

UN MUZEU CU TOTUL APARTE... UN MUZEU AL ÎNVIERII

Costion NICOLESCU

Motto:

Je suis bouleversé par la force spirituelle
de ce musée, suggestions
de l'Invisible, transparence
des choses les plus humbles
à la lumière divine.
Merci
et que Dieu vous bénisse !

† **Christoph Cardinal Schönborn**
Archevêque de Vienne
6 - 5 - 2000

I. Renașterea unui Muzeu

La sfârșitul lunii decembrie a anului 1989 regimul comunist avea să cadă, nu fără dureroase sacrificii umane, care, în cea mai mare parte, ar fi putut fi evitate. „Evenimentele” l-au prins pe Horia Bernea pe unul din aeroporturile pariziene, pe picior de întoarcere în țară.

În 5 februarie 1990, noul guvern va decreta reînființarea vechiului Muzeu de Artă Populară (practic desființat în anul 1977 prin unirea sa cu Muzeul Satului), în sediul său original, uzurpat din 1953 de muzee ale partidului comunist purtând diferite denumiri, după perioadele de „construire a socialismului și comunismului” parcurse. Câțiva intelectuali inspirați (anume Dan Hăulică și Andrei Pleșu) au avut curajul să numească în fruntea acestui muzeu (etnografic!) un pictor, este drept unul dintre cei mai importanți ai sfârșitului de veac.

În prealabil Horia Bernea, căci despre el este vorba, fusese consultat asupra denumirii muzeului, iar el s-a oprit în chip inspirat asupra aceleia de Muzeul Țăranului Român, chiar dacă ea apărea cam rușoasă la un prim contact sonor și dacă putea să deranjeze pe cei care vedeau în „român” o conotație naționalistă exclusivistă (ceea ce, după cum avea să se vadă, nu era în nici un fel în gândul lui Horia Bernea). Dar denumirea aceasta arăta clar că accentul de abordare muzeală urma să fie apăsător antropologic, pus prioritar pe omul în sine, nu pe produsele sale, chiar dacă, normal, acestea urmau să constituie vocabulele limbajului muzeografic. Așadar, arta țărănească urma să nu fie tratată în sine (și preponderent „științific”), ci ca o modalitate de exprimare majoră a Cuiva, a Țăranului Român ca persoană frumos grăitoare și bine vestitoare în Univers, în lumina Revelației corect primite, pusă în trăire și în lucrare cu folos.

II. Un ctitor hărăzit

Horia Bernea a fost un om genial, în sensul cel mai autentic și cel mai frumos al cuvântului. Un om cu vocație de ctitor în toate de care se atingea. Un om întru care Dumnezeu a binevoit, peste care harul Lui s-a revărsat din preaplin. Întrunea în el câteva calități care au făcut posibil ca Muzeul să devină ceea ce a devenit: o instituție de cultură de nivel european, în care tradiția este respectată și slujită, dar în chip modern, creator-continuator, la adumbrirea unei dumnezeiești inspirații.

Era Horia Bernea, în primul rând, un om al Bisericii, un om în Biserică, un om pentru care valorile Bisericii erau fundamentale și sfinte. Biserica reprezenta pentru el garantul suprem al Adevărului; se simțea deplin liniștit numai în teritoriul ei. Avea o profundă înrădăcinare teologică, prin lecturi temeinică din Sfinții Părinți. Era un mărturisitor al lui Hristos în mai toate actele sale semnificative. Un om pentru care cuvântul era faptă, iar fapta spunere.

Apoi mai era Horia Bernea și un mare pictor, vizionar om al vizualului, descoperindu-i valențele în cele mai tainice unghere ale acestei lumi.

În plus, constituia o personalitate marcantă a societății civile, multiplu implicat în eforturile ei de construire a unui cadru social și cultural benign, un om recunoscut și respectat în varii cercuri, un component limpede al acestei societăți, altfel destul de tulbure și greu de coagulat întru lucrare

sănătoasă și onestă. Și încă: Horia Bernea rămânea un om al echilibrului chiar și atunci când o realitate sau alta îl obligau să se exprime radical.

Nu fără importanță a fost probabil și faptul că, atunci când a purces la (re)construcția Muzeului, simțea o anumită datorie de împlinit față de tatăl său, Ernest Bernea. Se cere observată această minunată filiație și însoțire în termeni majori: Ernest Bernea – Horia Bernea. Ceea ce-i leagă pe cei doi este, dincolo de legătura de sânge, așezarea extrem de temeinică în credință și dorința de reliefare și de slujire a valorilor naționale. Slujire prin iubire lucrătoare. Ernest Bernea îi înlesnise fiului său prime și solide contacte cu satul românesc prin copilăria petrecută la Poiana Mărului, sat în care eminentul sociolog se retrăsese cu gândul să scape de prigoana comunistă. Acest sat de deal a marcat definitiv prin frumusețea gravă a locurilor și prin noblețea funciară a oamenilor spiritul lui Horia Bernea. Pe parcursul întregii vieți el avea să adâncească temeinic aceste prime cunoștințe, fie prin numeroasele sale călătorii, fie pe cale livrească. Avea Horia Bernea un geniu al descoperirii, o eficiență incredibilă a oricărui traseu pe care-l făcea. Simțea când trebuie să părăsească drumul mare și să scoată la iveală din coclauri sau cotloane alcătuirii măiestre sau chiar geniale, genuine, alături de care cei mai mulți trecem inerți, ignorându-le. Mii de diapozitive revelatoare stau mărturie în acest sens.

Horia Bernea prețuia și iubea cu adevărat Țăranul, spiritualitatea și materialitatea pe care acesta le propunea, și s-a pus în slujba sublinierii acestor propuneri adesea geniale. Toate acestea au făcut posibil ca el să construiască un muzeu cu totul aparte, ca nici unul altul în această lume, lucrându-l ca pe o icoană a Țăranului Român. Și-a iubit Muzeul mai mult decât se poate închipui, care se gândea la el - obsedat - practic zi și noapte, oriunde s-ar fi aflat. S-a zidit în el prin multă viață jertfită.

În Horia Bernea țăranul și boierul și intelectualul se întâlneau fericit, acordându-și reciproc, atunci când situația o impunea, preeminența. Nu l-am auzit niciodată spunând O.K., ci numai „bine” sau „foarte bine” (și, Doamne, cât de mult spune aceasta în zilele noastre!).

