

VIATICUM

un ghid intelectual
al Muzeului Țăranului Român

Introducere de Mihai Gheorghiu



Muzeul Național al Țăranului Român

MARTOR
editură

Redactor de carte: Maria Mateoni

Traducător: Ana Pascu

Fotografii: Marius Caraman

Layout: Larisa Barbu

Culegere text: Olga Ionescu

Preț: 26,04 + TVA = 28,38 lei



Proiect editorial finanțat de

ADMINISTRAȚIA FONDULUI CULTURAL NAȚIONAL

Mihai Gheorghiu

Introducere

„Lumea e bună prin scop, frumoasă ca facere,
complexă prin viață și spirituală prin materialitate.”
„Civilizația țărănească nu cunoaște lupta
pentru autodepășire. Este o calmă și bună expri-
mare a bucuriei de a exista.”

(Horia Bernea)

*Viaticum*¹ este încercarea de a oferi un ghid intelectual pentru descifrarea lumii țărănești muzeificate, înscrisă într-o metaforă, în expunerea permanentă a MȚR, un ghid intelectual pentru „lectura” acestei expuneri a unei lumi negate, anihilate, dezrădăcinate, lumea țărănescului și a tradiției.

Nu este de ajuns să fii sensibil la calitatea estetică a obiectelor sau la cea a expunerii, menită ea însăși de la bun început să apeleze la ochiul lăuntric al fiecăruia pentru a oferi privirii frumusețea internă a obiectelor, precum și frumusețea raporturilor născute din alăturarea acestor obiecte fericit alese. Nu este de ajuns să respiri entuziasmat aerul emoționant al întâlnirii cu obiectele, cu spațiul lor recreat în sălile Muzeului. Nu este de ajuns să fii cuprins de emoție, să fii mereu emoționat sau uimit de expunerea permanentă.

Nu este suficient să citești în cabinetele de studiu fragmentele oferite spre repede punere la punct cu nume, numiri și citate. Expunerea permanentă a MȚR este un *proiect intelectual* în primul rând, este un mod de a arăta, de a face vizibilă o viziune asupra țaranului român și asupra civilizației sale. Această viziune precede gestul expunerii, îl explică și îl face posibil. Gestul însuși are calitatea genuină de a susține viziunea, de a nu o trăda, de a nu o ideologiza, expunerea fiind astfel un pariu intelectual și unul estetic totodată.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Viaticum : un ghid intelectual al Muzeului Țăranului Român /

Mihai Gheorghiu (ed., cuv. înainte). - București : Martor, 2014

Bibliogr.

ISBN 978-606-8472-15-7

I. Gheorghiu, Mihai (ed. ; pref.)

39

¹ Primul sens al cuvântului a fost acela de sumă de bani, provizii de drum, rație de hrană necesară pentru drum, în Antichitatea romană. *Viaticum* a ajuns apoi să denu-
mească ultima împărțanie, dată pe patul de moarte credinciosului catolic.

S-a vorbit foarte mult despre expunere, despre calitatea ei excepțională, despre frumusețea ei strălucitoare. Dar s-a vorbit mai puțin și nu se mai vorbește acum deloc despre viziunea care face posibilă însăși expunerea. Această viziune nu este numai o „viziune Bernea”, deși este, indiscutabil, și asta. Dar este, în primul rând, o viziune care aparține, ca operă intelectuală, unei genealogii intelectuale glorioase a culturii române. Toți membrii acestei genealogii au sfârșit ca reacționari schingiuiți la Aiud de un comunism triumfător, continuat până astăzi, în tezele sale primitiv materialiste și antispirituale, de postmodernitatea noastră tristă, dominată de marxismul cultural al unei intelectualități inseparabil legate de obnubilarea oricărei tradiții intelectuale românești, alta decât cea descrisă de manualele de corectitudine politică.

Horia Bernea însuși era un „medieval”, un artist creștin autentic, pentru care lumea nu putea fi numai aparența haotică a unei materialități atotprezente și atotcuprinzătoare.² Hristos era o permanentă *prezență*, în fața căreia nu putea exista decât un singur răspuns: mărturisirea unei credințe înrădăcinată în iubire. Acest „medievalism” al lui Horia Bernea l-a făcut apt pentru sesizarea lumii tradiționale a satului românesc, pentru lectura arhetipală și ritualică a acestei civilizații țărănești. Horia Bernea nu era un căutător al arhaicului, nu era străfulgerat de viziunea unei arhaicități constitutive și imuabile, ci era un „spiritual”, un artist pentru care transcendența se străvede în transparența lumii. Iar lumea țărănească este, în mod absolut, o transparență prin care se străvede prezența duhului creștin. Această lume a trăit *natural* și *ritualic* până la începutul modernității noastre haotice. Această concluzie nu este nici pe departe semănătorism, ci constituie o evidență empirică.³

² „Cele nevăzute ale Lui se văd de la facerea lumii, înțelegându-se din fapte, adică veșnica Lui putere și Dumnezeu, așa, ca ei să fie fără cuvânt de apărare.”, Sfântul Apostol Pavel, *Romani*, 1, 20.

³ Chiar și Claude Karnoouh, un etnolog francez de stânga imun la cântecul de sirenenă al conservatorismului, se va lăsa totuși convins de această structură ancestrală a prezenței și a supraviețuirii satului românesc, mărturisind această concluzie într-una dintre cele mai interesante cărți scrise despre civilizația tradițională românească după 1990, redactată în urma unei experiențe de teren de aproape 15 ani (Claude Karnoouh, *L'invention du peuple. Chroniques de Roumanie. Essai*, Paris, 1990, trad. rom.: *Românii. Tipologie și mentalități*, trad. de Carmen Stoean, *Humanitas*, București, 1994). Sintagma „invenția poporului”, care derivă din bagajul ideologic de stânga, se referă la „inventarea” națiunii moderne politice prin aportul cultural și ideologic al intelectualilor care construiesc un discurs de legitimare a națiunii moderne. Dar teza este complet imblânzită de logica și de discursul etnologului care experimentează cunoașterea i-mediată a țărănescului (vezi în special capitolul VI al cărții, „Recviem”).

Țăranul, începând cu 1848, devine în România o problemă și o obsesie (nu numai identitară).⁴ O problemă istorică, de drept civil, politică și economică. Întreaga dezvoltare a culturii și a civilizației românești de la 1848 la 1948 este însoțită de această problematică, de această obsesie.⁵ Din confruntarea intelectualității cu această problematică se nasc câteva curente ideologice și tot atâtea chipuri ale țăranului român. De la pașoptism prin junimism, semănătorism, poporanism, țărănism și gândirism, țăranul român își schimbă chipul.⁶

⁴ De remarcat că tema țăranului nu există în cultura română până la pașoptiști, aceasta fiind tema în jurul căreia discursul noii culturi naționale se va construi, astfel încât *țăranul* va deveni, odată cu pașoptiștii, o prezență istorică, politică, mitică și metafizică. Numai privirea romantică și revoluționară va ști să vadă țăranul și îi va construi acestuia o statură metafizică. Conservatorismul cultural interbelic va pune ultimul accent în sensul acestei reconstrucții identitare și culturale a unei tradiții naționale organice. Comunismul va lichida problema pur și simplu. C. Noica, în mod paradoxal și subversiv, va reveni la metafizică, dar pe linia limbii și a spiritului național, în tradiția lui Herder și urmărind o filozofie implicită a ființei, pe care acest spirit o pune în operă prin devenirea limbii.

⁵ Deloc paradoxal, interesul pașoptismului și apoi al intelectualității române a secolului al XIX-lea și al XX-lea este precedat de un iluminist francez, contele d'Hauterive, secretarul francez al lui Alexandru Mavrocordat, autor al unui foarte interesant *Journal inédit d'un voyage de Constantinople à Jassi, capitale de la Moldavie, dans l'hiver de 1785* și al unui *Memoriu despre starea Moldovei la 1787*, prezentat lui Alexandru-Vodă Ipsilanti, domnul Moldovei la 1787. Contele îi scria domnului astfel: „Nu voi face deci sensibilitatea Măriei Tale să sufere, dacă voi spune că vei domni peste un popor abrutizat de robie și nenorocit din pricina sărăciei”. Privirea atentă a iluministului detectase, din punctul său de vedere, cauza decăderii nobilei stirpe valahe, care se trăgea din romani, și această cauză trebuia înlăturată, robia, care producea și sărăcia poporului (*Memoriu asupra vechii și actualei stări a Moldovei*, prezentat lui Alexandru-Vodă Ipsilanti, domnul Moldovei, la 1787 de comitele d'Hauterive, membru liber al Academiei de Inscricțiuni și Frumose Litere, Secretar al domnului Moldovei, Alexandru Mavrocordat (Firariul), ediția Academiei Române, București, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1902). Pașoptismul, cu elanul său revoluționar radical, va pune la rândul lui pe primul loc chestiunea libertății și a proprietății. Mai târziu, Eminescu, respingând pașoptismul radical, va genera ridicarea țărănescului la rangul de arhetip al ființei naționale. Eminescu nu este totuși primul care face acest lucru, fiind precedat de reprezentanții pașoptismului moldovean, de nuanță conservatoare: V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, A. Russo. Trebuie spus că la 1853, Jules Michelet însuși închina un imn României, poporului român: „Cum oare să numesc România, pe valahi, dacă nu națiune sacrificată? [...] Opt milioane de oameni de aceeași limbă, de aceeași rasă, una din marile națiuni ale lumii trecea neobservată. De ce?”. Privirea romanticului Michelet nu mai stăruie asupra înapoierii, ci asupra măreției care trebuie doar restaurată, avem aici paradigma herderiană care lăsează iluminismul în urmă, depășindu-l în sens romantic dispozitivul epistemologic (Jules Michelet, *Principatele danubiene*, în Jules Michelet, *Istoria Revoluției. Scrieri alese*, vol. 2, antologie, traducere și tabel cronologic de Angela Cismaș, *BPT*, București, 1973).

⁶ Toate aceste curente ideologice, culturale, politice încearcă să răspundă întrebării occidentale explicite asupra legitimării existenței politice și culturale a națiunii române moderne. Privirii scrutoare a Occidentului care sesizează imediat diferența, întârzierea, i se opune răspunsul est-european, nu numai românesc, care caută argumentele pentru propria legitimare, pentru diferența specifică, pentru diferența care

Există, cu toate acestea, constante care rămân valabile de la Alec-sandri până la Vulcănescu și Noica. Discuția mereu reluată asupra etnicului, asupra întemeierii, asupra legitimării istorice este o discuție care se poartă mereu cu fața spre Occident, un Occident care trebuie să înțeleagă și să legitimizeze o altfel de istorie, o altfel de geografie politică. Europa de Est este, pentru Occident, un tărâm al excepției, al incongruenței, al lipsei de civilizație, o semibarbarie care se zbate în sărăcie și excepționalism al negativului. În fața acestei priviri condescendente a Occidentului, întreaga Europă Orientală caută argumente pentru o asemănare substanțială, în pofida sărăciei, a penuriei permanente, a clivajului de civilizație. Occidentul devine interesat în special în secolul al XIX-lea de „umanitatea” micilor popoare care se zbat între marile imperii și începe să fie sensibil la cauza eliberării popoarelor, cu deosebire de sub jugul Imperiului Otoman, dar și de cazul Poloniei, care devine, ca și Grecia, motiv literar în romantismul european. Naționalismul est-european își are aici originea, în încercarea de legitimare a propriei istorii, a propriei demnități, în lipsa chiar a independenței și a suveranității unui stat național, care va veni, în cele mai multe cazuri, abia la 1918.

Construcția și reconstrucția chipului țărănesc este permanent o problemă centrală a culturii și a politicului în România. Comunismul, va „rezolva” insolubila problemă prin tehnica nodului gordian: terorizează și dezrădăcește o întreagă clasă, transformă țăranul în producător, cooperativ, aliat al proletarului pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate. Comunismul, pentru prima dată în istoria românească, face posibilă evoluția prin extincție, prin industrializare, prin construcția unei societăți totalitare, a constrângerii și a controlului absolut. Țăranul dispare, astfel, în interstițiile acestei mașini uluitoare a statului comunist, ceea ce supraviețuiește din el fiind numai memoria a ceea ce a fost.

Viziunea pe care Horia Bernea a împărtășit-o și pe care a încercat să o pună în operă la MȚR este o viziune creștină, care îl definește pe țăran în primul rând ca *homo religiosus*, ca purtător de sens și de credință la nivelul istoriei mundane. Acest țăran este „reprezentat” aici, în această expunere despre origine, simplitate și frumusețe a originarului. Este vorba, de asemenea, despre *homo europaeus*, despre tipul uman care a creat și susținut întreaga istorie europeană. Virtutea acestui „arhetip” nu este nici primitivismul, nici estetica genuină a întreprinderilor sale, ci adevărul existenței

sale, al locuirii și supra-viețuirii sale, înțelegă *ad litteram*. Acest tip uman este adevărul original al civilizației europene – spune Horia Bernea și nu este singurul.⁷ Acestui tip uman îi aparține frumusețea locuirii și a facerii, deci autenticul ființării în lume. Civilizația pe care acest tip uman o creează este o civilizație a frumosului, înțeles aproape în termenii medievali ai lui *numerus, pondus și mensura*. Obiectele acestei lumi sunt o mărturie care lasă să se întrevadă, dincolo de fragilitatea materiei lemnului, de „sărăcia” sa, chipul unei locuiri care se lasă ordonată și măsurată de legea aspră a creștinismului. Frumusețea locuirii și a facerii țărănești constă în armonia care trebuie mereu restaurată prin apelul la sensul care este predat prin liturghie. Omul este slujitorul creației lui Dumnezeu. Frumusețea este a lumii, a creației, a lucrării Domnului, omul nu trebuie decât să urmeze acestei legi, să trăiască în armonie cu această chemare. Țăranul nu este deci aici nici subiect al istoriei sociale și nici al istoriei politice, privirea noastră este, astfel, întoarsă de la aceste epifenomene, nu vom privi în istorie, pentru că nici țăranul, acest țăran al tradiției, nu o face. Nu pentru că nu ar trăi în istorie, ci pentru că nu este niciodată relevantă pentru tipul său de locuire și înrădăcinare în lume.

Expoziția mai este însă polemică și sub aspectul relației culturii române cu Occidentul, în sensul în care vrea să pună în scenă paradoxul unei arhaicități și al unei fragilități care dăinuie, dar o face nu în sensul standardelor modernității occidentale, ci sub propria lege. Această civilizație țărănească, definită în termenii paradigmei modernității occidentale, nu poate fi gândită decât în termenii primitivității, penuriei, sărăciei și inapoiării, adică ai unei precarități esențiale, definitorii.⁸ Este o polemică veche, în sensul în care pe durata întregului secol al

⁷ Vezi aici M. Heidegger, *Warum bleiben wir in die Provinz*, un text scris în 1934, care vorbește despre caracterul și înrădăcinarea vieții țărănești din munții Pădurea Neagră și despre acordul intim pe care Heidegger îl găsește între aspra muncă a țăranului și asprul exercițiu al gândirii filozofice (în M. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens (1910 – 1976)*, Gesamtausgabe, I Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 – 1976, Band 13, Vittorio Klostermann, 2 Auflage 2002); de asemenea, trimiterea la C. Noica este necesară, deși nu țărănescul este tema studiilor și a eseurilor sale, ci rostirea românească a ființei, dar această rostire se face în limba pe care această civilizație țărănească o creează și o face aptă să exprime misterul ființei și al transcendenței (C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, București, 1978).

⁸ Vezi aici excelenta carte a lui Larry Wolf, *Inventarea Europei de Est. Harta civilizației în epoca luminilor*, traducere de Bianca Rizzoli, *Humanitas*, București, 2000. Romantismul european, spre deosebire de iluminism, va fi, în schimb, mult mai generos, Grecia, de exemplu, se va bucura de sprințul întregii Europe pentru cauza eliberării sale. Viziunea romantică exaltă poporul și libertatea, care trebuie obținută prin luptă. Cultul poporului este, în mod esențial, un cult romantic, creat odată cu preluarea moștenirii Marii Revoluții Franceze. Acolo unde iluministul vede distanță/diferență, romanticul vede asemănarea dintre națiuni, necesitatea ca ele să fie libere.

XIX-lea și în secolul al XX-lea, națiunile Europei de Est au încercat să găsească argumentele unei afirmații de sine la nivelul *cerinței* occidentale, fără să reușească pe deplin niciodată. H. Bernea propune la MȚR nu un etnicism al suficienței de sine, ci afirmarea unei existențe care are propria sa înrădăcinare în demnitatea unei locuiri suverane. Nu comparația incomparabilului trebuie să ne ghideze privirile, pare a fi mesajul, ci posibila înțelegere a diferenței fiecăruia, a *propriului* din existența fiecăruia. Sărăcia țărănească este bogată în demnitate a ființării, a înrădăcinării, a supraviețuirii. Creștinismul acestei înrădăcinări o ridică la rangul umanității esențiale.

Astfel, expoziția evită cu obstinație căderea în folcloric, în pitoresc, în demonstrativul colorat și etnografic. Țăranul acestei priviri nu este folcloric, nu este deloc pitoresc, ci este doar uman, având umanitatea îndurării și a înrădăcinării în propria locuire a pământului pe care îl lucrează.

Această înțelegere a țăranului în orizontul originarului, al misterului ființei și al sacralului, al adamismului, se construiește în dialog cu viziunile, cu textele fundamentale ale unor autori interbelici îndeosebi. Ceea ce se desprinde din frecventarea acestor texte nu este o simplă „imagine”, nu este nici un simplu și unic discurs monoton sau tezist, ci este o sinteză a unor puncte de vedere care ținesc totuși spre un sens comun, către o paradigmă, adică un model explicativ (care azi ar primi titulatura de vetust religios și reacționar conservator) pentru descrierea existenței ființei umane, model în care spiritul există ca fundament al umanității omului. Postmodernismul evacuează spiritul din alcătuirea lumii și a omului, astfel că această lungă tradiție a culturii europene precreștine și creștine este calificată de noii heralzi ai culturii contemporane ca simplă și pernicioasă înșurubare în falsitate.

„Am pus în centrul Muzeului nostru *icoana* țăranului și în titlul său, cuvântul «țăran». Sunt dominat de credința puternică în valorile artei țărănești, în valabilitatea ei, și de respectul pentru acești oameni, care n-au știut să se apere. Numele Muzeului, simplu și direct, nu indică o sărăcire a domeniului, nici o derogare poetică de la ceea ce numim în mod obișnuit «artă populară» sau «etnologie», el luminează cu precizie un nou «obiect», omul tradițional, descris și analizat prin intermediul obiectelor care compun lumea lui.”⁹

Iată numai unul dintre gândurile lui Horia Bernea, care a căutat neîncetat o rafinare a exprimării a ceea ce viza prin construcția Muzeului. Ca și în expunere, nu este nici urmă de partitură ideologică, dar este

⁹ Horia Bernea, *Gânduri despre muzeu, cantități, materialitate și încrucișare*, în Irina Nicolau și Carmen Hulață, *Dosar sentimental, Ars Docendi*, București, 2001.

totuși ceva, ceva care irită, și anume convingerea, etosul propriilor sale convingeri, credința sa în icoana acestei lumi, al cărei semn desfășurat îl căuta. Această convingere, această încredințare, este ea o cunoaștere, valorează ea ceva pe cântarul antropologic? Argumentul meu este că întrebarea nu este bine pusă, deci e irelevantă; expunerea Bernea este doar un mod (nondiscursiv, poetic) de a vorbi despre noi înșine, o încercare fundată estetic de autocunoaștere, o recunoaștere, în măsura în care creația estetică cunoaște/dezvăluie ascunsul din aparența translucească a deja cunoscutului, a evidenței deja cucerite, consumate. Acolo unde suntem convinși că știm deja totul, că am atins deja infailibilul rutinei, simbolul sau metafora ne redă întrebarea, orizontul re-gânditului.

Expunerea Muzeului construiește un traseu simbolic, încearcă o reorientare a privirii noastre încastrate în carcasa prezentului către origine, către trecut, pentru a ne putea redescoperi o parte a sinelui nostru ocultat. Este aici totul? Nu, și nimeni nu o pretinde, dar este ceva esențial pentru chiar viitorul nostru, și anume faptul că avem un trecut. Iar trecutul este el însuși subiectiv, adică este al unui subiect. S-a demonstrat că trecutul este, din punct de vedere epistemologic, „ireal”, nu este nici adevărat, nici fals, nu există ca obiect al cognitivului, dacă este, este numai ca amintire, deci ca memorie subiectivă. Dar dacă există întrunirea a două, cel puțin a două memorii subiective care converg asupra unei memorii comune, atunci e posibil să avem un trecut *real*, o realitate trecută și trăită, experimentată.

