dialogul *Banchetul*, anume le-

Constantin Brâncuși, *Muză adormită*



genda ființei androgine istorisită de Aristofan. Coroborînd construcția plastică a celor două lucrări și titlurile acestora cu textul lui Platon, realitatea iconologică a operelor brâncușiene era evidențiată, rămînînd de demonstrat că sculptorul a manifestat interes pentru gîndirea lui Platon, interesîndu-se totodată de textele acestuia. În amintita comunicare, argumentele care să demonstreze relația Brâncuși-Platon au fost doar punctate. Prezențele considerații își propun o inventariere pe cît posibil exhaustivă a mărturiilor privitoare la cunoașterea de către Brâncuși a textelor și a filozofiei platonice, precum și comentarea acestor mărturii prin raportarea lor la opera sculptorului român.

Sursele din care au fost extrase mărturiile ce interesează prezentele considerații se numără printre cele mai recente și totodată mai autorizate. Ne referim la ultimele capitole ale monografiei *Brâncuși*⁵ semnată de Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, ultimii doi apropiați de-ai lui Constantin Brâncuși, ei înșiși artiști, așadar capabili să interpreteze cu nuanțe cele mai firave informații pe care sculptorul le va fi putut furniza în răstimpul conviețuirii lor în *Impasse Ronsin*. Este demn de reținut că din șuvoiul viu al informației pe care monografia amintită ne-o furnizează, referirile la Platon și platonism au putut fi izolate numai cu oarecare efort, acestea fiind răspindite pe tot parcursul scrierii și de fiecare dată amintite doar tangențial, ca venind să lumineze alte aspecte ale existenței sculptorului, considerate ca fiind esențiale. Cert este că și în această monografie foarte documentată, componenta platonică a gîndirii brâncușiene ar fi putut trece ușor neobservată, în cazul în care nu am fi fost „pregătiți” să o descoperim. Informațiile privitoare la platonism, diseminate în capitolele monografiei, au putut fi extrase doar datorită faptului că opera sculptorului ne-a „avertizat” — prin informația ei specifică — asupra unui curent platonice existent în gîndirea brâncușiană.

Este cunoscută împrejurarea potrivit căreia Brâncuși nu dezvăluia cu bucurie

semnificația operelor sale⁶, altfel spus oculta înțelesul acestora. Această „stare a ocultării” pare să se fi extins și asupra raporturilor pe care sculptorul le întreținea cu gîndirea și textele lui Platon: el nu a ascuns aceste raporturi, dar nici nu le-a scos în evidență. De aceea luăm cunoștință de ele pe parcursul monografiei amintite doar **en passant**, ca și cum ar fi vorba doar de niște accidente culturale-biografice, nicidecum de ineseși marile teme ale sculpturii lui Brâncuși. Alte scrieri monografice importante, cum ar fi cele semnate de Petru Comarnescu⁷ ori Ionel Jianu⁸ nu pomenesc nici măcar în treacăt acest aspect. În schimb, documentata lucrare semnată de Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*⁹, evidențiază, în capitolul *Date și concordanțe*, legăturile dintre unele opere brâncușiene și lucrarea muzicală a lui Erik Satie, un oratoriu de cameră „*inspirat din dialogurile lui Platon*”¹⁰. Aceeași informație o reîntîlnim într-o lucrare mai timpurie a lui Barbu Brezianu, anume catalogul expoziției *Brâncuși* din anul 1970¹¹.

Printr-o adevărată operație de „despuiere” a surselor amintite, vom încerca să demonstrăm că Brâncuși cunoștea scrierile lui Platon, că era familiarizat cu gîndirea filozofului grec. Dar chiar și dincolo de semnificația oricărui text, o anume parte a iconografiei brâncușiene atestă o asemenea cunoaștere și familiarizare. Ne referim, cu precădere, la sculpturile intitulate *Platon*, *Socrate* și la *Cupele lui Socrate*. Mărturii directe care să demonstreze interesul sculptorului român pentru scrierile lui Platon și pentru platonism sînt îndeajuns de rare, decelarea lor presupunînd, ea însăși, o hermeneutică specializată. Sîntem totuși de părere că nu densitatea mărturiilor este relevantă, ci pur și simplu existența lor. A ști că Brâncuși a parcurs texte platonice este, credem, suficient pentru a putea postula că a citit un anume text, de vreme ce semnificația operelor sale se constituie — în anumite cazuri bine determinate, firește — în oglindă a semnificației aceluia text. Este cazul, între altele, al *Cumințeniei pămîntului* și al *Sărutului*, opere ce ilustrează¹² un anume fragment al dia-

logului platonice *Banchetul*. Ca în orice demers cognitiv autentic în care certitudinea se întrepătrunde cu adevărurile doar postulate, și în cazul demonstrării raporturilor Brâncuși-Platon cercetătorul este nevoit să-și asume un anume coeficient de nesiguranță — împrejurare perfect firească dealtfel —, de vreme ce o siguranță științifică absolută zădărnicește orice hermeneutică.

Rezumînd sintem în măsură să afirmăm că mărturiile privitoare la raportul ce face obiectul prezentelor considerații pot fi organizate în trei mari categorii:

1. Mărturii privitoare la raporturile directe sau cvasidirecte pe care sculptorul le-a întretinut cu textele lui Platon.

2. Mărturii care să ateste din partea sculptorului o **forma mentis** în armonie cu textele și gândirea platonice.

3. Interpretări ale exegezei în care — fie și difuz — se recunoaște operei brâncușiene o anume intenționalitate în orientarea ei către platonism.

Trecerea în revistă a mărturiilor ce urmează a fi înfățișate nu are nici pe departe pretenția exhaustivității. Modul de abordare a acestui material teoretic îndecajuns de fragil va fi următorul: în primul rînd se va proceda la o reproducere întocmai a textelor-mărturii, urmînd ca apoi acestea să fie comentate din perspectiva unei eventuale abordări — în viitor — a operei brâncușiene prin mijlocirea metodei iconologice. Acest comentariu va înlesni aprecierea gradului de implicare a lui Constantin Brâncuși în cunoașterea filozofiei platonice. O dată ce interesul lui Brâncuși pentru textele și gândirea lui Platon va fi pe deplin dovedit, se va putea trece la o reinterpretare — în general — a operei sculptorului român, reinterpretare ce va presupune reconsiderarea relației figurativ-abstract în cadrele creației sculptorului român. Prin aprofundarea acestui aspect particular al problematicii brâncușiene se va putea demonstra o dată în plus că Brâncuși operează o mutare a „sensului” imaginii din sfera reprezentării în aceea a comunicării prin simbol. La o privire superficială s-ar putea crede că amintita mutare a sensului imaginii presupune din partea sculptorului o neglijare a aspectelor formei în

favoarea aceloră ce țin de conținutul operei. În fapt lucrurile nu stau deloc așa. La Brâncuși forma este „instrumentalizată” întru transmiterea semnificațiilor simbolice, or tocmai aceasta — după opinia noastră — îl deosebește atît de contemporanii săi, cit și de generația artistică precedentă. Parafrazînd o formulare celebră a lui Maurice Denis, putem afirma despre sculpturile lui Brâncuși că — în ciuda abstracției de care sînt atinse — înainte de a fi o întrepătrundere de conture, volume, umbre și lumini, ele rămîn un Pește, o Focă, o Țestoasă, o Păsăre, un portret (fie și *Portretul doamnei Eugen Meyer Jr.*), forme recognoscibile, firește, însă nu în accepția tradițională a reprezentării realiste, ci în aceea arhetipală, care ne pune în contact cu Ideea platonice de Pește, Focă, Țestoasă, Păsăre ori Portret.

Primele mărturii pe care le reproducem sînt și cele mai pertinente prin directetea lor, acestea avînd așadar un caracter cvasi-irefutabil.

Parcîrînd paginile monografiei *Brâncuși* semnate de Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati aflăm că: „Prinzînd de veste de dorința noastră de a vedea toate capodoperele lumii occidentale, el spuse: «Ajunge să vă duceți la Luvru. Priviți-i așadar pe egipteni, pe vechii greci, nu pe accia ale căror corpuri sînt contorsionate sau pe accia care atestă o perfecțiune prea rafinată, căci aceste opere tind către decadență». În aceeași ordine de idei insistă pentru ca noi să-i citim pe Platon, Eschil, Aristofan (*Păsărilor!*) și aforismele lui Hipocrate. Ne împrumută operele preferate și adesea ni le dăruia.”¹³

În analiza acestui prim citat-mărturie socotim că o nuanțare prea fină ar fi inutilă, întrucît sensul celor comunicate este univoc: Brâncuși nu numai că își îndemna prietenii să-l citească pe Platon — lucru pe care nu l-ar fi făcut dacă el însuși nu l-ar fi citit mai înainte —, dar le împrumuta sau le dăruia scrierile preferate, deci și pe acelea ale lui Platon, de vreme ce numele acestuia figurează în fruntea listei de autori preferați: Platon, Eschil, Aristofan, Hipocrate.

După cum am văzut, într-un studiu anterior am pus în legătură operele brâncușiene *Cumințenia pământului* și *Sărutul* cu un anume fragment al dialogului platonice *Banchetul*. Rămânea de demonstrat că Brâncuși nu numai că citea dialogurile lui Platon, dar că a citit un dialog anume, adică *Banchetul*. Unei asemenea presupunerii nu i se poate răspunde cu certitudine, dar intrucit *Banchetul* este unul dintre cele mai cunoscute dialoguri de maturitate ale filozofului și intrucit apare în mai toate antologiile platonice, este foarte probabil ca Brâncuși să-l fi citit. Dacă vom pune în relație această presupunere cu iconografia celor două sculpturi brâncușiene la care am făcut referire, presupunerea tinde să se transforme în certitudine. Un inventar al cărților aparținătoare lui Brâncuși¹⁴ s-ar putea constitui într-un argument în plus, după cum și mărturii mai exacte venite din partea Nataliei Dumitrescu și a lui Alexandru Istrati ar putea lumina această latură a studiului pe care am putea-o numi „lecturile lui Brâncuși”.

Un al doilea fragment din monografia citată se înscrie, de asemenea, în prima categorie a mărturiilor privitoare la raportul Brâncuși—Platon:

„Din momentul sosirii sale la Paris, Brâncuși se-nconjură de lucrări privitoare la filozofia greacă. Ceva mai târziu se îndreaptă către filozofia orientală (...) pătruns de sentimentul nemuririi sufletului, el înbea ideile lui Socrate transcrise de Platon și credea, odată cu acesta, că înainte de-a se uni cu trupul, sufletul contemplant lumea Ideilor, iar această lume, atemporală, era tocmai aceea pe care încerca s-o întrupeze în operele sale.”¹⁵

Mărturia mai sus citată este de două ori semnificativă: o dată pentru că marchează în modul cel mai hotărât interesul sculptorului pentru filozofia greacă — și este știut că aceasta nu poate fi concepută în absența figurii și gândirii lui Platon —, iar în al doilea rând pentru că permite corelarea cronologică a acestui interes cu intervalul temporal în care a fost realizat un șir de opere semnificative pentru noua orientare stilistică inaugurată de Brâncuși în aria artei românești și universale. Este vorba de *Rugăciune*, *Fi-*

gură arhaică, *Cumințenia pământului*, *Sărutul* (varianta 1907), *Sărutul* (varianta 1910). Șirul de opere realizate în așa numitul interval al „*turnantei*” nu numai că marchează o profundă innoire în sfera vizibilului, dar aduce cu sine o contribuție însemnată în structurile actului comunicării, prin aceea că o operă de artă a veacului al XX-lea se vedește a fi o „ilustratoare” a unui mit platonice, mai mult, că lumea atemporală a ideilor, imaginată de Socrate și transmisă de Platon, este „întrupată” în opere de artă moderne.

Următoarea mărturie — tot din prima categorie — aparține lui Pontus Hulten, coautor al monografiei *Brâncuși*, apărută la editura Flammarion. Conform acestei mărturii, Brâncuși era: „(...) profund impregnat de cultură clasică...”¹⁶

Această afirmație, desigur, nu exclude lecturile platonice, ci mai degrabă le presupune. Aceeași concluzie se desprinde și din următoarea mărturie ce constă într-o „analiză” a sculpturii vechilor greci făcută de Brâncuși. Sculptorul român pune perfecțiunea artei lor și pe seama armoniei existente între modul lor de a percepe realitatea și concepțiile lor filozofice. Intrucit Brâncuși se referă la filozofia greacă, ținând seamă și de profunzimea și onestitatea firii sale, este greu de presupus că ar fi făcut o asemenea referire în necunoștință de cauză, după

Constantin Brâncuși, *Rugăciune* [



cum este greu de presupus că inițiat fiind în ale filozofiei grecești, l-ar fi putut omite tocmai pe Platon. Iată și respectiva mărturie, extrasă din monografia Brâncuși apărută la Flammarion: „*Vorbind de vechii greci, Brâncuși puneă simplitatea și puritatea artei lor pe seama faptului că erau expresia modului lor de a trăi, a comportamentului, a filozofiei lor*”¹⁷.

Perspectiva omiterii din cadrul lecturilor brâncușiene a textelor platonice pare exclusă — o dată în plus — atunci cînd avem în vedere mărturia privitoare la prietenia dintre Brâncuși și compozitorul Erik Satie: „*O profundă prietenie îi unea pe Erik Satie și Brâncuși. Muzicianul și sculptorul se întâlneau adesea pentru a-și schimba ideile și pentru a vorbi de preocupările lor. Tema Socrate, care-i pasiona, va da naștere la fiecare din cei cîte uci opere. Drama simfonică Moartea lui Socrate de Satie a fost interpretată în prima audiție la Société nationale în ianuarie 1920 și, în 1922, sculptorul, pe care Satie îl numea bucuros «fratele lui Socrate» își termină sculptura în onoarea marelui gînditor. Partea superioară a sculpturii, rotundă și scobită, reprezenta pentru artist locul de trecere pe care-l traversau ideile venite din univers, înainte de-a fi redată lumii. «Întreg universul circulă, scrie Brâncuși, nimic nu scapă marelui gînditor. El știe tot, el vede tot, el aude tot. El își are ochii în urechi, urechile în ochi. Nu de parte de el, asemenea unui copil neștiutor și docil, Platon pare a se pătrunde de înțelepciunea dascălului»*” În felul acesta este limpede exprimată dorința sculptorului de a-l grupa plastic pe dascăl și discipol¹⁸. Conform gîndirii lui, o cupă de lemn ce amintea de cucuta mortală ar fi trebuit să fie așezată pe capul lui Socrate. Ea nu a fost așezată în acest fel, incit nu s-a păstrat decit o fotografie a atelierului lui Brâncuși de la Muzeul de Artă Modernă din Paris, în care cupa este astfel așezată. Ca urmare a acestui fapt, Platon a fost transformat, Brâncuși nepăstrînd din această sculptură decit capul culcat¹⁹.

Observăm cum raportul enunțat în titlul prezentului studiu tinde să se transforme din diadă în triada Brâncuși-Pla-

ton-Satie, numele (și concepțiile) marelui gînditor „funcționînd” ca o punte între numele celor doi exponenți ai expresiei plastice și muzicale moderne. Mărturii extrase din exegeza românească — este vorba de lucrări ale lui Barbu Brezianu și Ion Pogorilovschi — vin să completeze semnificația acestei întreite alăturări.

„*Brâncuși cioplește patru căuce, din care unul denumit Cupa lui Socrate, prin analogie cu oratoriul de cameră inspirat de Dialogurile lui Platon: «Socrate» la care lucra Erik Satie.*”²⁰

„*Căucul se crede că a fost cioplit sub impresia unor lecturi din Platon asupra morții exemplare a lui Socrate, drept care sculptura a și fost supranumită Cupa de otravă a lui Socrate*”²¹

„*Erik Satie termină oratoriul «Socrate» (1919 n.n.), socotit a fi «cea dintîi operă sculpturală modernă»*”²².

Alăturarea acestor din urmă trei mărturii poate să pară, într-un anume sens, tautologică. Coroborarea lor atentă va scoate însă la lumină aspecte care pînă acum au trecut neobservate. La o privire mai atentă sesizăm cum, în ciuda informației marcate de evasi-similitudine, între mărturia extrasă din lucrarea lui Barbu Brezianu și aceea a lui Ion Pogorilovschi există deosebiri esențiale. În vreme ce Ion Pogorilovschi pune cioplrca Cupei exclusiv pe seama lecturilor platonice ale lui Brâncuși (fără a aduce dovezi în acest sens, dovezi care — ținînd seamă de conținutul prezentelor considerații — ne-ar fi fost foarte utile), Barbu Brezianu, fără a exclude posibilitatea lecturilor platonice, insistă asupra relației Brâncuși-Satie, „via” Platon. De o importanță cu totul particulară ni se pare a fi ultima mărturie (din seria celor trei). Aflăm astfel că oratoriul datorat compozitorului Erik Satie, *Socrate*, este considerat a fi „*cea dintîi operă sculpturală modernă*”. Luată **tale-qual**e, informația poate să pară nu numai deconcertantă, dar aproape de neînțeles, poate fi interpretată — eventual — ca o glumă de tip dada-ist, ca o formă de umor de altfel tipică pentru reprezentanții avangardei istorice, direcție culturală din care, cu sau fără voia lor, și Brâncuși și Satie făceau parte. Corelînd însă această „ciu-

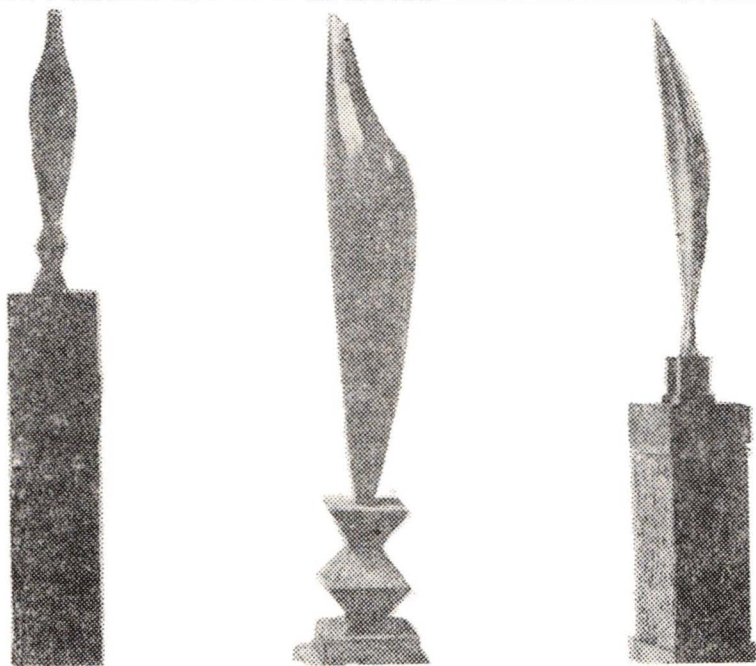
dăţenie” — omologarea unei piese muzicale drept „*sculptură modernă*” — cu interpretarea pe care însuşi Brâncuşi o dă sculpturii sale intitulată *Socrate*, interpretare ce presupunea interşanjabilitatea simţurilor („*El — Socrate n.n. — îşi are ochii în urechi, urechile în ochi*”), ciudăţenia încetează să mai fie pur şi simplu o ciudăţenie ci dobîndeşte o semnificaţie de-o importanţă care deocamdată nici nu poate fi evaluată. Interşanjabilitatea simţurilor, după cum se va vedea, poate fi interpretată ca o devalorizare a acestora în actul cunoaşterii, or acelaşi lucru îl exprimă şi Platon, insistind asupra faptului că prin mijlocirea simţurilor luăm contact nu cu lumea superioară a Ideilor, ci doar cu reflexul acesteia, reflex ce transmite simţurilor simple umbre înşelătoare²³. În cazul în care interpretarea noastră va fi acceptată socotim că nu doar realitatea citirii lui Platon de către Brâncuşi va fi dovedită, ci chiar profunzimea lecturilor platonice ale lui Brâncuşi.