III. În prelungirea unei tradiții nobile

Muzeul a fost întemeiat în anul 1906, primul director și în același timp ctitorul principal fiind Alexandru Tzigara-Samurçaș. Construirea actualei clădiri, cu o arhitectură în stil „neo-românesc”, datorată celebrului Nicolae Ghika-Budești, a început în anul 1912 și, datorită lipsei de fonduri, s-a prelungit până în anul 1941. Între anii 1953 și 1990 clădirea a fost atribuită diferitor muzee de istorie a partidului comunist.

Odată numit în fruntea Muzeului, Horia Bernea a purces la alcătuirea unei echipe capabile să-l secondeze, iar apoi

la curățirea și exorcizarea clădirii și a instituției de toate reziduurile infestante ale defunctului muzeu al partidului. Lucrare deloc ușoară. După o serie de expoziții temporare, menite să marcheze existența instituției și să constituie antrenamente pentru colectivul abia format, în primăvara anului 1993, de Paști, Muzeul a fost deschis cu o primă parte a expunerii permanente, pusă sub semnul generos al **Crucii**. A urmat deschiderea sălilor cu icoane în 1994, iar în 1996 inaugurarea etajului sub titlul semnificativ: **Salonul de artă țărănească Triumf**. A fost cu adevărat un triumf, un apogeu încununat în același an cu trofeul de Muzeu European al Anului (European Museum Year's Award - EMYA), pe care directorul său general avea să-l primească, la Barcelona, din mâna reginei Fabiola a Belgiei. În anul 1997 a fost deschisă sala **Tipologiei**, destinată unor expuneri cu caracter temporar, dar pe termene lungi; la început cu **Ulcioare** de nuntă, apoi cu **Cahle** (1999).

Au urmat ani care au fost receptați de mulți ca o ușoară intrare în criză. Este vorba îndeosebi de anii '97-'98, când, pe fondul unor absențe mai îndelungate ale maestrului din țară și din Muzeu, au apărut o serie de produceri mai puțin sau deloc controlate de el (**Ferestre** care a înlocuit **Crucea** peste tot; **Timp** – mai degrabă o glumă, ratându-se o temă gravă și generoasă ca cea a timpului la

țăranul român – a se vedea în acest sens la Ernest Bernea), ca atare mai puțin inspirate și, în orice caz, depărtate în duh de propunerile lui. El le-a acceptat și le-a îngăduit. Pe de o parte pentru că aflate într-o latură a expunerii principale, ele nu o alterau grav, ci constituiau un contrapunct. Pe de altă parte, pentru că Horia Bernea se temea foarte de autopastîșare, de căderea în rețete și clișee, oricât de bune ar fi fost soluțiile care conduceau la ele. De aceea, o anumită variație, chiar riscantă, și o anumită explorare, fie și fantezistă, i se păreau tolerabile. Această criză s-a dorit a fi soluționată și printr-o restructurare organizatorică pe parcursul anului 1999.

După moartea lui Horia Bernea au fost deschise sălile **Munca: Apa, aerul, focul** (2001), **Laolaltă** (2002), cu anexa dedicată pe rând unei minorități anume (pe rând, până acum: romii, maghiarii, germanii), **Casa-n casă** (2004). Aceasta din urmă împlinea un vis mai vechi, acela de recuperare de la Muzeul Satului a casei lui Antonie Mogoș, din satul gorjean Ceauru. Chiar dacă Horia Bernea făcuse referință la unele elemente de construcție a unor săli, acestea au fost interpretate de urmași după putință și ne aflăm clar în fața unor producții epigonice.

Un spațiu cu o alcătuire deosebită este „Școala satului” (datorată Irinei Nicolau), amenajată ca o sală de clasă din vechile școli. Ea mai conține într-un colț cabinetul de studiu în legătură cu

expunerea „Crucea”, precum și albume cu fotografii-martor din diferite etape ale începuturilor muzeului actual. Dar poate că trei sunt lucrurile de remarcate anume, aici:

- fotografia lui Gheorghe Tatomir, figura emblematică a Muzeului;

- fotografia lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, ctitorul prim al Muzeului, cu familia;

- fotografiile cu grupuri de copii (uneori însoțiți de părinți, alteori de dascăli).

Ceva le unește: o anumită demnitate, o seriozitate fără morgă, o ancorare de profundis în valori acreditate de Tradiție, o întemeiere temeinică, o ofensivă morală lipsă de agresivitate, o fermitate a privirii... Sunt existențe plene și merită adăstat și reflectat în fața acestor rădăcini identitare penetrante.

Muzeul și-a propus, prin Horia Bernea, să-l zugrăvească iconic pe Țăranul Român. De aceea, este, poate, recomandabil ca vizitarea să înceapă cu sălile de icoane. Înțelegând câte ceva despre icoane se va putea mai lesne înțelege și cele despre Muzeu, în totalitatea demersului său. Așadar nu portretul, ci icoana Țăranului! Icoana reprezintă chipul transfigurată, persoana în biruința ei eshatologică, în realizarea transparenței față de Dumnezeu, în lumina aureolară a sfințeniei ce o încununează.

Parterul face referire în principal la legătura țaranului cu Dumnezeu, afirmată uneori mai accentuat, alteori mai discret. Discursul muzeografic s-a coagulat în jurul semnului structural, atât la nivel spiritual, cât și la cel arhitectonic, al crucii, și ea tot o icoană, în fond. Probabil că un rol în această alegere l-a avut și faptul că Horia Bernea era născut în ziua Înălțării Sfintei Cruci. Acum pe mulți îi poate surprinde omniprezența înscrisii crucii pe obiectele țărănești, de la cele cu caracter pur utilitar, până la cele decorative, bogăția semantică și artistică a reprezentărilor ei.

Fiecare sală are drept emblemă o furcă și un ou încondeiat, alese dintre cele mai frumoase. Un obiect al unei munci străvechi și atât de obișnuită oricărei femei de la țară, care ar fi putut rămâne spre satisfacerea scopului numai un simplu băț, dar care a căpătat la români lucrături de o frumusețe care-ți taie respirația. Celălalt obiect sugerând sărbătoarea supremă, *Învierea lui Hristos*, oul de Paști, pe care româncele îl împodobesc cu o infinită delicatețe artistică, neținând parcă în nici un fel cont de fragilitatea lui și de faptul că, în mod curent, era destinat a fi distrus în scurt timp. Munca și sărbătoarea, perenitatea și perisabilitatea cheamă în egală măsură frumusețea, care devenise pentru țaranul român condiție existențială. Căci frumusețea este auspiciul constitutiv al expunerilor lui Horia Bernea, pentru care spusa lui Dostoievski - „Frumusețea va mântui lumea” - devenise crez și deviză de viață.