„Țăranul român a murit”, iată postulatul „metafizic” (antropologic și sociologic) al prezentului unei antropologii relativiste.¹⁰ În acest sens, un muzeu care își propune să țină în viață un cadavru este, în mod automat, o întreprindere absurdă și periculoasă. În cel mai bun caz, o întreprindere inutilă. „Țăranul mort” a devenit „țăranul festiv”, țăranul patrimonializat și monumentalizat de un discurs care, ni se spune, este un discurs naționalist, evazionist și instrumentalizator al unei vulgate ideologice și metafizice subversive. Muzeul Țăranului Român, pare-se, pune în scenă, se afirmă, tocmai acest țăran festiv, țăranul mioritic. Deci, în „bună” logică, țăranul „mort” se întoarce ca spectru în „țăranul festiv”, țăranul unei așa-zise vulgate naționaliste de

¹⁰ Kierkegaard ne avertiza încă din 1843, în *Frică și cutremur*, despre modernitatea care va face *tabula rasa*: „Nu doar în lumea comerțului, ci și în lumea ideilor timpul nostru instituie *einen wirklichen Ausverkauf* (o adevărată vânzare cu preț redus). Totul se dobândește la un preț atât de mic, încât nu e deloc sigur dacă cineva va mai fi dispus să ofere ceva. Nici un marcator speculativ dintre cei care înregistrează cu scrupulozitate cursul semnificativ al filozofiei actuale, nici un lector privat, preparator, student, venetic sau arendaș în filozofie nu se opresc la nivelul îndoilei universale, ci merg mai departe.”, Søren Kierkegaard, *Frică și cutremur*, traducere și prefață de Leo Stan, *Humanitas*, București, 2002.

secol XIX, iar totul devine un impediment major în a construi o nouă societate, eliberată de miturile pernicioase ale unui trecut dubios.

Dacă textul s-ar referi la discursul ideologic real al unei vulgate naționaliste retardate, s-ar putea discuta, dar, din păcate, un astfel de discurs nu e numit și, de altfel, nici nu există în contemporaneitatea imediată. Țăranul festiv mort și inautentic nu ar putea fi decât țăranul din expunerea *Muzeului de la Șosea*, țăranul care se uită mereu în sus, „abulic”, după Dumnezeu. În consecință, expunerea Bernea este un fel de *revival* semănătorist, un discurs de a doua mână, compus după surse interbelice nu tocmai onorabile, ele însele un *ersatz* de romantism și etnicism germanofil. Dacă nu cumva chiar mai mult decât atât, un insalubru prefascism neoșist, care s-a insinuat mediocru și tenace. Oricum, ceva e putred în Danemarca, pare a spune discursul citat. Un țăran eminamente „decent”, purtător milenar al unei civilizații care a rezistat naturii și istoriei, un țăran care a construit o civilizație și o cultură, pare a fi o contradicție în termeni, o absurditate de care numai tradiționalismul obtuz și mediocru al unui creștin ortodox sau al unui naționalist se poate face vinovat. Astfel, țăranul român, mort sau nu, festiv sau nu, este anulat dintr-un condei, scos din istorie, dovedit că nu există, imposibil de prezentat, imposibil de narat. Coborât la rangul de imagine, de construct imaginar sau ideologic, țăranul poate fi anihilat ca joc de limbaj, ca figură a unui joc, el însuși gratuit și periculos. Țăranul care nu există devine spectrul fantomatic care trebuie redus la tăcere, adică la neant. A vorbi înseamnă a accede la ființă, iar acest țăran, știm deja, nu are ființă, este numai o absență umplută fantomatic cu un discurs al unei intelectualități, în cel mai bun caz, evazioniste, speriate de modernitate, de prezent. Această comedie trebuie să înceteze, jocul de-a vârcolacii pe spinarea antropologiei culturale trebuie oprit pentru sănătatea publicului spectator și plătitor. Este vorba, cu alte cuvinte, de o acțiune de vindecare, de eradicare a minciunii și a falsului intelectual, de dislocare dureroasă a idolilor convenabili mulțimii metafizic retardate, victima sigură a unui discurs fermecător, dar tocmai de aceea pernicios, pentru că este totuși o falsitate desfășurată, un mit pentru popor, opium, cum ar spune Karl Marx.

Țăranul *programului* Bernea este, conform acestei viziuni empiriocrice, țăranul festiv al „perversiunii” noastre ideologice reacționare și intelectuale. Dar oare nu este acest discurs, el însuși incriminatoriu, un discurs resentimentar și, mai mult decât atât, un discurs ideologic, o pură imagine, ea însăși, a unei necunoașteri, a unei lipse de priză la real, la istoric, la literal și la spiritual? Oare putem citi neechivoc realitatea, așa-zisa evidență empirică?! Și ce este această mult prizată evidență empirică, cine o citește în mod suveran și neechivoc? Antropologul?! Etnologul?! Sociologul?! Dar nu este oare această ființă

extraordinară ea însăși victima predilectă a imperativelor ideologice sau a construcțiilor ideologice? Există o garanție *a priori* împotriva falsului intelectual antropologic? Ce ne facem cu privirea de tip Eliade sau Vulcănescu, sunt ei retardați, mincinoși sau doar ignoranți?

Răspunsul care cred că ar veni este că sunt inutile. Acest tip de a vedea *antropologic* realitatea este fundat pe câteva postulate implicite: 1. Realitatea exclude spiritualul. 2. Materialitatea este singura substanță și măsură a realității. 3. Cuantificabilul materialității este singurul criteriu al cunoașterii. 4. Istoria se dizolvă în prezent, dispare pur și simplu.

Cu alte cuvinte, avem aici un dispozitiv cognitiv de secol XIX, având ca paradigmă mecanica, luată ca epitomă a științificității universale valabile, la care se adaugă prejudecata (mai bine spus, postulatul) postmodernă a lichidării istoriei, a lichidării devenirii, a oricărei narațiuni a devenirii și a lichefierii oricărei tradiții. De aici grila de azbest a citirii realității, de unde înțelegem că realitatea individului tarat de comunism, de sărăcie, este singura realitate a satului, a țăranescului, pentru că este cuantificabilă acum și aici. De aici și acuzația de evaziune sentimentaloidă într-un trecut obscur și, în fond, reconstruit.

Dar neagă cineva prezentul desertificat al țăranescului comunitat, expulzat din tradiție, uneori chiar din uman?! Nu! Acest țăranesc există, cum există și țăranescul dramatic și jertfelnic al opoziției la comunism, cum există și țăranescul kitsch al manelelor, al economiei de piață, al atâtor alte fenomene care există, se desfășoară. Toate acestea există, așa cum există, a existat, și această umanitate superioară a țăranescului arhetipal sau neolitic sau religios, care este de văzut și de pipăit din Norvegia până în Portugalia, din Scoția până în Caucaz. Acest mare lanț al ființei țăărănești a construit o umanitate puternică, a demnității și a înrădăcinării aspre, a supraviețuirii istorice și suprainstorice. Fără „mizeria” istorică a devenirii acestei civilizații, fără creștinătatea ei plină de contradicții, prezentul care dizolvă totul ar fi fost el însuși dizolvat în neantul imposibilității de a fi, de a fi fost vreodată.

Programul Bernea este o reverență făcută acestei civilizații, civilizație pe care țăranul român o expune fără cusur. Țăranul român joacă aici dublul rol de referent al discursului muzeal, dar și de semn pentru această mai cuprinzătoare civilizație umană a țăranescului. Este, aici, o foarte fină echilibrare a accentelor *ethosului* și ale *ethnosului*.

În ultimă instanță, expunerea permanentă a Muzeului nu *moartea* țăranului o respinge, ci disoluția memoriei sale, demantelarea oricărei prezențe nemărturisite a icoanei sale, a trecerii sale prin duhul și materialitatea acestei lumi, care ea însăși este făcută să moară permanent, să treacă mereu spre altceva, spre spirit, spunem noi. Țăranul a murit, trebuia

să moară, în maelstromul modernității, dar duhul său trăiește, icoana sa este prezentă. Susținem oare prin aceasta o fantomă/spectru, un duh, o apariție și atât?! Spectrul tatălui lui Hamlet s-a dovedit a fi real, era în posesia adevărului și l-a mișcat pe fiu să schimbe istoria lumii sale. Dimpotrivă, există o materialitate pregnantă a expunerii, a lumii obiectelor sale, dar această materialitate este tratată simbolic și metaforic, ceea ce anulează orice trimitere spre inertul unei pure și simple prezențe materiale. Etnografia este prezentă, dar în subtext, ca însoțire a unui demers mai amplu.

Preluând vocabularul noician, putem defini Muzeul ca pe o *închidere care deschide*, ca o *limitație care nu limitează*, căci ceea ce închide în sine, în expunere și în depozite, Muzeul deschide către spiritul nostru, care caută mereu aparența sensibilă și inefabilă a trecutului, a ceea ce a fost să fie. Operatorul ontologic al filozofiei lui C. Noica *întru* operează sau ar trebui să opereze nestingherit aici, în Muzeu. Operatorul care deschide orizontul ființei, orizontul adevărului.

Ceea ce susținem, în fond, este că expunerea permanentă a MȚR nu este, în esență, o viziune estetizantă a lui Horia Bernea, modul său particular de a aranja, contextualiza și decontextualiza obiectele civilizației tradiționale. Demersul său se înscrie într-o paradigmă, de fapt, este generat de o paradigmă, care este aceea a reinsertiei spiritualului în lume. Dacă mai există tradiție, ea nu poate exista decât prin duh, prin logos, ceea ce revine la a spune că singurul mod de a mai exista cultural în orizontul tradiției și al autenticității spirituale este cel teologic sau teofanic. Cu alte cuvinte, nu avem aici o antropologie a țăranului român, o examinare și o categorializare a sa, ci o liberă încercare de definire și arătare a sensului în care chipul țăranului poate și trebuie să fie citit, dinspre duh spre literă și înapoi.

Nu există vizitator ideal, după cum nu există nici expunere ideală a unui conținut numenal, dar dacă vizitatorul ideal ar exista, el ar trebui să poată cunoaște, pentru a înțelege. *Viaticum* ar trebui să fie ghidul intelectual al vizitatorului ideal, care, pentru a fi ideal, ar trebui să nu mai fie un vizitator, ci un pătaș la o cunoaștere salvatoare. O cunoaștere care salvează memoria.

Am construit acest volum ca o sumă de texte care vorbesc despre câteva aspecte fundamentale ale civilizației tradiționale românești. Alegerea nu este nici pe departe desăvârșită, sunt multe alte texte care și-ar putea găsi locul aici. Va trebui să ne mulțumim deocamdată cu acest *fragmentarium*, care poate conduce, sperăm, vizitatorul și lectorul totodată prin labirintul Muzeului nostru.

Antologie de texte

Textele care urmează au fost alese pentru relevanța lor în „lectura” expunerii permanente a MȚR. Aceste texte pot insufla celui care vizitează Muzeul dorința să treacă dincolo de imediatul expunerii sau de acela al textelor însele, căutând mai departe chei pentru o călătorie pe tărâmul acestei civilizații. O astfel de alegere, deși atentă și chibzuită, este limitată de condițiile care țin de protejarea drepturilor intelectuale. Este locul aici să le mulțumim tuturor acelor, autori, traducători, moștenitori, care au acceptat cu atâta generozitate ca aceste texte să fie publicate.¹

¹ Pentru facilitarea lecturii textelor antologate, am îndreptat tacit textele după normele ortografice și de punctuație precizate în DOOM2: „desenuri” a devenit „desene”, „expresiune” – „expresie”, „secțiune” – „secție”, „mulagiilor” – „mulajelor”, „cămașe” – „cămașă” etc. Câteva cuvinte, care ridicau probleme de înțelegere, au fost înlocuite, păstrându-se în note cuvintele inițiale. Unele pasaje cu înțeles obscur au fost preluate ca atare din primele ediții. [n.ed.]

„Frumosul“ în concepția poporului

În timpul din urmă, s-a făcut o discuție pasionată, ceea ce scade puțința de a se înțelege cineva, mai ales când fiecare lucrează cu cuvinte în loc să se verifice asupra realităților, cu privire la ceea ce este frumos și la ceea ce este moral în materie de literatură.

Cu ocazia aceasta, s-a căutat în toate cărțile de teorie, în cercetările făcute de gânditorii din străinătate, suindu-se cineva până la vremea lui Schiller și, peste Schiller, și mai sus, până la Platon, pe care numai cine îl citește în grecește îl poate înțelege în oarecare măsură, și trebuie să fie un grec de pe vremea lui ca să-l poată înțelege în întregime, pentru a se hotărî de cei mai mulți, ceea ce este, de altminteri, lucrul cel mai natural, că nu se poate impune frumuseții literare și, adăugăm, celei artistice, să fie morală, precum iar va recunoaște oricine, nu se poate împiedica un suflet armonios și moral, făcut așa din naștere și supus unor porunci de neînving, de a face să se simtă această armonie și această frumusețe etică și cealaltă frumusețe în frumusețea pe care o numim estetică.

Mai sunt încă, desigur, oameni care își închipuie că, în materie de cugetare mai înaltă, se poate ajunge la un adevăr pe care să nu-l poată clinti nimeni și care se socotesc legați pe viață, cu toate elementele gândirii lor, de un crez rostit odată.

Numai cine cunoaște istoria gândirii omenеști, pe care o numim filozofie, își dă seama cât de trecătoare sunt aceste adevăruri căpătate de unul și de altul, după locul în care se găsește în

¹ **Nicolae Iorga** (1871 – 1940) este una dintre cele mai prodigioase personalități ale culturii române, fiind cunoscut ca istoric, critic literar, documentarist, dramaturg, poet, enciclopedist, memorialist, ministru, parlamentar, prim-ministru, șef de partid, membru al Academiei Române și al mai multor academii străine, profesor la mai multe universități din Europa. Creator de școală istorică, creator de curente culturale, a condus revista *Sămănătorul*, a fost directorul de conștiință al curentului literar și politic care s-a revendicat de la această revistă. Opera lui N. Iorga este imensă, desfășurându-se în foarte multe domenii: istoriografie, literatură, critică literară, critică de artă, dramaturgie, jurnalistică. Iorga a fost o figură tutelară a secolului XX, considerat un geniu și un părinte al patriei, o figură simbolică a patrimoniului național. Orientarea sa a fost tradiționalistă și conservatoare. Polimat și poliglot, cu o activitate științifică prolifică, Iorga a scris 1 003 volume, 12 755 de articole și studii și 4 963 de recenzii, opera sa culminând cu *Istoria României*, în zece volume.

societate și gândire, după ideile vremii sale, după nevoile acestei vremi, de care nu poate scăpa nimeni, și, prin urmare, cât de interesante sunt toate adevărurile acestea din partea acelora care au ajuns la ele, dar cât de trecătoare în ceea ce îi privește pe alții care, în alte împrejurări, cu un suflet cu totul deosebit, nu mai pot gândi astfel și nu mai pot jura pe același adevăr.

Am citit și eu, pe vremea mea, destulă filozofie. A fost o vreme când, făcând o Facultate de Litere completă și trecând examene de filozofie, mă hotărâsem, a doua zi după ce am citit până și psihologia fiziologică a unui Wundt, să urmez în străinătate, unde căpătasem o bursă, studii de filozofie. Nu se poate socoti că sunt cu totul străin de ceea ce se afirmă cu încredere că osebește vremea noastră și în domeniul acesta, al gândirii abstracte. Dar de aceea, tocmai de aceea, credința mea în nestrămutatul adevăr găsit o dată pentru totdeauna și care să nu poată fi verificat de orice om de bun-simț asupra realităților, cu mijloacele așa de simple ale cugătărilor silogistice și cu tot ce se poate adăuga pe lângă aceasta, este mai mult decât zguduită.

Totuși, obișnuit să verific eu însumi acele puține lucruri în care cred – și cred cu atât mai tare, cu cât ele sunt puține –, nu m-am putut opri de a căuta o altă cale decât cea care vădit nu ducea la capăt, pentru a mă lămurii în ce privește această legătură dintre ce se numește de obicei frumusețe și între ceea ce, fiind moral, se socoate a fi în afară de frumusețe și chiar împotriva ei – și aceasta, o spun de la început, este pentru mine o absurditate.

Am văzut că nu mă pot sfătui filozofii și atunci mi-am zis, și cred că am nimerit, că nu ar fi o instanță mai înaltă, mai sigură, la care s-ar putea îndrepta cineva pentru a încerca lămurirea, decât în ciocnirile de idei care sunt mai mult în înfățișare decât în adevărul însuși al lucrurilor.

Iată anume despre ce este vorba.

Noi credem prea ușor că ideile pe care le-am îmbrăcat într-o formă pe care lumea n-o înțelege totdeauna – deși sunt unii care se fac a înțelege tocmai lucrurile cele mai străine de puterea lor de gândire –, rămân acolo sus, în sfera lor rece și veșnică. De fapt însă, nu este așa. Este adevărat că nu se citesc de la o bucată de vreme cărțile și că cel mai mare filozof este judecat de trei sferturi dintre cei care se ocupă de filozofia lui nu după ce a scris, căci cartea rămâne nedeschisă în rafturile bibliotecilor, ci după ceea ce din gândirea lui a pătruns în cărțile de istorie sau de teorie și uneori chiar în modeste manuale. În afară însă de aceste strecurări în cărțile de

întrebuințare curentă, și cele mai înalte și mai nobile idei, acelea care par mai greu de înțeles și în mai puțină legătură cu viața, se coboară în adânc, întocmai precum picătura norului celui mai de sus va ajunge totuși să străbată până în fundul pământului, trezind acolo cea viață nouă prin ceea ce a revărsat ploaia. Pe multe scări, care nu se pot urmări, cele mai sublime adevăruri ajung să pătrundă la ceea ce numim noi prostește, cu dispreț: poporul, mulțimea, masele, vulgul. Acolo însă se petrece același lucru ca și cu picătura de ploaie în taințele roditoare ale țărâni. Aceste adevăruri se amestecă îndată cu atâtea lucruri pe care le prefac, prefăcându-se ele înseși și dând, în felul acesta, o formă nouă, care se va isprăvi prin roade triumfătoare mult deasupra pământului. Ideile filozofice, morale, estetice le primește acel popor, le pune împreună cu ceea ce simțea și știa înainte de aceasta, le supune fără să voiască la transformări care vin din toate aceste înrâuriri misterioase și de aici iese ceva care, în ce privește forma, se poate întâmpla să nu aibă curăția picăturii aceleia de apă venite din nori și poate să semene numai cu o migmă de noroi, dar produce lucruri pe care, în puritatea ei, picătura de ploaie nu le-ar fi produs niciodată.

Începând de la discuția aceasta cu privire la artă și la morală și trecând pe urmă și la alte domenii, o să încerc, într-un șir de conferințe, aici, înaintea tuturor, să văd în ce chip popoarele de pretutindenă, dar în rândul întâi poporul acesta al nostru, care întrece cu cuminența lui firească atâtea popoare de mai multă învățătură, pentru că au avut mai mult noroc, înțeleg ideile fundamentale la fiecare moment în viață.

Cum înțeleg ai noștri, cei mulți, care înfățișează nu numai gândirea lor, dar ceea ce s-a gândit în curs de mai multe generații de către înaintașii lor până foarte departe, noțiunea aceasta, a frumozului? Ce li se pare lor că este frumos?

Desigur că pentru dâșii, frumosul este acel frumos estetic pe care îl prind îndată, îl înțeleg adânc și de care au o nevoie sufletească asemenea cu care s-ar găsi greu la alte națiuni. Este frumoasă pentru dâșii primăvara, este frumos un cer albastru, este frumoasă o pajiște înflorită, este frumoasă o figură omenească, este frumos un gest care șade bine omului și pe care el îl face de multe ori, de cele mai multe ori, fără să se gândească, pe când atunci când se gândește, gestul este stângaci, fals și urât.

Poporul nostru va merge și mai departe. El va găsi o frumusețe și în lucrurile care-i strică, în lucrurile care-l înspăimântă. Va găsi frumoasă o furtună, va găsi frumusețe în linia de lumină arzătoare

a trăsnetului care distruge, în revărsarea apelor care copleșesc și înecă. Nimic din ceea ce poate face parte din harta cât de largă a frumuseții pe care am putea-o numi, cu un termen filozofic, estetică, nu-i scapă.