Din monografia *Brâncuşi* semnată de Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati aflăm titlul complet al compoziţiei lui Erik Satie, precum şi o altă variantă a genului muzical în care aceasta ar putea fi încadrată. În loc să mai fie vorba de un „*oratoriu de cameră*” — după cum se exprimase Barbu Brezianu —, avem de-a face cu o „*dramă simfonică*”, amănunt de altfel lipsit de o importanţă aparte în contextul prezentelor consideraţii. Fără a cunoaşte opera muzicală a lui Erik Satie, aşadar judecînd doar după titlul acesteia — *Moartea lui Socrate* — indicat în recenta monografie *Brâncuşi*, două pot fi dialogurile platonice care l-au inspirat pe Satie: *Apărarea lui Socrate* şi *Fedon*. Ținînd seamă de împrejurarea că sculptorul şi compozitorul îşi schimbau cu plăcere ideile în legătură cu scrierile lui Platon şi cu personajul principal al acestor serii, Socrate, personaj ce a inspirat chiar şi o poreclă atribuită de către Satie lui Brâncuşi pe care-l considera ca fiind micul „*frate al lui Socrate*”, dialogurile amintite trebuie că au fost cunoscute şi de către sculptor. Ambele sînt legate — după cum bine se ştie — de tema morţii, de aceea a lui Socrate în particular şi, generic judecînd,

de puterea eliberatoare a lui Thanatos. Ne amintim cum unul din cele patru căuce cioplite de Brâncuşi poartă titlul *Cupa lui Socrate*. Dată fiind identitatea din planul formei, postulăm că şi celelalte trei căuce sînt legate prin semnificaţia lor simbolică de tema morţii.

În cele ce urmează vom analiza două din ipostazele în care *Cupa lui Socrate* a fost pusă în relaţii semantice prin simpla ei alăturare de alte sculpturi brâncuşiene. În anul 1917 Brâncuşi concepe — potrivit mărturiei lui Pontus Hulten — primul „*grup mobil*”²⁴ în care au fost alăturate într-o strînsă relaţie spaţială următoarele opere: *Mica franţuzoaică*, *Cupa II* şi *Coloana*. Ansamblul purta titlul *Copil în lume*, fiind în cele din urmă dezmembrat. În acest „*grup mobil*” din 1917, *Cupa* fusese aşezată în înaltul *Coloanei*. După cum s-a văzut, într-o altă fotografie ce înfăţişa atelierul sculptorului, așa cum acesta a fost reconstituit la Muzeul de Artă Modernă din Paris, *Cupa* a fost aşezată pe creştetul sculpturii intitulate *Socrate*, în ambele cazuri subliniindu-se sensul ascensional şi puterea eliberatoare a morţii, aceasta în deplină concordanţă cu semnificaţia celor două texte platonice. Ținînd seamă de *Cupa* ce încununează *Coloana* în cazul „*grupului mobil*” din 1917, însăşi semnificaţia *Coloanei* de la Tîrgu-Jiu se clarifică — ştiut fiind că ansamblul de la Tîrgu-Jiu a fost realizat de către sculptor în memoria ostaşilor gorjeni căzuţi în primul război mondial —, după cum şi în cazul sculpturii intitulate *Spiritul lui Buddha* sau *Regele Regilor*, lotusul poate fi interpretat ca un substitut al *Cupei*. Că moartea apare în concepţia lui Socrate şi deci şi a lui Platon ca o eliberare, aflăm citindu-l pe Platon²⁵.

Prin mărturiile privitoare la geneza seriei de patru *Cupe* am epuizat trecerea în revistă a dovezelor din prima categorie ce atestă cunoaşterea de către Constantin Brâncuşi a textelor platonice. Reflexul acestor lecturi în gîndirea şi conştiinţa artistică a sculptorului va putea fi sesizat în seria celor patru citate brâncuşiene care urmează, serie care, asemenea precedentei categorii de mărturii, nu urmăreşte şi nu are pretenţia exhaustivităţii.



C. Brâncuși, *Pasăre măiastră* C. Brâncuși, *Pasăre măiastră* C. Brâncuși, *Pasăre în spațiu*

„Odată ce-ai pătruns în viața reală, scrie Constantin Brâncuși, nu mai ai nevoie de nimic (...). Dar nouă nu ne este dat să vedem viața reală decât prin reflex...”²⁶

„Această simplificare nu este scopul artei. Ajungi la ea împotriva voinței tale, dorind să făurești lucruri reale care să nu fie carcasa pe care o vedem, ci ceea ce aceasta ne ascunde”²⁷.

„Arta nu reprezintă ideile, ea le dă naștere. Ceea ce vrea să-nsemne că o adevărată operă de artă se naște pe de-a-ntregul în afara rațiunii (...) căci ea este rațiunea însăși și nu poate fi explicată apriori”²⁸.

„Ca de obicei, lucrind îndelung la această sculptură (Sărutul n.n.), mi-am dat seama cât de diferită poate fi oglindirea formelor exterioare a doi oameni, de adevărul esențial. Cât de departe sint aceste sculpturi de marele eveniment al nașterii, de bucuria și tragedia acestor oameni. Ele nu reflectă nimic din măreția vieții și a morții... (...) Am vrut să fac un lucru care să pomenească nu despre o singură pereche, ci despre toate perechile de oameni ce s-au iubit și s-au perindat pe pământ, înainte de a-l fi părăsit. Pentru că fie-

care sculptură a mea este generată de un simțămînt lăuntric, profund”²⁹.

Primul dintre cele patru citate brâncușiene pare a se fi constituit într-o glosă la mitul platonice al peșterii, sculptorul făcînd o distincție clară între cele două planuri, cel real, corespunzînd lumii superioare, a Ideilor, și cel pămîntesc, care nu este altceva decît reflexul, umbra părelnică și imperfectă a celui considerat real. Aceeași distincție între real și ireal (părelnic), dar și între vizibil și invizibil sau — pentru a apela la o formulă a lui Robert Klein — între vizibil și inteligibil este reluată în cel de-al doilea citat brâncușian, de data aceasta sculptorul insistînd și asupra funcției demiurgice a activității creatoare: „(...) să făurești lucruri reale...” cu alte cuvinte să te manifesti prin activitate artistică, plămuitoare, într-un domeniu pe care însuși Brâncuși îl recunoaște ca pe un domeniu închis și care aparține trans-umanului căci: „(...) nouă nu ne este dat să vedem viața reală decît prin reflex...” Ultimele cuvinte ale celui de-al doilea citat-mărturie presupun acea devalorizare a văzului la care ne-am mai referit, sculptorul dorind să făurească lucruri

reale care „să nu fie carcasa pe care o vedem”. Penultimul citat-mărturie debutează prin exaltarea aceluiași rol demiurgic al creatorului: „*Arta nu reprezintă ideile, ea le dă naștere*”, prin aceasta Brâncuși îndepărtându-se, în fapt, de Platon, și totuși rămânând platonice în năzuințele și-n concepțiile sale. Așadar sculptorul nu concepe activitatea creatoare sub forma *mimesis*-ului, căci — după cum singur se exprimă — arta „nu reprezintă ideile”. Zicind „idee” Brâncuși se gindește, desigur, la Ideea platonice. Tocmai pentru că respinge conceptul de *mimesis*, Brâncuși se dovedește a fi, parțial, antiplatonice. Potrivit lui Platon, oamenii neavînd acces la lumea superioară a Ideilor, se văd nevoiți să se mulțumească, **volens-nolens** cu un succedaneu al acelei lumi inaccesibile, succedaneu pe care și-l apropiază pe calea simțurilor. Din perspectivă platonice judecînd lucrurile, artele plastice au ca obiect înfățișarea celor vizibile, așadar nu fac altceva decît să înfățișeze niște umbre ale umbrelor, motiv pentru care — împreună cu înfăptuirile poetice — sint alungate din cetate. După două milenii și mai bine, Brâncuși „corectează” această perspectivă, conchizînd că arta, renunțînd la *mimesis*, nu crează umbre ale umbrelor, nu crează nici măcar simple umbre, ci este inzestrată cu o putere plăsmuitoare capabilă de instaurație în chiar planul Ideii pure. În finalul mărturiei analizate, Brâncuși se identifică din nou cu gîndirea lui Platon atunci cînd afirmă că „o adevărată operă de artă se naște pe de-a-ntregul în afara rațiunii (...) căci ea este rațiunea însăși...”. Afirmatia are — după opinia noastră — o dublă semnificație. Identificarea artei cu rațiune nu vine decît să confirme identitatea mai sus enunțată dintre plăsmuirea artistică și Ideea platonice, aceasta ca urmare a renunțării la *mimesis*. De unde rezultă că imaginea plastică (*impresa*) nu mai este o mediatore între vizibil și inteligibil³⁰, ci se confundă cu însăși realitatea (în sens platonice), cu inteligibilul. Cea de-a doua semnificație ce poate fi extrasă din afirmația brâncușiană îl apropie din nou pe sculptor foarte mult de Platon, căci arta fiind „pe de-a-ntregul” un act

irațional, rezultă că artistul nu este un gînditor, ci un inspirat al zeilor. Ideea, după cum bine se știe, apare în dialogul *Ion*, dar și în *Apărarea lui Socrate*: „(...) operele pe care le crează (poetii n.n.) izvoarăsc dintr-un dar al naturii, dintr-un entuziasm, asemenea prorocilor și interpreților divini, numai din înțelepciune nu.”³¹ Dacă vom corobora cele exprimate de Platon în citatul de mai sus cu mărturisirea brâncușiană conform căreia „*fiecare sculptură a mea este generată de un simț lăuntric, profund*”, acest simțămînt lăuntric și profund ar putea fi interpretat ca fiind pe de-a-ntregul omenesc, dar, de ce nu?, prin contrast ori pur și simplu prin concomitență acest „simțămînt” ar putea fi și un corespondent al *daimonului* socratic. Și poate tocmai datorită faptului că Brâncuși „auzea” vocea daimonică, el a fost poreclit de către Erik Satie „*acest mic frate al lui Socrate*”. Desigur vocea daimonică i-a poruncit ca ciopliind *Sărutul* el să nu se refere la o pereche anume determinată, ci la toate „*percheile de oameni ce s-au iubit și s-au perindat pe pămînt, înaintea de a-l fi părăsit*”. Observăm cum aceste din urmă cuvinte ale mărturisirii brâncușiene fac referire atît la caracterul generic al operei — care ne interesează în primul rînd în cadrul acestor considerații —, cit și la destinația funerară a statuii. Dacă ținem seama de împrejurarea că *Sărutul* a figurat la „*Salonul de toamnă*” al societății „*Tinerimea artistică*” sub titlul de *Fragment dintr-un capitel* (este vorba de varianta anului 1907, ce ne prezintă cele două figuri îmbrățișate sub formă de bust), totodată amintindu-ne că a doua variantă a *Sărutului*, cea din 1910, are o destinație funerară, obținem pentru tema brâncușiană a *Sărutului* un spectru simbolic comparabil cu acela al „*grupului mobil*” în care *Cupa incununa Coloana*. Moartea apare așadar și de această dată ca avînd un sens ascendent, eliberator, idee perfect compatibilă cu cele exprimate de Socrate în *Dialoguri* pe tema thanatică.

Nu mai puțin important — în sensul platonismului — este caracterul generic la care Brâncuși voia să accedă prin înfăptuirile sale. Ideea a fost sesizată —

difuz — de exegeză. Prin intermediul acesteia intrăm, dealtfel, în zona celei de-a treia categorii a mărturiilor privitoare la platonismul de care concepțiile teoretice și artistice ale lui Brâncuși erau impregnate. Așadar:

3. „*El extrăgea — scriu Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati — elementele figurative care stăpâneau forma plastică; își urma astfel drumul pînă cînd, prin puritatea sa, forma ajungea să fie expresia unei idei pure. Nu era vorba de abstracție geometrică sau lirică, ci de apropierea de ideea platonice...*”³²

Observația, grăitoare în sine, n-ar mai avea nevoie practic de nici un comentariu. Dacă totuși adăugăm celor afirmate de către cei doi exegeți cuvintele lui Erwin Panofsky, o facem pentru a evidenția cu mai multă claritate trecerea de la particular la generic, demers obligatoriu implicat oricărui act de expresie — teoretică ori artistică — impregnat de-o concepție platonice:

„Dacă misiunea artei ar fi «adevărul» în sensul «ideilor», scrie Panofsky, ceea ce ar însemna că intră oarecum în concurență cu cunoașterea rațională, atunci ar rezulta în mod inevitabil că rostul artei este să reducă universul vizibil la forme generale, imuabile, veșnic valabile, renunțînd la aspectele de individualitate și originalitate, după care ne-am obișnuit să apreciem gradul de perfecțiune al realizărilor artistice (de aceea Platon opune în mod consecvent nediscipliniei artei grecești arta «legiferată» a Egiptului, ale cărei opere, cu zece mii de ani în urmă, nu ar fi fost nici mai urite, nici mai frumoase decît în prezent, fiind lucrate în același stil)”.³³

Extrăgînd citatului panofskyian dubitativul „dacă”, putem considera că fraza „completează” mărturia Nataliei Dumitrescu și a lui Alexandru Istrati, constituindu-se totodată într-o explicare a concepțiilor privitoare la artă ale lui Brâncuși, acestea coincidînd pur și simplu cu acelea ale lui Platon. Mai mult decît simptomatică în acest sens ni se pare aprecierea Platon-Brâncuși privitoare la arta egipteană. Nu trebuie să pierdem din vedere că sculptorul îi sfătuisse pe Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati ca, vi-

zitînd Luvrul, să-i privească atent pe egipteni și pe greci, din rîndul acestora din urmă excluzîndu-i pe aceia ale căror corpuri prezintă contorsiuni. Așadar, Brâncuși refuză particularul în favoarea genericului (ne amintim cele afirmate privitor la geneza *Sărutului*), respinge arta greacă tîrzie, caracterizată prin „*nedisciplină*” — pentru a-l cita din nou pe Panofsky —, apreciînd în schimb la maximum arta egipteană. Așadar Brâncuși refuză și acceptă ceea ce și Platon refuzase ori acceptase în scrierile sale. Această coincidență, care nu ni se pare nici pe departe întîmplătoare, poate primi mai multe explicații dintre care aceea că Brâncuși citise *Legile*, textul platonice ce cuprinde ideile rezumate în citatul panofskyian, nu apare ca fiind cea mai neînsemnată. Faptul că Brâncuși avea o **forma mentis** în armonie cu gîndirea platonice și că această **forma mentis** s-a răsfrînt — cum este și firesc — în domeniul opțiunilor artistice ale sculptorului, se poate constitui într-o altă explicație, de data aceasta avînd un caracter mai difuz. Coroborînd cele două explicații mai sus enunțate cu informația certă pe care-o deținem, cum că Brâncuși l-a citit pe Platon, gradul de probabilitate potrivit căruia sculptorul a citit chiar *Legile* se vede considerabil sporit. Dacă ținem seamă și de împrejurarea că mutația stilistică fundamentală pentru creația lui Brâncuși — aceea „*turnantă*” despre care s-a vorbit — s-a produs exact în momentul în care sculptorul lua contact cu textele lui Platon³⁴, nu este deloc imposibil ca tocmai lectura *Legilor* să fi determinat noua și fertilă opțiune stilistică, opțiune sub semnul căreia — așa cum sperăm să putem demonstra în viitor — s-a dezvoltat întreaga creație a lui Constantin Brâncuși.

Următoarele două mărturii extrase din exegeza brâncușiană și obținute prin pură observare a operei, așadar prin deducție, nu vin decît să completeze șirul de mărturii desfășurat pînă acum și care, în totalitatea sa, pledează pentru platonismul implicit și explicit al creației lui Constantin Brâncuși.

Aceste din urmă mărturii aparțin scriitorului Eugen Ionescu și criticului Dan Hăulică. Așadar:

„În sinea lui și-n toată singurătatea și-a găsit propriile modele, arhetipurile sculpturale. A fost vorba de o concentrare, de o purificare lăuntrică.”³⁵

„(...) aceste piese unice sînt demne de a fi prototipuri în sensul filozofic al cuvîntului: modele exemplare spre care ne putem imagina că tînde perpetuu totalitatea obiectelor”³⁶

* * *

Pentru a putea sesiza în amănunt procesul „difuziei” Ideii platonice în conținutul operelor din intervalul 1907–1910, vom tenta o corelare a operelor „turnantei”, fapt ce va deveni posibil prin înscrierea operelor: *Rugăciune*, *Figură arhaică*, *Cumințenia pămîntului*, *Sărutul* (1907), *Fragment de tors*, *Sărutul* (1910).

Prin simpla considerare a șirului sistem puși în fața unui fenomen de simetrie ce depășește, fără îndoială, sfera întimplătorului: *Rugăciune* și *Sărutul* (1910) — extremele șirului — au o destinație funerară. Într-un studiu anterior la care am mai făcut referire, corelînd varianta din 1910 a *Sărutului*, *Cumințeniei pămîntului*, am arătat că prin mijlocirea celor două sculpturi Brâncuși „transcrie” — în vizual, firește — un fragment al dialogului platonice *Banchetul*. Tema abstractă a „grupului mobil” *Cumințenia pămîntului-Sărutul* este aceea a separării, fapt ce iese cu putere în evidență atunci cînd conștientizăm că *Sărutul* în varianta sa pariziană se compune din „două **Cumințenii ale pămîntului** *afrontate*”. Rămîne să arătăm că încă din momentul conceperii *Rugăciunii*, Brâncuși avea în vedere o temă pltonică, mai precis exprimat avea în vedere *Ideea* pltonică a separării.

După cum s-a putut observa, prima și ultima operă a șirului de sculpturi din momentul „turnantei” sînt — **expressis verbis** — monumente funerare, deci, prin definiție, tema pe care o ilustrează este aceea a separării: separarea sufletului de trup, a celor răposați de cei rămași vii, or motivul central al legendei istorisite de Aristofan în *Banchetul* este același.

Așadar, vedem cum în jurul temei despărțirii, a separării, se organizează nu numai două opere brâncușiene, cum crezusem inițial, ci trei: *Rugăciune*, *Sărutul*, *Cumințenia pămîntului*. Dacă ținem seamă de împrejurarea că *Figură arhaică* poate fi considerată ca o „*schită pregătitoare*” pentru *Cumințenia pămîntului*, iar *Fragmentul de tors* din 1909 ca un „*decupaj*” al *Rugăciunii*, că ambele variante ale *Sărutului* prezintă o identitate de conținut ideatic, vom admite că șirul de opere enunțat se constituie într-un mai cuprinzător „*grup mobil*”, organizat în jurul temei platonice a separării. Faptul va putea fi evidențiat cu mai multă limezime printr-o considerare atentă a *Rugăciunii*, operă ce ar putea fi echivalată, dealtfel, cu o „cheie” a întregului șir ce ilustrează momentul „turnantei”.

Concepțiile platonice implicate operei intitulate *Rugăciune* nu au trecut neobservate, altminteri Dan Hăulică nu s-ar fi exprimat cu atita elocvență: „*Imaginea reculegerii funerare creată atunci de Brâncuși — acest trunchi auster și anonim, modest și totuși tenace, acest privechi ingenunchiat, pur și ferm — nu ne-o putem imagina ca simplu mormînt al unui domn cvasi-anonim din Buzău*”³⁷.

