

MIHAI GRAMATOPOLO, *Portretul roman în România*, Curente și sinteze 45. Editura Meridiane, București, 1985, 294 pag., 102 fig.

Mihai Gramatopol întreprinde în ultima sa lucrare, „*Portretul roman în România*”, publicarea quasi-integrală a portretelor romane aflate în colecțiile muzeelor din România. O asemenea lucrare lipsea în țara noastră și ea era fără îndoială necesară. Studii asupra mai multor portrete au fost publicate de-o lungă vreme, dar un catalog complet al portretelor antice este o datorie a specialiștilor și îndeplinirea ei se lăsa așteptată la noi.

Vom încerca să vedem dacă lucrarea lui M.G. umple acest gol. Publicarea unui catalog implică un studiu al piesei, care să conducă la elaborarea unei fișe cuprinzând toate datele oferite de aceasta, garanție a studierii temeinice a monumentului și posibilitate oferită altor specialiști de a-și spune la rindul lor cuvântul. Vom lua ca model al fișei de catalog pe cel pus în circulație de regulamentul colecției internaționale *Corpus Signorum Imperii Romani* (CSIR), elaborat în urma unei îndelungate experiențe de publicare a materialului și vom vedea în ce măsură M. G. i s-a conformat (autorul ar fi năzuit să-și înscrie lucrarea în această serie; vezi p. 7).

— „Proveniența și locul de păstrare al pieselor” sunt indicate.

— „Bibliografia completă”. Aici umoarea autorului lasă liberului său arbitru citarea predecesorilor săi, uneori trecuți sub tăcere, alții citați cu numele trunchiate pentru a face dificilă identificarea lor.

— „Starea de conservare” este indicată sumar, creînd deseori o imagine falsă asupra posibilităților de interpretare ale piesei.

— „Restaurări antice și moderne” este o problemă care nu pare să-i fie cunoscută autorului, consecința fiind publicarea ca autentice a unor falsuri sau a unor piese cu intervenții ulterioare importante (nr. 3, 8, 9, 11).

— „Dimensiunile intermediare și de detaliu”. Tot ceea ce ne oferă M. G. este înălțimea totală a piesei, fără a specifica ce cuprinde această dimensiune, o parte din cap, întreg capul sau capul și bustul, precizare foarte importantă în judecarea caracterului portretului.

— „Materialul și pe cât posibil proveniența lui”. Autorul distinge între marmură, calcar și bronz, cu unele încercări de descriere a caracteristicilor marmurei. Nu-i putem face o vină din a nu fi identificat proveniența marmurilor,

operație necesară, dar imposibilă deocamdată la noi.

— „Urmele instrumentelor pe piatră” este o chestiune care nu a stat în atenția autorului.

— „Descrierea foarte precisă a piesei pînă în cele mai mici detalii”. Vom avea prilejul în cursul observațiilor pe care le vom face asupra unora dintre piese să revenim nu o dată la modul neprofesionalizat și incomplet în care este făcută descrierea. Dacă portretele imperiale beneficiază de o descriere ceva mai amănunțită, celelalte sînt expediate în câteva cuvinte. Citez câteva exemple. Piesa nr. 55: „capul unei statui de mărime naturală, acoperit cu o parte a *pallei*, piesă foarte deteriorată dar care în ciuda stării ei prezente vădește un înalt meșteșug sculptural și o aleasă finisare” (p. 220) sau „Jumătatea din față a unui cap feminin de la Sarmizegetusa (nr. 63, il. 63), dealtminteri foarte distrusă, ca și alta masculină de la Muzeul din Arad (nr. 64, il. 64), ne dau o idee destul de vagă asupra artizanatului mijlociu provincial”. Și autorul continuă: „Mai lămurii asupra acestuia putem fi cercetînd două capete feminine, cu *palla* trasă pînă în creștetul capului, ambele provenind de la Apulum și păstrate la MUA I. Primul (nr. 65, il. 65 a-b) are fața mai bine conservată, cel de-al doilea (nr. 66, il. 66 a-b) este mai elocvent din profil cît privește coafura. Este limpede că amîndouă au ieșit din același atelier, că erau probabil destinate unor stăui funerare pregătite pentru o clientelă comună și în consecință gradul de individualizare portretistică al fiecăruia dintre ele este foarte mic”. În acest paragraf sînt publicate patru portrete, fără aproape nici un element de descriere, iar cît privește afirmația că este „limpede că amîndouă au ieșit din același atelier” ne întrebăm pentru cine este limpede? Aceasta ne amintește de o anecdotă despre un cunoscut personaj bucareștean, care, pus la școală să demonstreze prima teoremă a triunghiului isoscel, a desenat pe tablă un triunghi cu două laturi egale, după care a declarat profesorului că se vede că cele două unghiuri sînt egale, iar dacă de la catedră aceasta nu se vede bine n-are decît să vină lingă el, căci de acolo este „limpede”. Demonstrația apartenenței a două piese la același atelier se face după anumite criterii pe care