În această privință, ne-am putea opri însă asupra originii chiar a acestui cuvânt, *frumos*. El este, fără îndoială, *latin*, pe când la alte popoare romanice, a trebuit să se recurgă la tezaurul altei limbi, pentru a însemna aceeași idee. Francezii zic *beau*, care vine din *bellus*, formă latină medievală, împrumutată de la barbari. Și italienii întrebuințează de obicei *bello*, care vine de la aceeași origine și a trebuit să se formeze într-un anume moment din dezvoltarea limbii latine apusene. Dar nu este mai puțin adevărat că una din bisericile cele mai impunătoare de la Veneția nu se cheamă „Santa Maria Bella“, ci „Santa Maria Formosa“.

Spaniolii și în general ibericii, cu care avem atâtea legături, care nu se pot lămuri cu desăvârșire și, desigur, nu prin Traian sau prin cine știe ce spanioli aduși cu dânsul, zic *hormoso*, ca noi. Iar *formosus* latin, de la care vin toate aceste cuvinte romanice, nu reprezintă altceva decât *forma întreagă*, forma deplină, forma armonioasă.

Este vorba de un *cuvânt integral*, iar nu de unul care să cuprindă o parte a frumuseții: este vorba, prin urmare, de un complex, de o legătură, de o potrivire, de o armonie în care pot să intre și elemente care ele în sine nu sunt numai decât frumoase, dar care sunt frumoase împreună. În această concepție, de exemplu, frumusețea artificială, care se cultivă așa de mult în timpurile noastre, nu intră în gândirea poporului nostru, fiindcă în fiecare dintre elementele unui corp, ale unei figuri sau ale unui suflet omenesc, sunt anumite legături și este cineva brun sau blond, rumen sau palid, după o mulțime de elemente, care sunt și de origine materială, și morală, așa încât, îndată ce se transformă unul dintre ele, se strică această potrivire, se prefăce în stridență ceea ce a fost o armonie.

Iată deci ceva pe care l-am câștigat și se poate aplica și literaturii și artei. Scriitorii, ca și artiștii, trebuie să aibă în vedere înainte de toate totalul și să se întrebe neconținut dacă aceea ce introduce cineva pentru a trezi și a reține și a crește atenția, pentru a uimi prin noutate, arătând că este altfel decât ceilalți, nu strică numai izvorul oricărei frumuseți, dar dacă acel element adăugat² nu este în desăvârșită și dureroasă nepotrivire cu alte lucruri care se găsesc

în poezia, în povestirea lui, și care, acestea, venind din fondul cel adânc și adevărat, nu pot fi împiedicate de a ieși la suprafață.

Încă o dată, frumusețea nu poate fi niciodată un lucru de amănunt, ci face parte din concepția globală și poporul nostru, ca și popoarele care au aceeași înzestrare sufletească, nu poate să rostească acest cuvânt de frumusețe decât în acest chip larg și pe deplin sintetic.

Dar iată că ne găsim, tot prin cugetarea poporului, înaintea unei dezlegări a celeilalte întrebări pe care, chiar în felul în care am vorbit despre dânsa, încercăm a o rezolva în același fel, când spuneam că moralitatea nu este decât o frumusețe și frumusețea nu este, de fapt, decât o moralitate, lucruri pe care filozofii le oselesc, dar, cum vom vedea, poporul le pune împreună.

În educația pe care orice mamă de la țară, orice femeie de om muncitor, o face copilului ei, nu o dată se amestecă această expresie: *este frumos* sau *nu este frumos*. În privința aceasta, o femeie simplă pricepe mult mai mult decât acei autori de cărți pentru școlile primare în care se caută a se dovedi că o faptă morală atrage după dânsa totdeauna o răsplată și aceasta nu face altceva decât să transforme un frumos suflet de copil, vedeți, nu mă pot împiedica de a lega de cuvântul *suflet* acest adjectiv, *frumos*, într-un mic negustor de fapte bune, care întinde neconținut mâna ca să primească o răsplată, foarte bucuros când ea întrece ce a dat, ceea ce este regula oricărui comerț.

Deci, *frumos* și *urât* sunt elemente de pedagogie populară și copilul se deprinde de la început cu această concepție. În orice lucru care trebuie făcut, în interesele cele mai înalte ale lui, ale societății, pentru a satisface instinctele cele mai nobile, este frumusețea și această învățătură o duce el până la sfârșit: ea devine, astfel, un frâu moral.

Căci în tot ce face omul din popor la noi este totdeauna grija aceasta, de a vedea dacă este frumos ori nu este frumos. Sunt lucruri pe care nu le împiedică nicio lege, pe care nu le interzice niciun regulament, care nu pot atrage nicio pedeapsă, pentru care conștiința publică n-ar găsi nicio condamnare și, cu toate acestea, lucrurile care sunt astfel îngăduite nu se fac. Nu se fac pentru ce? Pentru că nu sunt frumoase.

Și voi încheia relevând faptul că, în atâtea minunate isprăvi de jertfire făcute în timpul războiului și care se pot reface oricând în mijlocul iadului dezlănțuit de mașinile ucigașe din timpurile noastre, desigur, pentru fiecare rană, pentru fiecare mort, sufletele

² În text, *adaos*, forma de participiu a verbului *adăogi* [n.ed.].

omenești erau strânse de adâncă părere de rău, totuși unele aruncări înainte, unele înfruntări ale dușmanului, unele uitări totale de sine și de tot ce este în legătură cu familia au fost acolo, pe câmpul de luptă, pecetluite de părerea unanimă a acelor care au fost martori și erau gata să facă și ei același lucru, cu enunțarea acestei sentințe: este un lucru frumos.³

(1937)

„Când zici o vorbă, să fii judecat; vorba nu e vânt, vorba e suflet, e ceva rupt din inima ta. Când ai făcut o rugăciune sau ai blestemat sau ți-ai dat cuvântu pe ceva, pe un lucru, să știi că atunci ai dat ceva din tine și cum dai, așa ți se întoarce.”¹

³ Text apărut în Nicolae Iorga, *Scrieri despre artă*, antologie și prefață de Barbu Theodorescu, Editura Meridiane, București, 1968.

¹ Maria Pomană din Zărnești, 1970; în E. Bernea, *Cadre ale gândirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*, Editura Cartea Românească, 1985, p. 257 – 258.

Nicolae Iorga

Originile artei populare românești

(Comunicare la Congresul de Istorie de la Bruxelles)

(fragmente)

Casa românească

Forma cea mai simplă a casei carpato-balcanice este adăpostul provizoriu al păstorului.

S-a vorbit adesea despre păstorul din aceste regiuni și, referitor la români, atât acea parte a neamului care locuiește în Peninsula, cât și cea care se află la nord de Dunăre, s-a pretins, pentru a se explica mai ușor anumite situații istorice, că descendenții foștilor țărani și coloni romani, veniți de bunăvoie sau fixați pe aceste meleaguri de către împăratul Traian, și unii, și alții puternic amestecați cu populația indigenă traco-iliră și formând un singur corp cu cei mai vechi locuitori ai acestui pământ, au fost obligați, după părăsirea Daciei de către legiuni și funcționari, să renunțe la agricultură și să se dedice exclusiv vieții de păstor migrator, transhumant.

Printre numeroasele și feluritele motive care pot fi invocate pentru a înlătura această părere, există unul care aparține domeniului studiului nostru. Casa țăranului stabilit chiar în văile munților, în regiunea dealurilor, în fostele luminișuri ale uriașei păduri din câmpiile Dunării, nu este o simplă derivație a acestui adăpost de păstori. Ea are, evident, cu toate asemănările izbitoare în liniile generale, un caracter diferit. Unele elemente care intră în această compoziție nu pot să provină din rudimentul de locuință foarte veche care este *stâna* și a cărei denumire poate fi pusă în legătură cu termenul grecesc care înseamnă „defileu”, loc preferat probabil de păstori pentru adăpostirea oilor.

Au existat totuși mulți păstori transhumanți în Balcani. Modul în care își duceau turmele dintr-o regiune în alta, în funcție de anotimp și de bogăția vegetației, este identic cu acela despre care

este vorba într-un pasaj clasic al bătrânului Varro în legătură cu condițiile economice, precum și în câteva inscripții, mod care s-a păstrat, de altfel, mult timp în Evul Mediu¹.

În Peninsula Iberică, din vremuri îndepărtate, păstorii străbat munții (*las sierras*) pe aceleași căi ale *mesetei*, respectând un adevărat cod de legi destinat să cruțe culturile agricole și să apere drepturile proprietarilor. În unele regiuni din Asia, prin părțile Iranului, se întâlnește, de asemenea, acest obicei al transhumanței și în podișurile Persiei, oamenii se feresc când trec păstorii negri și sălbatici care poartă după ei un adevărat mic univers format din ființe omenești și animale².

În Peninsula Balcanică, nu există păstori nomazi în toate lanțurile muntoase. Balcanul și Rodope, în zilele noastre, par să nu cunoască acest sistem. Dimpotrivă, transhumanța este caracteristică Pindului, munți paraleli cu Apeninii, care despart, orientându-se de la nord la sud, Vestul balcanic, adriatic, de regiunile orientate spre est, spre țărmurile Pontului Euxin. În Munții Pindului trăiesc români, slavi, bulgari, sârbi și albanezi, fără a mai vorbi de grecii din orașe și de turcii colonizați. Albanezii sunt, în majoritatea lor, războinici, slavii se îndeletnicesc numai cu agricultura, fiind luați în șerbie cu acest scop; numai românii se ocupă, în marea lor majoritate, cu creșterea vitelor și, mereu în căutare de alte pășuni, practică transhumanța sau, pentru a folosi termenul pe care îl folosesc ei, „se mută”.

Se poate deci trage cu certitudine concluzia că, nefiind de origine asiatică, iraniană sau turaniană, transhumanța aparține popoarelor romanice. S-ar putea chiar spune – o teorie filologică maghiară, încercând să explice originea românilor, a afirmat acest lucru într-un anumit sens – că este un fenomen pur italic și, adăugăm noi, de foarte veche proveniență italică. Dar, fiind sigur că comunitatea traco-iliră stă la baza instituțiilor și a deprinderilor artistice cunoscute în aceste regiuni, trebuie admis faptul că acești strămoși barbari, cei mai îndepărtați, făcând parte dintr-o civilizație populară arhaică, care se întindea cel puțin pe cele trei peninsule

¹ Vezi *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école de Rome*, 1905, p. 293 și urm. La *transhumance des troupeaux en Italie et son rôle dans l'histoire romaine*. Mai cu seamă următorul pasaj: „Ciobanii, fii de ciobani, pornesc la drum în aceeași perioadă în care tatăl lor obișnuia să pornească. Ei își mână turmele pe aceleași cărări pe care acesta le duse pe ale sale. Acest ritm al activității păstorești este fixat de secole. Îl regăsim, mereu același, la toate perioadele din istoria Italiei. El se continuă poate neîntrerupt în invaziile primitive ale triburilor nomade care au populat Europa Centrală”.

² Cf. Loti, *Vers Ispahan*.

meridionale ale Europei, erau încă de pe atunci transhumanți. De altfel, o spune Varro când descrie femeile puternice, energice și prolifiche încă dinainte de căsătorie, care străbat alături de ciobani munții ilinici.

Viața păstorească din Balcani, precum și din Carpați, aparține deci numai neamului românesc. El și numai el a răspândit-o de-a lungul Carpaților, de o parte și de alta, până la cele mai îndepărtate ramificații spre vest. Ciobanul din Galiția vine tocmai de acolo până în ținuturile Cracoviei, unde „guranul” „muntean”, era numit, chiar și în secolul al XVII-lea, „valah”³. Huțulii, al căror nume se trage probabil dintr-o poreclă românească, *huț* (cf. moții din Transilvania apuseană, cuțovlahii, de la *cuț*, în Munții Pindului), într-o regiune intermediară, de o parte și de alta a frontierei bucovinene spre nord, au același fel de viață și, cu siguranță, deși vorbesc un dialect slav, aparțin aceleiași neam. Până în Moravia, la vest de Brno-Brünn, se întâlnesc păstori purtând același costum și având un limbaj special, cu multe elemente identice. Fără a mai pomeni de extinderea lor sporadică în Asia Mică, unde, printre iurucii turci, asemănători celor care au fost duși în Macedonia, – aici, până acum câțiva ani, mai supraviețuiau încă unii dintre ei – se întâlnesc și păstori creștini din Anatolia, urmașii celor care au fost duși acolo odinioară de către administrația bizantină, în timpul războaielor și al răzmerițelor, și care păstrează un număr însemnat de caracteristici, în ceea ce privește practica meseriei și în limbaj, delimitând grupul de păstori români.

Ar fi o muncă foarte grea să cercetăm materialele cu privire la alte popoare balcanice. Pentru Serbia, există un mare număr de volume, rodul unei munci perseverente, în legătură cu „locuințele poporului sârb”⁴, și totuși viața păstorilor nu este nicăieri descrisă sub toate aspectele sale și mai ales sub acela al artei produse de această categorie socială. Și mai puține sunt informațiile în legătură cu modul de viață, de construcție și ornamentație al păstorilor din Grecia, a căror origine este, fără îndoială, românească și numai românească, de la valahii care în Evul Mediu hrăneau cu brânzeturile lor pe călugării de la Muntele Athos și până la aceia care, folosindu-și puștile nu numai

³ *Lettres de Pierre des Noyers*, Berlin, 1859, p. 59 – 60. Cf. notele lui P. Defontaine, în *La Vie*, XII, p. 236: „La beskizi, ca și la «boiki», de origine valahă și care s-au infiltrat în munți încă din secolul al XIV-lea: locuințele lor sunt grupate în mici cătune de la zece până la douăzeci de case și lemnul a redevenit materialul de construcție, atât în ceea ce privește pereții din trunchiuri de copaci, cât și acoperișurile făcute din șindră.”

⁴ *Naséla Srpsago naroda*, editată de Academia din Belgrad.

împotriva lupilor, au adus o contribuție esențială la războiul de independență al poporului grec⁵. Dimpotrivă, în ceea ce privește viața pastorală a românilor, avem, în afară de propriile noastre amintiri, doar unele date apărute în diferite publicații⁶.

Păstorul își construiește fără ajutorul nimănui – de altfel, și vecinul său, locuitorul satului, îndeplinește el singur cele mai diferite meșteșuguri –, *stâna*, sau, mai bine zis, în această „stână”, care cuprinde și Țărcul oilor, și aparatul din lemn care slujește la muls, *strunga*, locuința sa, această *colibă* a cărei denumire o întâlnim de la un capăt la altul al teritoriului carpato-balcanic.

În Țărcul format din nuiiele împletite sau crengi ce se sprijină pe trunchiuri fixate în pământ, se înfig patru asemenea trunchiuri, *pari* (din *palus*, din latină, care înseamnă și „gard de pari, uluci”), pe deasupra cărora acoperișul, *coperământ*, *coperiș* (din *cooperire*), formează un fronton triunghiular ca acela al templului grec de deasupra „cellei” pătrate. În această construcție primitivă din lemn, acoperită cu scoarță de brad sau cu șindrila formând un fel de platoșă, este imposibil să se introducă o *vatră* zidită, un *cuptor* masiv (din *coctorium*, din latina populară) pentru pâine, păstori mulțumindu-se cu o *mămăligă* de porumb, pe care și-o prepară fierbând făina aurie într-o *căldare*, atârnată de o piesă din lemn legată de unul din pari, numit *cal*. Prin introducerea unei bucăți de lemn, *năclad*, focul este împiedicat să cuprindă pereții ușor inflamabili ai colibeii. Nu există alte unelte decât cele ținute într-o desagă agățată în perete și, pentru a păstra laptele și a pregăti brânza, vase din lemn, al căror nume, *găleată*, este, probabil, foarte vechi.

Foarte rar se folosesc procedee artistice pentru a împodobi această locuință temporară, care va fi părăsită sau chiar distrusă la o nouă migrație a grupului de păstori. Nu la fel se întâmplă cu bastoanele lor, *cațe* sau *bâte*, ciomege făcute din lemn tare, de „caprifoi” (*Lonicera caprifolia*), care constituie „sceptrul” permanent al acestor conducători de turme. Fluierile, dintre care unele slujesc să îndrume mersul turmei, sunt în același fel împodobite, precum și lingurile, cuțitele și alte elemente ale acestei gospodării improvizate. Dar pentru că fac parte din categoria uneltelor, trebuie să fie studiate odată cu acelea, mult mai numeroase, care se găsesc în casele țăranilor.

⁵ Yéméniz, *La Grèce moderne*, Paris, 1862.

⁶ Densușianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1922; D. Dan, în *Junimea literară*, 1923.

⁷ D. Dan, *loc. cit.*, p. 105.

În regiunea dealurilor, de unde, nu numai o dată, a pornit colonizarea câmpiei străbătute de invazii, casa românească, ca în general toate casele din regiunea Peninsulei Balcanice, care păstrează tradiții traco-ilirice, deosebite, cum vom vedea imediat, de tradițiile mediteraneene, întrunește trăsăturile cele mai caracteristice, fiind și bogat ornamentată. Trebuie însă să spunem că între sistemul de ornamentație al păstorului și cel al plugarului nu există nicio deosebire esențială. Ceea ce nu înseamnă că am putea atribui păstorului o vechime mai mare în această regiune, în comparație cu plugarul – vecinul și ruda sa –, căci primul se desparte în anumite epoci de mediul celuilalt pentru a urca spre platourile înalte sau pentru a coborî în largul câmpiei.

Există multe tipuri de case, deosebite între ele, uneori chiar în funcție de văile care alcătuiesc diviziunile naturale ale pământului românesc, în regiunea munților, unde, chiar dacă satele nu sunt mai populate, există o continuitate a caselor de la un cătun la altul, de la un sat la satul învecinat. Nicăieri însă, cu excepția hambarelor de porumb, împletite din nuiele de salcie, și aceasta numai în anumite județe, nu vom întâlni altă formă decât aceea a unui pătrat sau mai degrabă a unui paralelogram, mai larg în partea fațadei, care, împodobită cu ghivece de flori pe scânduri sau pe marginea cerdacului, pare că surâde trecătorului și-l invită să petreacă o clipă de răgaz sub acoperișul său.

Pentru această construcție, sunt folosite trunchiuri de copaci ale căror capete se îmbucă unul în altul în unghi drept, tăindu-se în pereții de lemn ușile și ferestrele. De obicei, și mai ales în zilele noastre, procedeul s-a schimbat, devenind asemănător cu cel folosit de cioban pentru coliba sa. Însă în acest caz, locuința nu este deschisă în cele patru vânturi: „parii” nu sunt numai în colțuri, iar între suportii lor se intercalează o rețea de nuiele strâns împletite, care după aceea va fi acoperită de argilă amestecată cu bălegar sau chiar cu bulgări formați din nuiele și din acest amestec, care se numește chirpici.

Partea de jos a pereților astfel construiți iese în afară, fie, ca în regiunea de dealuri din Valahia, prin baza de pietre rotunde, luate din râul din vecinătate, ceea ce formează sau ține loc de temelie, fie prin ceea ce se numește în regiunea de munte din Moldova *pris-pă*, făcută numai din pământ bătătorit. Deseori, oamenii dorm pe acest pat în aer liber sau își petrec seara stând de vorbă la lumina clară a lunii sau sub slaba scânteiere a stelelor. Pe această parte din temelie, se sprijină coloanele așezate pe o singură linie sau pe două șiruri paralele deasupra intrării la pivniță. Aceasta în Valahia,

unde temeliiile, într-un mod special concepute, se ridică deasupra pământului destul ca să îngăduie practicarea unei uși. Uneori, lemnul este acoperit cu spoială, iar la casele mai bogate se pot întâlni coloane zidite sau chiar suporturi patrulate din același material.

În părțile Vârciorovei, se pot vedea, de asemenea, arcuri din cărămidă care unesc între ele vârfurile coloanelor de lemn, renunțându-se în acest fel la capitelluri.

Aceste coloane, care asigură casei o cameră în aer liber, în Moldova extinzându-se pe trei laturi sau chiar de jur împrejurul casei, loc potrivit pentru siestă, corespunzând unui coridor sau unui *mirador* spaniol, sprijină și acoperișul. Învelit cu tablă sau cu șindrilă, mai târziu, după obiceiul sașilor din Transilvania, cu țigla – cuvântul românesc *țigla* vine din germanul *ziegel* –, acoperișul este de obicei foarte înalt și înclinat, pentru a permite fără pericol depunerea zăpezilor sau pentru a azvârli departe de temelie aversele ploilor frecvente, adesea torențiale.

Înainte de a vedea cum contribuie ornamentația la frumusețea liniilor sobre și armonioase pe care constructorul rural a știut s-o descopere prin instinct, să vedem cum se prezintă interiorul.