Refuzul particularului în favoarea genericului — fapt ce rezultă și din pasajul citat: „*trunchiul*” este „*auster și anonim*” prin aceasta chiar neputînd fi atașat unei existențe pămîntești oarecare, nici chiar după stingerea acesteia — va fi fost resimțit cu putere de sculptor în momentul în care se hotărăște să „*încalce*” clauzele contractului încheiat cu Elisa Petre Stănescu, văduva defunctului. Aceasta își dorea alături de bustul „*cu brațe asemănător fotografiilor*» o *figură alegorică reprezentînd o femeie care plînge*”³⁸, figură pe care, desigur, nu și-o va fi imaginat sub forma unui nud ingenunchiat. Eliberarea de constrîngerile contractului este consemnată de Barbu Brezianu: „*Supunîndu-se clauzelor «Angajamentului», sculptorul a executat, înainte de sfîrșitul anului 1907, o machetă de pămînt a «figurei alegorice» în care (după cum se poate vedea într-o palidă fotografie) apare o femeie învîșmîntată în văluri,*

prosternată pe lespedea mormintului înălțat pe trei trepte. Pare a fi un proiect în stilul plasticii funcrare celei mai convenționale contemplate prin cimitirele din Paris, sau, mai înainte, prin cele din Craiova ori București — proiect la care artistul a renunțat apoi. Pictorul american Oscar Chelimsky, în cursul unei întrevederi, a aflat de la Brâncuși cum în 1907, acesta, iritat « de propria lipsă de îndrăzneală, decodată a distrus macheta. Apoi a refăcut-o în întregime, și — ne spune interlocutorul — din fotografia pe care mi-a arătat-o am putut vedea limpede că această statuie, cu picioarele sale alungite, marca o cotitură în arta lui. Era începutul unui drum care mulți ani mai târziu ducea prin evoluții profunde la arta lui Brâncuși pe care o cunoaștem »³⁹.

Este ciudat că innoirea sculpturii moderne românești și universale pornește de la soluțiile găsite de Brâncuși pentru realizarea unor ansambluri funerare, efortul său novator pulverizând limitele unuia dintre cele mai convenționale genuri ale sculpturii, ale unui domeniu în care se părea că nimic nu mai rămăsese de spus, domenii în care rezolvările plastice păreau a se fi închis definitiv în banalitate și platitudine. Asupra ciudăteniei acestei împrejurări ar merita să zăbovim ceva mai mult, compunând un scenariu care — eventual — s-o explice. Este foarte probabil ca primul impuls care a orientat creația brâncușiană înspre filozofia platonice să fi fost tocmai comanda adresată lui Brâncuși de către Elisa Petre Stănescu. Momentul cheie pentru realizarea unei opere autentice și pe care, după o expresie vetustă și poate prea impregnată de romantism ne-am obișnuit să-l numim „*bucium creator*”, trebuie că a adunat atunci, în 1907⁴⁰, ca într-un mănunchi, următoarele linii de forță: nemulțumirea provocată de convenționalismul machetei realizate după „rețetele” statuarei funerare influențate de simbolism; retenția simbolică a temei despărțirii, în mod firesc implicată oricărui monument funerar; anumite lecturi platonice ale lui Brâncuși pe care jocul hazardului ori un desen ciudat al destinului le va fi determinat tocmai atunci, lecturi care vor fi fost *Apărarea*

lui Socrate și Fedon, dialoguri care prin subiectul lor puteau da un răspuns temei despărțirii prin moarte cu care sculptorul, tocmai atunci, datorită contractului amintit, era confruntat. Ceva mai târziu, în intervalul 1907—1910, prin lectura *Banchetului*, Brâncuși va fi descoperit soluția pentru cel de-al doilea monument funerar, acela al Taniei Rașevskaia. Nu este exclus ca dialogul *Banchetului* să fi intrat dintru început în ecuația artistică, alături de celelalte două amintite, această „triadă” neexcluzind, firește, posibilitatea parcurgerii altor lecturi platonice de către Constantin Brâncuși. Dacă ne-am oprit cu precădere asupra celor trei dialoguri amintite am făcut-o din următoarele motive:

Cele trei dialoguri au drept semnificație ultimă, abstractă, Ideea platonice a despărțirii. În aparență despărțirea ființei androgine din *Banchetului* are un caracter pe de-a-ntregul trupesc, în vreme ce-n celelalte două dialoguri despărțirea este aceea a sufletului de trup, a spiritului de materie. S-ar zice — la o privire superficială — că în semnificația lor cea mai adincă menționatele forme ale despărțirii sint contradictorii. În concepția lui Platon poate chiar și erau. Brâncuși izbuteste să le concilieze în șirul de opere ale „*turnantei*”, fapt ce contribuie la unitatea de semnificație a șirului. Sintem de părere că de-a lungul întregului traiect creator brâncușian, cele două direcții simbolic-disjuncte ale Ideii despărțirii s-au manifestat cind separat, ca în cazul „*bestiarului*” care, alături de variantele Coloanei, completează semnificația puterii eliberatoare a morții⁴¹, cind unite, ca în cazul *Porții sărutului*, un monument, în fond, funerar, menit să celebreze sacrificiul tinerilor gorjeni morți în primul război mondial. Fără a intra în prea multe detalii ce privesc simbolistica *Ansamblului* de la Tirgu-Jiu, amintim doar că „ideogramele” sărutului de pe lintelul porții pot fi o aluzie la ritualurile nupțial-funerare ale flăcăilor răposați, după cum numărul acestor ideograme — patruzeci — poate fi interpretat ca o aluzie la martiriul celor *Patruzeci de mucenici din Scvasta*, anonimatul

și starea de a fi fost militari caracterizând, în primul rând, pe amintii martiri. Ceea ce pe parcursul creației brâncușiene luată în ansamblu a atins proporții metasimbolice, s-a manifestat în cadrul șirului de opere ale „turnantei” „în mic”.

Așadar, revenind la exemplul primei opere brâncușiene cu adevărat novatoare, la *Rugăciune*, reamintim că de la convenționala figură alegorică s-a ajuns la nudul ingenunchiat pe care-l cunoaștem. Acesta nu mai amintește în nici un fel de procedeele mimetic-empatice, intrucît a devenit — în ordine platonice — o paradigmă a durerii. Comparînd monumentele funerare din extremele șirului, vom constata că raportul vizual și de semnificație ce se stabilește între acestea este echivalent cu raportul pe care-l putem institui între *Cumînțenia pămîntului* și *Sărutul* din 1910: în ambele cazuri avem de-a face cu un nud feminin raportat la două nuduri îmbrățișate. *Rugăciune* poate fi deci considerată ca fiind o „precumînțenie a pămîntului”. Această substituție întărește presupunerea că încă din momentul elaborării *Rugăciunii* Brâncuși se raportase mental și la legenda istorisită de Aristofan în *Banchetul*. Apare ca foarte plauzibil ca doar o asemenea „miză” adusă în actul semnificării să fi condus către o soluție plastică pînă atunci de neconceput pentru un monument funerar. Considerînd că separarea ființei androgine din mitul platonice echivalează cu o „dezandrogenizare”, va trebui să admitem că tot o dezandrogenizare este și separarea soților prin moarte, dacă-i dăm crezare lui Mircea Eliade care, citind Kabala, considera că prin căsătorie se obține starea de androginitate⁴². Din această perspectivă privind lucrurile, vom fi de acord că *Rugăciune* și *Cumînțenia pămîntului* sînt niște simboluri ale androginității pierdute, ale separării, ale dezintegrării întregului, a totulului, în vreme ce *Sărutul* în ambele variante, dar în cea pariziană cu precădere, simbolizează reintegrarea, regăsirea — poate după moartea trupească — a unității inițiale.

În urma demonstrării faptului că Brâncuși frecventase textele lui Platon și că avea o structură mentală nu numai aptă să recepteze gîndirea platonice, dar chiar

în armonie cu aceasta, totodată urmărind integrarea Ideii platonice în șirul de opere ale „turnantei”, precum și trecerea ei osmotică în ansamblul creației brâncușiene, sîntem în măsură să tragem concluzii ce depășesc starea unei simple ipoteze, astfel încît vom admite că înnoirea statuarei brâncușiene și, prin aceasta, a celei mondiale, a fost favorizată de conjuncția Brâncuși-Platon, că operele „turnantei” și-au găsit o bază ideologică unitară, prin aceasta statuara europeană recuperînd sensul clasicității, vremelnic pierdut.

NOTE

¹ Pînă la apariția monografiei *Brâncuși* semnată de Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati referiri concrete la contactul lui Brâncuși cu textele platonice nu s-au făcut. Chiar și în paginile amintitei monografii, referirile la conjuncția Brâncuși — Platon au fost doar sporadice, fără a se încerca o cit de neînsemnată evaluare a consecințelor acestei conjuncții pentru opera brâncușiană.

² Sergiu Al-Ghorge, *Arhaic și universal*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 19.

³ Este vorba de studiul intitulat *Cumînțenia pămîntului și Sărutul de Constantin Brâncuși, complementaritate și absență* apărut în „Revista muzeelor” nr. 8, 1990.

⁴ Comunicarea intitulată *Cumînțenia pămîntului și Sărutul de Constantin Brâncuși, o abordare iconologică*, a fost susținută la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române în 4 decembrie 1990.

⁵ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *Brâncuși*, Flammarion.

⁶ Ca un exemplu al tăcerii pe care Brâncuși o prefera să o păstreze privitor la semnificația operelor sale, edificătorii ni se pare ceea ce a consemnat Ionel Jianu în monografia sa: „Toți acești autori au stat de vorbă cu Brâncuși, l-au ascultat povestindu-și viața cu peripecțiile ei, și-au însemnat cu grijă aforismele lui, au înregistrat comentariile asupra sculpturilor sale, i-au cucerit și încrederea și prietenia și totuși n-au izbutit să afle nimic de la el despre ansamblul comemorativ de la 'Tîrgu Jiu'”. Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși viața și opera*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 134.

⁷ Petru Comarnescu, *Brâncuși, mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Editura Meridian, București, 1972.

⁸ Ionel Jianu, *op. cit.*

⁹ Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, Editura Academiei, București, 1974.

¹⁰ *Idem*, p. 24.

- ¹¹ Barbu Brezianu, *Brâncuși* (catalog n.n.), București, iunie 1970. Sălile Muzeului Național de Artă, p. 31.
- ¹² Vezi Platon, *Dialoguri*, București, 1968, Editura pentru Literatură Universală, p. 265–267.
- ¹³ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *op. cit.*, p. 250.
- ¹⁴ Cu prilejul comunicării citate, susținute de Cristian Velescu în 4 decembrie 1990 la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române, Barbu Brezianu recomandă adâncirea studiului printr-o cercetare a cărților ce au aparținut lui Constantin Brâncuși și care, împreună cu întreaga arhivă Brâncuși, se află la Centrul de artă modernă Georges Pompidou din Paris.
- ¹⁵ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *op. cit.*, p. 103.
- ¹⁶ *Idem*, p. 17.
- ¹⁷ *Idem*, p. 103.
- ¹⁸ Alăturarea sculpturilor *Socrate* și *Platon* trebuie că a fost săvârșită cu intenția de-a constitui un alt „grup mobil”, în accepția brâncușiană a acestei sintagme.
- ¹⁹ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *op. cit.*, p. 148.
- ²⁰ Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, Editura Academiei, București, 1974, p. 24.
- ²¹ Ion Pogorilovschi, *Comentarea capodoperei Ansamblul sculptural Brâncuși de la Tîrgu-Jiu*, Jimitea 1976, p. 226.
- ²² Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 24.
- ²³ „(...) Astfel de oameni nu au cuprins niciodată cu privirea altceva (...) decât umbre pe care le aruncă (reîncetată) focul pe peretele peșterii ce se află în fața lor”. Platon, citat de Martin Heidegger în *Încercare pe drumul gândirii*, 1988, Editura Politică, București, p. 171.
- ²⁴ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *op. cit.*, p. 18.
- ²⁵ „Sufletul este deci, mai mult ca orice, și nemuritor și indestructibil, Kebeș. Vor ființa deci în realitate sufletele noastre, acolo, în lăcașul lui Hades.” Sau:
„(...) Iar dacă în moarte nu-i nici o simțire ci ea este ca un somn adînc, ca atunci cînd cineva doarme fără măcar să aibă un vis, atunci moartea se înfățișează ca un minunat câștig”. Platon, *op. cit.*, p. 396; 35.
- ²⁶ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *op. cit.*, p. 121.
- ²⁷ *Idem*, p. 124.
- ²⁸ *Idem*, p. 94.
- ²⁹ Barbu Brezianu, *Brâncuși*, București, iunie 1970, Sălile Muzeului Național de Artă, p. 81.
- ³⁰ „Dificultății de a concepe uniunea, pretinsă de a fi realizată de impresia, între vizibil și inteligibil, filozofii din secolele XIII și XVI i-au găsit, dacă nu o soluție, cel puțin un cadru: acele **species Inteligibils**, pe care le intercalau în geneza ideii abstracte între imaginea mentală și universală.” Robert Klein, *Forma și inteligibilul. Scrieri despre Renaștere și arta modernă*, Editura Meridiane, București, 1977, vol. I, p. 196–197.
- ³¹ Platon *op. cit.*, p. 10.
- ³² Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *op. cit.*, p. 247.
- ³³ Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, București, 1975, Editura Univers, p. 2.
- ³⁴ Dintr-o corespondență a Otiliei Cosmuță cu poetul maghiar Ady Endre – corespondență purtată la Paris prin poșta pneumatică – aflăm că aceasta urma să înmîneze unui tânăr sculptor român texte filozofice ale lui Platon și Aristotel. Informația ne-a fost pusă la dispoziție cu gentilețe de către istoricul de artă Suzana Heitel. Întrucît sculptorul a fost introdus în atelierul lui Auguste Rodin de către Otilia Cosmuță în anul 1907, an care – dealtfel – marchează ruptura lui Brâncuși cu influența rodiniană și inaugurează șirul de opere ale „turnantei”, este important de știut că Brâncuși a putut avea contact cu textele platonice înainte elaborării operelor ce inaugurează originalitatea stilului său.
- ³⁵ Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 10.
- ³⁶ Dan Hăulică, *Brâncuși cu l'anonymat du génie*, București, Editura Meridiane, 1967, p. VIII.
- ³⁷ *Idem*, p. XVIII.
- ³⁸ „Angajamentul” semnat de Brâncuși și Elisa Petre Stănescu, văduva lui Petre Stănescu, este integral reprodus de Barbu Brezianu în *Opera lui Constantin Brâncuși în România...*, p. 104.
- ³⁹ *Idem*, p. 107.
- ⁴⁰ În creația sculpturală brâncușiană și, implicit, în cea mondială, anul 1907 apare ca o piatră de hotar, întrucît marchează net noua orientare a sculpturii moderne. Trecerea s-a înfăptuit brusc. Referindu-se la *Rugăciune*, operă creată în acel an, Barbu Brezianu notează: „Ne aflăm așadar în modul cel mai sigur, nu numai în fața rușiei spiritului clauzelor contractuale ale comanditavei – care cerea o femeie plîngînd lîngă un soclu (art. I, aliniatul b) – dar chiar în momentul crucial al unei schimbări profunde în concepția sculpturii care a izbutit să realizeze în 1907 o alegorie de o puritate și sobrietate ascetică pînă atunci la el nemăîntîlnită”. Citeza rînduri mai jos Barbu Brezianu își sprijină comentariul prin mărturii ce aparțin chiar lui Brâncuși: „Cum era să fac o femeie goală într-un cîmîrit? Am făcut atunci din materia ce mi se pusese la dispoziție, o *Rugăciune*”. Parcurgerea atentă a mărturiilor brâncușiene mai sus citată nu lasă – credem – loc nici unui dubiu în ceea ce privește intenția „transcrierii” de către sculptor a Ideii platonice. Așadar, parafrazînd, vom accepta că renunțînd să realizeze un nud feminin care sub nici o formă nu și-ar fi aflat locul într-un cîmîrit, din materia care-i stătea la dispoziție – materia, ideatică, credem noi, aceea a separării și care într-un fel, era stipulată chiar în contract – Brâncuși a creat „o *Rugăciune*”, deci nu opera de artă pe care-o cunoaștem și care poartă titlul *Rugăciune*, ci Ideea platonică a *Rugăciunii*; articolul nehotărît care precede cuvîntul „rugăciune” scris cu majusculă este edificator în acest sens. *Idem* p. 108–109.
- ⁴¹ Vezi nota 25.
- ⁴² Mircea Eliade, *Morfologia și funcția miturilor*, în „Secolul 20”, 2–3/1978, p. 17.

Cette étude se propose de mettre en évidence les relations qui peuvent s'établir entre la sculpture de Brâncuși des années 1907—1910 et la pensée de Platon. L'auteur réunit en ce sens des témoignages illustrant les contacts de Constantin Brâncuși avec les textes de Platon, en apportant de cette façon des arguments en faveur des assertions contenues dans une étude plus ancienne où l'on démontrait que certaines oeuvres du sculpteur roumain datant de 1907 (à savoir *la Sagesse de la Terre et le Baiser*) se constituent dans un „groupe mobile” — ce syntagme appartenant au sculpteur — dont la signification est intimement liée au dialogue de Platon, *le Banquet*. Si dans l'étude susmentionnée l'auteur présentait seulement un nombre restreint de preuves, cette étude-ci, par contre, se veut plus détaillée. L'auteur a examiné attentivement les témoignages directs et indirects attestant l'intérêt du sculpteur roumain pour les textes et la pensée de Platon, pour commenter ensuite ces témoignages en partant de l'oeuvre de Brâncuși. Le commentaire des témoignages corrélé aux oeuvres fait ressortir l'influence de la pensée platonique sur Constantin

Brâncuși. On peut donc conclure que la pensée platonique a influencé la thématique et, par extension, la structure formelle de l'oeuvre de Brâncuși; le folklore roumain, la philosophie orientale et cette influence platonique représentent des sources du renouveau fondamental de la vision du sculpteur. Dans cette „triade”, la philosophie platonique semble avoir une signification tout à fait particulière si l'on prend en considération le rapport figuratif-abstrait dans la sculpture de Constantin Brâncuși; le figuratif apparaît toujours comme étant érodé au maximum; l'abstraction, par contre, n'est que rarement accomplie. La relation Brâncuși-Platon situe la création du sculpteur roumain dans un domaine de l'histoire de l'art où nous n'aurions pas pensée la trouver; par sa „participation” à l'Idée platonique, l'oeuvre de Brâncuși acquiert la maîtrise des grands artistes, le sculpteur roumain parvenant de la sorte à concilier d'une manière paradoxale et inattendue l'art avant gardiste du XX^e s. à la tradition la plus pure de la statuaire européenne qui se retrouve dans l'art de Michel-Ange, lui-même influencé considérablement par le platonisme.

Problema luminii este una dintre cele mai interesante pentru pictură, fiind definitorie pentru ansamblul imaginii picturale. În pictura românească laică s-a constituit, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, un anumit stil în care culoarea și lumina dețin locul primordial, încă slab conturat în caracteristicile sale. A fost nevoie de o prezență ca cea a lui Nicolae Grigorescu pentru ca ea să pornească pe un drum propriu de constituire. Până la Grigorescu, pictorii nu și-au pus deosebite întrebări legate de efectele de lumină, de stăpânirea regimului luministic în imaginea picturală. Poate numai unii pictori de la 1848, precum Ion Negulici, au vizat obținerea unor contraste de culori tranșante, care au adus implicit o luminozitate mai mare pinzei, prin suprapunerea de tonuri închise și deschise. Dar alte preocupări pentru lumină nu mai întâlnim, deși Theodor Aman, în ultima perioadă a activității sale, se arată interesat de luminarea imaginii. Totuși el nu s-a deplasat în natură pentru a sesiza multiplele și infinitele variații ale culorilor în lumină. Numai odată cu apariția lui Grigorescu situația se schimbă. Ne referim la pictura lui Grigorescu care este desprinsă de etapa sa de pictor academic de biserici și, anume, la pictura sa laică, la portrete, peisaje și compoziții.