M. G. pare să le ignore. Cit privește descrierea unei piese, unul din primele învățăminte pe care un istoric de artă le deprinde este că o descriere se face în așa fel încît ilustrația să nu fie neapărat necesară.

— „Identificările și datările propuse anterior” sînt trecute aproape totdeauna sub tăcere, chiar atunci cînd autorul și le însușește.

Regulamentul CSIR insistă asupra folosirii unei terminologii cit mai proprii disciplinei, evitarea cuvintelor generatoare de interpretări diverse și insistă asupra exactității și austerității limbii în care este redactat catalogul, care nu trebuie să fie o „operă literară”. Paginile lui M. G. abundă în cuvinte goale sau în sintagme nefericite, din care voi da cîteva exemple în paginile ce urmează.

După cum am văzut din cele de mai sus, cartea lui M. G. nu intrunește calitățile unui catalog. Aceasta se datorează în oarecare măsură intenției autorului de-a se plasa la jumătatea drumului între escu și cercetare și în principal unei lipse de studiere directă a pieselor, analiza fiind întreprinsă în special pe fotografii, fapt pe deplin explicabil prin modul incorect în care M. G. a intrat în posesia materialului, cel puțin al celui aflat în patrimoniul Institutului de arheologie din București și în parte al celui de la Muzeul de istorie al R. S. României, inclusiv cel din Expoziția Omagială¹. Dar chiar pentru piese ca cele aflate în expoziția Muzeului de arheologie din Constanța, autorul nu și-a dat osteneala să le cerceteze „pe viu”.

Analiza cărții o vom continua pe studiul portretelor aparținînd colecțiilor bucureștene și celor din Muzeul de arheologie din Constanța, piese pe care le cunoaștem și asupra cărora ne putem pronunța (numerele care indică piesa ca și identificarea sub care apare ea aparține lui M. G.):

Portrele imperiale

Nr. 3. „*Lucius Antonius*”. Este vorba de un fals în maniera portretelor republicane tirzii, trădat de construcția neorganică a capului, de părul voluminos în șuvițe suprapuse, de patetismul figurii.

Nr. 4. „*Domitia Longina*”, soția lui Domitian. În starea de conservare a piesei nu se poate spune decît că ea poate fi datată după coafura flavică, de tip Iulia. Proporțiile figurii, largi și masive, linia inabilă de atac a părului, trecerea dură de la bărbie la gît ne fac să credem că piesa a fost executată de un meșter dintr-una din cetățile din Moesia Inferior și nicidecum achiziționată din străinătate așa cum crede M. G.

Nr. 7. „*Traian*”. M. G. își construiește identificarea pe două documente iconografice ne-acceptate de specialiști: o statuie de bronz de la Xanten și un medalion de bronz de la Ankara. Identificările cu Traian au fost res-

pinse de W. H. Cross, Jale Inan și Elisabeth Alföldy Rosenbaum. M. G. adaugă acestor două portrete cel de la București formînd o grupă iconografică deosebită. Cit privește datarea tirzie traianee sau timpurie hadrianică nu mi se pare că ar putea exista îndoieli.

Nr. 8. „*Hadrian*”. Autorul ne spune că „este bănuît a fi un fals”. Bănuît de cine? Nu înțelegem nici ce poziție adoptă autorul: „puțin probabil deoarece capul era parte integrantă (detașabilă) a unei statui (sau tocmai de aceea?)”. Ceea ce deosebește acest portret de seria hadrianee și îl face neincadrabil în grupele lui Max Wegner este redarea frunții cu bose frontale accentuate, sprincenelc încrunțate, dînd figurii o expresie străină meditației melancolice a cruditului împărat. Se poate cita totuși, ca analogie, portretul dintr-o colecție privată elvețiană, publicat în catalogul de expoziție coordonat de Hans Juckers și Dietrich Willers, *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz*, Berna, 1982, nr. 50, p. 125. Nu putem în nici un fel admira aventura lui M. G. de-a identifica și încadra stilistic portretul descoperit la Vadu și aflat la Muzeul din Constanța pe baza unei fotografii publicate în Magazinul istoric, în care nu se vede nimic mai mult decît conturul general al piesei.