Etajul are ca parte centrală aripa răsăriteană al cărei mesaj este pus sub titulatura **Triumf**. Este triumful spiritului prin materie; este triumful sărăciei care rodește bogăție; este triumful unei educații minime care rodește frumuseți majore; este triumful unui bun gust care izbucnește în orice producere țărănească, transformând adesea obiecte strict utilitare în artistice; este triumful întâlnirii autorilor expunerii cu eroul lor - Țaranul Român; este triumful dialogului între frumuseți diferite, dar înrudite; este triumful pregustării raiului de aici de pe pământ; este triumful bucuriei existenței asupra necazurilor diurne.

Muzeul s-a dezvoltat în condiții materiale precare, desigur nu mai precare decât condițiile precare ale întregii culturi și, în fond, ale întregii țări. Din sărăcie s-a întrupat Muzeul Țaranului Român. Așa cum s-a întrupat, în mare măsură, și arta țărănească.

În anii de după deschidere, colecțiile Muzeului au continuat să se îmbogățească prin achiziționarea a noi piese valoroase sau prin obținerea de donații. Între acestea, și șase biserici de lemn, dintre care două au fost aduse la București (cea din Mintia, expusă în interior, în chip de moaște, și cea din Bejani, în curtea Muzeului - ambele din jud. Hunedoara), iar alte patru sunt păstrate și îngrijite in situ (la Lunca Moșilor - jud. Hunedoara; la Groșii Noi, Julița și Troaș - jud. Arad). Gândul lui Horia Bernea, în entuziasmul anilor

'90, a fost acela de a salva și de a atrage prin exemplu și pe alții în sensul acestor salvări de al 12-lea ceas. Nu a fost așa. Gestul Muzeului a rămas unul singular.

Au apărut, în perioada postcomunistă, și unele colecții noi, cum ar fi, de pildă, cea de cruci de piatră.

Muzeul mai deține, în satul Herești, casa care i-a aparținut odinioară lui Udriște Năsturel (venind așadar din veacul al XVII-lea!), cu terenul aferent, unde acum se preconizează a se realiza un muzeu al boierului român.

Patru sunt etajele la care trebuie considerat Muzeul.

Primul, cel central și superior, cel dintâi și cel de pe urmă, este Țăranul Român în dialogul și conviețuirea lui cu Dumnezeu, în privirea lui asupra lumii, cu modul său de trăi și de a răspunde coerent și corect marilor întrebări pe care și le pune, la nivel personal sau etnic, orice ființă umană. Fără Țăran, Muzeul nu ar fi posibil.

Al doilea ar fi acela al celor care vorbesc despre țăran, al muzeografilor și cercetătorilor care interpretează ceea ce el a produs, care pun în pagină discursul muzeografic despre el. Cei de pe acest palier ar trebui să slujească iubitor și smerit celui care le este rădăcină și motivație.

Al treilea este cel al instituției ca instituție, în care toate organismele componente trebuie să funcționeze corect și convingător, de la paznici și pompieri până la directori și șefi de secție.

Al patrulea este cel al vizitatorilor, pe treapta cea mai de sus iubitori ai Muzeului și ai subiectului său. Ei trebuie priviți ca fiind, de la un punct încolo, coautori.

Pericolul constă în faptul că poate apărea o raportare inadecvată la aceste patru elemente sau între ele, viciindu-se ierarhia lor. O tendință nefericită ar fi aceea de a centra totul în jurul interpreților, astfel că în loc ca ei să slujească Țăranului și culturii sale, să nu găsească în el decât un pretext de a-și experimenta imaginația și orgoliul nativ. O alta ar putea fi aceea de a considera Muzeul numai ca pe o sumă de obiecte patrimoniale fără viață, corect gestionate, înșirate ordonat, dar cu lăsarea într-un plan îndepărtat a coordonatelor spirituale structuratoare. La nivelul spiritului, esențial este etajul cel dintâi. Fără o atașare reală la Țăran și la cultura sa, fără o îmbinare fericită între profesionalism și iubire, interpretarea specialiștilor va rătăci calea, se va bloca la porți, rece, seacă, uneori „interesantă”, dar fără putere de penetrare la sensurile ultime.

IV. Chipul Muzeului Țăranului Român

Muzeul Țăranului Român este muzeu național de artă țărănească și tradiții.

Muzeu național (iar nu naționalist!) pentru că își propune să reflecte ceea ce aparține mai intim și mai înalt acestui neam, la scară

națională. Muzeu național pentru că este un muzeu a cărui valoare și importanță îl fac reprezentativ pentru întreaga națiune.

Muzeu de artă țărănească pentru că exprimarea poporului a fost adesea preponderent artistică, pentru că o dimensiune artistică poate fi detectată și în cele mai umile obiecte de care se folosea țaranul. Cu atât mai strălucit este afirmată această dimensiune artistică în tot ceea ce ține de sărbătoare, aceasta văzută ca o prezentare în fața lui Dumnezeu și ca o împărtășire de El. Țaranul român a înțeles că frumusețea este temeiul coexistenței cu Dumnezeu, că prin ea poate fi atinsă, sub adierea inspiratoare a Duhului Sfânt, condiția de partener creator, întru asemănare, cu Creatorul.

Muzeu de tradiții pentru că vede țaranul în rezultanta parcursului său istoric, în acea înlănțuire neîntreruptă, conservatoare, pe care o constituie tradiția unui popor. În discursul său muzeografic, realizat prin obiectele lumii rurale, Muzeul dorește să trimită dincolo de ele, la tradițiile, obiceiurile, datinile și credințele prin care țaranul exprima credința sa și se raporta la viața de aici și la cea de dincolo. Se mai poate vedea cum „tradițiile” țărănești sunt luminate, în chip miraculos, de Sfânta Tradiție a Bisericii.