Nicolae Grigorescu merge la Paris prima dată în anul 1851, la vârsta de 23 de ani. În mediul parizian, problema luminii începuse să se pună în pictură odată cu pictorii școlii de la Barbizon,

care au ieșit să picteze în aer liber. Și, deși picturile lor finisate în atelier, cu timpul s-au înnegrit, datorită vopselelor prea bogate în bitum, este împiedecă faptul că ei, ca liberi examinatori ai naturii, au fost sensibili la variațiile de lumină. Aflat în mediul francez, Grigorescu nu este receptiv numai la acest lucru. Mai există la el, încă din acei ani de studii, o vădită preferință pentru Rembrandt, pentru regimul său luministic, fapt care ne arată că era foarte atras și preocupat de modalitatea gradării luminii. Dar Grigorescu nu a călătorit numai o singură dată în Franța. După prima ședere, care a durat peste opt ani, au urmat și alte vizite repetate, cea mai fecundă fiind cea din anul 1881. În această perioadă, pe teritoriul Franței s-au manifestat însemnate direcții artistice în pictură și este suficient să menționăm grupul pictorilor impresioniști și preocupările lor pentru surprinderea culorilor și a luminii în diferitele ore ale zilei, în diferite momente și ipostaze. Astfel, Nicolae Grigorescu s-a format direct la sursa unui mediu receptiv la culoare și lumină. El va introduce în pictura românească acest însemnat atribut al sensibilității picturale care este o vie preocupare pentru redarea regimului luministic.

Evoluția acestei preocupări, la el, parcurge un drum destul de lung și lent în care pictorul rezolvă problema luminii în chip cit se poate de diferit, dar permanent dublat de o sinceritate artistică demnă de cele mai înalte aprecieri.

Primele pinze din anii studiilor la Paris, ne referim la plecarea din anul 1861, sînt cîteva peisaje lucrate la Barbizon, în care cromatica ternă se înscrie în coordonatele acestei şcoli. Peisajul *Toamna* ne relevă un univers în care preocupările pentru redarea luminii nu sînt chiar atît de acute; există aici o regie potolită a eclerajului care ne apare „mocnind” sub culorile lipsite încă de strălucire. Se observă în aceste pinze de la Barbizon că, deşi artistul picta în aer liber, el era preocupat mai mult de aspectul realist, stabil al naturii, decît de variaţiile culorilor şi ale luminii, lucru pe care de altfel l-a reuşit foarte bine în aceste pinze cu un caracter profund realist, în care natura capătă o stabilitate definitivă, calmă, convingătoare. Din aceeaşi perioadă a începuturilor datează o serie de „interioare”, în care dozarea luminii este pusă de Grigorescu în chip rembrandtian. Este vorba de lucrări ca *Amatorul de tablouri* şi *Circiumă*.

Ne este cunoscut faptul că, în anii de studiu, Grigorescu a fost atras de lumina revelatoare a unui univers spiritual şi sufletesc bogat, din pictura lui Rembrandt. În aceste pinze: *Amatorul de tablouri* şi *Circiumă*, lumina este prezentată sub forma unui fascicul de raze galbene proiectat din colţul din stînga ce răspîndeşte în interiorul camerei o lumină galbenă, aurie chiar, generînd o penumbră colorată şi vibratorie, care învăluie poetic formele. Deşi a renunţat repede la acest mod de rezolvare a modului de folosire a luminii, totuşi el l-a abordat o scurtă perioadă, ca dovadă a interesului pe care l-a prezentat pentru el această problematică. De altfel, foarte curînd, adoptă o altă modalitate de expresivitate luministică şi anume pe aceea de a dezvălui valenţele simbolice ale culorii albe pe care o leagă de ideea de lumină. O revelatoare lucrare este *Vatră la Rucăr*, în care interiorul este colorat tot în alb, iar sursa de lumină o constituie incandescenţa vetrei captată parcă de albul pereţilor. Aici ne apare un regim luministic aparte, pe care, după aceea, Grigorescu nu l-a mai abordat şi care face apel la capacităţile incandescente de

iradiere ale materiei, regim luministic pe care îl vom întîlni mai frecvent la Ioan Andreescu. Dar lucrarea are un tonus de căldură ridicat, o intensitate cromatică şi luministică apreciabilă. Simbolismul culorii albe legat de ideea de lumină ni se pare a se pune în chip frecvent la Grigorescu o dată cu pinzele datînd din Războiul de Independenţă din anul 1877.

Lucrarea *Spionul* credem că este un etalon pentru acestea, existînd însă şi altele exemplificatoare (*Sentincla*, *Alarmă*). Este vorba de culorile alb-cenuşiu sau alb-brun, semnificînd lumină şi întuneric care capătă valori simbolice. În lucrarea amintită, *Spionul*, dorobanţul este pe un cal alb, turcul pe unul de culoare foarte închisă, iar în zare întunericul nopţii este sfîşiat de un alb intens, o dungă albă tăioasă în intensitatea ei, care semnifică zorii zilei şi, desigur, pe cei ai libertăţii. Putem lua şi alte exemple precum picturile *Alarmă* sau *Sentincla*. Lucrarea *Alarmă* reprezintă un dorobanţ sunînd din goarnă, realizat în aceleaşi tonalităţi de culoare, alb şi cenuşiu închis pînă la negru; lucrarea aduce un element interesant pentru studiul problemei luminii la Grigorescu: este vorba de umbra colorată. Într-adevăr, în această perioadă atunci cînd pictează siluetele de soldaţi, Grigorescu schiţează pe pămînt umbrele lor colorate. Este o fază succesivă fazei rembrandtiene, a interioarelor, cînd umbra este monocromă sau aurie amintînd de Rembrandt. Acum umbrele sînt dense, rezultate din culoare, nu din gradarea luminii, şi arată faptul că, după anii de studiu la Paris, Grigorescu începe să lege din ce în ce mai mult problema luminii de aceea a culorii, legătură care va fi intim stabilită în faza lui de maturitate — în perioada impresionistă — şi care va naşte pinze de o nepreţuită valoare. Dar, pentru că sîntem încă la o etapă simbolică, în care lumina capătă valenţe semnificative narativ mai mult decît valenţe expresiv plastice, se cuvine să mai amintim şi o altă lucrare. Este vorba de *Eşreul cu gîsca*, compoziţie cunoscută şi de mare importanţă pentru a ilustra o anumită etapă din creaţia lui

Grigorescu, de asemenea de însemnătate și pentru întreaga sa operă. Aici lumina este arbitrară; este din nou o lumină de reflector ca în scenele de interior, iar nu o lumină rezultată din culoarea albă. Dar, spre deosebire de scenele de interior unde raza de lumină a reflectorului imaginează vena dintr-o singură direcție anumită (de obicei stînga), aici este vorba de un regim luministic arbitrar, unde reflectoarele imagineare sînt direct plasate în centrele de interes ale compoziției și anume în trei locuri: pe chipul personajului, pe petiție și pe porțiunea de natură moartă. Este prezent aici un nou tip de regim luministic, arbitrar, realizat prin luminarea directă în mod rembrandtian a centrelor de maxim interes ale compoziției. Ce putem așadar concluda pînă la această etapă? Că Grigorescu încă de la începutul carierei sale, a fost preocupat de problema luminii pe care a rezolvat-o fie în chip rembrandtian, fie prin configurație expresivă de centre de lumină, fie prin culoarea albă care capătă valoare simbolică. Acestei prime etape îi alăturăm și portretele de femei: *Portret de fată*, *Maria Nacu*, de o profundă expresivitate a tonurilor deschise și închise aflate în contraste puternice. Este sfîrșitul perioadei în care Grigorescu mai

vede problema luminii tratată diferit de aceea a culorii.

Tot în această perioadă își găsesc locul și atîtea modalități de rezolvare plastică, pentru că pictorul separă lumina de culoare și nu le leagă decît ilustrativ dar nu și plastic. O intuiție deosebită a faptului că pigmentul de culoare poate încorpora lumina, o atestă totuși picturile *Alarma* și *Sentinela*, unde artistul colorează umbrele, ca urmare a observației sale că în natură lumina și umbra rezultă de fapt tot din culori.

Abia însă în lucrările realizate după anul 1881, culoarea, fragmentată, încorporează particule invizibile de lumină. Transpunerea luminii este aici văzută și tratată în maturitatea ei de înțelegere: nici ca studiu după Rembrandt, nici simbolic pentru a ilustra un fapt sau o idee, nici prin contraste de tonuri cum o mai întîlnim și la pictorii de la 1848. Această problemă este pusă acum pentru prima dată în relație intimă cu culoarea. Este vorba de un mod de a înțelege lumina ca pe un procedeu plastic propriu picturii impresioniste, unde culoarea și lumina sînt corelate, interdependente.

De remarcat faptul că Grigorescu cunoaște foarte bine nu numai procedeul impresionist al diviziunii tușei, dar și

Nicolae Grigorescu, *Care! a drum*



folosirea culorilor complementare pentru obținerea maximei luminozități, așa cum putem remarca în tabloul *Fete lucrând la poartă* unde introduce, în ansamblul verde, pata de culoare roșie. Este vorba acum de acea etapă din creația lui Grigorescu în care lumina înseamnă luminozitate expresiv plastică a pinzei. Lucrarea *Luminis* poate fi considerată o culme a acestei etape de diviziune a tușei, de luminozitate a culorii, de armonioase umbre colorate, chiar dacă ea nu este poate cea mai intens colorată sub raportul verdelui. După aceasta, urmează o nouă etapă și anume aceea denumită perioada albă. Acum, lumina înseamnă tot luminozitate expresiv plastică a tabloului, ca și în etapa precedentă, acesta fiind un lucru „deja cucerit” al lui Grigorescu și la care el nu a renunțat. Dar există o diferență față de etapa precedentă: această luminozitate expresiv plastică este redată acum de preferință prin culoarea albă și tonurile înrudite, extrem de deschise. Picturi ca *Printre dealuri și mușcele*, *Care cu boi la Orații* sint dintre cele mai reprezentative pentru această etapă. Sintetizând acum tot ceea ce am spus mai sus, am putea conchide că la Nicolae Grigorescu problema luminii cunoaște în evoluția ei trei etape importante și anume: una de început, de căutări, în care coexistă mai multe modalități de a o pune și de a o rezolva, modalități care reflectă fie preferințele din anii de studiu (influență Rembrandt), fie necesități de redare narativ-illustrativă precum pinzele din Războiul de Independență. Urmează o a doua etapă în care problematica luminii este legată de aceea a culorii și înseamnă pentru Grigorescu obținerea unei maxime luminozități printr-o culoare strălucitoare, divizată după principii impresioniste pe suprafața pinzei. Acestei etape îi succede o a treia, în care felul de a înțelege modalitatea de folosire a luminii nu se schimbă, adică înseamnă tot maximă luminozitate a pinzei, dar obținută din culoarea albă. Întrucât această ultimă preferință pentru alb este explicată de unii cercetători de o boală de ochi, putem trage concluzia că etapa a doua este cea definitorie pentru estetica lui

Grigorescu, în ceea ce privește modul de a înțelege și rezolva problema luminii în pictură.

Lumina, așadar, a însemnat la el obținerea unei maxime luminozități a tabloului și putem considera că opera sa a parcurs un drum ascendent către atingerrea acestui scop. Iar perioada albă constituie o rezolvare personală legată tot de concepția sa asupra luminii, dînd creației lui Grigorescu o notă cu totul aparte sub acest aspect al luminozității picturii.

BIBLIOGRAFIE

1. BREZIANU, Barbu, *Nicolae Grigorescu*, Editura Tineretului, București, 1959
2. CIOFLEC, Virgil, *Grigorescu*, Cultura Națională, București, 1925
3. COMARNESCU, Petru, *N. Grigorescu*, ESPLA, București, 1959.
4. JIANU, Ionel, *Les maîtres de la peinture romaine — Grigorescu*, Bucarest, 1956
5. NICULESCU, Remus, *Grigorescu la Fontaine-bleau*, în SCIA, nr. 1—2, 1957, p. 213—254.
6. OPRESCU, Ghi., *Grigorescu*, Editura Meridiane, București, 1971
7. POPESCU, Mircea, *Nicolae Grigorescu*, Editura Meridiane, București, 1962
8. VLAHUȚĂ, Alexandru, *Pictorul Nicolae Grigorescu. Viața și opera lui*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1939

RÉSUMÉ

Cet article a pour sujet l'étude de la lumière dans la peinture de Nicolae Grigorescu et présente quelques considérations thématiques et stylistiques. L'auteur distingue ainsi trois grandes périodes dans la manière de Grigorescu d'aborder ce problème: la période de début quand la lumière qui apparaît dans ses tableaux nous rappelle celle de Rembrandt — Grigorescu a décidément vu au Musée du Louvre les toiles de ce grand artiste. Toujours dans cette période, le peintre roumain procède à une suggestion de la lumière par la couleur blanche qui a une valeur symbolique. La deuxième période se caractérise par l'utilisation de certains procédés de la peinture impressionniste, par la manière spécifique d'appliquer les touches, de poser les couleurs complémentaires. La troisième période, celle appelée également „la période blanche” (des chars à boeufs), est la période où le blanc acquiert des valeurs expressives et même expressionnistes.

A bordarea din nou a aspectelor pe care le-a cunoscut evoluția meșteșugului olăriei în decursul timpului ar putea părea — la prima vedere — oarecum neavenită, cu atât mai mult cu cât reputați specialiști și-au legat numele de cercetări intense și pline de acuitate efectuate asupra temei amintite¹.

Un prim motiv care ne-a determinat să procedăm la elaborarea studiului de față este reprezentat de observarea faptului că meșteșugul olăritului se caracterizează nu numai printr-o venerabilă vechime pe scara evoluției societății, ci și printr-un remarcabil tradiționalism². Afirmția noastră trebuie înțeleasă în adevăratul sens și anume acela că parametrii tehnologici ai meșteșugului au reușit să fie stabiliți încă din timpuri foarte îndepărtate și au fost transmiși, apoi, din generație în generație³. Efectul direct al constatării enunțate reiese aproape de la sine: cercetările etnografice și arheologice în speță sînt — de drept — obiectiv și indisolubil legate, chiar dacă în practica investigațiilor actuale fiecare specialist se ocupă de caracteristicile producerii ceramicii într-o anume etapă istorică.

Un alt motiv care a determinat prezenta expunere l-a reprezentat necesitatea rediscutării unor aspecte privind în mod special categoria „ceramicii negre” și tehnologia sa de producere, pe teritoriul Moldovei.

Baza informațională, asigurată de cercetări etnografice întreprinse pe teritoriul provinciei mai sus amintite, în peri-

oda anilor 1965—1980, a fost confruntată și coroborată cu date obținute prin observații arheologice, situație care ne-a îngăduit alcătuirea unui inițial punctaj problematic.

După cum este și firesc, orice încercare de abordare a multiplelor aspecte comportate de studiul confecționării vaselor, indiferent de etapa istorică la care ne vom referi, trebuie să înceapă cu discutarea caracteristicilor și provenienței materiei prime folosite. Pentru epoci mai îndepărtate, asemenea informații exprese lipsesc. Cercetări etnografice, însă, pot suplini cu succes această lacună, mai ales dacă ținem seama de împrejurarea că unele din centrele contemporane de producție ceramică nu sînt altceva decît continuarea — uneori timp de secole — a practicării acestei indeletniciri în respectivele localități, continuitate cunoscută fie numai pe cale documentară sau tradițională, fie în baza rezultatelor investigațiilor arheologice.

Primul aspect de atins în discutarea materiei prime folosite la realizarea vaselor ceramice — aspect cu notabile consecințe asupra înseși caracteristicilor și calității pieselor finite în speță — este reprezentat de împrejurarea că fiecare depozit geologic întrunește trăsăturile chimice și fizice care îi sînt proprii. Se știe, sau se intuiește, că nu orice calitate de „lut” este aptă pentru a fi prelucrată în vederea realizării unor produse ceramice.

De la bun început trebuie să precizăm că vasele destinate pregătirii alimente-

lor la foc, necesită — cu obligativitate — o anumită categorie de materie primă, spre deosebire de vasele destinate doar unei folosiri la temperatura mediului ambiant⁴. În sensul celor de mai sus, deosebit de interesante apar informațiile obținute de la olari, conform cărora vasele de „fiertură” (arse reducător sau oxidant), sint confecționate din lut „rar” („hlei”⁵, „argilă hleioasă”⁶, „argilă”⁷, „lut roșu”⁸ etc), în vreme ce vasele celei de a doua categorii funcționale (veselă, diferite obiecte ce răspund unor necesități practice sau cu rol decorativ pentru interior) se lucrează de obicei din lut „des”, „tare” (humă)⁹, „humă clisoasă”¹⁰, „clisă”¹¹, „militură”¹² etc. Că această diferențiere concretizată și astăzi în terminologia proprie meșteșugului olăritului este rezultatul unei îndelungate experiențe ne-o dovedește și împrejurarea că, în anumite localități în care depozitele geologice naturale nu întruneau caracteristicile optime de compoziție a materiei prime pentru confecționarea uneia sau alteia dintre categoriile ceramice mai sus specificate, materia primă era adusă din alte părți¹³, sau se proceda la amestecarea în proporții variabile a unor calități diferite de argilă, rezultatul obținut reprezentând tocmai rețeta optimă¹⁴.

Prelucrarea materiei prime — o dată extrase — prin mijlocirea a numeroase operațiuni succesive (sfărimarea, udarea cu apă, dospirea, baterea cu maiul, tăierea în felii subțiri — cu cuțitoaia sau cu sirma — călcarea cu picioarele, frământarea cu mina), viza în principal eliminarea tuturor impurităților, oricât de mici, compactizarea, omogenizarea, pastefierea și plasticizarea acesteia. Menționăm că în funcție de calitățile naturale ale materiei prime, unele dintre aceste operațiuni ce țin de tehnica tradițională pot fi eliminate. Așa de pildă baterea cu maiul nu se practică în centrele ceramice: Poiana Deleni, Iași, Ștefănești-Botoșani, Păltinoasa-Suceava, Băhnașeni-Bacău, Zgura-Vaslui, iar în Schitu Stăvnic-Iași¹⁵, în cazul lutului „humos” folosit la confecționarea vaselor pentru păstrat provizii sau a veselei poate fi înlăturată chiar operațiunea călcatului cu piciorul, dacă se execută o bună batere cu maiul și o

frământare mai îndelungată cu mina. Această ultimă operațiune servește și la înlăturarea restului de impurități care au mai rămas după ce lutul a fost în prealabil tăiat în felii subțiri cu sirma sau cuțitoaiele. Înlăturării impurităților i se acordă o atenție specială, deoarece prezența acestora dăunează integrității peretilor vasului atit în timpul modelării la roată cit și în timpul arderii. Se urmărește în mod deosebit eliminarea impurităților de natură calcaroasă (concrețiuni, scoici). Existența unor asemenea particule în grosimea peretelui vasului gata modelat, determină în timpul arderii și după ardere microfisurarea în respectivele zone sau chiar desprinderea anumitor porțiuni ale piesei. De altfel, meșterii olari contemporani caută prin toate mijloacele să elimine asemenea impurități și doar finețea maximă a acestora, împiedică totala lor înlăturare. Prezența prundișului, scoicilor, resturilor vegetale etc. în pasta vaselor ce urmează să fie modelate la roată, denotă atit calitatea inferioară a materiei prime cit și insuficienta prelucrare a acesteia.