Nr. 9. „*Antoninus Pius*”. Asupra autenticității acestei piese se nasc îndoieli exprimate atît de Gabriella Bordenache, cit și de Helga v. Heintze și H. Jucker, cu prilejul unor vizite la București. În cel mai bun caz se pot presupune intervenții tirzii asupra piesei.

Nr. 11. „*Marcus Aurelius*”, fals de secolul XVII—XVIII, după cum o indică tehnica redării părului (șanțul central al buclor redat printr-o linie punctiată), necunoscută în antichitate și frecventă la falsurile din această perioadă (informație oferită de Helga v. Heintze).

Nr. 13. „*Faustina cea Tinărară*”. Portretul a fost publicat deja de Gabriella Bordenache, datat și interpretat stilistic. M. G. precizează de la predecesoarea sa identificarea și datarea fără a indica acest lucru.

Nr. 27. „*Gordian I?*” Împărat pentru 22 de zile, acesta aproape nu are iconografie.

Bianca Maria Felletti Maj observa că portretele lui Gordian I, Gordian II și Balbinus sînt foarte apropiate stilistic.

Nr. 32. „*Carinus?*” M. G. declară că stabilește o „analogie perfectă” cu un portret de la Muzeul Conservatorilor din Roma. Cum se pot stabili analogii perfecte cu un portret atît de mutilat ca cel de la Durostorum, la care lipsesc nasul, bărbia, iar ochii sînt foarte avariați? Portretul a fost socotit de prima lui editoare ca aparținînd lui Caracalla (Z. Covacef, Pontica, 12, 1979), identificare care nu poate fi nici ea acceptată. Optăm pentru o dată puțin înaintea lui 270 e.n. Ca și în celelalte cazuri, observațiile directe ale lui M. G. asupra piesei lipsesc, căci altfel ar fi observat

existența suportului de ceață și l-ar fi semnalat, chiar dacă, așa cum se vede din alt loc (p. 224), nu îi cunoaște semnificația. Suportul de ceață este dovada provenienței piesei dintr-un atelier micro-asiatic (vezi întreaga discuție asupra problemei la Jale Inan și Elisabeth Alfeldy Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei, neue Funde*, Mainz am Rhein, 1979, p. 3). Această atribuire i-ar fi evitat lui M. G. observația „gura pare a fi de factură greacă (adevărat leitmotiv al observațiilor stilistice ale lui M. G.), indiciu că piesa aparține mediului sculptural balcanic de tradiție elenică” (p. 167). Pe de altă parte gaura din creștetul capului nu reprezintă un indiciu de datare așa cum pare să creadă autorul (p. 209, nota 306).

Nr. 34. „Diocletian”. Identificarea cu Diocletian este cu totul nesigură în condițiile păstrării atât de proaste a piesei. După părerea noastră portretul pare să dateze din perioada tetrarhiei și să aparțină școlii grecești attice, și nu celei italice, așa cum crede autorul, dacă am descifrat bine confuzul pasaj de la p. 176. Analogia cea mai apropiată mi se pare portretul de la Atena din Muzeul Național, H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des Spätantiken Porträts*. Roma, 1965, p. 39, nr. 4, cat. 56, fig. 103, 104.

Nr. 35. „Constantius Chlorus?”. M. G. dă un număr greșit de inventar care trebuie corectat în I. 632. Toate analogiile la care s-a oprit M. G. sînt greșite și nu au același caracteristici cu portretul de la Durostorum. E dificil de dat un nume acestui portret, care și-a pierdut elementele fizionomice esențiale: nasul, gura, bărbia. Pe de altă parte trebuie să fim conștienți că portretele din epoca tetrarhiei aparțin unor curente artistice diferite care au circulat în diverse provincii ale imperiului. Din nou nu ne putem opri a cita savuroasa sintagmă „imperialul fiu al reprezentatului” (p. 179). Privirea înălțată nu indică neapărat apartenența la o statuie imperială. Este o formă de idealizare care apare frecvent și în portretele funerare.

Portretele private

Nu cunoaștem vreo provincie romană numită *Dacia Pontica* și nu vedem nici un motiv pentru care spațiului dintre Dunăre și mare, locuit de geți, i se spune consecvent, în lucrarea de care ne ocupăm, astfel. Acest nume nu a existat nicicînd, este creat artificial de autor și nu corespunde nici unui fel de adevăr istoric.