Scară nu există în Moldova, intrarea în casă făcându-se pe la mijloc, în același plan cu curtea: cel mult o piatră care să țină loc de scară; în Valahia, dacă pe mijloc se află intrarea în pivniță, scara este amplasată într-o parte, aproape întotdeauna în partea stângă, și este alcătuită din câteva trepte de lemn. În felul acesta se ajunge la terasa deschisă, care amintește de peristilul templelor de marmură, a cărui origine măcar în parte trebuie căutată în simplitatea unor asemenea locuințe de origine milenară.

Prima cameră nu este camera principală, în care se găsește vatra, ca în casele de la câmpie, ci o încăpere prelungă, luminată de obicei din fund printr-o fereastră sau printr-un fel de răsufătoare de deasupra ușii. De o parte și de alta, se află câte o cameră de locuit: aceasta se numea la început *casă*, ca și casa propriu-zisă, după aceea a fost introdus termenul turcesc *odaie*, care desemna dormitorul comun al ienicerilor sau grajdul vitelor. La dreapta este *casa mare*, numai pentru oaspeți, la stânga, cea mică, unde își duc traiul toți cei care locuiesc în casă⁸. Existau cazuri destul de frecvente când linia, foarte elastică, un fel de vultur a acoperișului, coboară, la dreapta și la stânga, în general în partea din spate a casei, formând o cămară sau o bucătărie care se adaugă la celelalte încăperi.

⁸ Jănecke observă pe bună dreptate că de la această împărțire provine locuțiunea populară „o pereche de case”.

Poarta este adesea, de la un capăt la altul al teritoriului românesc, o piesă de sine stătătoare de mare importanță.

Uneori, nu există decât două scânduri, la care este atașată poarta propriu-zisă, poarta cea mare, și *portîța*, poarta cea mică. De foarte multe ori, ele sunt unite printr-un acoperiș învelit în uluci și șindrilă, alcătuind un fel de arc de triumf pentru aceea *cavalleria rusticana*. Am văzut chiar cămăruțe de lemn, adevărate posturi de observație situate deasupra porții. Asemenea acoperișuri se întâlnesc și deasupra fântânilor și a crucilor de la drumul mare, pentru a aminti fapte istorice, crime sau pur și simplu ca o formă de manifestare a credinței oamenilor care nu aveau bani destui pentru a construi o biserică.

Acest sistem de casă țărănească se întâlnește pe tot cuprinsul Carpaților, ca și în regiunea dealurilor care îi mărginesc, atât pe teritoriul românesc, cât și în alte locuri, unde alte neamuri au preluat și păstrat moștenirea vechilor traci. Polonia, și nu numai în regiunile rutene, oferă numeroase exemple cu unele variante locale. Secuii din Transilvania, vechii grăniceri ai mărcilor, colonizați și stabiliți aici de către cavalerii teutoni la începutul secolului al XIII-lea, au adoptat, stabilindu-se în acest mediu cu tradiții milenare, modul de construcție – chiar și de ornamentație – al românilor: casa lor de lemn – în colțul de sud-est al provinciei, nu însă și acolo unde s-au amestecat cu sașii, a căror locuință este de tip renan – nu se deosebește deloc, ca linie, de locuința românească. În părțile acestea, limitele modului de construcție sunt fixate spre est de tipul de casă rusească, cu caractere fino-asiatice, izba, iar spre vest, de apariția casei germanice a colonilor stabiliți de regii Ungariei în „deșertul” fiscalității sale averse de câștiguri.

În sud, până în regiunile de coastă, în direcția celor trei mări, Adriatică, Egee și Marea Neagră, găsim aceleași tradiții arhitectonice. Acestea se regăsesc, de asemenea, în văile din Munții Serbiei, în Bosnia și Herțegovina, precum și la bulgarii din Balcani și Rodope, și se întind până pe versantul oriental din Munții Pindului, în cătunele ilire, în stil „valah”.

Din regiunile maritime, mai ales aceea de la Marea de Vest și Marea Sudului – țarmul Mării Negre și teritoriul din interior adapostesc o populație schimbătoare, colonizată prin ordin administrativ sau prin migrație populară –, provine un alt sistem de clădire, a cărui arie de răspândire o vom vedea imediat: este vorba de casa de tip adriatic.

Înainte însă de a-i prezenta unele dintre caracteristici, care sunt deosebit de interesante și cu mare putere de influență asupra

modului de construcție traco-ilir, ducând, astfel, la noi sinteze, trebuie să vedem forma pe care a trebuit să o adopte, la câmpie degenerând, casa de la munte și cea de la deal, care reproduce înfățișarea colibeii dace de pe Columna lui Traian.

Lemnul lipsește, deși într-o epocă mai veche marile păduri încă se mai întindeau până la Dunăre; de exemplu, în partea de sud a Moldovei sunt arbori puțini, întâlnindu-se doar grupuri de copaci în interiorul satelor. Chiar dacă existau păduri, lemnul nu era totuși folosit și poate că pricina trebuie căutată și în condițiile sociale, cu totul altele decât în regiunea carpatică și subcarpatică, deoarece prin locurile acestea țăranul nu mai este liber, cel puțin începând de la o anumită dată, spre 1600, ci aparține proprietarului, boierului, care în general este și stăpânul suprafețelor împădurite. În tot cazul, dacă pentru a marca pătratul casei se folosesc aceleași prăjini abia cioplite, iar pentru susținerea acoperișului se înfig un fel de stâlpi în *prispa* construită numai din pământ, se ridică niște coloane, în schimb, partea de jos, respectiv pivnița și cămara, lipsește. Ceea ce se explică și prin faptul că oamenii de la câmpie nu au vin sau țuică de păstrat. Sunt plugari care trăiesc din ce scot de pe ogor, de aceea, alături de casă se află construcția în formă rotundă, din nuiiele strâns împletite, fără temelie de lemn, cum își fac muntenii, cultivatori de viță-de-vie sau stăpâni de livezi cu pruni, loc unde pământul este supus unui curent de aer care îl usucă; este așa-numitul *coșar*, care, în economia domestică, are un rol mai important decât în alte părți.

În județul Dolj din Oltenia, regiune cu culturi bogate și țărani pricepuți, cel puțin după împărțirea pământului, lemnul dispare chiar de tot. Procedul de construcție e destul de ciudat și duce la niște rezultate neașteptate, în ce privește rezistența. Se îndeasă între scânduri pământ, un pământ argilos, vâscos și care se întărește ușor. Peretele e clădit, astfel, prin lovături întetite de ciocan. Îndată ce soarele își îndeplinește rolul, scândurile sunt scoase, iar construcția, deși lipsită de orice osatură, totuși rezistă.

Chiar în celelalte regiuni de câmpie, rolul spoielii este mult mai important în comparație cu lemnul și împletitura din nuiiele, aceasta din urmă, la rândul ei, înlocuind în mare parte lemnul. Stratul este destul de gros și permite astfel realizarea, cu ajutorul anumitor procedee mecanice, a unei ornamentații complicate și variate, de foarte bună calitate, asupra căreia vom reveni în capitolul următor.

Dacă pădurea nu se află în vecinătate sau dacă nu este accesibilă, cum se întâmplă adesea, câmpul de porumb sau mlaștina oferă material care să înlocuiască acoperișul de șindrilă, a cărui formă

este pe cât posibil păstrată, însă în niște condiții care, deși există și aici ploi destul de frecvente și uneori puternice, nu asigură aceleași posibilități de scurgere. Creasta acoperișului se face din scânduri și este asigurată prin două ace mai mult sau mai puțin împodobite. Însă marginea inferioară a acoperișului nu mai este bogat dințată, ca în celelalte regiuni: nici măcar nu o poți distinge, căci scheletul de lemn este acoperit cu trestii sau tulpini de porumb, pe deasupra cărora sunt aruncate niște scânduri care nu le lasă să cadă. De multe ori, se amestecă și pământ vegetal și astfel o adevărată grădină aeriană de ierburi sălbatice se înalță deasupra modestei locuințe a fostului iobag. Acest mod de a acoperi casa se întâlnește în Rusia și în Polonia, chiar și în vechea Veneție, în schimb, după câte știu, nu se întâlnește și în regiunea Balcanilor, mai împădurită, în general muntoasă de la un capăt la altul, și dă un aer de sărăcie care nu corespunde întotdeauna realităților vieții țărănești din aceste locuri atât de productive; trebuie însă admirată arta delicată cu care adesea sunt aranjați snopii de tulpine, astfel încât se realizează mai multe straturi, unele ieșind din altele. Aceste straturi sunt legate împreună cu multă pricepere, așa încât devin foarte rezistente. Și deoarece casele sunt despărțite între ele prin mari spații goale sau livezi, pericolul de foc este destul de mic pentru întreg satul.

Interiorul păstrează împărțirea în două camere, cu excepția colibelor celor mai umile; de multe ori, camera cea mică este redusă la o încăpere de intrare, *tinda*. *Prispa* pierde baza de piatră pe care o avea în regiunea muntoasă și pare că se prelungește spre interior pentru a deveni un pat – un singur pat pentru toată lumea, de jur împrejurul camerei (*laviță*). Iar în mijloc se găsește vatra, această vatră caracteristică pentru vechile civilizații preeleneice. Ea ocupă aproape tot mijlocul camerei, servind la coptul pâinii mai mult decât la nevoile unei bucătării românești, care se face vară într-un cuptor în curte, și în același timp să-i încălzească pe membrii familiei în timpul nopților de iarnă grea. Păstrarea *vetrei*, a acestui fel de cuptor, la câmpie, în timp ce la deal nu se cunoaște decât *cuptorul*, care nu poate, prin dimensiunile sale modeste, să-și îndeplinească cea de a doua funcție, dovedește că niciodată oamenii din Câmpia Dunării n-au părăsit un teritoriu în care locuința omenească, încă din epoca neolitică, a lăsat în adâncimile pământului urme atât de numeroase și de însemnate, care dovedesc o veche civilizație preistorică în vremurile acelea îndepărtate.

Casa mediteraneană se compune, în Balcani ca și în alte părți, dintr-o construcție de piatră, acoperită aici cu țiglă rotunjită, și

împărțită în două etaje. În anumite regiuni, la parter există o prăvălie sau o magazie, în alte părți, parterul, păstrând doar caracterul de magazie, nu este niciodată locuit, cu excepția locuințelor unor șefi puternici, în care străjile locuiesc în această parte a clădirii. Deasupra se stă de strajă, pentru a pândi apropierea dușmanului, din balcon sprijinit pe coloane de piatră scurte și groase. Ferestrele în barbacană servesc ca să se tragă asupra invadatorului. E un fel de cetate fără incintă, care se înalță singuratică pe o culme sau pe un loc mai înalt, de unde se pot supraveghea drumurile. Turcii au denumit-o *kula*, „turn“, în vreme ce numele grecesc de *pyrgos* a fost preluat de majoritatea limbilor balcanice. Acest termen s-a răspândit după aceea în Albania, pentru niște construcții de apărare care au în continuarea turnului propriu-zis câteva camere laterale, unite din loc în loc prin ziduri străpunse de goluri înguste⁹.

O variantă a casei mediteraneene se întâlnește, alături de castelul gotic, în țările grecești, în Epir, la albanezi, pe o mare parte a teritoriului sârbesc, precum și celălalt tip descris mai sus. În niciuna dintre aceste regiuni nu există forme mixte; nu se întâlnesc sinteze cu locuința tracă sau traco-iliră.

Situația este diferită la români. În primul rând, pe teritoriul liber, nesupus regilor Ungariei, între regiunea Banatului, de sub stăpânire străină, și linia Oltului, într-un climat cu totul special, orientat spre Adriatică, se întâlnește, în continuare neschimbată, „cula“ sârbo-albaneză. Numai că, deoarece aici bogăția este mai mare și puterea prințului este o garanție de pace, deoarece există posibilitatea de a se apăra împotriva invaziilor străine, a turcilor dinspre sud, a ungurilor dinspre nord, uneori a tătarilor dinspre stepă, și altfel decât dintr-un „turn“, respiri mai liber în această locuință, care nu mai are o înfățișare sumbră și amenințătoare. Partea inferioară, care rămâne, bineînțeles, cea mai importantă, este străpunsă nu numai de ferestre, ci de ferestre prelungi pentru aruncarea de proiectile, ci adesea de adevărate ferestre, care corespund celor de la etajul de sus. Acesta se înalță cu eleganță și e prevăzut în față cu un rând de coloane delicat împodobite. Șirului de coloane i se adaugă, la Curtișoara (Gorj), un mic balcon sprijinit pe două coloane mici, care e așezat deasupra unui mic fronton triunghiular. La Brabova (Dolj), de o parte și de alta, se află un fel de arcade fără coloane. Ca și în Albania, construcții secundare pot fi adăugate „turnului“ propriu-zis, formând o aripă (Măldărești, Vâlcea). Există cazuri – la Pojogeni (Gorj) –, când partea de sus nu

⁹ Jänecke, *op. cit.*, tab. XXIII, fig. 90.

este decât un loc de observație făcut din lemn și situat sub acoperiș, iar cele două etaje de piatră se ridică deasupra pivniței. Ornamente din piatră apar, ici și colo, la ferestre sau la simple deschizături. În interior, întâlnim bolți în stil gotic, cu ornamente de stuc. Adesea, sub cele două etaje, amândouă pentru locuit, se găsește o pivniță a cărei ușă se află deasupra nivelului curții. În comparație cu înălțimea clădirii, pe care românii din Oltenia o numesc cu cuvântul de origine turcă, sârbo-turcă, *culă*, acoperișul, de obicei din șindrilă, pare destul de scund.

Avem de-a face cu o casă de boieri mari sau mici, o *curte* (boierească). Tipul mediteranean, realizat de umili meșteri ambulanți sau chiar de țărani indigeni sau de robii țigani, nu a coborât la nivelul maselor rurale, nu a intrat în patrimoniul acelor oameni simpli, creatori de armonii elementare. Aceștia nu au nevoie de „turnuri”, ca să-și apere modesta avere. Pădurea din vecinătate, cu adâncurile ei de nepătruns, îi poate adăposti la nevoie. Ei nu au posibilitatea să-și procure piatră și cărămidă, nici răgazul să sculpteze în piatră aceste capitelluri ornamentate care aparțin artei superioare a fondatorilor de biserici și mănăstiri, a constructorilor de palate.

Totuși, chiar dacă țăranul, în general sărac, nu se ridică deasupra proporțiilor meschine ale locuinței obișnuite, de un tip sau altul, există, dincolo de Olt, într-o regiune precis determinată, care cuprinde, față de Oltenia, unde sunt preferate „culele” simple, județele Argeș, Muscel, Dâmbovița, Prahova și o parte din Buzău, o construcție rurală care imită „cula”. Aceasta nu se datorează, așa cum s-a afirmat, faptului că țăranul este obligat să construiască pe un teren inegal, ce urcă spre platouri sau pe culmi, așa încât peretele din față trebuie să fie mai înalt. Românii, în trecutul lor zbuciumat, au construit în văi sau în puncte greu de descoperit; ei nu și-au așezat casele la vedere pe panta colinelor ca în Toscana sau în alte regiuni de munte. Această formă vine din altă parte, este un împrumut de la o altă națiune, prin intermediul altei clase românești: avem de-a face cu o simplificare și o micșorare.

Vom găsi deci, pe acest teritoriu care a văzut înflorind și crescând „nobilimea întregii țări românești” și care este numit de obicei principatul Valahiei, așadar, pe acest pământ de prinți, de războinici și nobili mereu în alarmă, și, în consecință, sub influența clădirilor lor mari și frumoase, vom întâlni case de cărămidă sau din cărămidă și lemn, având două etaje. Cel de jos poate fi locuit, dar e folosit, în general, pentru depozitarea de băuturi destinate vânzării. Acestea ocupă, în general, partea cea mai importantă a casei. Etajul de sus, zâmbind

cu numeroasele lui ferestre, zăbrelite totuși din prudență, se sprijină pe delicate coloane de lemn, cu capitelluri lucrate după modelele din biserici – ceea ce ține de domeniul altei arte – sau pur și simplu după fantezia populară, ceea ce se încadrează în studiul nostru. Dacă în regiunea de câmpie casa joasă cu un etaj, copiată după cea a turcilor, ținând ea însăși de vechiul tip trac de casă, îngăduie un acoperiș de țiglă bombată, separată prin dungi longitudinale, în această regiune se păstrează, în schimb, acoperișul de șindrilă. Casa țăranilor bogați și mândri e fosta casă domnească, transformată.

E o formă complet naturalizată și numeroasele ei variante dovedesc aceasta din plin. La Cartieni, în județul Gorj, există o formă foarte curioasă. Cele două etaje sunt prevăzute cu două balcoane, iar cel de al doilea etaj se continuă spre dreapta, în timp ce pe aceeași parte, la primul se află o nouă construcție zidită în cărămidă, cu arcade deschise, de două ori mai înalte. În aceste locuințe nu există, de cele mai multe ori, vatră-bucătărie, ci doar cuptorul de zid, cu forme monumentale, având o fațadă de coloane care reprezintă, de fapt, un sistem arhitectonic¹⁰.

Pentru a termina cu studiul tuturor acestor forme ale locuinței populare, ar trebui spuse câteva cuvinte despre aceea a pescarilor, a pescarilor de pe Dunăre, singurii care au un caracter determinat sub toate raporturile, pe țărmul românesc și pe cel bulgăresc. Locuința acestora are alături fabrica rudimentară pentru sărarea peștelui și este construită totuși într-un mod absolut primitiv, care exclude orice posibilitate de a da o linie sau de a primi ornamente. În rest, majoritatea acestei populații locuiește în sate, ca și ceilalți, având aceleași condiții de viață cu vecinii și conaționali lor.

Ornamentația casei țăărănești

Foarte rar, casa țăranului român sau din Balcani, însă mai ales a primului, este complet lipsită de ornamente. Fiecare dintre elementele ce o compun are partea lui de ornamentație.

Deoarece lemnul joacă, în general, rolul principal în construcție, și mai ales în regiunile unde oamenii au mai mult răgaz pentru artă, majoritatea acestor ornamente vor fi realizate prin cioplirea lemnului tare al stejarului, gingaș al bradului, prețios al nucului sau moale al teiului.

¹⁰ *Ibidem*, p. 18 și urm.

Cum te apropii de curte, dacă ograda nu este îngrădită prin împletitură de crengi sau prin simple scânduri nelucrate, așezate orizontal între țăruiși bătuiți în pământ, descoperi desenul îngrijit al gardului împrejmuitor. Frunza, floarea sunt imitate strict schematic în lucrătura scândurilor¹¹. De multe ori, o grijă deosebită este acordată porții, pe care sunt practicate cu multă pricepere desene foarte variate, de un caracter pur geometric: adesea însă, ai impresia că aceste stele înscrise sau nu într-un cerc, toate aceste zigzaguri și cruci nu se datorează doar imitării ușilor sculptate în piatră ale bisericilor¹²; nu e deloc exclus ca tocmai acestea să fi împrumutat câte ceva de la arta țărănească.

Deasupra ușilor, și ele sculptate, se înalță uneori o adevărată dantelă în lemn, lucrată cu delicatețe, cum e, de pildă, la Bălești (Gorj).

O lucrătură absolut asemănătoare împodobește baza din lemn a coloanelor, marginile acoperișului, tot ce intră în alcătuirea balconului. Unele frize sunt foarte complicat și foarte delicat lucrate. Marginile sculptate ale prispei pot fi curbate în afară, ca să susțină florile plantate în mici lăzi lunguiețe de lemn. Pe creasta acoperișului, de multe ori sunt bătute șindrilile, puse oblic în înălțime, de parcă ar fi acoperită cu spini. Dar toată priceperea meșteșugarului e folosită pentru a da forme cât mai variate celor două *bolduri* sau *săgeți*, care au nu numai o linie fin dantelată, dar și desene destul de complicate pe suprafața lor, astfel încât nu seamănă de la o casă la alta. Unele sunt ca floarea de crin, altele, ca un mugur îmbobocit etc. Giruete făcute din tinichea și având un drapel pe care poate fi gravată data construcției înlocuiesc uneori boldurile. Adesea, hornul de pe acoperiș este din lemn învelit cu șindrilă și, chiar dacă nu are ornamentații, prezintă interes prin forma lui obișnuită, amintind de hornurile venețiene, care sunt însă din cărămidă. Ușa este lucrată și ea în alt fel, cel mai adesea în romburi. Nicăieri n-am mai văzut o asemenea ornamentație în jurul ferestrelor: doar la casele bogate se întâlnesc sculpturi în relief la mijlocul îmbinării.

Coloanele nu au numai capiteliuri, copiate adesea după cele ale bisericilor, foarte diferite ca formă, până la cele ca niște coarne de berbec ieșind dintre frunze curbate de acant. La bază și până la o anumită distanță dedesubtul capitelului, se află mai multe șiruri paralele în relief de linii în X și în cruce, cu un aspect destul de

¹¹ *Ibidem*, p. 29.