În ce privește călcarea lutului cu piciorul, operațiunea se face fie direct pe sol, pe o targă de scinduri sau pe o bucată de sac¹⁶, așternindu-se sau nu, în prealabil, un strat de nisip sau cenușă în scopul ușurării executării acestei faze de lucru. Prezența cenușii nu influențează nici într-un fel asupra calității materiei prime, iar procentul de granule de nisip, vizibile cu ochiul liber, care pătrund în compoziția pastei în timpul efectuării sus-numitei operațiuni, este minor¹⁷ și el nu are nimic de a face cu nisipul — deosebit de fin — care se găsește în însăși compoziția materiei prime¹⁸. În consecința acestei observații este de subliniat faptul că proveniența granulelor de nisip în structura pastei vaselor modelate la roată, în general, nu se datorează adăugării deliberate a acestui material în pasta lutului decit în cazuri foarte rare, în cantități mici și în stare fină, intrucit aceasta se asprește și devine friabilă, făcând dificilă modelarea vaselor la roată. Un procent mare de nisip se poate utiliza în cazul realizării pieselor ceramice cu

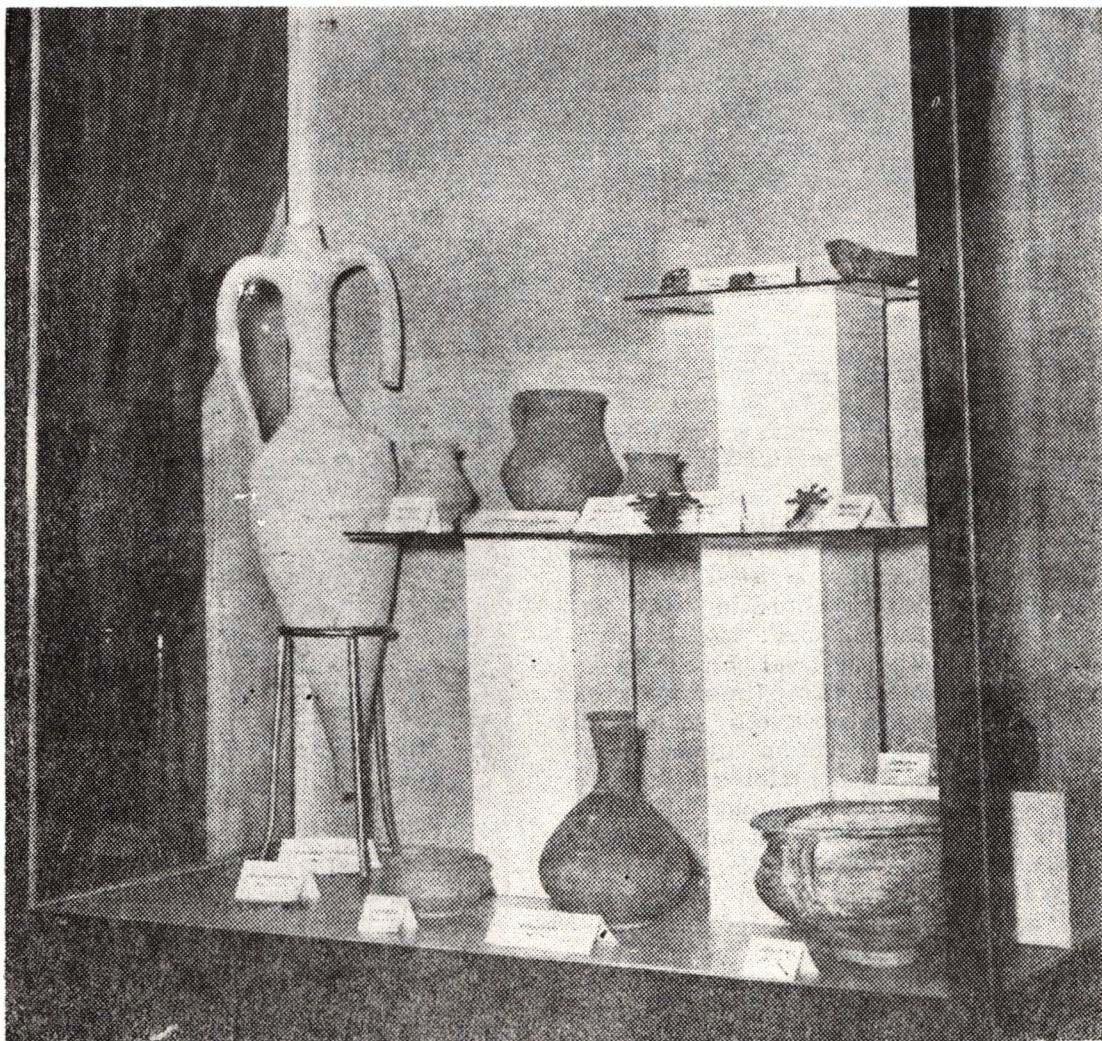
ajutorul tiparelor, cum se procedează de pildă la confecționarea teracotelor¹⁹.

Deoarece în timpul efectuării operațiilor de prelucrare a materiei prime, cit și a confecționării vaselor, procedeele folosite sînt identice, atît pentru producerea vaselor rezistente la foc, a celor destinate veselei, cit și pentru alte categorii ceramice, vom îndrepta cu precădere atenția asupra operațiunii de ardere a produselor, care, pe lîngă compoziția materiei prime, determină atît culoarea, cit și însăși calitatea produselor finite.

Studii competente au demonstrat deja, în bună măsură, însușirile superioare

înrînite de așa-numita „ceramică neagră” sau cenușie²⁰. Pentru obținerea ceramicii negre, cuptoarele nu necesită forme complicate, dar presupun asigurarea unui grad maxim de etanșeizare²¹, în funcție de care se realizează complet procesul de reducere a oxigenului și de absorbție a carbonului în porii incandescenti ai vaselor. Prima fază de ardere, cea oxidantă (cu tiraj mare), este asemănătoare pentru toate categoriile ceramice. Diferența intervine în momentul în care, după finalizarea arderii oxidante și în imediata sa succesiune, se procedează la obturarea parțială a gurii de încărcare, la introdu-

Ceramică arheologică și fibule descoperite în nordul Moldovei





Oală de lapte, Rădăuți, începutul sec. al XX-lea

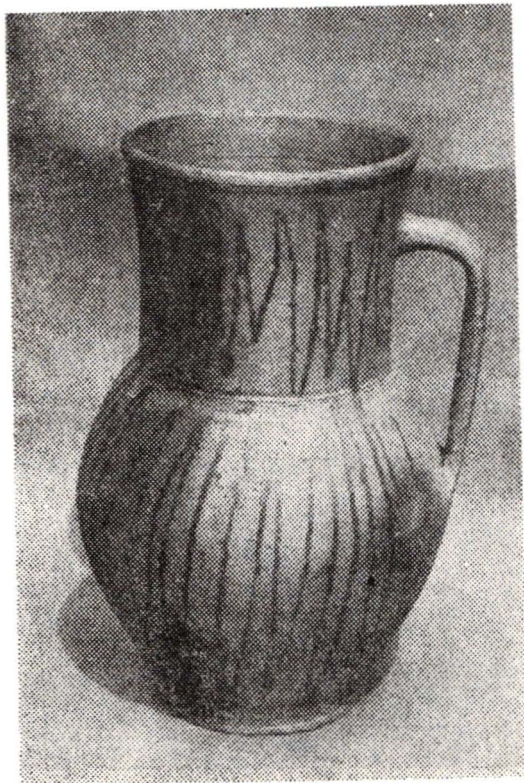
cerea unei ultime sarcini de lemne subțiri și uscate, în camera de foc și la astuparea completă a gurii acesteia și, în sfârșit, la obturarea orificiului lăsat special liber la gura de încărcare. Acest orificiu este destinat ieșirii flăcării (care atinge înălțimea de 1,—1,5 m) cit și a fumului, produse de arderea timp de 10—15 minute, a ultimelor lemne subțiri introduse în cuptor. Din acel moment în interiorul cuptorului începe procesul propriu-zis de reducere. După cca. 12 ore (însușindu-se, deci, minimum 24 ore din momentul începerii arderii vaselor în cuptor), uneori chiar și mai mult, cuptorul poate fi deschis, vasele fiind complet arse.

Pe lângă îndeminarea cu care au fost executate toate operațiunile menționate, la o bună reușită a șarjei în ambele faze ale arderii — oxidantă și reducătoare — o deosebită însemnătate o prezintă atit modul de conducere a focului (care necesită o intensificare gradată), cit și durata arderii oxidante și anume pînă la perfecta

incandescență a vaselor (limpezire). Șarja arsă reducător este considerată bună în cazul în care în momentul desfacerii cuptorului, oalele apar strălucitoare, fiind denumite de olari: „albastre”, „albastre ca cerul” sau „ca viorica”, ca „gușa hulubului” etc.²², piese care după totala lor răcire devin cenușiu-argintii. Acestea sînt vasele care intrunesc caracteristicile superioare necesare funcționalității cărora le-au fost predestinate: rezistență sporită la foc în cazul preparării alimentelor, cit și obținerea și păstrarea în condiții optime — la temperatura mediului ambiant — a unor derivate lactate (lapte prins, iaurt), situație favorizată probabil de coeficientul de carbon în porii vasului în timpul fazei reducătoare.

Vasele de culoare cenușiu-albicioasă nu intrunesc toate însușirile mai sus menționate, datorită fie calității necorespunzătoare a combustibilului folosit la ardere (lemnul trebuind întotdeauna să fie de esență moale și uscat), a influenței negati-

Oală, Poiana Deleni, jud. Iași, creație contemporană



ve a unor factori atmosferici (vint, ploaie) și mai ales a neasigurării unei perfecte etanșeități a cuptorului în timpul fazei reducătoare.

Meșterii olari consideră, de asemenea, mai puțin reușite și vasele de culoare negru-intens, acestea fiind insuficient arse în faza de ardere oxidantă. La șarjele cu ceramică de culoare pronunțat neagră, arderea fiind de durată mai scurtă, nici nu se produc rebuturi.

a acestora fiind asigurată în special de dimensiunile de suprafață ale platformei de ardere.

Considerăm valoroasă observația, întemeiată atît pe baza informațiilor obținute de la olari, cît și pe baza experimentelor făcute de noi, că nuanța cenușie sau neagră a ceramicii arse reducător este reversibilă. Dacă cuptorul în care se efectuează o ardere reducătoare este deschis mai curînd decît trebuie,



Forme de ceramică din centrul Irești, jud. Iași

Un alt factor care contribuie la determinarea calității vaselor din cuprinsul uneia și aceleiași șarje — chiar și în situația în care arderea s-a efectuat în cele mai bune condiții — este locul pe care fiecare piesă în parte îl ocupă în cuptor. În acest sens, piesele amplasate către centrul cavității de ardere vor fi cele mai reușite, piesele așezate la talpa cuptorului uneori se deformează sau prezintă crăpături (mai ales în cazul unei arderi prelungite), în vreme ce piesele plasate în partea superioară a camerei de ardere sînt insuficient arse, din această zonă provenind, în general, vasele de culoare mai neagră. Deformările amintite sînt pricinuite și de presiunea vaselor stivuite, sens în care se evită, de obicei, amenajarea unor cuptoare cu mare înălțime, capacitatea necesară de cuprindere

tirajul care se produce cu acel prilej reactivează focul, iar vasele se pătează spre roșu, „*dau înăpoi*” cum spun olarii²³.

În comparație cu olăria neagră, în timpul arderii unei șarje de ceramică roșie, datorită unor defecțiuni de ardere pot apărea pete cărămizii sau negricioase. Această observație este importantă deoarece — în general — în arheologie, vasele pătate sînt considerate a fi suferit o ardere seculară, denotînd deci folosirii lor la foc. Este însă probabil că, cel puțin în unele cazuri, petele amintite să fi existat încă din momentul arderii respectivei olării în cuptor.

În contextul evoluției societății umane, un factor major l-a constituit exprimarea unei anume preferințe estetice specifică fiecăreia dintre etapele istorice, în ceea ce privește forma și modalitatea de ornamentare. Asemenea preferințe s-au mani-

festat și au influențat și producția ceramică, în special în ceea ce privește morfologia, cromatica și ornamentarea vaselor. În acest sens, ceramica neagră a avut și mai are însă un cuvânt de spus²⁴. Dacă ar fi și numai pentru faptul că pe teritoriul Moldovei se păstrează încă cele mai puternice centre de producție ale ceramicii negre: Marginea (jud. Suceava), Poiana-Deleni (jud. Iași) și, până în deceniul trecut active, Vulpășești și Iușca (jud. Neamț). Dar factorul modă și-a spus și aici cuvântul.

Considerăm deosebit de semnificativă următoarea împrejurare: în apropierea centrelor producătoare de ceramică neagră Iușca și Vulpășești se află cunoscutul centru de confecționare a ceramicii smălțuite de la Tamsa, jud. Iași. Activitatea acestuia din urmă s-a axat pe producerea străchinilor, talgerelor, cănilor și ulcioarelor, materia primă avută la dispoziție nepermițând confecționarea vaselor de „fiertură”. Apreciind însă calitatea ceramicii negre, cu rezistență sporită și, în același timp atrași de strălucirea smălțului, în dorința de a îmbina rezistența cu frumusețea și utilul, unii olari din acest important centru de ceramică smălțuită (Ion Olaru, Gheorghe și Costache Sbera) au folosit deliberat și ocazional, în perioada interbelică, procesul smălțuirii oalelor negre, pentru folosință proprie sau la cererea localnicilor. În asemenea cazuri se proceda la o primă ardere în scopul înlăturării carbonului depus în porii și la suprafața oalelor²⁵ și apoi la o a doua ardere, după efectuarea operațiunii de smălțuire. Rezultau astfel produse de calitate excepțională, atât în ce privește rezistența pieselor, cit și aspectul exterior al acestora, în conformitate cu optica „model”.

La rindul nostru, experimentind un astfel de procedeu, am obținut smălțuirea și retransformarea culorii vaselor din cenușiu în roșu prin intermediul unei singure rearderii (după o prealabilă spălare), obiectivul experimentului fiind constituit de fragmente ceramice dacice, medievale și contemporane, provenind respectiv din așezarea dacică de la Dumbrava din vatra istorică a municipiului



Vas ceramic din Bucovina

Iași și din centrul ceramic Poiana-Deleni, toate în județul Iași²⁶.

Este de dorit ca asemenea experimente, împreună cu unele ce vizează alte aspecte tehnologice proprii acestui meșteșug, să fie continuate, extinse și intensificate, oferind cercetătorilor posibilitatea unor cit mai corecte și cuprinzătoare observații și încadrări tipologice și cronologice.

NOTE

Prezentul studiu a fost prezentat la Sesiunea de comunicări științifice a Muzeului Tehnicilor Populare, Sibiu, iulie 1981.

¹ Tancred Bănățeanu. *Arta populară bucovineană*, cap. IV, „Ceramica”, pp. 137—194, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă a Jud. Suceava, 1975, unde se află și indicarea bibliografiei generale a problemei.

² De notat că ne referim aici strict la modelul material al producerii ceramicii și nu la considerentele economico-sociale care au condus la transformarea acestei producții în producție marfă.

³ Modificările neesențiale survenite în tehnologia de confecționare a ceramicii și îmbunătățirile intervenite în decursul timpului țin mai mult de ceea ce am putea denumi „modă” unei anume etape istorice precum și de preferințele pieței de desfacere, din momentul în care producția olăritului devine marfă.

⁴ Facem specificarea că lutul poros („rar”), folosit pentru confecționarea oalelor de fiertură, în general nu suportă smălțuirea pe crud, intrucit în contact cu smălțul în stare lichidă, pereții vasului se sfărâmă („se taie”), în timp ce lutul „des”, „tare”, folosit la executarea altor categorii ceramice, permite smălțuirea și pe crud, practic necesitând o singură ardere în cuptor.

⁵ Informații de la olarii: Moraru Constantin (n. 1930), Scinteia—Iași, Căldare Costache (n. 1902), Iezerel—Vaslui; Ifrim Vasile (n. 1898, Schitu Stăznic—Iași).

⁶ Informatori olarii: Sirbu Petru (n. 1898), Curteni—Vaslui; Nica Teodor (n. 1917), Poiana Deleni—Iasi.

⁷ Informații de la olarii: Iorgu Ionel (n. 1902), Vulpășești—Neamț; Crăciun Duță (n. 1922), Irești—Vrancea.

⁸ Informații de la olarii: Pomirleanu Dumitru (n. 1901), Frumușica—Botoșani; Laru Ion (n. 1895), Tansa—Iasi; Pepelea Nicolae (n. 1923), Lespezi—Iasi. Menționăm că în ceea ce privește calitățile de lut folosite pentru confecționarea vaselor „de fiertură”, cit și cele întrebunțate pentru executarea altor categorii ceramice sînt denumite de olari în mod diferit, chiar dacă aparțin aceluiași centru, fără a se putea preciza, pentru moment, în toate cazurile, dacă este vorba de unul și același depozit de aprovizionare. Așa de pildă, în Irești—Vrancea, olarii Miron Vasile (n. 1923) și Finaru Ion (n. 1886) informează că materia primă pentru oalele de fiertură se numește „lut roșu”, în timp ce Băncilă Nicolae (n. 1925) îi zice „lut argilos”, iar Crăciun Duță (n. 1922) o numește „argilă”. În același sens, în Schitu Stavnic—Iasi, Todică Dumitru (n. 1923) îi spune „hlei”, iar Luchian Emil (n. 1928) o numește „argilă roșie”. În acest ultim caz se știe precis că este vorba de depozite de aprovizionare diferite.

⁹ Informații de la olarii: Diaconu Ion (n. 1927), Tansa—Iasi; Ifrim Vasile, Schitu Stavnic—Iasi; Pepelea Nicolae, Lespezi—Iasi; Sabadac Grigore (n. 1905), Chircești—Vaslui; Irimescu Constantin (n. 1906), Mihăileni—Botoșani.

¹⁰ Informații de la olarii: Luchian Emil, Schitu Stavnic—Iasi; Olaru Ion, Tansa—Iasi.

¹¹ Informații furnizate de către olarii din Irești—Vrancea: Petrea N. Dumitru (n. 1927) și Băncilă Nicolae (n. 1925).

¹² Informații de la olarii: Marian Costache (n. 1908) Garoafa—Vrancea; Crăciun Duță, (n. 1922) Irești—Vrancea.

¹³ De pildă, în Frumușica—Botoșani, pentru confecționarea olăriei negre și a vaselor roșii pentru fiertură se aducea „lut roșu” din Stroești—Botoșani (informație primită de la olarul Pomirleanu Dumitru), iar în Lespezi—Iasi, materia primă se procura din Proboata—Suceava (informație de la olarul Butnaru Gheorghe, n. 1901).

¹⁴ În Marginea—Suceava, de exemplu, pentru obținerea ceramicii negre se folosește ca materie primă „lut hleios” (mai „rar”) în amestec cu lut galben nisipos (mai „tare”).

¹⁵ Informații culese de la olarii: Nica Teodor, Poiana Deleni—Iasi, Piatcoschi Ilie, Ștefănești—Botoșani, Bodali Petru, Păltinoasa—Suceava; Călin Petrică, Bălineșeni—Bacău, Iacob Mihalache, Zgăra—Vaslui; Luchian Emil, Schitu Stavnic—Iasi.

¹⁶ Azi se practică un procedeu mai modern și anume se așterne o folie de polietilenă.

¹⁷ De exemplu, în Vulpășești—Neamț, olarul Iorgu Ionel, la o cantitate de 100 kg de lut folosea 4—5 kg de nisip.

¹⁸ Informație obținută de la meșterul olar Ion Olaru, Tansa—Iasi.

¹⁹ Informații de la olarii: Luchian Emil, Schitu Stavnic—Iasi și Marianciuc Ion, Iasi.

²⁰ Tancred Bănățeanu, *op. cit.*

²¹ Cuptoarele folosite în Moldova, pentru arderea ceramicii negre, au în mod obișnuit formă tronconică sau semisferă-ovoidală. Dacă terenul este lipsit de umezeală se preferă amenajarea cuptorului în sol, în profunzimea sa, sau prin săparea cavității acestuia în muchia pantei. O bună etanșeizare în timpul fazei de ardere reducătoare a vaselor se obține prin obturarea tuturor orificiilor cu bălegar de vită și țărîină. Gurile cuptorului sînt continuu suprazegheate de către olari ca să nu existe vreo „răsufălătoare”, iar dacă se văd ieșind aburi, se acoperă imediat locul cu țărîină.