Muzeul Țaranului Român este un muzeu etnografic. El spune despre neamul românilor, despre identitatea lui culturală, despre ființa sa profundă, despre trăsăturile sale definitorii, despre

semnificațiile implantării lui într-o istorie în care Dumnezeu nu a fost ignorat sau izgonit, ci apropiat și conjugat prin rugăciune unei lucrări cu conotații eshatologice. Muzeul se referă la performanțele majore ale unui neam în confruntarea lui aspră cu istoria și cu vicisitudinile ei, din care reușește să ajungă la o biruință cu bătaie supraistorică. Înfrângerile sale în planul bunăstării pământești nu-l lipsesc de nădejdea unei fericiri veșnice, în proximitatea lui Dumnezeu. Un neam care a știut să se apropie cum se cuvine de Dumnezeu, să convorbească cu El, să-L slujească, să-L slăvească prin lucrarea sa simplă și devotată. Nu trebuie ignorate dramele sau chiar tragediile sale, nici păcatele sale, uneori grave, dar prin ceea ce a avut mai bun le-a depășit, le-a sublimat și transfigurat, înflorind întru frumusețe nevestejită. Cu atât mai grave și mai dureroase apar rătăcirile și căderile din zilele noastre.

Muzeul Țaranului Român este un muzeu cu pronunțat caracter antropologic pentru că vede țaranul în coordonatele existenței sale personale, dar și ale celei comunitare, fie în relația cu Dumnezeu, fie în cea cu semenii. Muzeul vorbește despre existența și mișcarea omului în spațiu și în timp, în istorie, dar și în raporturile cu Dumnezeu.

Muzeul este eminent creștin, pentru că neamul despre care vorbește are dimensiunea creștină însământată istoric în nașterea sa, în structura sa

ontologică. Exprimarea i-a a fost marcată la tot pasul de acest creștinism genuin. În același timp, rășfrângerile culturii bizantine sunt evidente adesea, dar mai ales în ceea ce privește portul, scoarțele și obiectele care se referă direct la viața religioasă. Un Bizanț prelungit miraculos pe aceste meleaguri până în veacul din urmă.

Muzeul Țăranului Român este, în același timp, un muzeu al liniștirii și al neliniștirii. Cel ce-i trece pragul lasă o lume a unei zarve urbane cel mai adesea searbede, pentru a coborî urcând pe firul unei petreceri spirituale istorice al cărei protagonist este Țăranul Român. Este un muzeu al bucuriei și al regăsirii rădăcinilor. Neliniștea te atinge cu aripa ei prin sentimentul că asști la apusul unei culturi de o profundă spiritualitate. Mai este, apoi, neliniștea născătoare de întrebări ziditoare, de interogări majore asupra sinelui propriu, dar și asupra aceluia al neamului căruia îi aparții.

Muzeul deschide o poartă și deschide ferestre spre o lume fabuloasă și captivantă. Cei ce vor s-o descopere mai amănunțit vor purcede la cercetarea surselor bibliografice, dar sentimentul lor de drag și duhul sărbătorec al întâlnirii cu Țăranul Român și-l pot apropia parcurgând cu deschidere, cu puritate și simplitate Muzeul, intrând în aventura spirituală pe care acesta o propune și trăind-o asumat. El trebuie să aducă o anumită mândrie în legătură cu condiția de român, dar o mândrie însoțită de o creștere a responsabilității, de o urcare întru bine. Prin ceea ce se

înfățișează în Muzeu și prin felul în care se înfățișează, românii se legitimează ca popor european și ca popor care are un mod valabil și viabil de a vedea lumea și de trăi în ea. Figura emblematică aleasă pentru reprezentarea Muzeului este aceea a țăranului Gheorghe Tatomir din satul Moeciu de Sus, a cărui statură denotă o noblețe filtrată de îndelunga viețuire cum se cade într-o tradiție acreditată istoric. Ne aflăm, la Muzeul Țăranului Român, în prezența unei adresări muzeale directe și infinite în sensuri, care invită la cunoaștere și la mirabile descoperiri. O anumită coordonată pedagogică nu poate fi ignorată, dar ea este exprimată cu subtilitate. Pe de altă parte, Muzeul nu poate să nu se constituie pentru omul sensibil într-o mustrare la pierderea evidentă de spiritualitate și de materialitate aferentă pe care a căpătat-o viața lui într-o societate în care ierarhia valorilor nu mai are cel mai adesea temeiuri creștine.

V. Despre obiectele culturii țărănești (însemne și semnificații)

Orice obiect din expunerile sau din colecțiile Muzeului Țăranului Român are propria-i istorie, mai mult sau mai puțin (ne)cunoscută, și este, în virtutea acestei „istorii”, dar și a statutului său actual, polivalent și polisemantic în expresie și exprimare, în funcție de încadrarea pe care o capătă într-un ansamblu discursiv, fie el simplu epic, fie (eventual și de dorit) poetic.

În cultura țărănească, oricât de „artistic” ar apărea un obiect, el vine în urma unei necesități, fiind cel puțin la origine utilitar, o utilitate care putea fi atât materială, cât și spirituală. Artisticul țaranului se pliază natural, în cele mai multe cazuri, pe orice suport, pe oricare dintre obiectele de imediată folosință, fie ele de toate zilele sau de sărbătoare. Între material și spiritual află la țaranul tradiției (o tradiție altoită pe Sfânta Tradiție!) o interpenetrare suficient de strânsă spre a-i fi făcut viața nu numai suportabilă, dar și plăcută, în ciuda dificultăților ei, practic neîntrerupte. Munca fiind, în fapt, neîncetată (animalele, de pildă, trebuiesc îngrijite și în sărbători, nu-i așa?), ea s-a căutat a fi mai frumos încadrată prin înfrumusețarea uneltelor ei, înțelese în sensul cel mai larg. Se urmărea crearea cadrului necesar unor relații (cu sine, cu semenii și mai ales cu Dumnezeu) corecte și cu rădăcini existențiale cât mai adânci, ca atare cât mai rezistente la intemperiiile vremurilor. Așadar, fie ele obiecte aparținând lucrărilor de tot felul, fie ele obiecte ale locuirii, ale înveșmântării și ale hrănirii, fie din cele ținând direct de relația cu Dumnezeu și cu lumea Lui, fie din cele destinate întâlnirii comunitare, fie din cele care asigurau continuitatea și prelungirea pomenirii unor oameni sau evenimente importante pentru sat, mai toate constituiau marcaje semnificative ale unui spațiu comunitar întemeiat eshatologic.