Nr. 39. M. G. se înșală asupra sexului. Este un portret feminin și nu masculin. Datarea în a doua jumătate a secolului I e.n., pe baza unei analogii cu un portret de la Cracovia, al cărui realism dur și forme uscate nu au nimic comun cu obrazul rotund, gura cărnoasă și bărbia plină, feminină, a portretului nostru,

este improbabilă. Ar părea mai degrabă, din puținele indicii pe care le oferă, să aparțină epocii antoniniene.

Nr. 44. Acest portret feminin se caracterizează printr-o interesantă pieptănătură asupra căreia M. G. nu găsește nimic de spus. El îl datează în epoca traiană, fără să ofere nici un fel de argument. Singura observație, adevărată obsesie a autorului, este că are o „gură greacă”, ceea ce ar dovedi „iradierea artistică”. Nu „gura greacă”, ci sobrietatea și lipsa de efecte coloristice ne îndreaptă către un atelier aflat într-o regiune de tradiție greacă. Cit privește datarea acestui portret ne rezervăm dreptul de-a reveni într-un studiu ulterior.

Nr. 62. Portretul a fost datat de Gabriella Bordenache între 180–190 e.n. M. G. ne informează succint că are „temeiuri să coboare sensibil această datare”. Pentru a schimba datarea unui portret trebuie respinsă vechea datare cu argumente temeinice și apoi construită printr-o analiză amănunțită noua atribuire cronologică. Cioburile unui cristal spart nu se adună cu lopata, ci cu penseta. Cit privește temeiurile nemărturisite ale autorului, nu le cunoaștem. Analogia cu capul de la Efes la care se trimite în notă nu se susține cu nici un chip, existînd slabe asemănări, cu totul superficiale.

Nr. 68. Aici își are din nou locul observația, pe care am mai făcut-o deja, că M. G. nu cunoaște discuția în jurul suportului de ceață.

Nr. 72. Din nou o analogie fantezistă oferită de M. G. pentru această piesă pe care o datează în consecință în perioada Severilor. Personajul poartă coafura Erennici Etruscilla, iar stilistic ne amintește de portretele antice tirzii. Piesa, credem noi, trebuie datată în jur de 250–260 e.n.

Nr. 73. Un portret mic pe care M. G. îl datează în epoca Severilor după pieptănătură. Cităm fraza: „Apartenența la epoca Severilor și nu la portretistica de la mijlocul veacului cînd moda cozii mediane în creastă este moda vremii, se bizuie pe particularitatea masei capilare ce acoperă urechile și nu le ocolește ca pieptănătura ulterioară la care mă referăm”. Las la o parte observațiile asupra acestui stil bolovănos și bombastic, care duce la confuzii. Înțelegem că alternativa lui M. G. este mijlocul veacului al III-lea. Pieptănătura cu cocul ridicat a existat în vremea Antoninilor, tipul Sabina sau Faustina Major, care nu are nimic comun cu portretul analizat. Apoi în vremea Severilor cocul este așezat pe ceață și urcă pe creștet la împărătesele de la mijlocul secolului al III-lea, Tranquilina, Otacilia, Etruscilla, Salonina și Cornelia Supera. Părul în *Melonenfrisur* cade drept, lăsînd urechile descoperite și se adună apoi într-un coc împletit în trese, adus în creștetul capului. Aceeași modă reapare mai tirziu. la Ulpia Severina, soția lui Aurelian (270–275). Cocul se lungeste ajungînd pînă deasupra frunții. Același coc îl găsim la Magnia Urbica,

soția lui Carinus (283—285). În secolul al III-lea este însoțit întotdeauna de *Melonenfrisur*, ceea ce lipsește în portretul luat în discuție, și există dealtfel la portretul de la Efes, oferit ca analogie de către M. G. Pe de altă parte, la portretul nostru cocul ajunge până la frunte. Pieptănătura acestei tinere fete este de tip iulio-claudic și datează portretul în secolul I e.n. Acest portret a cărui pieptănătură este ușor de datat are însă alte caracteristici interesante pe care M. G., dacă ar fi lucrat pe piesă, le-ar fi observat și care meritau într-adevăr a fi discutate. Vom reveni într-un viitor studiu.