²² Informații de la olarii: Nica Teodor și Ursu Ten din Poiana Deleni—Iasi, Farcaș Mihai din Hudești—Botoșani, Luchian Emil din Schitu Stavnic—Iasi, Iorgu Ionel din Vulpășești—Neamț.

²³ Informații de la olarii: Todică Ion, Schitu Stavnic—Iasi; Olaru Ion și Cristian Vasile din Tansa—Iasi; Marianciuc Ion din Iasi. Atragem atenția și asupra petelor inerente ce apar pe pereții vaselor în timpul fazei de ardere reducătoare, prin atingerea oalelor între ele, datorită modului cum sînt clădite în cuptor, fapt care nu influențează asupra calității produselor, dacă arderea se efectuează în condiții optime.

²⁴ Subliniem preferința pentru ceramica cenușie, manifestată în cuprinsul civilizației fierului și epocii migrațiilor. Revizind la epoci ceva mai recente, trebuie să remarcăm prezența în tot timpul civilizației medievale și pînă în timpuri moderne a acestei categorii ceramice pe teritoriul Moldovei.

²⁵ Existența unei cantități mai mari de carbon, depusă la suprafața pereților ceramicii negre, împiedică adărcarea perfectă a smaltului, provocînd „șiroirea” acestuia (informații de la olarii: Sebera Gheorghe și Olaru Ion, Tansa—Iasi).

²⁶ Rearderea a fost efectuată în anul 1981, la atelierul de teracote „Simaca” din Iasi (azi dispărut).

RĂSUMĂ

Les auteurs analysent les techniques de fabrication de la poterie noire, poterie exclusivement domestique à partir des prospections et des objets du patrimoine de musée.

Elles étudient particulièrement la poterie noire car celle-ci a une tradition plusieurs fois millénaire sur le territoire de la Moldavie: les fouilles archéologiques ont mis au jour un nombre considérable de produits céramiques de couleur noire-grise.

L'argile utilisée dans les différents centres de fabrication de la poterie, à condition qu'elle soit de qualité, peut amener la suppression de certaines opérations dans son travail. La cuisson joue aussi un rôle important dans l'obtention des pièces de vaisselle avec des qualités remarquables. Les auteurs concluent que la cuisson initiale a causé des imperfections visibles de nos jours encore sur certains fragments ou pièces de vaisselle découvertes.

Pour vérifier seules ce qu'elles ont appris au moyen des prospections, les auteurs ont fabriqué elles-mêmes des vases de couleur noire dans un atelier de Jassy, en 1980.

Cunoscută, în primul rînd, datorită manuscriselor realizate în școala de miniaturişti inițiată de însuși ctitorul ei, mitropolitul Anastasie Crimca, mănăstirea Dragomirna este unul din cei mai importanți deținători de carte veche din Moldova.

Într-un mobilier adecvat, biblioteca adăpostește un număr de 167 manuscrise slavone, 19 manuscrise românești, 93 titluri și 118 exemplare de carte românească veche (pînă la anul 1830, inclusiv) 39 titluri și 40 exemplare de carte străină veche (pînă la anul 1792, inclusiv).

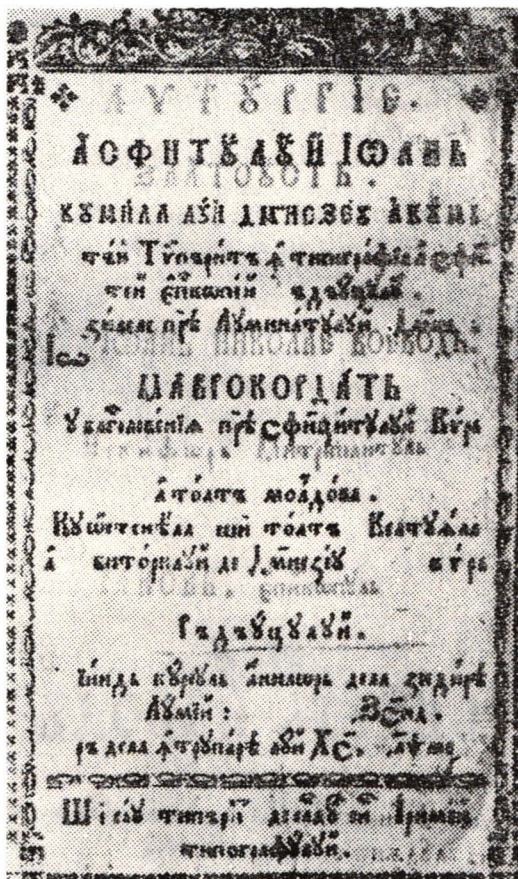
Din opera creată în școala eruditului Anastasie Crimca, la Dragomirna se mai păstrează 5 manuscrise: *Tetraevangheliarul* (1609) scris și ilustrat de Dimitrie Belinschi (inv. 1/1934, 574, 607), *Liturghierul* copiat de diaconul Dumitrașcu în anul 1610 (inv. 4/1934, 604), *Tetraevangheliarul* (1609) (inv. 7/1934, 568, 601), *Liturghierul* din 1610 (inv. 5/1934, 605) și *Psaltirea* din 1616 (inv. 6/1934, 606) atribuite mitropolitului Crimca.

Numărîndu-se între mănăstirile ce au rezistat ordinului autorităților habsburgice de a fi desființate, Dragomirna a concentrat o parte din cărțile aparținînd lăcașurilor supuse politicii de transformare în simple parohii.

În ceea ce privește proveniența manuscriselor slavone, unora li se cunoaște locul scrierii (Mănăstirea Studion din Constantinopol, Rădăuți, Chelminț, mănăstirile Moldovița, Voroneț, Dragomirna), altora, prin intermediul însemnărilor marginale, li se pot stabili certe elemente de circulație, înainte de a intra în posesia mănăstirii (Solca, Vama, Călimănești, Cuparencu, Muzeul arhiepiscopiei din Cer-

năuți, Suceava, Gavrilești, Ruși Moldovița, Cîmpulung, Gemenca, mănăstirea Putna, Horodnicul de Jos, Vatra-Dornei, Broscăuți, Voloca pe Ceremuș, Costești etc)¹.

Alături de A. Crimca și colaboratorii săi apropiați — diacul Dimitrie V. Belinschi și diaconul Dumitrașcu — semnalăm prezența urmăriturilor copiști de manuscrise slavone: Ioan, fiul lui Demco, autorul unui *Triod* (inv. 1811); Ilie Belahevič Iaremețchi ce copie pentru sine „în satul Chelminț, în zîmțutul Hotin, în vremea aceea fiind preot la biserica cu hramul Arh. Mihail”, în perioada anilor 1754 — 1755, două *Triode* ce se găsesc, în prezent, colligate (inv. 1793); Teodôr Misevici scrie „în anul 1764, luna iunie ziua 1” un *Octoih* (inv. 1910); cunoscutul Ivanco de la Episcopia Rădăuțului este prezent cu un *Liturghier* scris pentru mănăstirea Moldovița, în anul 1641 (inv. 1945); diaconul Mihail este autorul *Tetraevangheliului* copiat în 1550 (inv. 608), la porunca mitropolitului Grigore Roșca, pentru mănăstirea Voroneț; *Mineiul pe luna ianuarie*, datînd din 1465 (inv. 1804), a fost copiat de arhimandritul Anastasie; trudei ierodiaconului Ioan de la mănăstirea Neamț i se datorește *Mineiul pe luna octombrie* (inv. 1785); în anul 1743, ieromonahul Ioan din Moldovița copiază *Osmoglasnic* (inv. 1909); Dumitrașcu cu soția sa, Măriica, din satul Solca, plătesc „unui oarecare scriitor pe nume Vasile pișar Liviță, meșter care era din Popăuți, aproape de Botoșani, ca să facă cum se cuvine. Am plătit pe de-antregul această sfințită dumnezeiască carte Minei și, am dat șapte taleri, pentru aceasta ... (inv. 1856); un *Tipic* (inv. 1902) ne indică



Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, Rădăuți, 1745.
Foaie de titlu

prezența monahului Evloghie: „...S-a scris această carte numită *Tipic* de către monahul Evloghie și s-a dat la biserica cinstitei Adormiri din sfânta mănăstire Sălăgeni, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului domnului nostru Io Petru Voievod, fiul bătrînului Ștefan Calistrat, în anul 7037 (1529)”.²

Colecția de manuscrise este înregistrată de cele 19 manuscrise scrise în limba română. Din activitate de traducător și copist a părintelui cărturar Vartolomei Măzăreanu, mănăstirea Dragomirna păstrează manuscrisele *Crișii țarinii* și *Cartea Sf. Isaachi Siirîanul*, colligate, sub nr. inv. 1946, ambele „s-au tălmăcit di pe slovenle și s-au scris pe moldovenie, în sfînta mănăstire Putna” în anul 1777²; un *Molîitvenic* din anul

1832 (inv. 1916) aparține copistului Ștefan Gheorghiescul; diaconul Samuel este autorul unui *Osmoglasnic* datînd din 1805 (inv. 1832). În anul 1838 monahul Sevastian Gheorghiescul realizează, la mănăstirea Putna, *Rînduială la sfințirea bisericii* (inv. 1921); tinerii clerici Gheorghii Andrievici, Casian Halip și Iordachi Bucevschi au copiat la începutul secolului al XIX-lea, în Cernăuți, *Pastoralnică bogoslovie* (inv. 1915), *Dialoghicese catehizis* (inv. 1852) și un *Catehism* (inv. 1853). Am mai adăuga existența unei copii după *Evangelhia* tipărită la București, în anul 1723, datorată lui Mancil Popovici (inv. 1871) sau a *Normei monahesti*, copiată în 1856 de către Victor C. (inv. 1925). Copiștilor ce au activat la mănăstirea Dragomirna li se alătură ieromonahul Daniil Diaconovici cu *Slujba Acatistului Preasfîntei Treimii* (inv. 1417). Parohul Ioan Danișeschi din Mihuceni sfîrșește în 19/20 mai 1802, în aceeași localitate, o *Carte teologică cu întrebări și răspunsuri* (inv. 1661) „... De la proprietariul mare Ilie Ilschi din Crasna, carele ține din cînd în cînd cite un scriitoriu bine plătit prin mai multe luni spre a-i scrie cărți de acestea, măcar că singur nu știe neci scrie, neci ceti”, mănăstirea Dragomirna deține două manuscrise: *Theatron politicon* sau *privire politicească* (vol. 2, cap. 11–20) și *Întîmplările lui Tilemah, fiul lui Odiseu* (tom. 1).

Din rîndul celor mai vechi tipărituri românești, enumerăm cele două exemple din *Cazania lui Varlaam*, tipărite la Iași, în 1643, cite un exemplar din *Noul Testament*, apărut la Bălgrad (Alba-Iulia) în 1648, din *Evangelhia* de la 1682, din *Apostolul* de la 1683 și *Mărgăritarele Sf. Ioan Gură de Aur* din 1691, toate tipărite la București. Din secolul al XVIII-lea, biblioteca posedă 57 titluri de carte veche românească și 77 exemplare³ — iar din perioada anilor 1800–1830, 31 titluri și 35 exemplare⁴. Între ele, menționăm o contribuție la bibliografia românească veche⁵.

Cuprinsă în intervalul anilor de tipărire 1639–1792, cartea veche străină înregistrează 39 titluri și 40 exemplare, acestora adăugîndu-se 4 exemplare incomplete, fără a li se putea stabili locul și

сѣносорѣ Митрополѣ, Шлѣмскію дѣлѣ
 шѣм Митрополѣмъ кѣмскі кѣмѣ фѣ аколо ѣтраѣ
 аѣмскію дѣлѣ кѣмѣ фѣ мѣртѣмѣмъ Митропо
 лѣмъ, кѣмѣмъ дѣлѣмъ Хрисѣмъ дѣлѣмъ кѣ
 ѣмъ Прѣсѣмъмъ Ламанѣмъ дѣлѣмъ, шѣмъ
 сѣмъ дѣлѣмъ кѣмъ Прѣмъ, дѣлѣмъ мѣртѣмъ
 Бѣмъ дѣмъ Митрополѣмъ дѣмъ дѣлѣмъ дѣлѣмъ
 сѣмъ дѣлѣмъ Митрополѣмъ дѣлѣмъ дѣлѣмъ
 дѣлѣмъ дѣлѣмъ Митрополѣмъ дѣлѣмъ дѣлѣмъ
 дѣлѣмъ дѣлѣмъ Митрополѣмъ дѣлѣмъ дѣлѣмъ

Nu puține sînt însemnările ce ne vorbesc despre prezența diecilor, care, deseori, sînt veniți din alte provincii: „Eu, mult păcătosul Dumitru, diac din Țara de Jos, din ținutul Tecuci” (*Minei pe octombrie*, Ms., inv. 1770); „... Procopie, diac de Maramures, în anul 7134 (= 1626) (*Minei pe luna octombrie*, Ms., inv. 1876).

De asemenea, nu putem trece cu vederea peste relatările unor fenomene meteorologice sau calamități naturale: „Să se știe de cînd au fost steaua cea cu coadă, în zilele lui Ioan Neculai Voievod, văleat 7232 (= 1744), mease)ta februarie” (Acatistier și Ceaslov. Ms., inv. 1904); „Folgera în noe(m)erie 12, să se știe, v(ă)leat 7183 (= 1674)” (Tetravanghel. Ms., inv. 1823); „În zilele lui Ioan Constantin Alcan Voievod, au venit lăcuste din Țara Turcească și din Țara Tătărască și din Țara Muntenească în Țara Moldovei, pre Moldova în sus. Și au trecut șapte zile tot în sus și au mîncat pîn(ce) toată și iarba. Și au fost foamete mare peste an și au fost sacul de grîu opt lei și sacul de mîlai șase lei și meticul un ortu năutut de mîlai în Cîmpulung. Și au fost rohmistru Dobrovșchie de la craiul leșesc și comîdat cu neamti și jolnic în capistea cea armenească la Suceava și în Drago-mirnă rohmistru cu jolnic. Aceasta scriem să se știe, v(ă)leat 7198 (= 1690), în

Fără a epuiza întreaga tematică a însemnărilor descifrate oferim cîteva referiri la învățămîntul acelor timpuri: „Să știe de cînd am învățat carte aici la *Moldovița, la dascălu Ioan. Eu; sin Vasi(le Vicovanul ot Bistriță, 7254 (= 1737), m(e)s(ea)ța dec(embrie) 17 dni ., (Minei pe tot anul și Paraclis, Ms., inv. 1872);* „Să se știe de cînd am învățat copiii lu *Vasile, sin popii lui Gavril. si am luat acest Pînticostari de am cîntat canonul Pastelor la copii. Atunce să auzе că o să vie leșii în Bucovina si temîndu-mă să nu mă ie la oaste, după ce am eșit de*

la școală m-am dus în partea Moldovii, la anul 1792, mai 20 (Penticostar, Iași, 1753, inv. 845).

Prin această succintă prezentare a fondului de carte veche deținut de mănăstirea Dragomirna, am încercat să contribuim la întregirea imaginii despre prezența și circulația tezaurului de carte în Moldova de Nord, de-a lungul timpului, precum și la dezvăluirea a noi nume de copişti, de cărturari locali sau peregrini.

NOTE

¹ Zlatca Iufu, *Manuscrisele slave din biblioteca mănăstirii Dragomirna*, în „Romanoslavica”, XIII, București, 1966, p. 189–202; Ioan Iufu și Victor Brădulescu, *Manuscrisele slave din Moldova*. I. Fondul mănăstirii Dragomirna, (1962) (în manuscris).

² Olimpia Mitric, *Din activitatea de traducător a lui Vartolomei Măzărănuș*, în „Valori bibliofile din Patrimoniul Cultural Național. Cercetare și valorificare”, II, București, 1983, p. 196–200.

³ *Octoih*, Buzău, 1700; *Ceaslov*, București, 1703; *Liturghie*, Iași, 1715; *Antologhion*, Iași, 1726 (4 ex.); *Octoih*, Iași, 1726 (2 ex.); *Triod*, Rimnic, 1731; *Antologhion*, București, 1736; *Cazaniile lui Ilie Miniță*, București, 1742; *Apostol*, București, 1743 (2 ex.); *Psaltire*, Iași, 1743; *Ceaslov*, Rădăuți, 1745; *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*, Rădăuți, 1745; *Liturghie*, Iași, 1747 (3 ex.); *Psaltire*, Iași, 1748; *Molitvenic*, Iași, 1749; *Octoih*, Iași, 1749; *Ceaslov*, Iași, 1750; *Octoih*, Rimnic, 1750; *Adunarea celor șapte taine*, Iași, 1751; *Penticostar*, Iași, 1753 (2 ex.); *Antologhion*, Iași, 1755 (4 ex.); *Liturghie*, Iași, 1759 (6 ex.); *Evanghelie*, Iași, 1762; *Ceaslov*, Iași, 1763; *Molitvenic*, Iași, 1764; Simeon Arh. Tesalonicului, *Voroavă de întrebări și răspunsuri întru Hristos*, București, 1765 (2 ex.); *Penticostar*, Rimnic, 1767; *Îndreptarea păcătoșilor*, Iași, 1768; *Penticostar*, București, 1768; *Triod*, București, 1769; *Octoih*, București, 1774; *Mineul pe octomvrie*, Rimnic, 1776; *Octoih*, Rimnic, 1776; *Antologhion*, București, 1777 (4 ex.); *Ceaslov*, Iași, 1977; *Catavasier*, Iași, 1778; *Mineul pe noiembrie*, Rimnic, 1778; *Mineul pe decembrie*, Rimnic, 1779; *Mineul pe ianuarie*, Rimnic, 1779; *Mineul pe februarie*, Rimnic, 1779; *Mineul pe martie*, Rimnic, 1779; *Mineul pe aprilie*, Rimnic, 1780; *Mineul pe mai*, Rimnic, 1780; *Mineul pe iunie*, Rimnic, 1780; *Mineul pe iulie*, Rimnic, 1780; *Mineul pe august*, 1780; *Mineul pe septembrie*, Rimnic, 1780; *Molitvenic*, Rimnic, 1782; *Desvoăltele și tâlcuitule evangheliei*, Sibiu, 1790; D. Eustatievici, *Scurt izvor pentru... scrisori*, Sibiu, 1792; *Octoih*, Blaj, 1792; *Adunarea cazațiilor*, Viena, 1793; *Catavasier*, București, 1793; *Liturghie*, Iași, 1794; *Molitvenic*, București, 1794; *Ceaslov*, Iași, 1797; *Logica*, Buda, 1799.