Astăzi, aceleași obiecte, culese și puse în vecinătate (serială, în depozite, sau discursivă, în expuneri) cu alte obiecte, în prezența a mereu altor persoane, sunt chemate să spună ceva despre ele și despre lumea spirituală din care au ieșit. „Ceva” care este, în același timp, mai puțin și mai mult decât ceea ce spuneau la producerea lor. În legătură cu ele, timpul a făcut să se piardă ceva, nu numai și nu atât în sensul distrugerii, cât în acela al uitării și al unei inadecvări din ce în ce mai mari a lumii noastre la acea lume. Dar tot el, timpul, le-a sporit adesea frumusețea, prin patina adăugată, și poezia, printr-un spor de taină.

Așadar, obiectele devin elemente într-un limbaj, sunt destinate și unei asocieri sintactice spre a înlesni o comunicare la nivelul obștii. Ele depozitează comunicare veche, dar și sporesc în încărcături și înțelesuri noi. Pe lângă mesajul inițial, intrând într-un discurs expozițional anume, obiectele slujesc funcțional și unui adaos de comunicare, venit din partea celui care formalizează acest discurs. Totul este ca ceea ce spun ele astăzi cu ajutorul (!) specialiștilor să nu ajungă să fie pentru noi cu totul altceva decât ceea ce au spus la început, ca mesajul lor intrinsec să nu fie pierdut sau alterat, ci să se adauge în sensul prelungirii mesajului inițial, să conducă la o dezvăluire a aceluia. Măcar o parte din încărcătura lor originară să fie evidențiată intactă. Lucrul acesta nu este deloc ușor,

deoarece mesajul inițial este deosebit de puternic, atât în ceea ce privește fondul, cât și forma.

Dincolo de obiectivitatea lor, obiectele au și o tainică subiectivitate, ele se schimbă în funcție de cel ce accede la mesajul cuprins în ele. Sunt sensibile, și atunci își eliberează de spusul și de nespusul lor pe măsura tandreței cu care sunt privite și receptate. Au trecut adesea prin mai multe generații de „proprietari”, marcându-i și fiind marcate de ei.

Multe din aceste obiecte constituiau însemne pentru spațiul viețuirii țărănești, îi marcau și-i exprimau identitatea, cu tot parfumul ei inconfundabil. Unele au avut de la început acest caracter, altele l-au primit sau și l-au accentuat pe parcursul istoriei lor și al istoriei culturii. Spunem „însemne”, iar nu „semne”, deoarece limba română (de factură marcat teologică) ne permite această nuanțare importantă. „Semnul” pare mai degrabă atașat și detașat, exterior și rece, în timp ce „însemnul” este din lăuntru, înșămânțat în ființă, ca atare roditor. Ceea ce poartă însemn este însemnat, și în limba română „însemnat” are o valoare evident extrem de apreciativă (majorativă). Obiectele sunt mărturisitoare, iar mărturia pe care o dau este tocmai în sensul evidențierii însemnătății culturii țărănești pentru cultura românilor. Ele vestejesc orice tentativă de „demitizare”, tocmai prin obiectivitatea lor spirituală, prin istoricitatea lor palpabilă, prin

caracterul lor de întrupare a unui mod de gândire și de viață mulat pe relația cu Dumnezeu.

Cât despre semnificații, ele se doresc a fi pătrunderea și explicarea, pe cât se poate, a acestor însemne, nu numai (și atât) descrierea lor, cât descoperirea a ceea ce este viu și peren în ele, demn de purtat mai departe într-o formă sau alta, fie ea și cea a Muzeului, în coordonate eshatologice, adică realizat ca o icoană, nu ca un cimitir, așadar nu numai ca moarte (sfârșit), ci și (mai ales) ca înviere (început etern). Sau dacă sunt totuși cimitire, apoi să fie așa cum erau vechile cimitire de țară: grădini exuberante, colorate și înmiresmate, luminând în așteptarea învierii de obște...

Aflat o dată într-un depozit al muzeului la vizionarea unor scoarțe pregătite pentru o expoziție la Roma, Horia Bernea a spus cu o notă de mare gravitate, într-o izbucnire aproape patetică: „Pentru astea simți că merită să trăiești!” Merită să trăiești pentru că te afli într-o bună continuitate, pentru că zestrea este importantă, pentru că drumul a fost pornit și parcurs cumsecade, pentru că ai ce duce mai departe, pentru că ești cineva și însemni ceva la scara veșniciei în măsura în care nu risipești condamabil ceea ce s-a adunat și s-a rodit de ai tăi cu multă jertfă. Horia Bernea pornea de la înțelegerea și uneori admirația fără margini față de obiecte. Trăia prin ochi. Prin acest văz absolut, de pictor, și printr-un văz mai ascuns, spiritual, de

creștin așezat temeinic în adevărul de credință, și el foarte acut, reușea să aibă față de obiecte o apropiere mistică, adică descoperitoare de taine care altora le rămăneau inaccesibile direct. În sensul acesta, el era un desăvârșit mijlocitor.

Dacă ar fi de aflat un termen generic care să caracterizeze sintetic cultura țărănească, apoi ar fi de observat faptul că ea este o cultură a Învierii. Există această conștiință a țaranului că toate cele bune și frumoase din această lume vor fi întâlnite într-o altă lume, veșnică, în care vom intra după moarte. Nu se poate explica altfel toată această lucrare de împodobire a unor lucruri fragile (ouă, obiecte de port, linguri etc.), destinate unei rapide deteriorări sau a unor obiecte cu caracter utilitar. Toată arta țărănească este marcată de caracterul ei slăvitor. Ea se constituie într-un imn neîncetat adresat Creatorului și creației sale. Receptând cum se cuvine această coordonată, punând-o în evidență, Muzeul Țaranului Român se arată a fi și el, în fapt, un Muzeu al Învierii.