¹² În Transilvania, o asemenea poartă din țara secuilor, la Mikháza, „casa lui Mikó”, a lui Micu, datează din 1626 (vezi Sigerus, *Din Transilvania*). Nu există nicio diferență esențială între poarta secuilor și cea a românilor.

plăcut. N-am întâlnit niciodată coloane canelate: suprafața rămâne absolut netedă. Cel mult, constructorului i se pare mai comod să lege la capătul coloanei scândurele mici de lemn, lucrate separat.

Mobilierul la români nu prezintă decât un număr foarte restrâns de elemente ornamentale. Pe *lavița* despre care a mai fost vorba înainte, care servește drept pat și scaun în același timp, se adună până în tavan „scoarțe”, „păretoare”, pe care le-am găsit în listele de zestre din vechiul regim, covoare, cămăși, zestre bunicii, a mamei și a fetelor laolaltă.

Acest *tavan*, numit și *bagdadie* (amândoi termenii sunt turcești și de origine destul de recentă, se pare că înainte se spunea *ceriu*, ca și în cazul tavanului de la coliba păstorului), poate fi acoperit de o zugrăveală cu figuri evident derivate din cele care se văd în biserici (de exemplu, vulturul cu două capete, amintind Bizanțul, iar în Valahia, familia domnitoare, de origine fanariotă, a Cantacuzinilor). Însă cel mai des, tavanul caselor țărănești are niște grinzi ieșite în relief, despărțite prin scânduri, și, ca orice parte ieșită în afară a unei construcții din lemn, aceste grinzi oferă un prilej pentru ornamentație.

Masa, mică, rotundă, cu trei picioare scurte, *cinie*, servește numai pentru prânzul și cina familiei. Ea nu este niciodată împodobită. De jur împrejur sunt scăunele simple, cu trei picioare care pornesc dintr-un singur punct, lucrate grosolan. Acestea continuă tradiția *scamnum*-ului roman, al cărui nume s-a și păstrat: *scaun*, cu multe derivate („scăunel”, „scăuieș”; derivații semasiologice: „scaunul domniei”, cu sensul de „reședință domnească”).

Deși *lavița* ține loc de pat, patul separat, al cărui nume actual a fost pus în legătură cu bizantinul *patos*¹³, dar care la început se numea *strat*, din *stratum* (sensul s-a păstrat în „strat” de flori – „pat” de flori, „strat” de pușcă – „patul” puștii¹⁴), există încă, mai ales în casa de la munte, pe cerdac, ale cărui părți laterale le ocupă.

Dulap nu există decât în casele recent construite sau în cele din regiunile influențate de occidentali, de sașii din Transilvania, nemții colonizați din Bucovina și Banat. Numele obișnuit, de origine turcă, *dulap*, înseamnă, de fapt, pur și simplu lemn de un anumit fel, ca și în Transilvania numele german de *coastăn*, *kasten*, cu varianta dialectală *arțar*¹⁵. Adevăratul „dulap” (în franceză, cuvântul *armoire* vine de la mobila unde se pun armele) se află în perete, dacă acesta

¹³ V. Bogrea propune etimologia *pavatum*; cf. dublul sens de *strat*.

¹⁴ Există și această variantă identică.

¹⁵ Semnalat de V. Bogrea, care cunoaște în Transilvania și: *armar*.

e din cărămidă. Rafturile sunt făcute din câteva scânduri. Sistemul acesta îl poți afla și în casele vechilor boieri, nefiind, așadar, un privilegiu pentru ornamentație.

Mai ales pentru veșminte – și nicidecum pentru celelalte obiecte, pentru „bibelouri“, care se pun pe pervazul dinăuntru al ferestrei, printre ghiveciurile cu flori și fructele cele mai frumoase, sub ceața diafană a perdelelor atât de fin țesute –, există *lada* (cu diminutivul „lădiță“). Am vorbit mai sus de cele venite din Transilvania, de la Brașov, care se vând în piață împodobite cu florile acelea mari, care e firesc să placă unui popor dornic, prin tradiție, de obiecte stilizate. Forma cea mai veche nu e pictată și nici măcar zugrăvită în maniera folosită în Occident, din care maghiarii, din laleaua strămoșească, au încercat să facă motivul principal al artei lor populare în pictură. Formată din patru scânduri verticale, între care se îmbucă una sau două puse orizontal, și închisă cu un capac dintr-o margine într-alta, lada din lemn uscat, dar ușor de lucrat, e împodobită cu linii trase cu cuiul: cercuri concentrice, semicercuri, la mijloc – o floare, pe laturi – tot felul de fășii, care formează uneori alte figuri, în formă de stea. Acesta e *tronul*, al cărui nume vine, desigur, din vremurile cele mai îndepărtate.

Pentru a așeza vesela – se mai spune și *vase*, și termenul e generic, dar numele specific al veselei de bucătărie vine din slavonă: *blide*, singular = *blid* (meșteșugarul care lucrează în luminișurile pădurii se numește *blidar*) –, se folosește o mobilă specială, asupra căreia se îndreaptă toată atenția artistului popular: a *blidarului*. Niște scânduri simple laterale, puse în lățime, fără spătar, astfel că se sprijină chiar de perete, sunt ornamentate cât mai bogat, străbătute de găuri și împodobite cu frunze stilizate, lucrate cu cuiul într-un mod foarte complicat, și având uneori un fel de steme cu cercuri, cruci, modele de șerpi păzitori, cadre în linii punctate. Aceiași meșteșugari construiesc crucile de la drumul mare, altădată altare campestre, care se mai numesc și *troițe*¹⁶, formate dintr-un singur braț, din două, paralele, legate printr-o șipcă transversală, sau din trei, desfăcute încă de la bază și ornamentate cu desene colorate naiv, scobite uneori și înfățișându-i pe Adam și Eva, Fecioara, Iisus răstignit, sfinți etc., apoi dungii transversale, colorate, ca pe șorturile țărăncilor; aceste troițe au uneori un acoperiș asemănător celui de deasupra porții, câteodată cu o pasăre în vârf, iar ca ornamente sculptate, cercuri și stele, care, cum am arătat mai sus, constituie unica ornamentație a *tronurilor*,

¹⁶ Crucile din piatră, mai simple, sunt făcute de constructorii de biserici.

dar și zigzaguri și linii punctate. Câteodată, sunt mai multe cruci la un loc, înconjurate de un cerc ca o ramă. Formele sunt atât de variate, încât o descriere, oricât ar fi de metodică, nu le-ar putea urmări pe toate. Albumul Voinescu are pe copertă un exemplar de cruce foarte bizar, pe acoperișul căreia se sprijină o cumpănă de fântână.

Mai simple, crucile din cimitire, făcute de aceiași *cruceri* rurali, au vârful uneori cioplit în forma „boldurilor“ sau a „săgeților“ de pe acoperișul caselor. S-ar putea, de asemenea, adăuga un șir întreg de unelte bisericești, pe care le voi studia separat, într-un alt capitol.

Dacă mai adăugăm și icoana pe care artiștii populari o reproduc pe sticlă, într-un mod cu totul rudimentar, în Transilvania, și mai ales în satul Nicula, deoarece în Moldova e făcută după procedee arhaice, întrebuițându-se modele luate din cărți, poate chiar din vechile carnete de schițe ale pictorilor de biserici¹⁷, în encaustică – acestea reprezintă tot ce se poate spune în ce privește sculptura în lemn a unei case țărănești din România.

Peste tot în Balcani, se întrebuițează același fond primitiv. Exemplele caracteristice pentru români se întâlnesc și în Serbia, Bulgaria și Macedonia.

Alături de ornamentarea lemnului, mai e și o alta, care se execută cu ajutorul unor forme aplicate pe tencuiala proaspătă.

În regiunile de munte, unde tencuiala nu slujește decât unui scop practic, acest tip de ornamentație apare doar în exemplare izolate. Am mai vorbit de figurile care se ivesc ici și colo pe suprafața tavanului. Într-un asemenea caz, în județul Dâmbovița, deasupra pivniței sunt trase două cercuri concentrice, pe marginea cerdacului. Într-o casă din județul Prahova, întâlnim un fel de brâie circulare, cu figuri de inspirație populară mai mult sau mai puțin golite de sens, amintind într-un mod foarte simplist și grosolan de tipurile înfățișate pe discurile de smalt care împodobesc bisericile lui Ștefan cel Mare în Moldova.

Oltenia nu cunoaște deloc aceste ornamente. Se găsesc în Valahia numai în anumite județe: Ilfov, Prahova, Dâmbovița, unde le-am verificat eu însumi. În jurul ușilor și al ferestrelor sau în șiruri largi de-a lungul pereților, sunt înfățișați, în puternic relief, „sori“, romburi întretăiate, cruci ornamentate, ba chiar, datorită denaturării foarte frecvente, vase de flori, păsări, animale și figuri omenești. Modelele, care nu sunt totuși niciodată pur și simplu copiate, trebuie că au fost luate dintre elementele de sculptură, având totuși

¹⁷ Cf. comunicarea noastră de la Congresul de Istoria Artei, 1920.

un caracter mai oriental, reproducând direct ramuri cu frunze, flori nestilizate, iar la bază, aceleași roți cu crucea și razele soarelui din bisericile secolului al XVII-lea și al XVIII-lea. Figuri în relief împodobesc, de asemenea, în casele cele mai bogate ale boierilor și boiernașilor de țară, marile și frumoasele coloane care alcătuiesc intrarea în curte. Uneori, se adaugă o întreagă dantelărie de tablă, mai ales de când, de pe la jumătatea secolului al XIX-lea, materialul acesta e întrebuințat pentru acoperiș.

Culoarea nu e folosită la ornamentarea caselor țărănești ori semițăărănești, cu toate că prin „covorul” de fresce formează, în Moldova secolului al XVI-lea și în Valahia până către 1850, principalul element ornamental al bisericilor. Pereții sunt doar spoți cu var, ceea ce le dă, de mai multe ori pe an, un aspect de prospețime. Prin părțile Vâlcei, în Oltenia și în Fundul Moldovei, de la un timp, se amestecă și puțin albastru. Culoarele variate se folosesc numai în bordeiele țiganilor: doar ei își zugrăvesc cu imagini naive pereții locuinței.

Veșmântul și împodobirea lui

Veșmântul țăranilor din România și din Peninsula Balcanică – în măsura în care s-a păstrat vechiul port și n-au fost împrumutate de la oraș elemente în plus – este cămașa, al cărei nume latin a fost păstrat.

În ce privește originea, Arthur Haberlandt¹⁸ o consideră a fi „dalmată”, păstrată în uzul Bisericii Creștine, iar pentru podoabe, el amintește munca „frigienilor”, menționată în unele surse antice.

Cămașa e țesută cu ajutorul unui instrument având aproape aceeași formă la nordul și la sudul Dunării și al cărui nume slav, *război*, nu arată cătuși de puțin că popoarele slave, inițiate mai târziu în vechea artă a acestor regiuni, l-ar fi descoperit și transmis băștinașilor care aveau nevoie de el pentru a-și țese veșmintele (din lat. *vestimentum*).

Materialul folosit este inul și cânepa, numele acestora fiind moștenite din latină.

La femeie, cămașa se poartă sub fustă și ajunge până la genunchi. Cămașa bărbatului se deosebește ca formă după regiune sau, mai precis, chiar de la o vale la alta.

Cămașa țăranului din Transilvania e lungă și largă în ținuturile din vest, ținuturi de câmpie aflate mult timp într-o dureroasă șerbie; nu e veșmântul unui luptător gata să se urce pe cal și să se ducă la luptă. Ea seamănă cu aceea a maghiarilor, cu care trăiesc laolaltă. În munții Transilvaniei, cămașa e scurtă, bogată, în cute artistic îndoit. Mai poate fi întâlnită în regiunile mai înalte ale Olteniei, ale Valahiei, ale întregii Moldove. La câmpie reapare forma largă fără cute.

Între cămașa aceasta și aceea din Balcani nu e nicio deosebire, la fel și cămășuțele albanezilor în continuă căutare de aventuri, care în mare parte au transmis veșmântul lor grecilor elenici, făcându-i să-și părăsească veșmântul tradițional, cu totul diferit, largul veșmânt antic, cu falduri pline de euritmie.

Un brâu de lână roșie sau verde e încins în jurul taliei, slujind totodată și de buzunare (ca și „sânul” cămășii), mai ales pentru cuțit. Când e înlocuit printr-o centură de piele cafenie sau neagră, tighelită cu plăci de metal galben, imaginației i se oferă atunci posibilități creatoare.

Pantalonul, *ițarul* (de la *ițe*, fire pentru țesut) sau *strâmțarul* („care strânge”), iar în Transilvania *nădragul*, de cânepă sau lână, are diferite forme, după regiune. În Transilvania de Vest e larg, lărgindu-se și mai mult la bază, ca la unguri. Se pare că e vorba de un costum sarmat, adus de vechi iazigi. Pe Columna Traiană, nu se vede decât pantalonul lipit pe picior și foarte creț, ceea ce ar cere o lungime dublă. Poate fi găsit în munți și în cea mai mare parte a Vechiului Regat. S-ar putea să fie vechea *bracca*, nădragul celtic, de unde vine și verbul *a se îmbrăca*. În regiunea dunăreană, cel mai des e folosit pantalonul larg bulgăresc, legat sub genunchi, până unde ajung curelele sandalelor (nojițele opincilor). În Peninsula Balcanică, pantalonul lipit pe picior, la românii din Macedonia, la albanezi și la greci, e mai răspândit decât cel pe care l-am atribuit sarmaților.

Pe deasupra cămășii, țăranul român zvârle un suman (termenul *manta* e turcesc; *mantie* e un neologism și mai există și *șubă*, de obicei, îmblănită). E făcut din lână albă, tivit cu negru în Oltenia, la munte, ca și la câmpie, stofa fiind lucrată după vechi procedee în mediul rural, până și în luminișurile pădurii, unde ziua și noaptea se aude ritmul monoton al *pivelor* sau *piuelor* (reg. *piuă* sau *pivă*, din lat. *pillula*¹⁹), instalate pe cursul râurilor. Stofa, foarte deasă,

¹⁸ Haberlandt, *Volkskunst der Balkanländer*, Viena, 1919, p. 40.

¹⁹ Vezi Damé, *Încercare de terminologie populară română*, București, 1901, p. 167 și urm.

dar moale la pipăit, e adusă la noi în țară de negustorii de peste Dunăre, vechii fabricanți ai acestui postav oriental atât de ieftin. Erau așa-numiții abagii (industria și comerțul lor poartă numele de *abagerie*). Echivalentul acestui termen este acela de *dimie*, de origine slavă. Din aceeași stofă e și costumul din Albania și din majoritatea județelor sârbești.

Abaua n-a pătruns dincolo de Olt, dar Oltenia cunoaște și alte feluri de sumane, care-i sunt specifice: pe un fond brun sunt puse în evidență flori felurite colorate în roșu, verde, galben, creând un frumos mozaic policrom. În Valahia, sumanul e lung și nu e niciodată de culoarea albă, cu găitane negre, complicate, cu toate că e lucrat după aceleași procedee, de către aceiași „abagii“.

Moldova cunoaște două forme de sumane care pot fi găsite și la vecini, la secui sau ucrainenii, sau chiar la unii polonezi, la slovaci și la îndepărtații cehi; sumanului i se mai spune și *sucman* sau *gheba* sau *cojoc*.

Primul e din lână grosolană, dar țesută solid, de culoare brună, fără ornamente, dar terminat printr-un fel de ceapraz rotund. Când sumanul e mai scurt, se numește *bundiță*. Și unul, și celălalt se închid în partea din față cu nasturi de postav gros, prins în copci din ață neagră. Sumanul e cunoscut și în Transilvania.

Cojocul înlocuiește mantaua de iarnă, în cele mai multe, ca să nu spunem în toate regiunile românești. E făcut din piele albă, pe care se află, cum vom vedea, ornamente cusute cu fir de lână, în culori mai variate, înfățișând mai multe tipuri, despre care va fi vorba mai încolo, când vom încerca să fixăm formele generale de ornamentație. Dimensiunile și croiala acestei haine de piele variază: în Transilvania, cojoacele sunt mai scurte și fără mâneci. În Valahia, sunt croite mai simplu și fără atâtea podoabe, în general, fiind mai puțin răspândite în această parte a teritoriului românesc. Cele mai frumoase modele le găsim în Moldova, mai ales în partea de nord, și în Bucovina: cojocul e lung, coborând până peste brâu, are un guler care poate fi ridicat, mâneci lungi, necesare și ele într-o climă ceva mai aspră. Croitorii care se îndeletnicesc cu lucrul acesta folosesc mai multe amănunte ornamentale aici decât în Oltenia, la Craiova, unde o stradă întreagă e rezervată acestei vechi industrii țărănești²⁰. Ciobanul poartă o scurtă de blană cu lână în afară; aceasta este *burca*.

Țăranul român e adeseori încălțat, dar nu în toate regiunile, cu sandale, sau mai bine zis cu *opinci*, care sunt un fel de încălțări din piele legate cu șireturi sau cu nojițe. Ciobanul nu cunoaște alt fel de încălțăminte: excelentă pentru drumurile de munte, pe front, soldații le cer în locul groaznicului instrument de tortură care este bocancul austriac, opinca nu rănește niciodată piciorul. Încălțăminteaa aceasta e cunoscută în toată Peninsula Balcanică, până în ținuturile albaneze și grecești, unde vârful se înalță ca un cioc și câteodată poartă o floare din lână. N-au niciun fel de ornamentație. În regiunile mai bogate, cum e partea de sus a Moldovei, în loc de *opinci* se poartă niște ghetete zdrene, înalte până sub genunchi, uneori împodobite cu „puncte“ cusute pe partea mai largă ce acoperă pulpa.

Ciorapilor care se văd din sandale și a căror denumire vine din turcă li se mai spune, în Moldova, *călțuni*, *colțuni* (altădată, se numeau *calțe*; cf. verbul *a încălța*, substantivul *încălțăminte*, de unde și numele de familia Călțaru), iar în Valahia, *ciorapi*. Sunt făcuți din lână groasă și doar în regiunea Dunării, mai ales în județele Ilfov, Vlașca, Ialomița și în Banat, sunt împodobiți cu culori corespunzând celor de pe veșminte și de pe mânușile de lână.

Iarna, capul e acoperit de o bonetă din lână, numită *căciulă* (cf. *cucula* latină), pe care mulți țărani români o poartă și vara. Ea corespunde bonetei frigiene din Antichitate, vechiul acoperământ al turcilor, și era semnul distinctiv al dacilor *pileati*, care stăpâneau peste „capetele goale“, adică peste simplii *comati*. Formele sunt foarte variate, după regiuni; sunt unele drepte, ca în Moldova, altele, cu vârful îndoit la dreapta, ca la vânătorii de munte moldoveni, iar altele, cu vârful turtit, căpătând astfel o formă pătrată, masivă. Pe un cioban sau pe un agricultor îl recunoști de unde e de loc după felul cum își pune căciula. Boneta sau „tiara“ aceasta e numai rareori din lână albă, cel mai adesea e din lână de culoare cenușie.

În Peninsula Balcanică, e purtată, fără deosebiri esențiale, de către toți slavii. Albanezii, dimpotrivă, folosesc – probabil urmând un obicei ilir – o tichie rotundă, de piele albă. Fesul grecilor se deosebește de acela pe care Mahmud al II-lea l-a decretat drept acoperământ obligatoriu pentru turci (abia pe la 1830) și este ca tichia albaneză, dar din lână și cu un ciucure.

Pălăria (în Ardealul de Nord: *clop*, din maghiară) vine, desigur, de peste munți, din Transilvania. Ea figurează în cele mai vechi liste de tarife vamale ale voievozilor români, de pe la începutul secolului al XV-lea. Uneori, are marginile late, ca în Moldova, unde sunt

²⁰ Vechile denumiri turcești, cum sunt *ipingea* (manta neagră, fără mâneci), *imurluc* (manta scurtă), se mai păstrează ici și colo. Vezi Damé, *op. cit.*, p. 169, nota 1.

și ridicate puțin; câteodată, partea îndoită în sus ajunge până în dreptul calotei, ca prin unele părți ale Bucovinei, în răsăritul Transilvaniei, în Maramureș. De jur împrejur, are o panglică și prin penele, mai ales cele de păun, înfipite acolo, prin mărgelile încrustate, panglica poate fi ornamentată în fel și chip.