Nr. 74. Portretul este datat de M. G. în epoca Severilor, fără să menționeze undeva că datarea a fost stabilită de către prima lui editoare, al cărei nume dealtfel îl citează trunchiat. Nu este prima oară, după cum am văzut, că autorul folosește un sistem de citare încorect și, vom vedea, nici ultima. Acest portret împreună cu alte două îl prilejuiesc lui M. G. considerații asupra cărora merită să ne oprim. Ele vedecese „larga difuziune provincială europeană a unui anumit tip, acela reprezentat de fața plină, cu pielea întinsă, gura cărnoasă, ochii mari și ușor melancolici” (p. 226). Niciodată în literatura de specialitate (termen pe care M.G. îl abhoră, vezi p. 5), așa ceva nu a fost desemnat drept un „tip”. Trebuie spus, pentru lămurirea cititorilor, și credem și a lui M. G., că știința portretisticii romane a ajuns la o finețe a tehnicii de analiză care rivalizează cu analiza ceramicii grecești. Dar continuăm citarea: „Dacă în zona amintită putem vorbi de o

iradiere artistică (ipostaziată în diverse etape de realizare tehnică) pentru restul Europei se întrevede o *iradiere tipologică* a unui prototip italian din care va fi derivat varianta greacă difuzată în estul lumii romane” (p. 22). Ne recunoaștem nepotunii în fața acestor culmi a cugetării autorului.

Nr. 87. Statuia întregă a unei tinere fete, care însă în fotografia oferită de M. G. apare fragmentară. Printre cei citați ca autori ale unor mențiuni anterioare a statuii lipsește din nou Gabriella Bordenache, care totuși a încadrat-o tipologic, ca aparținând tradiției iulio-claudice.

Nr. 94. Faimosul „cețățean din Tomis” a beneficiat de două studii competente. Primul dintre ele, datorat lui H. P. L'Orange, datează statuia în jurul lui 270 e.n. Al doilea, aparținând Gabriellei Bordenache, ajunge la o datare în jurul lui 240 e.n. Ce face M. G.? După ce menționează datarea Gabriellei Bordenache urmează o polemică cu predecesoarea sa, conchizînd, după nenumărate meandro: „există toate îndreptățirile să-l transferăm către anii 240...”. Dar nu aceasta era data propusă de Gabriella Bordenache?

Încheiem aici această prescurtă analiză cu concluzia plină de regret că această lucrare nu reprezintă așteptatul catalog de portrete antice aflate pe teritoriul României.

Maria Alexandrescu Vianu

¹ Piesele inedite din colecția Institutului de arheologie au fost fotografiate și publicate fără autorizația conducerii Institutului.

ALOJZ HABOVSTIAK, *Stredoveká dedina na Slovensku* (Satul medieval în Slovacia), Bratislava, 1985, 386 p. (Museum Nationale Slovacaum — Institutum Archaeologicum, *Fontes*, VII)

La trei decenii după ce investigarea arheologică a satului medieval a devenit o preocupare importantă și susținută a cercetării istorice slovace, fapt ce permite o paralelă semnificativă cu situația din cercetarea arheologică românească, principalele rezultate ale acestui efort văd lumina tiparului în forma unui volum ce are alt caracter de sinteză cât și valoarea unei monografii.

Limitele cronologice pe care le-a adoptat autorul — reputat specialist în domeniul arheologiei medievale și semnatar a unui mare număr de studii privind acest domeniu — sînt cele ale începutului secolului al X-lea, epoca dispariției marului principat al Moraviei ca urmare a instalării triburilor maghiare la Dunărea Mijlocie și primul sfert al secolului al XVI-lea, momentul prăbușirii regatului medieval maghiar sub presiunea otomană. Sînt limite oarecum arbitrare, determinate pentru teritoriul Slovaciei de evenimente ale

istoriei politice ce pot fi considerate și drept externe, dar care își găsesc totuși anumite justificări în cercetarea medievală din Bazinul Carpatic, mai ales atunci cînd arheologia se străduiește să-și coroboreze rezultatele cu informațiile scrise. Aceleași limite cronologice, chiar dacă între margini mai elastice, pot fi luate în considerare și pentru cercetarea arheologică a satului medieval românesc, nu numai în teritoriile intracarpătice ci și în cele situate la sud și est de Carpați. Dar pentru evoluția satului medieval din Transilvania, situațiile ce pot fi surprinse sub acest aspect în Slovacia atestă asemănări frapante și în aceasta constă principalul interes al volumului pentru cercetarea de specialitate din țara noastră.

Alojz Habovstiak și-a împărțit cartea în zece capitole care acoperă integral problematica cercetării arheologice a satului medieval. Într-o formă mai concentrată, primele șase