VI. O muzeografie teologică

Arta țărănească nu este altceva decât o parte a stenogramei dialogului purtat pe parcursul istoriei de Țaranul Român cu Dumnezeu, dialog purtat în iubire între persoane demne și libere, chiar dacă absolut diferite din punctul de vedere al statutului ontologic. Horia Bernea s-a situat în prelungirea acestui dialog, propunând muzeografia sa tot ca

pe o convorbire cu Dumnezeu, purtată în aceeași termeni existențiali în care o purta și țaranul român, dar cu mijloace grafice proprii geniului său. Așadar, între altele, intenția sa a fost și aceea de a afla un mod de spunere la înălțimea aceluia despre care se spune - Țaranul Român, pentru ca dincolo de frumusețea exprimării să poată fi mai lesne descoperită, nealterată în nici un fel, frumusețea celui care a fost personajul fascinant al istoriei petrecute cu Dumnezeu în aceste locuri, pe care le numim România. Horia Bernea se vedea, în Muzeu, continuator al unei tradiții extrem de onorabile. Avea o admirație profesională vădită pentru muzeografia lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, atât de novatoare pentru perioada interbelică, în care a fost creată. Cât de bucuros ne flutura în fața ochilor niște desene de ale ctitorului muzeului, pe care le descoperise cineva în Biblioteca Academiei. Îl simțea din aceeași stirpe, de valorificatori ai spiritualului prin vizual, și asta îl mișca și îl ferecea.

Între altele, unul dintre semnele vizibile ale continuității Samurcaș - Bernea îl reprezintă expunerea de obiecte de exterior în interior. La Samurcaș era casa lui Antonie Mogoș; la Bernea, în plus - biserica din Mintia, troița din Burluși, moara de vânt, dârsta, (chiar și „pomul cu cruci”)...

Horia Bernea a adus un suflu proaspăt în muzeografia contemporană prin faptul că a construit Muzeul ca pe o pictură. Dar nu ca pe o pictură

oarecare, ci, așa cum a mărturisit-o în repetate rânduri, ca pe o icoană a Țăranului Român. Ca atare așa se cuvine privit, așa trebuie receptat. Or, față de fotografie sau chiar față de pictura cea mai bună de alt gen, icoana presupune sfîntenia celui reprezentat, precum și un tip anume de abordare, canonică. În același timp, introducând și dând viață conceptului de muzeografie apofatică, Horia Bernea a făcut saltul de la etnografia curentă la etnografia teologică. Conținutul apofaticului este eminent teologic. Nu poate fi vorba de exprimare apofatică absolută decât în legătură cu Dumnezeu, deoarece El este singurul care depășește asimptotic puterea de cuprindere și de exprimare printr-un limbaj catafatic, oricât de maximal ar fi acesta. Dar și omul, în măsura în care este chip al lui Dumnezeu și realizează asemănarea cu El, cere o exprimare apofatică asupra lui. Așadar, făcând o muzeografie apofatică este limpede că te referi, în ultimă instanță, la Dumnezeu. Muzeul zugrăvit de Horia Bernea avea să vorbească, cu ajutorul lui Dumnezeu, prin țăran, despre Dumnezeu, despre dialogul și conviețuirea acestuia cu El. Dar vorbește nu tezist, nu ideologic, ci decent, smerit, teologic. De abia în acest fel exprimându-se, etnografia a devenit poetică (printr-o muzeografie pâlăitoare, cum tot lui Horia Bernea îi plăcea să și-o definească), capabilă să vorbească nu numai informațional și sec, ci și penetrant constructiv și

mângâietor ființei lăuntrice despre ea însăși, întru cunoaștere de sine. Poate nu sunt mulți cei care conștientizează aceasta, în schimb sunt mulți cei care o simt. Grăind printr-o muzeografie vie, Muzeul vrea să trimită la de negrăitul despre țăran și despre topos-ul lui spiritual, despre o lume fabuloasă și atât de vitală odinioară, acum tot mai crepusculară.

O specificitate a muzeografiei propuse de Horia Bernea este integrarea obiectelor „slabe”, umile, smerite. Sunt obiecte care la origine nu au mari valențe artistice, dar pe care trecerea timpului le îmbogățește înfățișarea și duhul, le încarcă de mesajul poveștii petrecerii lor în preajma omului. În chip miraculos, ele se așează firesc între capodopere, nu ca rude sărace, ci ca surate care au ceva important de spus, de transmis, de trezit, de emoționat în privitor. Este cumva și la oameni...

La Horia Bernea expunerea obiectelor nu este serială, după apartenența lor la o colecție sau la un tip, ci după cum pot intra în dialog, după cum pot să con-grăiască, să se reveleze reciproc și împreună să ajute a se ajunge, pe cât cu putință, la taina Țăranului.

Horia Bernea, om al spațiului mediteranean, era fascinat de valorile paleocreștine și de persistența lor miraculoasă în plastica culturii țărănești. Sesiza cu o acuitate ieșită din comun vecinătăți și influențe, înrudiri și filiații spirituale, adesea (atât de) surprinzătoare, legate, ca-n povești,

peste mări și țări sau peste veacuri. Ele sunt spuse mai evident sau mai discret, uneori explicit, alteori implicit, în Muzeu.

Horia Bernea a lucrat în Muzeu după felul în care lucra și în atelier. Cu aceeași implicare formală și cu aceeași seriozitate metafizică. L-am văzut lucrând la sălile de icoane. Desigur, cei mai mulți n-ar fi făcut altceva decât să înșire icoanele pe simeze, după un criteriu sau altul, bazându-se pe forța lor artistică și religioasă intrinsecă. Legată marcat de vizual, icoana constituia pentru Horia Bernea calea cea mai adecvată pentru directă întâlnire cu Dumnezeu. Nu spusese el, simplu și limpede: „Eu nu pot să mă pierd datorită icoanei”, cuvânt demn de Părintii cei mari ai Bisericii? Era preocupat ca întâlnirea dintre vizitator și icoană să se producă în toată profunzimea ei teologică, existențială și artistică, iar omul să aibă folosul cultural și spiritual cuvenit. Nu forța niciodată construirea expunerii. Când nu „simțea” sau nu „vedea” un lucru, îl abandona până când inspirația i-l sugera limpede. Erau zile când intra pentru ceva ore în sală, altele când ieșea după câteva minute sau în care nu intra deloc. Îl vedeai cum, lucrând într-un colț, se întorcea fulgerător spre un altul, pentru a pune un accent care brusc i se revelase. Gândirea lui exploda prin fulgerări conceptuale de geniu, nu prin tratări sistemice academice.