⁴ *Chiriacadromion*, București, 1801; *Acatistul și paraclisul sf. cruci*, Sibiu, 1802; *Catavasier gr. și românesc*, Sibiu, 1803; *Octoih mic*, Cernăuți, 1804; *Teofilact, Tâlcuire la cele patru evanghelii*, Iași, 1805; *Evanghelie*, Sibiu, 1806; *Vițile sf. din luna septembrie*, Neamț, 1807; *Orinduiala pentru sfințirea bisericii*, Iași, 1809; *Vițile sf. din luna octombrie*, Neamț, 1809 (2 ex.); *Vițile sf. din luna noiembrie*, Neamț, 1811; *Vițile sf. pe luna decembrie*, Neamț, 1811; (2 ex.); *Vițile sf. pe luna ianuarie*, Neamț, 1812; *Vițile sf. din luna februarie*, Neamț, 1812; *Vițile sf. de pe luna martie*, Neamț, 1813; *Vițile sf. pe luna aprilie*, Neamț, 1813; (2 ex.); *Vițile sf. pe luna mai*, Neamț, 1813; *Vițile sf. pe luna iunie*, Neamț, 1813; *Vițile sf. pe luna iulie*, Neamț, 1814; *Evhologhion*, Blaj, 1815; *Vițile sf. pe luna august*, Neamț, 1815 (2 ex.); *Bucovina*, Chișinău, 1815; *Tipicon*, Iași, 1816; *Ceaslov*, Iași, 1817; *Strastnic*, Blaj, 1817; *Noul Testament*, St. Petersburg, 1817; *Biblia*, Sf. Petersburg, 1819; *Învățătura theologicească despre naravurile și datorile oamenilor creștini*, Sibiu, 1820; *Evanghelie*, Neamț, 1821; *Aghiasmatar*, Iași, 1823; *Macarie Ierom*, Tomul al 2-lea al *Antologhiei (Utreniei)*, București, 1827; *Porocna a K. K. Sfatului de războiu celui de curte...*, Cernăuți, 1829.

⁵ Nicolae Cârlan, *Contribuție la bibliografia românească veche (O lucrare de legislație militară — 1829)*, în „Valori bibliofile din Patrimoniul Cultural Național. Cercetare și valorificare”. I. Rimnicu Vilcea”, 1980, p. 131–138.

⁶ În, *Inscripțiuni de pe manuscripte și cărți vechi din Bucovina adunate și publicate de S. Fl. Marian, profesor la gimnaziul gr. or. din Suceava, membru al Academiei Române. Partea I. Inscripțiunile de pe manuscriptele și cărțile din districtul Cimpulungului*. Suceava, 1900. Societatea tipografică bucovineană în Cernăuți, Editura autorului, p. 90–96.

⁷ Nicolae Cârlan, *O versiune a „Relatiei Mitropolitului Gheorghe”*, în „Valori bibliofile”, II, op. cit., p. 175–182.

... Text nesemnificativ, fără informație documentară.

RÉSUMÉ

Le monastère de Dragomirna connu, en particulier, grâce aux manuscrits réalisés dans l'école de miniaturistes initiée par son fondateur même, le métropolite Anastasie Crimca, est aujourd'hui un des plus importants possesseurs de livres anciens de la Moldavie.

Actuellement, dans la bibliothèque du monastère se trouvent 167 manuscrits slaves, 19 manuscrits roumains, 118 exemplaires d'anciens livres roumains et 40 exemplaires d'anciens livres étrangers.

L'article signale les noms des copistes des manuscrits slaves et roumains et quelques notes marginales que l'on peut lire sur les feuilles des livres.

COMISIA MUZEELOR ȘI COLECȚIILOR -- BILANȚ ȘI PERSPECTIVĂ

În zilele de 17—18 ianuarie 1991, Comisia Muzeelor și Colecțiilor s-a întrunit în plenul său pentru a dezbate următoarele materiale :

- Informare privind activitatea Comisiei Muzeelor și Colecțiilor și a Direcției Muzeelor și Colecțiilor în anul 1990

- Planul de acțiuni pe anul 1991

- Proiectul unei prime liste a bunurilor din patrimoniul cultural național mobil

- Probleme organizatorice privind rețeaua muzeelor și politica de protejare a intereselor specialiștilor din cadrul acesteia.

La lucrări au participat ca invitați și directorii muzeelor naționale, provinciale și județene, precum și reprezentanți ai unor instituții centrale.

În cuvântul său, dl. prof. dr. Radu Florescu, președintele Comisiei, a schițat principalele obiective care au stat în fața Comisiei în anul ce s-a scurs, realizările obținute și unele greutăți întâmpinate în transpunerea lor în viață.

Dl. dr. Ioan Opreș, directorul Direcției, a prezentat cele mai importante acțiuni ce se vor organiza în anul 1991.

Din informarea supusă discuției rezultă că în anul 1990 Comisia Muzeelor și Colecțiilor și Direcția au urmărit cu prioritate :

- asigurarea unui cadru juridic, organizatoric și instituțional pe linia politicii de ocrotire a patrimoniului cultural național mobil;

- pregătirea proiectelor legislației de profil și susținerea acestora la organele de specialitate;

- promovarea în practică a principiului autonomiei muzeelor și sprijinirea procesului de normalizare, reorganizare și descentralizare a activității;

- capacitatea organismelor naționale și locale în asigurarea intereselor muzeelor, revizuirea și completarea bugetelor și a schemelor de personal, asigurarea protecției vizând integritatea patrimoniului cultural național (spațiu, pază și securitate), finanțarea lărgită de la buget a acțiunilor de cercetare și achiziții cu caracter de salvare sau urgență;

- modernizarea funcțiilor de evidență (aparatură și echipamente de calcul) și de conservare-restaurare;

- refacerea funcției de valorificare și comunicare intermuzeală, pe plan intern și extern, în special prin revitalizarea sistemului sesiunilor și colocviilor naționale și a expozițiilor de largă anvergură internațională;

- reluarea legăturilor cu organismele internaționale de specialitate și lărgirea cooperării directe intermuzeale;

- redresarea situației rețelei muzeale în planul salarizării personalului de specialitate și susținerea accentuată a drepturilor acestuia;

- asigurarea finanțării proprii a unor teme de interes general, a unui fond de achiziții central și a unor dotări tehnice din fonduri proprii.

Rezultatele din sectorul muzeelor și colecțiilor reprezintă o firească consecință a eforturilor de orientare și metodologice, ale străduințelor de organizare și direcționare a activității specifice.

Dintre acțiunile de valorificare a patrimoniului cultural național mobil organizate în anul 1990 consemnăm: Sesiunea națională de rapoarte arheologice, Colocviul de arheometrie, Sesiunea națională de carte veche, Colocviul „Pedagogia muzeală”, Colocviul Asociației muzeelor în aer liber, sesiunile jubiliare ale muzeelor din Caransebeș, Suceava și Craiova, Simpozionul internațional „Satul european azi” etc.

În privința expozițiilor se remarcă cele organizate în străinătate care și-au adus o frumoasă contribuție la propaganda culturală peste hotare: „Imaginea femeii în lumea romană” (Roma) „Dacii” (Chișinău), „Opere ale lui Constantin Brâncuși” (New York) „Valori etnografice bihorene” (Debretin), „Valori de artă și etnografie populară maramureșeană” (Budapesta), „Flori de mină” (Graz).

Rezultate deosebite s-au obținut și în domeniul cercetării și salvării patrimoniului, în special pe plan arheologic și etnografic.

Săpăturile arheologice s-au desfășurat în baza Programului analizat în plenul Comisiei arheologice, dar ele s-au efectuat fără ca organismul menționat să fi eliberat autorizațiile necesare.

Muzeografi etnografi din Sibiu, Brașov, Alba-Iulia, Oradea, Sighet, Suceava, Cluj, Craiova, Satu-Mare, Neamț, Caransebeș, Timișoara, București au efectuat largi și repetate campanii de teren în scopul salvării unor piese de etnografie și artă populară, inclusiv cele aparținând naționalităților (în primul rînd sașilor și șvabilor). În acest scop, din fondurile centrale s-au cheltuit circa 12000000 lei. Valoroase obiective de arhitectură polară au fost salvate din teren și mutate în Muzeul Satului din București sau în muzeele de profil din Sibiu, Timișoara, Sighet, Cluj.

În baza unui program și a cercetărilor locale s-au atribuit spații și sînt în curs lucrările necesare organizării muzeelor în aer liber de la Oradea, Satu Mare și Suceava.

Bilanțul anului 1990 privind realizarea evidenței științifice a bunurilor mobile

susceptibile de a face parte din patrimoniul cultural național este departe de a fi satisfăcător. La fișierul central al Centrului de informatică, memorie și sinteză culturală au intrat doar 2722 fișe, față de cca 70000 cite intrau în anii precedenți. Din fișele intrate la fișierul central în perioada anterioară anului 1990 a fost introdus în baza de date un număr de 40867 fișe analitice de evidență și s-au realizat 3 liste de bunuri susceptibile de a face parte din patrimoniul cultural național, pentru domeniile numismatică, carte veche românească și etnografie, însumînd 17000 de bunuri.

Anul 1990 a oferit șansa relansării muzeelor din România în dialogul cultural-artistic internațional. În acest sens, consemnăm reintrarea României în organisme internaționale ICCROM și ICOM, încheierea unor protocoale de colaborare cu organisme ministeriale de resort din Iugoslavia, Ungaria, Franța, Germania, Republica Moldova, Turcia, Belgia, Italia, SUA, Austria și Anglia, statornicirea unor relații bilaterale, participarea unor muzeografi români la programe și manifestări științifice din străinătate și a unor specialiști străini la manifestări științifice în România, schimburi de expoziții etc.

Pentru anul 1991, Comisia Muzeelor și Colecțiilor și Direcția Muzeelor și Colecțiilor și-au propus o serie de acțiuni ce urmăresc continua perfecționare a activității de cercetare, valorificare, evidență, protecție, conservare-restaurare a patrimoniului cultural național mobil, din care specificăm:

— Organizarea de cercetări interdisciplinare în țară și străinătate.

— Realizarea sesiunilor naționale de arheologie, artă, etnografie, carte veche, științele naturii, conservare-restaurare, memorialistică, precum și a unor colocvii și simpozioane cu participare internațională.

— Pregătirea și organizarea unor expoziții internaționale.

— Dezvoltarea băncii de date a patrimoniului cultural național mobil, pregătirea unor noi liste de bunuri.

— Repartizarea fondurilor centrale de achiziții și dotări muzeale și urmărirea modului de utilizare a acestora.

— Aprobarea Programului național de asigurare a integrității patrimoniului cultural național mobil.

— Elaborarea și aprobarea criteriilor privind transferul, custodia și împrumutul temporar al bunurilor culturale.

— Realizarea unor materiale metodologice pe linia gestiunii, achizițiilor, evidenței și restaurării bunurilor muzeale.

— Analiza stării de sănătate, a mijloacelor de conservare, pază și securitate ale instituțiilor specializate de stat (muzee, colecții), aparținând cultelor sau organizațiilor obștești.

— Organizarea unor consfătuiri pe țară cu directorii de muzee și oficii pentru patrimoniul cultural național, cu specialiști în carte veche, din muzee de știință și tehnică.

— Realizarea Programului editorial.

— Participarea la întruniri anuale ale ICOM, ICCROM și alte organisme de specialitate pentru cooperare muzeală, la manifestări științifice internaționale.

Pe marginea materialelor supuse dezbaterei și aprobării au luat cuvântul:

Radu Stancu, Radu Bogdan, Paul Rezeanu, Mircea Două, Vasile Boroneanț, Mihai Oroveanu, Irina Oberlender, Nicolae Văcaru, Georgeta Stoica, Vasile Parizescu, Florin Medelet, Gheorghe Lazarovici, Carmen Răchițeanu, Lucia Marinescu, Horia Bernea, care au apreciat pozitiv activitatea Comisiei Muzeelor și Colecțiilor și a Direcției respective în anul 1990, au făcut o serie de propuneri pentru îmbunătățirea acestei activități, pentru remedierea neajunsurilor constatate, pentru completarea Planului de acțiuni pe anul 1991.

În cadrul ședinței, dr. Radu Stancu, directorul Muzeului Județean Argeș, a informat Comisia că s-a constituit Federația Asociațiilor Muzeografilor din România, compusă din asociațiile muzeografilor din Transilvania, Crișana și Maramureș, Banat, Moldova, Muntenia, Dobrogea, Oltenia, București.

În finalul ședinței, membrii Comisiei au aprobat materialele supuse discuției cu amendamentul ca în ele să fie incluse și propunerile făcute de participanții la dezbateri.

----- GAVRILĂ SARAFOLEAN

SIMPOZIONUL INTERNĂȚIONAL „SATUL EUROPEAN AZI”

Pentru câteva zile, mai exact între 14 – 18 noiembrie 1990, România a devenit – după cum afirma domnul prof. dr. Jean Cuisenier, directorul Centrului de cercetări științifice din Paris – „inimă” Europei, aici dându-și întâlnire, în cadrul primului Simpozion internațional „Satul european azi”, organizat de Muzeul Satului din București, sub patronajul Ministerului Culturii și al Comisiei Muzeelor și Colecțiilor, specialiști din Finlanda și până în Italia, din Portugalia și până în Ucraina.

Un Simpozion „de excepție”, cum a fost numit de prof. Roberto Togni din Italia, a putut fi realizat printr-un efort tenace al specialiștilor acestui lăcaș de cultură, care este Muzeul Satului, în mai puțin de zece luni. În România nouă, liberă, a putut fi abordată o temă pe cit de actuală pe atât de stringentă – Satul azi – privit din perspectiva civilizației materiale și spirituale trecute și viitoare. De altfel, genericul, deosebit de generos, „Casa țărănească – arhitectură și mentalitate”, a oferit invitaților din țară și străinătate, specialiști din domeniile etnografiei, istoriei artei, sociologiei, arhitecturii, antropologiei culturale, muzeologiei, abordarea temei din perspectivă multi și interdisciplinară. Sprijinul și atenția acordată acestui simpozion s-au concretizat prin prezența la lucrările simpozionului a reprezentanților Ministerului Culturii, ai Parlamentului României.

La festivitățile de deschidere, desfășurate în sala „Amfiteatru” a hotelului Parc, ministrul secretar de stat, domnul Coriolan Băbeș, salutând prezența invitaților, personalități de marcă ale vieții științifice și culturale din țară și străinătate, a relevat sem-



Imagine de la simpozion

nificația unui astfel de simpozion organizat de România, țară care dispune de un real potențial fizic și moral, capabil să repare și să mențină vie o imensă parte a culturii românești și universale care este cultura populară.

Desfășurată pe secțiuni (*Arhitectură, Mentalitate, Casa și relațiile sociale, Varia*) în săli ale hotelului Parc și vila „Minozici”, lucrările simpozionului au permis un valoros schimb de informație științifică materializată prin texte de o înaltă ținută și adesea completate cu imagini dină și video. Diversitatea subiectelor abordate de comunicările științifice a exprimat nu numai bogăția unui domeniu cum este cel al arhitecturii vernaculare, dar și complexitatea unor metode de cercetare. S-au prezentat areale de arhitectură tradițională din zona românească și balcanică, stabilindu-se jaloane interesante pentru o cercetare de anvergură. Un subiect ce a concentrat mai multe comunicări a fost cel privind evoluția structurilor spațiale ale locuințelor săsești, huțule și turcești din satele de pe teritoriul României. Au fost relevate procesele de evo-

luție ale unor așezări săsești și, implicit ale arhitecturii lor în relație cu fenomenele de aculturație petrecute în epoca modernă.

Multe comunicări au abordat „casa” din punct de vedere al mentalității, evidențiindu-se un fond străvechi comun legat de credințe și obiceiuri (mai ales în arealul balcanic). Locuința poate exprima o funcție de reprezentare socială, care concentrează deopotrivă forme ale vieții economice, politice și forme estetice.

Procesul prin care se depășește faza (și noțiunea) de adăpost și se ajunge la cea de societate, relația dintre casă și universul spiritual al omului care o locuiește, noaptea de locuire și modul său de înțelegere, toate acestea și încă multe altele s-au făcut cunoscute în acest simpozion. A fost prilej de a medita la sensurile unui concept tulburător – *Întoarcerea acasă*.

S-au remarcat metode și tehnici diferite de abordare a tematicii, s-au relevat etape ale studiilor și cercetărilor, s-au făcut comparații, s-au făcut trimiteri și s-a evidențiat necesitatea colaborării internaționale. Semnifica-

tivă a fost concluzia unanimă că România oferă un loc admirabil de studiu și cercetare etnologică. Prin experiența muzeologică în domeniul etnologic, România poate fi considerată un „*maître ce își așteaptă discipolii având un număr mare de specialiști, greu de găsit în orice țară europeană*”, după cum afirma prof. Roberto Togni, de la Facultatea de Litere din Trento, Italia.

Înainte de a trece în revistă programul Simpozionului, trebuie să amintim că, timp de trei zile, au susținut comunicări și intervenții un număr de 121 specialiști din 14 țări europene*.

Alături de comunicările științifice, simpozionul a inclus în programul său o paletă variată și complexă de acțiuni, menite să contribuie la mai buna cunoaștere a realităților românești în domeniul culturii și civilizației populare, la o mai profundă cunoaștere reciprocă. Să amintim vizitele la Muzeul Satului din București, această „*casă a caselor românești*”, cum îl denumea directorul său, dr. Ioan Godea, unde dincolo de măzărurile de istorie și artă asupra satului de altădată, de acel „*remember*” asupra trecutului, s-a oferit pe viu o lecție de creație populară contemporană. Sub privirile emoționate și avide de cunoaștere, asistența a putut urmări și chiar contribui direct la ridicarea unei porți maramureșene, după toate rigorile tehnice și de spirit practicate din generație în generație. „*Moroșenii*” în straie tradiționale, acești țărani destoinici și pricepuți în tainele meșteșugului prelucrării lemnului, au dat viață stejarului din poveste, într-o monumentală și elegantă poartă sfințită după datină, de chiar preotul muzeului.

Și dacă gândim la paradigma filozofului Noica „*de păstrare întru spirit a tot ce a fost valoros în trecut*”, ridicarea acestei porți maramureșene a fost un fapt practic al gândurilor marelui filozof. Tot atunci, episcopul-ricar patriarhal Vasile Tîrgoșteanu a sfințit și un binecunoscut monument de arhitectură din Muzeul Satului, biserica din Dragomirești, jud. Maramureș. Sint lecții pe care le dorim repetate și care constituie pilde pentru numeroși specialiști. Așa se explică de ce moldovenii de dincolo de Prut, de la Chișinău, și-au ales ca loc de dez-

batare a planului de organizare a viitorului muzeu în aer liber al Republicii Moldova — Muzeul Satului din București.

Mulți dintre specialiștii prezenți de peste hotare — domnii Tamas Hoffman din Ungaria, Roberto Togni din Italia, Dobrosław Pawłowski din Iugoslavia, Jatta von Konow din Finlanda, erau cuprinși de emoție și bucurie de a se afla din nou în Muzeul Satului. Recunoașterea școlii de muzeologie etnografică românească explică prezența specialiștilor din Muzeul Satului peste hotare, cit și numărul mare al celor care vin să se documenteze aici.

În vederea cunoașterii unor aspecte diferite ale etnografiei și artei populare românești, organizatorii, cu sprijinul Ministerului Culturii, au oferit invitaților o excursie documentară la Muzeul Pomiculturii și Viticulturii din Golești, Argeș. Și aici oaspeții au recunoscut în monumentele de arhitectură tradițională reunite după rigori științifice; specificul românesc al creației, mai bine spus, parafrazându-l pe George Vîlsan, au recunoscut certificatul nostru de noblete națională. Să nu uităm ospitalitatea „inefabilă” cum a numit-o prof. J. J. van Mol din Belgia, întâlnită și aici la Golești. Am putea spune, fără modestie, că momentul Golești a constituit o adevărată piatră de încercare chiar și pentru cei mai pretențioși și că „lecția” de spiritualitate românească a reușit.

În programul simpozionului, un moment de referință a fost și deschiderea, în sălile elegante ale Palatului Elisabeta, a expoziției „Satul european azi”.

Pe fondul unor proiecții de diazpozitive cu imagini din Muzeul Satului și al colindelor, s-a desfășurat și cocktailul oferit participanților de Ministerul Culturii, în „salonul verde” al Hotelului Parc. Aici s-a putut face cunoștință și cu o parte din creația muzicală românească cultă și populară, ascultându-se un fragment din *Balada* lui Ciprian Porumbescu și melodii populare din nordul Bucovinei. S-au schimbat impresii, s-au legat prietenii, s-au stabilit viitoare proiecte de colaborare.