Am vorbit mai înainte de cămașa femeilor (*ie*, cu diminutivul: *iiță*; să vină oare de la: *inie*, „pânză de in”?); în partea de jos e acoperită de o rochie ca un șorț sau de o rochie întreagă strâns înfășurată pe corp și dovedind doar prin deschizătura dintr-o parte sau prin cuta făcută în afară, că e vorba de o femeie măritată²¹.

Această ultimă variantă se găsește în Bucovina și în regiunea muntoasă a Moldovei. Ea îi dă simplitate, eleganță și sulețe țărăncii române, care a transmis-o, ca și restul veșmintelor, atât unguroaicei venite în județele Bacău și Roman, cât și rusoaicei din Bucovina, din nordul Basarabiei (în regiunea Hotinului), și chiar din țările vecine. Poartă numele slav de *catrință*, dar în punctul unde teritoriul valah se învecinează cu Moldova, are denumirea românească de *strângătoare*.

În Valahia, două piese susținute de centură, adică de brâu, formează, ca să spunem așa, fusta, numită și *fotă*, a cărei ornamentație o vom descrie odată cu aceea a „catrinței-strângătoare”.

În Oltenia, supusă altor influențe și reprezentând probabil un alt strat vechi și barbar, în loc de *strângătoare*, femeile poartă *vâlnicul* (nume slav), format dintr-o singură bucată și având ornamente cusute numai pe stofă, deosebită de celelalte prin aceea că e mai scurtă, foarte largă și cu multe crețuri. „Fota” face parte și din veșmântul femeilor din Bulgaria, până în ținuturile din Balcani, unde se poartă doar o simplă rochie, neagră ca și basmaua care acoperă capul; iar vâlnicul se întâlnește la sârbi și la toți locuitorii de alt neam din Macedonia.

În sfârșit, în Banatul Românesc, la fel ca și în unele regiuni din Pind, partea țesută a fotei, bogat lucrată în aur și argint, e foarte scurtă, slujind drept suport unor lungi fire roșii, care acoperă cămașa cu vegetația lor. Franjurii aceștia dau o eleganță aparte rochiei, care devine o simplă podoabă: aproape totdeauna e pusă nu direct pe cămașă, ci peste un jupon. De multe ori, se vede doar din față sau din spate, de partea cealaltă fiind înlocuită de un șorț obișnuit.

Transilvania cunoaște și formule din Vechiul Regat; termenul de *șorț* (*Schurze*) e împrumutat de la sași.

Sumanul și cojocul slujesc de manta și femeilor și au aceeași formă, iar ornamentația e de același fel. Poartă numele de *cațaveică* (cuvântul e de origine slavă; găsim totuși și numele propriu Cațaveiu) și e o manta scurtă, îmblănită.

Ca și bărbații, femeile se încălță cu opinci, chiar și în regiunile destul de bogate de la munte, deși uneori, ca în părțile răsăritene ale Moldovei, preferă cizmele înalte până peste genunchi. Papucii, cipcicii, târâții, pantofii (termen neologistic) – cu sau fără toc – sunt apanajul celor din mahalalele orașelor.

Proprie numai femeilor e *basmaua*. Acolo unde nu e înlocuită de *tulpanul* înflorat, luat de la turci, astăzi se vinde în cea mai mare parte a Moldovei, de pildă, reprezentând o ramură importantă a industriei țărănești și bineînțeles, a artei populare.

Uneori, o subțire *maramă* (greaca modernă are termenul *machramos*, plural: *machramades*) sau *cârpă*, din țesătură fină de in sau de mătase, acoperă discret șuvițele de păr, care deseori sunt înălțate și împletite într-o pieptănătură mai mult sau mai puțin complicată. Părul e lăsat peste umeri, ajungând chiar până la brâu. Câteodată, încadrează cu delicatețe conturul feței, deseori de o formă ovală, aristocratică, ca în Occidentul medieval – așa cum se poate vedea în pânzele maeștrilor din secolul al XVI-lea. În acest caz – județele din Argeș, mai ales prin văile care pornesc de la „cetatea de scaun”, și, prin imitație, cele din Argeș –, e vorba de un împrumut după moda de la curtea domnească, modă de origine bizantină, așa cum se poate remarca în frescele bisericilor înfățișând prințesele din secolul al XIV-lea, al XV-lea și al XVI-lea.

În împrejurimile Brașovului, unde cele „șapte sate” reprezintă aglomerări considerabile, aproape urbane, vâlul capătă o formă foarte asemănătoare aceluia folosit de femeile saxone.

Un mod deosebit de a-l așeza aflăm la Săliște (sau Grossdorf), foarte aproape de Sibiu (Hermannstadt): înnodat larg, acoperă, cu albeața sa de zăpadă, partea de jos a pieptănăturii. Se numește *pachiol*, adică *fachiol*, termen grecesc, de la *phakiolon*, care este înrudit cu *fazzoletto* italianesc. Cum cei din Săliște sunt păstori transhumanti, ajungând în migrația lor până în Rusia și trecând deseori pe la iarmaroace, acest împrumut lexical e foarte explicabil. În vecinătate, mai sus, la munte, la Poiana, unde basmaua e de culoare neagră și așezată mai puțin îngrijit, numele acesta e necunoscut.

Un vechi obicei dac constă în a pune vâlul acesta, a cărui ornamentație în linii verticale o vom descrie îndată, pe o bucată de lemn, de sârmă, sau pe niște vergi de fier, care se numesc *conciu*

²¹ Tot așa (vezi Oprescu, *Arta țărănească la români*, București, 1923, planșa III), un triunghi fără broderie pe umărul cămășii arată că femeia e logodită.

sau *ceapsă*. Această „diademă” se întâlnește în vechiul centru dac, bătrâna Sarmisegetuza a acestor uimitori barbari, în apropiere de Hațeg, ca și în ținuturile învecinate, de la vest până la capătul văii înguste care duce din Banat, spre est până la Densuș și în toată Țara Oltului, în jurul fortăreței din Făgăraș. Trecând peste teritoriul din răsăritul Ardealului, mai precis din sud-est, pe care românii îl împart cu secuii, având obiceiuri și deprinderi asemănătoare, îl descoperim, de asemenea, la ungurii din județele moldovene, Bacău și Roman, singurii care-l mai păstrează, alături de românii purtând tulpăne negre sau galbene cumpărate de gata. La acești străini, vălul, ca în regiunile de munte valahe de care a fost vorba mai sus, coboară împărătește până la călcâie. Îl pun pe cap în pătrat, spre deosebire de femeile din Făgăraș, care îl înfășoară – fără nicio influență turcă – în jurul capului, în mai multe fâșii, formând un turban. Bucovina rămâne și ea fidelă acestei mode a *maramei*, dar fără suport. Moldovenii din nord au transmis-o malorușilor, vecinii lor [...].

Nicio pieptănătură femeiască nu poate reuni atâta majestate și grație. O mare parte din Peninsula Balcanică a moștenit-o de la traco-iliri: o regăsim în Serbia, și chiar mai încolo, prin valea Timocului, locuită numai de români, în Macedonia, unde femeia își înfășoară capul cu o basma simplă din lână neagră, răsucită cu grație, în unele ținuturi bulgărești și, mai ales, frumoasă ca un nor alb, larg desfășurat, în Albania, pe solul ilir, pe lângă Scutari²².

Balcanicii aceștia au împrumutat de la stăpânii lor turci pantalonii largi și papucii pentru femei. Românii n-au acceptat moda din Sud decât în câteva județe, de lângă Dunăre, și numai în ce privește pălăria. În vechea raia a Brăilei, femeile, cu rochii fără nicio formă, lipite pe corp, au o pieptănătură deosebită, semănând cu o pălărie pătrată, joasă, acoperită de un văl negru, ca al călugărițelor din Orient, o țesătură întunecată strâns înfășurată în jurul chipului. [...]

În susul fluviului, *marama* albă, împodobită cu linii și flori, uneori de tradiție exotică, e pusă peste o „pălărioară” de același fel (de pildă, în județul Romanați). Luxul stăpânitorilor turci, care au moștenit toată pompa Orientului, se desfășoară din plin în Banat, altădată otoman (până în 1718), unde, în locul acestui văl alb, există un fel de caschetă bogată, țesută din mătase și cu fir de aur și argint, la care se adaugă o adevărată cuirasă de ducați de aur și de vechi taleri de argint de pe vremea Mariei-Tereza.

²² Haberlandt, *op. cit.*, planșa XVI, nr. 2.

Numai femeile măritate își acoperă capul în felul acesta. Peste tot aproape, datinile cer ca fetele tinere să umble cu capul gol; de aceea, probabil, sunt numite *codane*, de la *coadă* (lat.: *conda*, „cosiță”). Pentru a împodobi cel puțin fruntea, pe de-a-ntregul descoperită, se pune, mai ales în Bucovina de odinioară, o fâșie țesută cu perle, formând diferite desene geometrice: *gâță*. Aceasta nu poate lipsi cu prilejul horelor, la care femeile și fetele din Banat apar în sclipirea caschetelor de aur și de argint.

Vălul alb a fost adoptat și de alți unguri decât cei din țara seculilor, ca și principalele piese vestimentare: cămașa bărbătească, mai largă totuși și creată, sumanul pentru amândouă sexe, șorțul femeilor.

Să trecem acum la ornamente și la categoriile în care le putem împărți.

Mai întâi, în ce privește materialele. Bumbacul a fost cam prețios introdus, dar numai din secolul al XVIII-lea sau cel mult din al XVII-lea, *arniciul*, care, cu excepția Bucovinei și a părții muntoase a Moldovei, a invadat tot terenul. Aristocraticul în s-a refugiat uneori în anumite regiuni. Mătasea constituie un lux, nu e răspândită. Orice fel de broderie se făcea la început mai ales din fire de lână, toarse cu *furca* și cu fusul, de multe ori din mers, și lucrate cu *acul* (cuvântul vine din latină).

Așadar, ornamentația bucovineană trebuie socotită ca cea mai veche în ce privește materialele. Aceasta nu admite noutatea bumbacului și nu se ridică până la rafinamentul mătăsii. Iar firul de aur și cel de argint cu atât mai puțin intră în compoziția sa. Nu se folosesc, de asemenea, nici acele stele de metal, acele discuri mici și rotunde cu o gaură la mijloc prin care sunt cusute pe broderie, numite *fluturi*, și cu care deseori sunt ornamentate costumele țăranilor valahi, impuse și în costumele mixte pe care și le fac cucoanele de la oraș²³.

Apoi, fiecare regiune se deosebește prin culoarea sau culorile pe care le îndrăgește mai mult. S-ar putea spune că în Banatul oarecum orientalizat triumfă aurul și argintul. Vâlnicul din regiunea învecinată cu Oltenia are un mare număr de culori combinate, care formează mai degrabă o policromie de covor, cum vom vedea îndată. *Iile* și *opregele* de pe Valea Jiului, care taie prin mijloc această parte a teritoriului românesc, au ceva strălucitor în ele. Iar dacă la sudul Văii Oltului, influența turcă se face simțită până și în culoare, la

²³ În Oprescu, *op. cit.*, planșa II, e vorba de ornamente din piele de capră.

nord, în partea oltenească, e o armonie simplă de alb și negru, gă-sindu-și expresia cea mai delicată cu acele firicele de aur venite din Banat sau din părțile Argeșului, în împrejurimile Sibiului (Săliște, Rod etc.), unde șorțul de culoare foarte închisă e ușor stropit cu firicele de aur. Îndată ce treci Oltul, viața strălucitoare a voievozilor se oglindește în județul Argeș și în Muscelul vecin prin împletitura de aur și roșu-purpuriu, care e culoarea principală. Și cum boierii valahi au colonizat și stăpânit, înspre Făgăraș, regiunea Oltului ardelen, care avea în fruntea sa un *herțeg* (în maghiară: *herczeg*, în germană: *herzog*), toate aceste frumoase sate de la poalele munților, ducând lipsă de aur, sunt obsedate de roșu-strălucitor. Mai la est, culorile nu mai au aceeași vioiciune; sunt pale, în Prahova aproape că dispar. Câmpia nu se caracterizează prin policromie.

Cu cât urci spre Moldova, cu atât îți dai seama care sunt culorile dominante din acest vechi principat moldovean. Cu o linie mai largă, cu o lucrătură a lânii mai aproape de stofă, cu o mai mare varietate și mult mai puține spații albe, cu sau fără broderia lipsită de culoare, care în Valahia o desparte sub umăr de fondul neornamentat, iau naștere combinații cu totul noi, uneori neașteptate, în care albastrul de diferite nuanțe, verdele-pal sau închis, oranjul, rozul, violetul, cafeniul, galbenul-stins, în sfârșit, simfonia pășunii neînflorite, se adună, se juxtapun aproape, nu fără o apăsare melancolică, ce nu permite niciunui ton să izbucnească și topește totul într-o armonie tristă ca în cântecele acestor ținuturi, de la marginea neamului, silite vreme îndelungată la un dureros eroism în fața dușmanului. Uneori, firul plat de aur care împodobește capul logodnicilor, *peteala* sau *beteala* (numele îi vine de la *bete*, paglica aceea țesută, care ornamează brâul), e adăugat și el, pentru a introduce o rază de veselie²⁴.

Dirrecția ornamentului e determinată de necesitățile veșmântului, cât și de o veche tradiție: fâșiile de culoare alternează în lung pe „fota” din Mehedinți, în lat pe „opregul” oltenesc (ca pe șorțul suedez), ca și la „catrința” din Moldova. La cămașă, piepții sunt împodobiți cu „râuri” (din latină, *rivus*) longitudinale, care uneori tivesc ușor și numai pe margini spatele; alte „râuri”, dispuse în lățime, se succed de la umăr și până la încheietură, în mai multe linii paralele, pe mâneci. Numai în Croația am mai văzut, având elemente comune cu costumul românesc și balcanic, fâșii ornamentate strâns legate sub talie, de-a latul cămășii, foarte largi. În Bucovina, liniile sunt

transversale, în diagonală, ca pe coloanele canelate. Numai în țesătura bucovinenelor perlele joacă un rol important.

Tehnica nu pare să difere prea mult de la o regiune la alta²⁵.

Modelele care apar atât pe cămașă, cât și pe șorțuri și pe rochiile-șorț, pe mantalele de toate soiurile și pe vâlurile de toate formele sau chiar pe ciorapi, când e cazul, pe *bențile* din mărgelile pentru frunte ale fetelor și panglicile cu mărgelile ale flăcăilor, pe ornamentele de metal ale centurilor de piele, și, așa cum vom vedea îndată, pe toate țesăturile făcând parte din accesorii unei case țărănești, adică din *zestre*, toate acestea se încadrează în două categorii: în aceea a figurii geometrice pure sau în aceea a reducerii la linia geometrică a tuturor elementelor din natura vegetală ori animală, ba chiar și a corpului omenesc.

Ca figură geometrică, avem, alături de crucea simplă sau „încârligată”, izolată sau flancată de patru puncte cu patru unghiuri deschise înăuntru, romb, mai ales romb, simplu sau dublu, cu sau fără anexe în linii paralele, și așa foarte adesea dantelat în unghi ascuțit pe margini; steaua, atât de frecventă în sculptura în lemn, apare doar foarte rar în ornamentația veșmintelor. Uneori, crucea e în interiorul rombului. O linie în zigzag, cu creste, e, de asemenea, foarte des întâlnită. Figurile intră una într-alta, se încalcă, încearcă să se suprapună. Mai sunt, de obicei pe umăr și la manșeta cămășilor femeiești, simple fâșii de culoare, paralele, iar în „râurile” de pe mâneci, șiruri de puncte sau de stelute, de pătrățele punctate uneori în lanț. Mai poate fi întâlnit și acel ornament în zigzag prelung care se remarcă adesea la lucrătura în lemn. Printre pătrățele punctate sunt intercalate cercuri. Trebuie adăugate și formele în X, uneori complicate prin amănunte, triunghiuri care se ating la vârf, ornamente circulare unite printr-o legătură laterală, meandre, cârlige izolate, unghiuri circumflexe, serpentine. Motivele geometrice sunt deseori unite în formă de șnur. În Oltenia, fusta s-a impus mai ales prin amestecul iscusit de culori, liniile divergente care o împodobesc, pornind de la bază, n-au decât ornamente simple și mărunte.

Firește, natura vegetală e în primul rând imitată, de la un capăt la celălalt al țării. Pretutindeni vezi frunza, de cele mai multe ori lobată, acele brazilor, trifoiul, ramura, tulpina, încărcată de muguri sau flori, arborele – dar nu „arborele vieții”, simbolic în arta musulmană – și, nu mai puțin des, spicul, încoronare

²⁴ Cazurile din județul Mehedinți, vezi Oprescu, *op. cit.*, planșa V.

²⁵ Oprescu face deosebirea dintre punctul simplu, punctul în lanț, punctul încadrat, punctul de tip Holbein (*op. cit.*).

a lungilor și trudnicelor munci agricole, frunză a victoriei în această luptă de fiecare an cu pământul care se opune și preferă să-și hrănească odraslele în sălbăticiie. Floarea apare imitată în Moldova, în Bucovina, precum și în Banat, de o asemănare perfectă uneori, în așa fel că poți deosebi trandafirul, crinul, clopoțelii-de-câmp, macul, gura-leului, poate și părăluța²⁶. Poți vedea pe una din „caschetele” din Banat, printre romburile sale, chiar și floarea cu tulpină cu tot²⁷. Dacă reproducerea e prea brutală de exactă, ca pe unele piese moldovenești sau basarabene, înseamnă că avem de a face cu o influență străină recentă, adusă din regiunile germanice de sașii din Transilvania, de nemții din Bucovina sau de polonezi.

Când se încearcă să se redea păsări, animale – de pildă lei –, tipuri umane, generice sau ținând de o epocă determinată, eleganți din secolul al XVIII-lea în larg veșmânt oriental sau „domni” și „doamne” din vremile moderne cu umbrelă în mână, e vorba atunci de o influență a turcilor din Sud. Mai ales în Oltenia, și chiar și pe șorturi. Operația de „stilizare” constă în a face capul și trunchiul dintr-un singur romb, brațele și picioarele – dintr-un triunghi orientat în jos și din doi clopoței, adică picioarele, trei forme geometrice de proporții deosebite, dintre care cea de sus se continuă prin niște boruri ca de pălărie: poate o altă figură, formând între două stele o linie tremurată care, brodată în centrul unui romb, are același sens. Alături de frunze, apar și flori, la fel cum arta persană, artă nontracică, orientată spre China și Japonia și dezvoltată în Asia Centrală, obișnuiește să le înfățișeze fără nicio preocupare de a le reduce la o schemă. Chiar dacă nu-ți dai seama clar ce obiect voia să copieze, intenția de-a reproduce natura e evidentă din pricina desenului prea complicat.

Cele mai complicate modele oltenesti sunt prezente și într-o altfel de lucrătură, aceea a covoarelor, transmisă, de altfel, dintr-o țară într-alta datorită comerțului, mai întâi în casele boieresti și de negustori, și care au adăugat vechilor și adevăratelor tradiții acest element de împrumut, venit dintr-o țară unde sursa de inspirație e cu totul deosebită. Aș adăuga că formele orientale caracteristice nu se găsesc decât în județele oltenesti din sud, care ajung până la Dunărea stăpânită altădată de turci. În unele țesături venite totuși din nord, s-ar putea recunoaște încercarea

²⁶ Oprescu, *op. cit.*, planșa XIX bis.

²⁷ *Ibidem*, planșa XXVI.

de-a reproduce o biserică în felul în care arta musulmană caută să înfățișeze o moschee²⁸. Când într-o țesătură în fir de aur obiectele reprezentate, un spic de exemplu, sunt prea în relief și în linii prea îngroșate, trebuie să admitem un același motiv de îndepărtare.

Lucrătura nu se deosebește sub niciun raport în articolele țesute și ornamentate pentru a sluji la împodobirea casei sau care trebuie să însoțească îndeletnicirile din viața de toate zilele. Așa sunt *perdeaaua* (de origine turcă), *șervetul* (la fel), *ștergarul* sau *mânăștergul*, *batista*, *năframa*, care, de altfel, nu servește la ștergerea nasului, ci la împodobirea brâului – moda a revenit pentru acele batiste brodate care se poartă la buzunarul de sus al vestei sau al jachetei – sau chiar pentru a mărturisi cuiva dragostea și a-l îmboldi la un sentiment corespunzător – obiceiul comun popoarelor din Peninsula Balcanică. În toate aceste cazuri, ornamentația foarte simplă nu face decât să urmeze marginile obiectului. Alături de batistă sau chiar de maramă, există și alte țesături, pregătite în alte scopuri: din ele se face garnitura unei icoane sau a unei mobile, de colțul căreia e suspendată cu o neglijență afectată. Altele slujesc la acoperirea scaunelor în casele unde sunt. Pe scurt, folosirea lor e foarte variată, dar au aceleași caracteristici generale și nu se deosebesc deloc de țesăturile prezentate mai sus.