În muzeografia propusă de Horia Bernea, un rol important îl joacă spațiul și suprafețele care primesc, înconjoară și îmbrățișează obiectele, care conlucrează cu lumina, adesea personalizând-o. Acest spațiu trebuia să devină convingător con-grăitor. Ca atare, el a fost încălzit și îmblânzit, lucrat astfel încât să intre într-un dialog apropiat cu obiectele, să le primească particularizat, consunând cu ele, dar fără ca să le copleșească, rămânând totdeauna un plan secund. O anumită rarefiere a obiectelor este menită să le pună mai accentuat în evidență particularitățile și frumusețea, dar, în același timp, și să contribuie la excluderea oricărei agresivități a lor asupra vizitatorului. Soluțiile adoptate au fost multiple: pereți zugrăviți și pereți nezugrăviți (lăsați la stadiul de glet), pereți pictați, uneori abstract, alteori decorativ, adesea cu trimeri evidente spre anumite spații spirituale (în general cel paleocreștin), cupole decavate până la cărămidă ale unor plafoane, alternând nesimetric cu altele tencuite etc. etc. Elemente sau accidente de construcție au fost asimilate și integrate discursului muzeal. Au fost create tot felul de instalații ajutoare, structuri de susținere și mobilier, majoritatea trimetând neostentativ spre elementele arhitecturii țărănești, au mobilat sălile muzeului, iar în destule cazuri ele au devenit elemente de suport pentru o dispunere mai aparte a spoturilor. Toate aceste vibrări ale suprafețelor și ale spațiilor au pus o serie de exigențe aparte luminării.

Închegarea acestor elemente ambientale a urmărit să creeze din Muzeu un spațiu de întâlnire reală între țăranul român, autorii vorbirii muzeale despre el și vizitator, spre frumoasă împreună bucurare, asistată de Dumnezeu.

Horia Bernea insista mult asupra conceptului de materialitate, pentru el esențial și tulburător. Vede materialitatea ca pe o complementară a spiritualității. Materialitatea și spiritualitatea se afirmă reciproc, coexistând miraculos în toate cele bine întocmite ale omului, de la crearea sa până în veșnicie. Materialitatea obiectelor poate fi sesizată, cu precădere, prin două dintre simțuri: pipăitul și văzul. Cum exersarea celui dintâi este, în cea mai mare parte a situațiilor, oprită într-un muzeu, rămâne ca ea să se facă prin vedere. Materialitatea este naturală, dar, în plus, ea are privilegiul că, sub lucrarea omului inspirat de Dumnezeu, se poate împărtăși de transfigurare. Intrarea obiectelor în patrimoniu se face în cea mai mare măsură tocmai ca urmare a acestei transfigurări a materiei lor, care poate mărturisi limpede despre transfigurarea țăranului. Transfigurarea materiei venită prin lucrare inspirată a omului, dar și prin lucrarea timpului, este evidențiată acum și prin luminare. Lumina și luminarea devin cu atât mai importante, ele putând să apropie sau să depărteze păgubos pe privitor de descoperirea acestor materialități și de bucuriile și profiturile spirituale aferente.

VII. Luminile și Lumina – ocrotirea Tainei

Orice muzeografie are printre componente lumina, dar foarte adesea această componentă este lăsată pe un plan secundar, tratată banal sau chiar neglijent, ceea ce nu poate conduce decât la diluarea sau la ratarea, în mare parte, a discursului. Horia Bernea dorea ca orice lumină să fie strâns controlată, adecvată spunerii, integrată ei. Primul lucru pe care-l sesizează un vizitator intrând în muzeu este schimbarea de lumină, extrem de evidentă în zilele senine, mai puțin izbitoare în zilele gri. Această trecere îl face să realizeze aproape instantaneu și trecerea dintr-un spațiu natural urban, al risipirii, destul de poluat fizic și spiritual, într-unul cultural, destinat să-l întoarcă spre descoperire și cunoaștere de sine. Este clipa când diluarea face loc concentrării, fără ca aceasta să fie una obositoare. Lumina este integrată, nu scoasă în evidență. Ea îmbracă obiectele, punându-se în slujba lor. Irumpe atunci lumina cea din lăuntru obiectelor, cea pe care țăranul și Dumnezeu au așezat-o acolo spre nemurire. Și prin felul în care sunt orchestrate luminile, cei mai sensibili dintre vizitatori realizează prezențele din Muzeu și se însoțesc cu ele, plecând întăriți.

În întâlnirea, în Muzeu, dintre obiecte și lumină, obiectul este elementul prim. În funcție calitățile lui se cere un anumit tip de luminare sau altul. Important este, mai presus de

toate, ca relația dintre sursa de lumină și obiectul luminat să fie una coerentă și organică pentru un spațiu dat.

Culoarea, dar mai ales raportul de culori sau de nuanțe, raportul de suprafețe, raportul de materialități, în anumite cazuri, raportul de dimensiuni, raportul de plin și gol, toate acestea, pentru a fi puse în evidență, pentru a fi făcute să spună cât mai mult și mai adevărat, cer o luminare adecvată. În mediul lor original, în preajma țăranilor, obiectele nu aveau nevoie de acest lucru. Mai degrabă ele își atașau evidența - se descopereau - în funcție de lumina în care erau puse să se producă într-un moment sau altul al zilei sau al anului, determinată de nevoile firești, de muncă sau de sărbătoare, ale stăpânului lor. Odată intrate în muzeu, ele își schimbă condiția utilitară sau decorativă inițială pentru una de martori, își schimbă apartenența și dependența de un stăpân sau de o familie, pentru una mai impersonală de o colectivitate. Pe lângă ceea ce mărturisesc ele individual, obiectele devin acum personaje ale unui scenariu care are de spus o poveste, un adevăr existențial important. Ele au independență și interdependență, în același timp. Acestea se susțin reciproc.

În plus, fiecare obiect își are taina lui, componenta lui metafizică, mai evidentă sau mai discretă, venită din istoria facerii, folosirii și apartenenței lui, dar coborând mai adânc, la genele stilistice structurale ale mediului cultural din care provin. Ceea ce îi dă

forță și persistență este tocmai această taină, care nu se cere atât dezvăluită, cât intuită. Lumina care cade sau scaldă obiectul are, printre altele, și menirea de a proteja și de a evidenția, în același timp, această taină. În muzeografia promovată de Horia Bernea, cu un accentuat caracter apofatic și mistic, lumina este menită să dezvăluie, dar și să ascundă protector, să învăluie. De aceea, umbra și penumbra capătă un rol important. Umbrele completează imaginea obiectului. O bună parte a obiectelor sunt lăsate într-o penumbră ocrotitoare. Alteori soluția folosită este cea contrarie, a băii de lumină, care să decupeze din penumbră o anumită zonă sau un anumit obiect.