Și nu în ultimul rând să amintim de închiderea Simpozionului, condus cu vigoare și eleganță de președintele acestuia — prof. dr.

doc. Mihai Pop, care a considerat manifestarea ca o „deschidere” spre cercetările viitoare, spre schimburile de informații și specialiști, spre o colaborare europeană. Ca o încununare a celor spuse, dl. François Calame din Franța a afirmat că România poate spune (și a dovedit-o prin acest Simpozion) că vorbește limba Europei. De altfel, atmosfera de închidere desfășurată în ambianța doosebită a vilei „Minovici” a fost de mare emoție. Domnii Ulrich Grossman din Germania, Roberto Togni din Italia, J. J. van Mol din Belgia au menționat că nicăieri în Europa nu s-ar fi putut organiza un astfel de simpozion, în condiții atât de perfecte, cu o ospitalitate de excepție. Ținuta științifică elevată, căldura și convivialitatea au asigurat succesul acestui simpozion, care s-a constituit ca „*un simbol al spiritului românesc atât de particular*” — după cum afirma prof. Dobrosław Pawłowski din Iugoslavia. O „*cronică*” a acestor lucrări a fost făcută, cu prilejul închiderii, de către dl. Florinel Marinescu, director general al Direcției Memorie Culturală din Ministerul Culturii, care a prezentat și citeva concluzii.

S-a relevat o creștere a interesului pentru conservarea și valorificarea arhitecturii rurale, metodologia folosită însă de specialiști din țară și străinătate pentru a acest deziderat fiind diferită: conservări de monumente izolate „in situ”; conservarea unor sate, sau părți de sate; realizarea unor muzee în aer liber (prin transferarea monumentelor); realizarea de rezervații arhitecturale pe zone mai largi; realizarea de ecomuzee. Numeroase comunicări au abordat probleme referitoare la situația actuală a arhitecturii rurale și a necesității de preluare a elementelor tradiționale în arhitectura sătească viitoare. Relația dintre arhitectura rurală și cea urbană a constituit subiectul multor comunicări, lăsând loc pentru reflexii.

Grupajul de comunicări care a abordat tematica din punct de vedere a mentalității, a relevat aspecte din mitologia și ritologia casei la diferite popoare, evidențiindu-se mutațiile petrecute în receptarea semnificațiilor. Din studiile prezentate de către specialiști din țări balcanice a reieșit exis-

tența unui fond străvechi comun de elemente culturale și necesitatea unor cercetări colective pentru acest spațiu geografic. Se impune, cu necesitate, colaborarea între muzee și instituții specializate, în vederea elaborării unor studii de sinteză care să reflecte cât mai fidel imaginea de ieri și de mâine a satului european.

Pe tot parcursul desfășurării simpozionului am fost onorați de prezența presei, radioului și televiziunii care s-a concretizat în anunțuri, cronici, interviuri care au făcut publicului cunoscut subiectul acestui simpozion.

Reușita acestui simpozion pe plan național și internațional ne permite să-l evidențiem prin câteva aprecieri făcute de invitații prezenți în acele zile la București: „Mulțumiri pentru ospitalitate și felicitări pentru reușita de excepție a simpozionului” — Tiberiu Graur, directorul Muzeului Etnografic al Transilvaniei — Cluj-Napoca;

„Mulțumiri pentru deosebitul câștig spiritual ce ni l-ați oferit prin organizarea acestui simpozion de înaltă ținută științifică” — Elena Florescu, șef de secție la Muzeul Etnografic din Piatra Neamț;

„Felicitări pentru succesul deosebit al Simpozionului «Satul european azi» și mulțumiri pentru posibilitatea de a participa” — Václav Frolec, profesor la Universitatea din Brno, Cehoslovacia;

„Cele mai sincere mulțumiri pentru primirea de neuitat și perfectă organizare a simpozionului. Această impresionantă întâlnire cu personalități onorabile din România și din lumea întreagă întregesc de problemele satului, a marcat o dată importantă în efortul internațional pentru salvarea adevăratelor valori ale satului din Europa” — prof. dr. Dobrosław St. Paźlowski, Universitatea Belgrad.

Mulțumim tuturor celor care au crezut în acest simpozion, celor care cu gândul și cu fapta au con-

tribuit la reușita acestuia: Ministerul Culturii, dl. ministru Andrei Pleșu, Comisia Muzeelor și Colecțiilor, dl. președinte prof. dr. Radu Florescu, Direcția Memorie Culturală, dl. director Florinel Marinescu, Muzeul Satului, Comitetul de organizare al simpozionului, dl. președinte prof. dr. doc. Mihai Pop, d-na dr. Georgeta Stoica, d-na dr. Sanda Lărioiescu, dl. dr. Ioan Opreș, dl. dr. Ioan Godea, d-nele Aurelia Cosma, Ana Bărcă, Iolanda Marinescu, Doina Isfănoni, Rodica Iatan, Anca Sirbu, Inspectoratul pentru Cultură al județului Argeș, dl. consilier șef dr. Vasile Novac și arh. Ciotoiu Iuliana.

**AURELIA COSMA,
ANA BĂRCĂ**

NOTĂ

* *Albania:* Aferdita Onuzi; *Bulgaria:* Jean Jacques van Mol; *Bulgaria:* Valentina Vaseva; *Cehoslovacia:* dr. Josef Vareka; prof. dr. Václav Frolec; *Finlanda:* arh. Jatta von Konow; *Franta:* prof. dr. Paul H. Stahl; dr. François Calame; prof. dr. Jean Cuisenier; *Ileana Gaiță;* *Germania:* dr. Marina Marinescu; dr. G. Ulrich Grossman; *Italia:* prof. Roberto Togni; *Cavaleri Giannicu Musiu;* *Iugoslavia:* prof. dr. Dobrosław St. Paźlowski; *Polonia:* Maria Marciniak; *Portugalia:* prof. Daniel Perdigao; *Ungaria:* dr. Tamas Hoffman; arh. Anna Antal; Cseri Miklos; Andras Román; *URSS:* Tamara Macovei; Vasile Tătaru; Larissa Vachnina. *România:* București: Șerba Angheliescu; dr. Romulus Antonescu; Ioana Armășescu; Ioan George Andron; Ana Bărcă; Monica Buduș; Cristina Barbu; Verginia Buzoiu; Aurelia Cosma; Iuliana Ciotoiu; Nicoleta Coatu; Germina Comănici; prof. dr. Mihai Caffé; arh. Doroteia Cocheci; Iulian Cre-

țu; Mircea Dumitrescu; Mariana Docheru; arh. Radu Drăgan; Gheorghe Dinuță; Ecaterina Dulcu; Paul Drogeanu; dr. arh. Mira Voitec Dordea; arh. Ion Mircea Enescu; Lilica Enăchescu; prof. dr. Gheorghe Focșă; Ioana Florescu; prof. dr. Radu Florescu; arh. Alexandru Florian; dr. Ioan Godea; dr. Ion Ghinoiu; Gherghița Geană; dr. Olga Hersia; arh. Călin Hoinărescu; Doina Isfănoni; arh. Augustin Ioan; Adrian-Silvan Ionescu; dr. arh. Cosma Jurov; Mihai Lancuzov; George Lazăr; dr. Sanda Lărioiescu; arh. Nicolae Lascu; Daniela Lăgor; dr. Corneliu Mirescu; dr. Liviu Marcu; dr. Radu Octavian Maier; dr. Georgeta Moraru; Elena Maxim; Vintilă Mihăilescu; dr. Zamfir Mihail; dr. arh. Cezar Miculiu; Maria Neteu; dr. Ioan Opreș; Andrei Oșteanu; arh. Andrei Pănoiu; dr. Alexandru Popescu; Paula Popoiu; Cornelia Belcun-Pleşca; arh. Silvia Păun; Teodor Pleșa; Mihaela Pop; Mihaela Proca; arh. Șerbănescu Popesco-Criveanu; Silvia Păduraru; dr. Radu Rey; dr. Georgeta Stoica; dr. Constantin Schifirneț; Magdalena Vulpe; Oflia Văduva; dr. arh. Sandu Voiculescu; Boris Zderciuc. *Bacău:* Dorinel Ichim; *Brașov:* Ligia Fulga; *Bran:* Ioan Prahoveanu; *Cîmpulung-Moldovenesc:* Marcel Zahaniciuc; Dumitru Rusan; *Cluj:* dr. Tiberiu Graur, Ioan Toșa, Luminița Neagoe, Dumitru Irimies; *Craiova:* Ștefan Enache; *Iași:* Rodica Ropot; Emilia Pavel; dr. Angela Olariu; *Oradea:* dr. Tereza Mozeș; Aurel Chiriac; Barbu Ștefănescu; *Ploiești:* Simona Vilcu; Monica Chiriac; arh. Lidia Gîrniceanu; *Sibiu:* dr. Cornel Bucur; Anca Fleșeru; *Sighetu Marmației:* dr. Mihai Dăncuș; *Slobozia:* Răzvan Ciucă; *Suceava:* Mariana Mărgineanu; *Timișoara:* Lidia Maria Dinu; Aristida Turcuș; dr. Nicolae Săcară; *Tulcea:* Steluța Părău.

EXPOZIȚIA „SATUL EUROPEAN — AZI”

Expoziția „Satul european azi” organizată de Muzeul Satului, în Palatul Elisabeta, a făcut parte dintr-un bogat și inedit program de manifestări consacrat Simpozionului „Satul european azi”, desfășurat la București în perioada 14—18 noiembrie 1990. Simpozionul a reprezentat un deziderat al specialiștilor din domeniile: etnografie, istoria artei, arheologie, sociologie, istorie, antropologie culturală, muzeologie, de a relua preocupări mai vechi, stopate mult timp, vizind reintegrarea cercetării românești într-un context mai larg european.

Expoziția s-a axat pe o temă bine circumscrisă — casa țărănească — nucleul gospodăriei rurale — spațiul destinat adăpostirii membrilor familiei, compartimentat la rîndul lui în încăperi investite, de asemenea, cu funcții precise. Opțiunea pentru această temă — *casa* și nu întreaga gospodărie, nici instalațiile tehnice — a fost motivată de calitatea de permanență a casei în cadrul gospodăriei. Familia, ca noțiune caracterizată de tradiție și continuitate, imprimă această permanență. Sub acest însemn, casa reprezintă un document viu cu valori cognitive, sociale și estetice specifice unui anumit popor.

Condițiile naturale, împrejurările istorice și sociale, condițiile economice, indemnarea tehnică și opțiunea istorică sînt factori care și-au pus amprenta asupra casei rurale europene. Opera unor șiruri de generații, a sensibilității și spiritualității lor, arhitectura tradițională europeană s-a menținut pînă în zilele noastre în mediul rural, în muzee în aer liber și în rezervații de arhitectură populară. De aceea, expunerea a debutat cu o hartă a Europei pe care erau marcate muzele în aer liber, iar în vitrine s-au expus publicații ale acestor muzee, cuprinzînd studii și cercetări de profil.

Concentrarea și conjugarea demersurilor de definire a specificului național și european în domeniul arhitecturii tradiționale a fost ilustrat în cadrul expoziției prin prezentarea a două mari nucleuri: HABITAT și HABITATION.

Documentele fotografice au fost grupate pe mari arii geografice, reprezentînd imagini de așezări și tipuri ale arhitecturii rurale din nordul, sudul, vestul, centrul, estul și sud-estul european. În acest fel expoziția a evidențiat valori arhitecturale diferite ale satului european, dar și similitudini, sugerînd unitatea lor culturală și stilistică.

Ideile tematice esențiale pe care expoziția le-a enunțat, le-a dezvoltat și le-a probat pot fi succint exprimate în felul următor: 1. Relația dintre sistemul geomorfologic și socio-economic și arhitectură; 2. Sistemul morfologic și tehnico-structural

al arhitecturii; 3. Caracterele specifice naționale și artistice ale locuinței rurale europene.

Decuparea casei din ansamblul gospodăriei și a acesteia din urmă din cadrul așezării presupune înțelegerea peisajului geografic și ca o știință a spațiului de locuire umană, a spațiului individual. Integrîndu-se în ansamblul așezării, arhitectura este noțiunea de mediere în definirea texturii și structurii așezării, textura referîndu-se la sistemul de organizare a drumurilor în vatră, iar structura la gradul de densitate a gospodăriilor. În expoziție, aceste trăsături s-au putut lectura ușor în citeva fotografii aeriene, capabile să dea o imagine complexă și unitară asupra așezărilor rurale europene.

Arhitectura populară europeană se caracterizează prin forme și tipuri funcționale diferențiate de la o țară la alta sub raportul planurilor și proporțiilor, al materialelor și tehnicilor de construcție, al decorației, structurilor compoziționale și tehnicilor de înfrumusețare. Aceste valori arhitecturale diferite, ce reflectă condițiile vieții sociale, mediul geografic, structura afectivă și națională a fiecărui popor, incumbă și trăsături comune, unitare.

Planurile expuse au sugerat scara de proporții, forma dominantă a casei în țara respectivă, ritmul deschiderilor, funcționalitatea, spațiul efectiv de locuire, iar în elevații s-au surprins materialele de construcție, sistemul de asamblare, raportul între volume.

Îmbinarea perfectă între funcționalitatea spațiului și realizarea maximă a soluției arhitectonice se poate descifra în cadrul foisorului casei țărănești. Constituind un accent major în volumetria dar și în planimetria casei, foisorul, cu funcție de circulație, dar și de spațiu intermediar, se integrează armonios în ansamblul construit. Cu toate modificările survenite în timp, arhitectura tradițională europeană a prezentat unanim pridvorul la parter sau la nivelurile superioare, așa cum s-a păstrat în satul românesc, în țările germanice și mediteraneene și uneori în Rusia.

Tipurile de materiale (lemn, pămînt, piatră) și modalitățile de asamblare a lor în elevații exprimă parțial indicii geografice, ocupaționale, adaptare la mediu. Dintre cele două mari tipuri de tehnică constructivă în lemn cunoscute în Europa, cea a cunurilor de birne orizontale, „masivă” și construcția „în schelet” primul este dominant în România. Arhitectura tradițională românească deși se inscrie în marea arie a arhitecturii nord-europene prin structura de lemn aparent, prezintă factura stilpilor de lemn total deosebită de a celorlalte arhitec-

turi, iar undreaua nu își are corespondent plastic sau structural în nici o țară.

Oglindă a structurii raționale și afective a unui popor, întrupare a spiritualității lui, arhitectura tradițională leagă prezentul de trecut, ne apropie pe noi de rădăcinile noastre. Este o lecție de armonie a omului cu sine și lumea înconjurătoare și o proiectare a noastră în viitor.

Proiectarea și executarea structurii și a graficii expoziției au fost realizate de Asociația de proiectare „Design Group Muzex”. Fotografiile alb-negru, purtând ca semn distinctiv culorile steagului național — în miniatură — al țării respective, au facilitat vizitatorului posibilitatea de a sesiza atît țara de proveniență, cit și unitatea și diversitatea arhitecturii tradiționale europene. Textele, redactate în limbile română, franceză, engleză, asociate imaginilor fotografice, au încercat să expliciteze ideile tematice esențiale. La realizarea expoziției a contribuit și arh. Iuliana Ciotoiu.

EXPOZIȚIA DE ICOANE PE STICLĂ REALIZATE DE ELENA-IVONA ARAMĂ, IAȘI, DECEMBRIE 1990

După revoluția din 22 Decembrie 1989, arta plastică, alături de întreaga creație artistică românească, a dobîndit noi valențe tematice socotite în trecut tabu. Printre acestea amintim pictura cu subiect religios, mai precis icoana.

În abordarea picturii religioase (murale, pe lemn sau pe sticlă) există două căi. Una este aceea a respectării cu strictețe a clasicelelor canoane bisericești în ce privește compoziția desenului și care în lucrările de specialitate poartă denumirea de „stilul bizantin”. În acest caz orice nouă creație mărtuisește stadiul atins de artist în ceea ce privește desăvîșirea desenului și capacitatea îmbinării culorilor. A doua cale este aceea a respectării tematicii dar a unei libertăți privind stilul pictural. Într-o asemenea situație,

creația mărtuisește cota de originalitate: contribuția artistului plastic.

În prima parte a lunii decembrie 1991, la Galeriele „Orizont” din municipiul Iași, publicul amator de pictură, în general și religioasă în special, a avut posibilitatea să ia contact cu creația ELENEI-IVONA ARAMĂ. Au fost prezentate un număr de 40 de icoane pe sticlă realizate într-un interval de timp foarte scurt. Din punct de vedere tematic s-a putut observa abordarea unei palete largi de subiecte, cum sînt: „Buna Vestire”, „Nașterea lui Isus”, „Drumul magilor”, „Rugăciune pe Muntele Măslinilor”, „Intrarea lui Isus în Ierusalim”, „Batjocorirea lui Isus” — precum și chipuri de sfinți — Sf. Gheorghe (3 variante), Sf. Nicolae (3 variante), Sfinții Petru și Pavel, Sfinții Ioachim și Ana, Sf. Ilie Proorocul, Sf. Dimitrie etc.

Vizitînd expoziția, publicul a putut remarca mai multe elemente în pictura pe sticlă a Elenei-Ivona Aramă. În primul rînd este vorba de sursa de inspirație. Icoanele pe sticlă aflate în colecțiile Muzeului Etnografic al Moldovei au familiarizat-o pe artistă cu tehnica de lucru, cu modul de tratare (restrîns) a temelor. O bogată sursă de inspirație a constituit-o pictura murală a mănăstirilor din nordul Moldovei — Voroneț, Humor, Arbore

Imaginile fotografice au provenit din fototeca Muzeului Satului, a Rompresului și a Casei Presei Libere, de la dr. Georgeta Stoica, Natalia Marcu, Ana Bărcă și Doina Darvaș. Ele au fost completate cu fotografiile trimise de prof. univ. Paul Stănil de la Laboratorul de antropologie socială — Paris, Iyonne de Sike și Ileana Gaiță de la Muzeul Omului din Paris, dr. G. Ulrich Grossman din Germania, dr. András Roman din Ungaria, prof. dr. Dobroslov St. Pavlovic din Iugoslavia, prof. dr. Văclav Frolec și dr. Josef Vareka din Cehoslovacia, Muzeul Etnografic din Belgrad, Iugoslavia, Muzeul Szépművészeti, Budapesta, Ungaria.

Mulțumim tuturor celor de mai sus pentru ajutorul acordat, fără de care expoziția nu s-ar fi putut proiecta și realiza.

MARIA SOCOL

etc. Această sursă se regăsește în icoane ca „Fuga din Egipt”, „Regele David cîntînd la lăută”, „Arborele lui Ieseu”, „Cap de Apostol” etc. De asemenea, artista s-a inspirat din pictura întieroară a unor biserici din zona Iașului. De aici provin teme ca: „Isus Pantocrator”, unele din variantele cu Sf. Gheorghe și Sf. Nicolae, „Maica Eleusia”, „Arhanghel” etc.

În ceea ce privește tehnica picturii, Elena-Ivona Aramă a ținut să prezinte atît icoane pe sticlă care nu se abat de la forma tradițională cit și unele creații cu un desen mai liber, cu jocuri de lumini și umbre, cu adăugarea unor elemente ce țin de ambianță și folosirea, cu precădere, a unor tonuri de culoare: verde, albastru. Prin cele două tipuri de icoane, artista și-a demonstrat disponibilitățile în ambele sensuri. Personal am apreciat în mod deosebit icoanele în care personajele sînt redată în mișcare, fundalurile conțin elemente naturale, și constructive, coloritul în degradări, totul reușind să sugereze VIAȚA.

Practicînd acuarela, pictura în ulei și tapiserie, Elena-Ivona Aramă, prin icoanele pe sticlă și-a apropiat un nou domeniu al creației artistice, domeniu în care sîntem siguri va dobîndi succese remarcabile.

ANGHEL PAVEL