De o lucrătură mai trainică, mai compactă, pe o urzeală mult mai dură, este ornamentația tăștilor, care constituie bagajul femeilor când se duc la oraș. Obiceiul acesta a fost reluat în ornamentarea din vremea noastră. În același fel e și desaga bărbatului, care, în timpul călătoriei, poartă la șold un soi de sacoșă numită *merindeață* (de la *merinde*, lat. *merenda*). Tot așa, pentru sacii aceia mari agățați de șa, *dăsagi* sau *traiste*. Dacă cingătoarele nu sunt împodobite, oricum *betele* sau *beteliile* care susțin veșmântul femeii sunt ornamentate cu delicatețe și grație.

Scoarțe și covoare

Deosebite, în ce privește calitatea materialelor, modul de fabricare, precum și scopul căruia îi sunt destinate, covoarele pe care românul le numește *scoarțe*, *velințe* (termen slav) sau *covoare* sunt altceva decât *cerșile* ciobanilor, făcute din smocuri de lână și care

²⁸ *Ibidem*, planșa VII.

nu au alt ornament decât culoarea (ciobanii din Valahia le spun *plocade*).

Cât despre originea sau vârsta acestei îndeletniciri imemoriale, nu poți fi mai sigur decât în alte ramuri ale artei populare. Covorul turcesc, destinat să împodobească moscheea, călcat de picioarele credincioșilor când se roagă, trimis în dar celebrilor sanctuare, deși a avut o influență, așa cum vom vedea de îndată, nu e câtuși de puțin modelul scoarțelor din Oltenia. Mai degrabă vechiul covor al tracilor, cu ornamente geometrice, care stă și la baza covorului turcesc de Caramania, și care, prin stilizare, se deosebește de desenul hotărât al covorului persan, ca și de simpla reproducere a modelelor oferite de natură. Dar produsul industriei persane a influențat covoarele turcești din Constantinople, din România și din Macedonia și doar prin aceste transformări a reușit Orientul mai îndepărtat să ajungă să fie imitat de românii din Oltenia, după ce, bineînțeles, a câștigat și alte popoare creștine, de pe malul drept al Dunării. Un corespondent mai vulgar și nu atât de bogat îl constituie covorul bulgaro-sârb din Pirot.

Așadar, dacă vrei să afli forma originală a acestor „scoarțe”, ca să nu mai vorbim de „ștergarele” care împodobesc pereții unor case din munții valahi, tot spre Moldova, dar mai ales spre județele de munte ale Valahiei trebuie să privești.

Am sub ochi unul dintre cele mai frumoase covoare, provenit din județul Prahova. E împărțit în mai multe fâșii longitudinale, de un colorit vegetal admirabil: galben foarte deschis, culoarea untului proaspăt, negru, portocaliu, albastru-pal, roșu ca sângele de vită, verde. Pe el sunt înfățișate romburi, într-o cromatică deosebit de interesantă. Astfel, pe primul fond galben se află niște figuri albe, pe margini cu negru, iar în mijloc un triplu romb verde, mărginit de negru, apoi o figură de un roșu-închis cu contururi verzi, desenul interior fiind de un roșu-palid, iar pe margini, roz; o a treia figură e verde, pe margini, roz, având înăuntru un desen galben, mărginit de un roșu-închis. În celelalte fâșii, toate aceste culori atât de deosebite se află într-o combinație cu totul nouă, fără ca vreun ton strident să tulbure armonia perfectă.

În culori mai pale și mai puțin variate, între care stăpânește adesea, peste galbenul de frunză moartă, peste verdele palid, peste rozul veșted, puternicul fond negru sau un fond albastru profund și trainic, covorul basarabean, cu o țesătură mai deasă decât a celui din Bucovina și mult mai vesel și mai fidel vechiului schematism decât cel din Moldova – asupra artei populare din

această regiune s-a exercitat prea des influența produselor de fabrică, de unde vin toate acele înfloriri neverosimile și păsări imposibile –, nu poate fi socotit drept adevăratul tip al acestei arte la români. Într-adevăr, el prezintă uneori flori imperfect schematizate²⁹, mănunchiuri (ciorchini) de frunze pe o tulpină legănată, linii care tind să se rotunjească. E, cu toate acestea, de o mare varietate individuală, și nu locală, și de o mare discreție și noblețe a tonurilor.

Efectul produs de un covor mare din Oltenia – un foarte frumos exemplu a fost oferit de mine Muzeului Trocadero de la Paris – e mult mai puternic. De obicei, se spune că la scoarțele oltenești nu percepem formele întâlnite la munte, unde desenele de care am vorbit sunt răspândite mai mult sau mai puțin regulat. Dar pe Jiul inferior sau în Dolj avem o schematizare foarte avansată a motivelor împrumutate din natură: pe margini, se înșiră fără întrerupere flori mari, despărțite prin frunze în formă de lance, o a doua margine e făcută din mici figuri geometrice; în mijloc, triunghiuri reunite în formă de M majuscul, care vor să redea busturi omenești³⁰. Dar iată un altul, la care influențele Orientului Îndepărtat au pătruns din plin, dând întregului un amestec inextricabil de tot felul de elemente nongeometrice, a căror culoare, foarte împrăștiată, dă impresia unei livezi înflorite din lunca Dunării, spre sfârșitul primăverii. Alături de floarea simplificată, mai sunt lalele mari, înflorite, redată întocmai, apoi tulpini care se apleacă sub povara frunzelor; ici și colo, poți recunoaște spicul în plină dezvoltare al porumbului, înconjurat de frunze care, urmărindu-se și încolăcindu-se, par să se întreacă într-o cursă nebunească. Întâlnim și arbori cu multe crengi înfrunzite, vase după moda persană, unde poți găsi tot felul de ornamente florale, rațe semănând cu cele de pe templele și hipogeele Egiptului, ce par că vor să ciugulească florile desfăcute. Animale, pești și chiar reprezentări ciudate și burlești ale ființei umane pot apărea la un loc, ceea ce e unic pentru arta aceasta, dacă nu punem la socoteală un exemplar din Maramureș unde sunt înfățișate femei ținându-se de mână, în mișcarea lentă a horei, acest dans vechi și ritmat. După câte știm, nu există în Peninsula Balcanică alte asemenea încercări îndrăznețe de a crea, în pofida tradițiilor, o artă nouă.

²⁹ Ca în acela produs de Oprescu, *op. cit.*, planșa XLI.

³⁰ *Ibidem*, pl. XXXIX.

Arta populară în domeniul uneltelor și al ustensilelor

În ceea ce privește uneltele și ustensilele, vom începe cu acelea foarte simple, însă adesea ornamentate cu mare grijă, fapt care se explică prin timpul liber de care dispune artistul popular, ciobanul, atunci când este „la munte“.

În primul rând, acesta găsește ornamente foarte variate și originale, cu care își împodobește *bâta* (boată sau *căpcel*) sau *măciuca*. Bâta astfel ornamentată se cheamă *scrisă*, *împeștrită* (*împeștrită*), *crestată* (*încrestată*), *împuiată*, *împuiată* (împodobită cu figuri care reprezintă pui de găină), *zugrăvită*, *înformată*, *șerpuită* (împodobită cu modele în serpentină), *împănată*, *chindisită*. Dacă are încrustații de metal, bâta este *ferecată*.

Pe toată întinderea vastului teritoriu străbătut de păstorul transhumant, desenele gravate în lemn, preparat sau nu, uneori colorat sau doar înnegrit, uns cu untură sau pus la fum³¹, au același caracter, exclusiv geometric. Cromatica, cu alternări de roșu și albastru (în Transilvania), nu are decât rareori importanță. Totul se reduce la o muncă îndelungată și perseverentă, foarte migăloasă, care încearcă și reușește să umple toată suprafața.

În această muncă făcută cu mare dragoste, cu o concentrare aproape religioasă, nu lipsește nimic din ornamentele care au fost descrise până acum la capitolul despre casă și îmbrăcăminte. Păstorul artist adună tot ceea ce a văzut și adaugă unele rafinamente, în același stil geometric arhaic, din propria sa imaginație spontană.

Linii de puncte, creștături mărunte, zigzaguri ascuțite care se împletesc, obținute printr-o muncă migăloasă, par să acopere la început toată suprafața obiectului. Pe această lucrătură, ornamentele cele mai diferite și mai originale ies clar în evidență. Întâlnim crucea și romb, steaua, serpentina, rozeta, frunzele ascuțite în formă de lance și chiar ornamente din linii curbe care amintesc „brăurile“, ciubucele rotunde din centrul pereților exteriori ai bisericilor. Niciodată, nici chiar pe partea curbă a măciucii, care s-ar potrivi totuși, nu s-a încercat să se redea un cap de animal sau de om, ca pe pipele lucrate în Occident tot de oamenii din popor. Părțile luminoase contrastează cu acelea pe care le înnegește acumularea de desene mărunte. Se pot vedea chiar pătrate albe și negre, ca pe o tablă de șah. Adesea o încrustare mai adâncă creează un fel de pervaz de-a lungul lemnului. Foile de metal înfipite în lemn sunt

supuse la o prelucrare asemănătoare. Uneori, materialul este astfel creștat, încât creează mai multe registre în lățime, cu ieșituri și scobituri ascuțite.

Fluierul păstorului, care are același nume ca și la albanezi, a căror limbă măcar pe jumătate moștenește limba tracă, poate fi împodobit în același fel. Linii care necesită o muncă mai ușoară apar chiar în exemplarele cele mai simple, oferite cumpărătorilor de către vânzători ambulanti.

Dar păzitorul de turme trebuie să aibă la brâu ustensile care ating adesea, prin munca lor răbdătoare, formele cele mai bogate de ornamentație. Astfel, cutia care conține briciul, teaca de lemn a cuțitului, „punga“ de tutun și *berbința* sau *berbenița*, lada în care-și ține toate accesoriile și care odinioară servea ca măsură de capacitate pentru brânză. La aceasta trebuie să adăugăm toată partea din lemn a bicicului, „coada“ (*codorăște* sau *codiriște*, din *coadă* cu sufix slav). Pipele sunt deseori cumpărate la piață și rar oferă varietatea de forme care se constată în anumite țări din Occident. Unii pescari își sculpează *lopețile*.

În câmpie, din loc în loc, muzicanții populari fac să răsunе *cimpoiul*, vechea *zampogna* italienească a strămoșilor latini. Îi ascuți sunetele prelunghi sau grăbite cu o mare curiozitate. În albumul transilvănean publicat de dl. Comșa, din care am extras toate ilustrațiile în afara textului [...], se găsesc *cozi* de cimpoaie, *cărăbițe*, ceea ce înseamnă, probabil, „corăbii mici“, *clipote*, în care proprietarul și-a risipit toată imaginația creatoare. Acestea corespund „cozilor“ de guzlă, mai rudimentar lucrate, pe care le găsim în Bosnia și Muntenegru³².

În casa țăranului, se întâlnește un număr foarte redus de unelte. Câteva vase mari, cum sunt *cutiile*, care în unele regiuni poartă nume speciale, de exemplu *turturușă*, în Transilvania, nume care vin de la *turturea*, *sărărițele* și *pipernițele* (*sărăriță*, de la *sare*, în latină, *sal*; la orașe se folosește termenul slavon *solnițe*; *pipernițe*, de la *pipera*), obiecte de obicei împodobite cu grijă, lucrate cu cuțitul de bărbați.

Cele mai frumoase piese sculptate sunt însă vasele de bucatărie, paharele de lemn și lingurile cu coadă lungă, ornamentată. Printre acestea, care se numesc *cauce* (la singular, *cauc*, cuvânt care desemnează și o mică pălărie pătrată a bărbaților), sau *căpcele* (la singular, *căpcel*, cuvânt derivat nu de la *cap*, ci probabil de la *cupă*, la origine

³¹ D. Comșa, *Album de creștături în lemn*, Sibiu, 1909, p. 4.

³² Haberlandt, *op. cit.*, planșa XXI.

fiind *cupcel*), se pot găsi exemplare foarte valoroase, pe care se regăsesc elementele cele mai variate ale desenului geometric; mai ales cozile, cu scobituri și părți în relief, ceea ce dă impresia unui „filigran” în lemn deosebit de frumos, sunt de un efect extraordinar. Paharele prelungi prezentate de dl. Arthur Haberlandt, care a avut la dispoziție colecțiile balcanice de la Viena, foarte bogate, le sunt net inferioare din punctul de vedere al variației și al minuțiozității lucrului³³.

Lingurile (din latina vulgară, *lingula*, derivat de la verbul care înseamnă „a linge”) prezintă, prin „coada” lor alungită, care sugerează comparații cu păsările, forme complicate și noi ale acestei sculpturi naive. Alături de rozete, cruci de tot felul, globuri goale – căci lucrul constă atât în scobire, cât și în lăsarea de spații goale –, unghiuri, linii de puncte, se pot vedea cocoși cu creasta împodobită cu desene geometrice, păsări ciudate răsucite ca șerpilor sau cel puțin cozi de zburătoare.

Untul și brânza se fac într-o formă de lemn a cărei execuție, deși mai rudimentară, nu este lipsită de originalitate; este așa-numitul *păpușar*, al cărui nume vine de la *păpușă*. Pe suprafața lui se pot distinge spice de porumb, diferite animale etc.; fără îndoială, avem de-a face cu o imitare a formelor germanice uzuale. Bucata de lemn pe care se servește *mămăliga* este și ea uneori sculptată. Mai ales în Moldova, cu fierul înroșit se imprimă desene ca cele de pe cămăși pe marginea căldărilor și a cofelor, sau pe butoaie și fluieri.

Însă nimic nu egalează în frumusețe, din punctul de vedere al sculpturii și chiar al cromaticii, instrumentele folosite de femei ca să țesea minunile despre care s-a vorbit pe îndelete în această carte. *Fusul*, împodobit cu rară grație, are forma „boldurilor” de pe acoperișuri; *priotenele* sau *prionelele* (uneori se spune *pribnel* (*boboc*), probabil din cauza asemănării cu un boboc de floare), acest mic ghem, care aleargă de la un cap la altul în timpul țesutului, este împodobit cu o puzderie de stele și rozete. Mai multă energie se cheltuie la împodobirea furcilor, care alcătuiesc o parte din zestrea fetelor, fiind un cadou de preț pentru tinerii căsătoriți și adesea, la *șezători* (de la a *șede*a, lucru stând jos), un obiect de rivalitate cu celelalte femei sau chiar, după un foarte rău obicei, în Transilvania de exemplu, ținta batjocurilor, cu urmări păgubitoare ale flăcăilor, către sfârșitul acestor *șezători*³⁴.

³³ „Cupe” asemănătoare, mult mai sărac împodobite, în Haberlandt, *op. cit.*, planșa XX.

³⁴ Dl. Comșa afirmă acest lucru în prefața de la culegerea de sculpturi în lemn (vezi bibliografia).

Pentru a înfrumuseța această *furcă*, numită astfel din cauza capătului în formă de furcă de deasupra, artistul recurge la toate domeniile ornamentației. Dintr-o singură linie, s-a ciopârțit, umflat pe alocuri, spart în mai multe părți, corpul acestei unelte esențiale, care este ca un fel de sceptor de onoare al femeilor, obișnuite să toarcă și pe drum cu un gest demn și impunător de eroină antică, este împodobit cu linii punctate, stele, cruci simple, crucifixe de biserică, cruci tivite cu inele la capete, frunze ascuțite, crengi încrustate în X, colțuri, linii paralele, romburi, alternări de cercuri albe și negre, serpentine, frunze de trifoi, spice de grâu. Din toate părțile își atrag atenția amănuntele de ornamentație care amintesc fie de seria de scânduri sculptate ale gardului dimprejurul curții, fie de râurile de pe ie, fie de turnulețul de flori de la munte; găsim și imitarea acoperișului, a „boldurilor” de pe acoperiș, a crucilor de la drumul mare, a roților de car, a coarnelor de bou; o linie poate să sugereze un ornament din manucrisele împodobite și se distinge litere în toată regula, marcând dreptul de proprietate al femeii care păstrează această dovadă a simpatiei pe care a trezit-o, a muncii ei atât de discrete.

În niciuna dintre țările care păstrează de la traci comorile în-sușirilor lor artistice și, printre altele, același mod de a împodobi furcile³⁵, nu găsim această revărsare de elemente de sculptură rustică. Este adevărat că meșterii turci de la orașe au folosit aceste elemente când au început să ornameze cu încrustații de fildeș scaunele, mesele, pupitrele, cadrele, bastoanele, chiar și ușile de la moschei și palate. Chiar în principatele române găsim nenumărate opere executate în acest fel, datorate, probabil, unor meșteri indigeni (cadrele în fildeș de la Mănăstirea Cernica, lângă București, de la Muzeul Sinaia; pupitre, cam peste tot).

În afară de păstori simpli și de țărani, în stare să fixeze pe lemnul sculptat capriciile grațioase ale imaginației lor, românii au avut o întreagă clasă de meșteșugari de sate care au lucrat pentru boieri, neguțători și biserici.

Ei au creat, mai ales pentru biserici, sfeșnice de cele mai diferite forme³⁶, zugrăvite în roșu sau în albastru. Formele acestora nu au fost până acum adunate și studiate. În altarele acestor biserici modeste, se întâlnesc deseori candelabre suspendate, lucrate cu multă îndemânare de țărani. În afară de crucifixe executate în ge-

³⁵ Vezi Haberlandt, *op. cit.*, p. XVII, XVIII.

³⁶ Vezi Zagoriț, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, VII, p. 16 și urm.

nul celor de la Muntele Athos, cu o întreagă îngrămădire de sfinți lucrați în relief ușor, aceiași țărani lucrează pentru bisericile sărace cruci modeste, având în jurul brațelor cercul „troițelor“ de la drumul mare sau din cimitire. Și acești meșteri rurali au încercat uneori să lucreze chiar uși pentru altar, al cărui iconostas era sculptat cu multă răbdare de călugări specializați în această meserie și nu de către meșteri de la orașe, căci numai o adâncă credință putea să stea la baza acestei munci.

Ceramica și împodobirea ouălor

Ceramica populară a acestor regiuni merită un studiu special cu atât mai mult, cu cât materialele răspândite, adunate la întâmplare și în grabă, amestecate uneori cu obiecte banale fabricate la oraș sau de-a dreptul degenerate, nu au fost nici măcar clasificate corect, pentru a putea fi supuse unui studiu cât de cât științific.

Ea este, fără îndoială, înrudită cu vasele care aparțin epocii neolitice și eneolitice, din care putem găsi urme pe tot teritoriul României: de exemplu, într-un sat, Cucuteni, în vecinătatea imediată a Iașului, în munții din districtul Neamț și mai ales în Câmpia Dunării, în Oltenia, regăsim aceleași zigzaguri, aceleași spirale. Nu putem să nu recunoaștem că desenele care împodobesc ceramica românilor și a vecinilor lor din Balcani nu se deosebesc cu nimic de acelea care, de la splendoarea naturalistă a ceramicii cretane și până la *euprepeia* disciplinată a epocii clasice, stârnesc curiozitatea prin stilizarea lor geometrică deosebită (vasele din cimitirul Dipyle din Atena).

În ceea ce privește ceramica Peninsulei Balcanice, s-a vorbit despre vasele de formă antică, cu un suport mai mult sau mai puțin sferic, cu un singur gât sau având o deschizătură laterală și o toartă uneori împodobită, altele scobite la mijloc, ploști de călătorie turtite, de diferite dimensiuni, cu numeroase găuri, cu forme complicate, creații ciudate având pe margini deschizături ca cele ale candelabrelor și având închizătura în formă de liliac gata să-și ia zborul, ceea ce amintește, probabil, de rituri ale unor religii foarte vechi dispărute. Ornamentul pictat reproduce toate formele stilului linear, abstract; altă ornamentație, în relief, înfățișează stele, flori, scoici de mare într-o manieră cu totul originală, dar care pare a fi împrumutată, în ce are ea esențial, de la ceramica occidentală.

Cu privire la ceramica din teritoriul românesc, există destule materiale, publicate sau inedite, pentru a încerca să stabilim o sistematizare având la bază exemplare vechi.