La Horia Bernea, lumina de un obiect sau a altuia ține seama de relația lui cu cele din jur, iar accentul pus prin luminare pe un obiect sau altul este menit să conducă nu la izolarea lor, ci la mlădierea și ritmarea spunerii prin acele obiecte, contribuind la evidențierea, prin reflectare și iradiere, și a celorlalte elemente ale discursului.

Întâlnirea în același spațiu muzeal a celor două tipuri de lumină, naturală și artificială, este greu de controlat, ea tinzând să conducă cel mai adesea la o „luptă” a lor. La Muzeul Țăranului Român rezolvarea diferă de la o sală la alta. Ferestrele au fost tratate diferit. Astfel, pe latura de sud toate ferestrele sunt obturate, pe cea de răsărit (în totalitate) și pe cea de nord (numai la parter), ele sunt prevăzute cu perdele sau draperii albe, mate. La etaj, pe

latura de nord, lumina este directă. În același timp, felul și disponerea corpurilor de iluminat fixe, între care și unele candelabre care au supraviețuit din cine știe ce perioade, prevăzute cu tuburi de neon, diferă de la o sală la cealaltă, nu neapărat într-o prea elaborată relație cu arhitectura sălilor, și ea foarte variată (unele cu coloane altele fără, unele cu plafonul drept altele cu el boltit etc. – practic nu sunt două săli la fel). Soluțiile de iluminare a sălilor și a obiectelor a fost adaptată atât arhitecturii sălii respective, cât și intențiilor discursului muzeografic, devenindu-i parte, element constitutiv.

Astfel, pe latura de sud, cea fără ferestre, s-a renunțat complet la orice sursă cu tuburi de neon. Aici se află sălile care dau în mai mare măsură sentimentul de taină, de mistic (Reculegere, Moaște, Ferestre etc.).

Sălile care sunt în bătaia unei lumini puternice, cea de răsărit, au fost destinate tematicilor care aveau nevoie de această lumină, cuprinzând obiecte care trebuiau să se vadă mai bine (Crucea – Pomul Vieții, Frumusețe, salonul Triumf). La parter, aplice, zidite deasupra statului de om, trimit lumina lor să se prelingă pe pereții albi și să se întoarcă, împlânzită de pe plafonul boltit.

Colțurile de la parter (Puterea Crucii, Fast) se constituie în zone de întâlnire și trecere de la lumina solară năvălitoare spre lumina mai discretă, amestecată cu umbre și penumbre, dinspre trecerea spre aripile clădirii.

Tocmai în aceste colțuri, Horia Bernea a pictat, a lucrat mai aplicat artistic asupra suprafețelor.

Poate luminarea cea mai adecvată unei expuneri ca cea de la Muzeul Țăranului ar fi una făcută cu făclii și lumânări! Iar pe la colțuri cu licurici!

VIII. După Horia Bernea

Plecând la Dumnezeu Horia Bernea a lăsat Muzeului o dublă moștenire, deloc ușor de administrat. Una este cea materializată, care constă în tot ceea ce el a produs în Muzeu, nu numai cu gândirea sa, dar atât de adesea chiar „cu mâna lui”. A doua este cea spirituală, și anume concepția lui muzeografică, duhul raportării la țăran privit în raportul lui existențial cu Dumnezeu. Cea dintâi se cere păstrată cu sfințenie, cea de-a doua se cere a nu fi trădată. Concepția și producerea muzeografică a lui Horia Bernea se constituie ele însele într-un patrimoniu care trebuie conservat, conceptualizat și valorificat. Avem astăzi un Țăran după Horia Bernea, o muzeografie după Horia Bernea, și din compunerea lor un Muzeu al Țăranului după (după nu atât în sens temporal, cât în sensul în care, de pildă, evangheliile sunt după...).

La Muzeul Țăranului Român, tradiția este prezentată într-un proaspăt limbaj modern, dar modernitatea este pusă deplin în slujba tradiției. Nu informația despre țărani, oricât de prețioasă sau de bogată (prezentată în general prin intermediul cabinetelor de studiu), este pusă în prim plan în acest

muzeu, ci este căutat duhul care anima și structura lumea țărănească tradițională.

Accesul la muzeul împlinit de Horia Bernea nu ține, cum greșit sau tendențios încearcă să sugereze unii, de apartenența la elita intelectuală rece, ea ține în primul rând de caracter și de sensibilitate, de racordarea la credință și la tradiția pură și simplă a culturii țărănești. De libertatea adevărată și de rațiunea fierbinte. Până la urmă, de un soi de smerenie.

Constituit prin Horia Bernea ca operă de artă majoră, muzeul este o operă deschisă. Se pretează la citiri multiple, la nesfârșite desfolieri, păstrându-și întregă taina... Fiecare vede Muzeul lui, dar toate aceste vederi sunt unite de această taină unică și unitară.

Intrând în Muzeul Țăranului Român, așa cum este construit de Horia Bernea, ai același sentiment ca la intrarea într-o biserică. Prin țaran, odată cu țaranul, pictorul și cei capabili să-l însoțească ajung la Dumnezeu. Probabil acesta este motivul pentru care sunt

mișcați cei mai mulți vizitatori: sentimentul sacralului. Din punct de vedere spiritual, este treapta cea mai înaltă la care se poate urca. Interpretările ideologizante sunt neavenite în general, iar în acest caz cu atât mai mult. De aceea, se face un apel discret către vizitator spre folosirea intuiției sale în întâlnirea cu țaranul prezentat și prezent în Muzeu, căci ea este, în acest caz, un instrument de cunoaștere mai subtil și mai penetrant, mai adecvat.

Muzeul Țăranului Român depășește o cauză locală sau temporară. El se referă la moștenirea noastră cea mai de preț, cea capabilă să ne legitimizeze valabil între alte neamuri, arătând că am avut răspunsuri personale majore la marile întrebări existențiale. El trebuie să rămână o oglindă spiritualizată a identității noastre de neam călătorind creștinește nădăjduitor spre brațele părintești. Cu Muzeul Țăranului Român ne putem așeza pe o gură de Rai.

costion@rdslink.ro