Mai întâi, să facem abstracție de ceea ce este prezentat de cele mai multe ori ca ceramică populară românească în Transilvania, adică vase prelungi cu o singură toartă sau fără niciuna și un gât ușor lărgit, care au pe un fond de obicei alb figuri albastre, verzi, galbene, cafenii, reproducând cel mai adesea flori mari, deschise, înconjurare de o mare bogăție de frunze, uneori chiar păsări, din loc în loc câte un animal, cum ar fi cerbul vânătorilor din Apus. Este imposibil să nu descoperi în aceste vase vechea modă germanică, așa cum se mai găsește încă pe olăria rustică sau în manieră rustică din Alsacia. Cu toate că unele elemente stilizate sunt împrumutate din tradiția traco-ilirică – frunze, spice, mai ales spicele, linii de puncte –, avem de-a face totuși cu elemente de proveniență săsească, cum ne-o dovedește, de altfel, și obiceiul de a nota data de fabricație. Făcute în mod special pentru aceste sate românești, ele erau vândute nu atât în piețe sau în prăvălii, ci mai mult de către ȣiganii nomazi. Asemenea vase nu se mai fabrică de zeci de ani, producția industrială învingând această concurență modestă, care a dat naștere unor exemplare deosebit de interesante ca formă, cromatică și desen, dar mai ales prin încercarea de a îmbina două civilizații artistice diferite. Trebuie să adăugăm că acest tip transilvănean a pătruns, ceea ce nu era deloc greu, și în unele județe din zona de munte a Valahiei învecinate. Unele ploști, având aceeași formă ca și în Balcani, au un sistem de ornamentație asemănător și aparțin aceleiași maniere.

Adevăratele produse ale olăriei românești pot fi întâlnite în unele locuri din Oltenia, județul Vâlcea, lângă Olt, și din munții Valahiei, înspre Rucăr și mai jos³⁷, în regiuni unde influența săsească nu a pătruns nici măcar în forma combinată despre care a fost vorba mai sus. Trebuie însă să deosebim din diversitatea de forme pe acelea care se datorează influenței vechii Curți, care-și avea reședința în „cetatea“ Argeșului.

La Argeș mai există și acum un cartier de olari (de la *oală*, din lat. *olla*, „oală“), care lucrează încă după vechile procedee. Chiar și procedeele tehnice sunt, probabil, cele ale strămoșilor lor, care executau pentru palatul domnesc vase de ceramică, din care, în urma

³⁷ Opreșcu, *op. cit.*, pl. LIII, LIV.

săpăturilor efectuate de Virgil Drăghiceanu³⁸, s-au mai găsit unele bucăți frumos smălțuite.

În această primă capitală a principatului Valahiei, am găsit unul dintre aceste vase complicate despre care am vorbit mai sus: pe lângă roți în relief, lanțuri sau ghirlande, mai degrabă greoaie, și un animal înaripat, astăzi spart, care domina întregul ornament, se mai observă pe pântecul vasului un vultur cu aripile desfăcute, aproape ca acela de pe stema țării de la începutul secolului al XIX-lea. Repet, avem de-a face mai degrabă cu un produs de imitație. Astfel de flori în relief nu se găsesc decât izolat, în județul Mehedinți din Oltenia³⁹. Această modă a dispărut aproape cu totul.

Mai spre sfârșit, în județul Prahova, se fabrică urcioare cu o frumoasă formă antică, foarte pântecoase, având un mâner cu o deschizătură pe lături și cu gâtul ușor îngustat. În schimb, ornamentele lipsesc. De-abia în Moldova, în regiunea de munte și dealuri, se poate regăsi același tip ca în județul Muscel. Am descoperit o serie întreagă de *farfurii* foarte frumoase (*farfurie* însemna la început doar „porțelan”) în turla bisericii din Doljești, lângă Roman, aproape de regiunea Baia, despre care se vorbește într-o scrisoare domnească din secolul al XVI-lea, cum că pământul ei este foarte bun pentru olărie. Se lucra și atunci ca și acum, cu mijloace destul de rudimentare și sub influența unor forme degenerate pe care le preferă astăzi chiar țărani, la Hârlău, în județul Botoșani, care a fost de două ori reședință domnească, ceramica fiind, după cum se vede, și aici legată de centrele vieții politice. Transilvania nu prezintă decât produse de o calitate inferioară și foarte amestecate; pentru a regăsi vechile tipuri, trebuie să ajungi în văi izolate, ca cea care pornește de la vest de Cluj către Huedin, la Călățele, sau în vreun colț din Maramureș, în nord⁴⁰. Totuși, la Bârgău, lângă Bistrița, se mai pot găsi încă, pe lângă o ceramică modernă destul de slab dezvoltată, frumoase exemplare cu o lucrătură mai veche, având pe pântecul vasului ornamente scobite, ceea ce nu se mai întâlnește în alte părți.

Caracterul general al acestei olării, fără nicio influență străină și care, mai mult decât atât, este de o calitate net superioară, este geometric, smălțul având în Moldova tonuri roze, reflexe irizate și ornamentele fiind suprapuse în tonuri în relief. Rareori, mai ales

către Putna, la sud, întâlnim pe marginea străchinii o dungă șerpuită. Adesea, singurul ornament, cu excepția liniei de puncte, constă din pete mari, rotunde, linii izolate, din loc în loc o stea sau un spic stilizat. Ornamentul este albastru-închis, cafeniu cu nuanțe roz, verde. Fondul rămâne întotdeauna alb.

În Câmpia Valahiei, cu sate întregi de olari, care sunt specializați pe diferitele etape ale olăritului, cum ar fi Potigraf, lângă gara Crivina, aproape de București, găsim o astfel de ceramică, destul de răspândită, însă cu o ornamentație nu tocmai îngrijită. Frumoașele forme ale urcioarelor antice se păstrează peste tot cu variante care prezintă un oarecare interes, însă smălțul, în ultima vreme de o calitate inferioară, este aplicat oarecum la întâmplare, în pete cafenii. Linii aproape galbene șerpuiesc printre pete. Pe străchini, principalul motiv care revine este acela arhaic al spiralei, care și-a pierdut însă eleganța de la început⁴¹.

De altfel, înfipte în pari în mijlocul curții, aceste produse ale ceramicii din Vechiul Regat, în ciuda vechilor tradiții, sunt în plină decadentă. Unele fabrici, ca cea menționată deja, de la Hârlău, din Moldova, sau cea de la Colentina, la marginea Bucureștiului, reproduc, mai ales cea dintâi, vechile modele.

Chiar și țărani le preferă, din cauza prețului lor scăzut, mărfii de import, ele putând fi întâlnite în toate prăvăliile din piețe (în Transilvania, mai ales în piața publică) și omul cumpără din târg urcioare (*ulcior*, de la *oală*, vezi mai sus), dar și pahare de fabrică. La Periș, în apropierea capitalei, piese mai complicat lucrate⁴² și mai pestriț colorate – spre deosebire de oalele din Moldova, care prezintă pete de culoare presărate ici și colo, de un gust rafinat – sunt arse pentru cumpărătorii de la oraș, dornici de imitații rurale.

Un obicei foarte vechi, întâlnit în multe țări din Orient și Occident, este cel de a vopsi ouăle de Paști în roșu, albastru, violet, galben – în România se numesc de obicei „ouă roșii” –, pentru a fi oferite în dar rudelor, prietenilor sau pentru a fi păstrate. La români, această muncă migăloasă, executată numai de către femei, care folosesc în acest scop o pensulă muiată în ceară clocotită și mănuită cu o iuțeală surprinzătoare (această parte rămâne albă atunci când oul este cufundat în vopsea), constituie unul dintre capitolele cele mai importante ale artei populare. Pentru a denumi desenele

³⁸ Cf. Comisia Monumentelor Istorice din România, *Curtea Domnească din Argeș*, București, 1923.

³⁹ G. Oprescu, *op. cit.*, planșa LV, rândul întâi. Vezi Haberlandt, *op. cit.*, planșa VIII, nr. 7. Asemănarea este izbitoare.

⁴⁰ Oprescu, *op. cit.*, planșa LVI, LVII bis.

⁴¹ Vezi și majoritatea exemplarelor date de Oprescu, *op. cit.*, planșe.

⁴² *Ibidem*, planșa LVI.

ornamentale, artiștii folosesc uneori chiar termeni satirici, ca să indice ceea ce ele vor să reproducă din natura înconjurătoare. În primul rând, găsim, astfel, dintre unelte și ustensile: gârbaciul, scaunul, măsuța, păhărelul, pintenul, potcoava, grebla, lăncioara, sfeșnicul, ciocănelul, suveicuța, cheia morii; din regnul vegetal: „frunza de viță“, „ciorchinul“, „floarea scării“, „brăduțul“, alături de spic, creangă, trandafir, busuioc, floarea de câpșun, „floarea domnilor“ și „floarea lui Alexe“ (probabil – Alexandru cel Mare din legendă); din lumea animalelor: puiul, „puiul stârcit“, omida, șarpele, piciorul și ochiul broaștei, cornul berbecului, unghia caprei și gheara pisicii, limba pisicii, pupăjoaia, cocoșul, rădașca, puricele, păianjenul. Pline de poezie sunt „femeia mânăsoasă“, „măciuca călugărului“, „drumul morții“ și „străinele“ sau „stelele“.

Fiecare artist împodobește ouăle în felul său propriu, așa încât rareori un exemplar seamănă cu altul, după cum am văzut că se întâmplă și cu ornamentația furcilor, ale căror desene complicate amintesc de vopsirea ouălor, așa încât, atunci când „încondeiază“ și „împeștriază“ ouăle, artistul popular crede că poate reda „crucea“, „cârja popii“, „brâul ciobanului“, „candela“, „traista ciobanului“, „sanja, leagănul, cârligul undiței, fierul plugului, colivia, frunza cireșului, cuișoarele, ghindele, laba găștii, aripa vulturului, melcul, broasca, libelula, puzderia de stele.

Concluzii

De-a lungul perioadei neolitice și eneolitice, a existat în Europa o artă populară a unor națiuni de o mare putere creatoare, cu o imaginație foarte bogată, însă cu o severă disciplină, având o înclinare spre formulele simple și precise. Această artă se întâlnește mai ales în Carpați, Balcani și în munții Rodope, în Munții Pindului și în câmpiile care se întind la poalele lor, pe tot acest teritoriu care, spre Marea Occidentului, aparținea ilirilor sau se afla în stăpânirea marii națiuni a tracilor. Unele elemente de artă geometrică se întâlnesc însă și la vechii basci din Pirinei – s-a văzut aceasta din probele prezentate la Congresul de Istorie de la Bruxelles – și chiar, după câte sunt informat, la celții din Bretania. Originea vieții și a civilizației elenice este atribuită eraclizilor – savanții de astăzi îi numesc, din punct de vedere etnografic, doriene – veniți din nord. Este însă imposibil să ne închipuim în acest Nord balcanic, dunărean, o populație anterioară traco-ilirilor, băștinașii acestor locuri,

care nu au dat voie să se stabilească aici alt grup de popoare. Aceasta înseamnă că – în ciuda argumentelor care pornesc de la ipoteze ne-verificate –, această masă traco-iliră este cea care a trimis în Grecia, locuită de „protoelini“, influențați de arta figurativă, materialicește figurativă din Asia, Egipt și din Creta, avangărzile sale. A existat deci, în primul rând, o fază abstractă a artei grecești, așa cum reiese din vasele de la Dipyle, despre care s-ar spune că sunt fabricate în epoca modernă în bazinul Dunării, și după aceea o disciplină a elenismului, în domeniul artistic, ca și în celelalte, datorită acestui spirit septentrional, sever, rece și uscat.

Populația străveche de aici, chiar dacă s-a amestecat cu latinii și slavii și chiar dacă a ajuns să vorbească limbi exotice, a reținut această moștenire, de o mare valoare în simplitatea ei hieratică.

Însă alte civilizații, urbane, foarte înaintate sub raportul tehnicii, inovatoare ca inspirație, au influențat vechea tradiție și au transformat-o, chiar dacă nu au reușit să o înlocuiască. Astfel încât au existat un fel de centre de iradiație a unei alte inspirații, venind din Grecia și Roma, continuatoarea ei, de la germani, imitatorii acestora, *emporium*-ul, piața, bazarul turc din Balcani, locul pieței germanice în Transilvania.

Or, pe teritoriul carpato-dunărean al românilor, care formează principatul Valahiei și al Moldovei, nu a existat nicio administrație bizantină și ocupație turcă, nici colonizare saxonă. Vechiul fond s-a păstrat deci până în 1830 în sate, fără nicio schimbare și numai văile izolate din Transilvania au putut să-l păstreze integral până astăzi.

Lucrările despre această artă au pornit în zilele noastre de la România, ignorând Balcanii, din Ungaria, confundând cu bună știință ceea ce este românesc cu ceea ce este secuiesc sau maghiar, atribuind creației rutenilor ceea ce ei în mod evident împrumutaseră de la vecinii lor români, în sfârșit, de la Viena, având la bază doar informația balcanică, disprețuind sau neglijând forma românească, nu numai cea mai bogată, dar și singura autentică.

Chiar și această formă tinde să se altereze, nu numai prin faptul că vechile obiceiuri au fost lăsate celor mai săraci și mai umili, dar mai ales printr-un snobism care se întâlnește la păturile superioare. Au fost transpuse pe mobile modelele de ornamentație a îmbrăcăminții sau au fost folosite acestea chiar pentru fondul de pictură al bisericilor din Transilvania; s-au amestecat diferitele tipuri ale acestui costum pentru a obține unul singur, care să conțină toate elementele și cu toate variantele; s-au făcut mobile cu modele luate de la furci și linguri; ceramica simplă din trecut a fost transformată

într-o încâlceală de meandre și spirale pe un fond strident colorat. Dacă se încearcă astăzi să se adune materiale, tocmai aceste produse hibride atrag atenția și e foarte posibil ca ele să supraviețuiască modelelor pure de odinioară.

Având la bază singurele obiecte incontestabil autentice, scopul pe care l-am urmărit în această lucrare a fost explicarea folosirii și a denumirii lor, găsirea caracterelor reale și comune ale ornamentației, compararea formelor românești între ele și raportul lor cu formele balcanice, sârbești, bulgărești, albaneze, chiar grecești, recurgând la etnografie pentru a le găsi originea comună și încercând, astfel, să punem în lumină o altă civilizație artistică, a unei națiuni numeroase și vechi.⁴³

„În vremea veche, cînd oamenii mergea la bisărică după datoriile lor, nu ișa din bisărică până nu ișa popa mai-nainte. leșind popa afar, oamenii tot mergea și-i săruta mîna, păcum și fomeilor, și zăcea la altul bună dimineața și să-ntreba unu pă altu de-ale lor, și toate pricinile ce erea-n sat să domolia-n stoboriu bisăricii. Oamenii să domolia cu cearta-ntre iei. Care nu să putea dumiri, mergea la aleși, la logofătul satului și spunea pricina lor acolo. Aleșii-i aducea și-i cerceta și care-l găsa cu vina-l bătea și-i da cuvînt: «Să nu mai faci așa!»

Oamenii toț să jăluia la oameni bătrâni. Bătrânii chiema pe prigonitori-n fața stoboriului: «Di ce ai făcut dumniata așa? Să nu mai faci așa, că ie rușine ...»”¹

⁴³ Fragmente din traducerea din limba franceză de D. Tăpeneag a conferinței *L'art populaire en Roumanie, son caractère, ses rapports et son origine*, Paris, Craiova, 1923, publicată în limba română sub titlul *Originile artei populare românești (Comunicare la Congresul de Istorie de la Bruxelles)*, în volumul: Nicolae Iorga, *Scrieri despre artă*, antologie și prefață de Barbu Theodorescu, Editura Meridiane, București, 1968.

¹ Din Enache, 76 de ani, din Ocnele Mari, Vâlcea; în Ovid Densușianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, Atelierele Grafice Socec & Co., Societate Academică, p. 34 – 35.

Alexandru Tzigara-Samurçaș¹

Suntem vrednici de un muzeu național?

„În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază”
(Mihai Eminescu, *Epigonii*)

Azi, când lumea e preocupată de îndreptarea stării economice a țărănimii, s-ar părea, poate, că nu e nimerit să ne mai gândim și la muzeele noastre. Totuși, cred, dimpotrivă, că acum tocmai își are rostul ei și chestiunea aceasta, fiind în foarte strânsă legătură cu reformele sociale ce se plănuiesc. Căci, dacă într-adevăr una din cauzele revoltei din primăvara trecută este prăpastia ce s-a dovedit că desparte clasele noastre sociale, atunci nu numai prin reforme agrare se va îndrepta răul. Pe lângă ușurarea traiului țăranului, trebuie să ne îngrijim și de educația lui morală. Și într-acest sens e încă foarte mult de făcut, față de puținul realizat. Pământ i s-a mai dat

țăranului și în alte dați; cum i s-a mai asigurat imașul vitelor sale, i se vor mai înlesni și alte avantaje de ordin material. E momentul să ne întrebăm însă ce s-a făcut în trecut și ce se plănuiește în prezent pentru ridicarea moralității sale? Căci instrucția singură – o experiență dureroasă ne-a dovedit-o – nu satisface și mai ales nu îmblânzește îndestul sufletul țăranului. Știința de carte este, incontestabil, absolut necesară tuturor; nu mai încape îndoială. Ea singură însă nu e de ajuns pentru a da educația sau cultura în înțelesul adevărat al cuvântului. Pe lângă spirit, trebuie îngrijit și sufletul. Întrucât cel ce va ști să citească și să scrie nu se va simți legat de pământul patriei sale și prin alte legături sufletești, nu ne vom putea bizui pe statornicia sentimentelor sale. Neavând nimic sfânt în cugetul său, țăranul, fie el chiar absolvent al școlii primare, într-un moment de orbire va da uitării și patria și pe frate și chiar avutul său propriu. Se va simți străin într-o țară indiferentă, cât timp printr-o educație serioasă nu i se va fi lămurit rostul său pe acest petic de pământ și nu i se va fi insuflat o adevărată iubire pentru ogorul și neamul său. Asemenea sentimente trebuie deci redeșteptate în sufletul său. Respectul tradiției este, incontestabil, unul dintre elementele cele mai puternice pentru educarea morală a popoarelor [...].

Voi insista numai asupra unui singur factor, de care va trebui să se țină seamă în îndrumarea viitoare a maselor. Și anume asupra educației artistice a poporului, care trebuie să capete un loc de seamă în programul nostru cultural. Arta, considerată nu ca o cerință a luxului, ci ca o îndeletnicire productivă și recreativă în același timp, dovedește întotdeauna o bună stare sufletească, precum și prosperarea materială a unui popor. Și, dacă luptăm pe calea reformelor economice să redăm țăranului un trai mai omenos și mai îmbelșugat, trebuie neapărat să-i ușurăm și reluarea ocupațiilor artistice ale strămoșilor săi. Căci un belșug mai mare și o artă mai frumoasă a avut țăranul nostru din generațiile trecute. Dovezile indiscutabile ni le produc tocmai rămășițele artistice ce le mai găsim. Frumoasele și numeroasele mănăstiri și biserici presărate pe întregul pământ românesc ne mărturisesc credința, sentimentul de patrie și totodată și simțul artistic al voievozilor și al boierilor; iar sculpturile și țesăturile naționale ne dau o dovadă a artei și a bogăției plugarului de odinioară. Căci desigur că nu-l trage inima să-și înflorească poarta și tinda casei sau să-și împodobească pereții căminului cu velințe alese și scumpe pe cel ce n-are un ceaun de mămăligă. Cultivarea artei merge în paralel cu prosperitatea materială. Să o redobândim pe aceasta din urmă și în mod firesc

¹ **Alexandru Tzigara-Samurçaș** (1872 – 1952), istoric de artă român, membru corespondent (1938) al Academiei Române. Pe data de 1 octombrie 1906, este numit director al Muzeului Etnografic, de Artă Națională, Artă Decorativă și Artă Industrială, care va deveni ulterior Muzeul de Artă Națională Carol I. Ocupă această funcție până în 1948, când noul regim îl forțează să se pensioneze. Timp de mai bine de 40 de ani, își dedică întreaga energie Muzeului Național. Scrie numeroase pledoarii în favoarea ridicării acestui „Muzeu al neamului românesc” și pentru păstrarea artei țărănești, printre care: *Muzeul nostru național* (1907); *Suntem vrednici de un muzeu național?* (1908); *Arta în România. Studii critice* (1909); *Muzeul neamului nostru. Ce a fost, ce este, ce ar trebui să fie* (1909); *Muzeul Național din București* (1912); *Punerea pietrei fundamentale a Muzeului Național* (1912); *Sentimentul estetic al țăranului român* (1913); *Izvoade de creștături ale țăranului român. Adunate și lămurite de Al. Tzigara-Samurçaș* (1928); *Muzeele, ca organe de cultură* (1928); *Tragedia Muzeului de Artă Națională* (1930); *Cum să folosească copiii muzeele* (1932); *Renașterea artei țărănești* (1933); *Muzeele în aer liber* (1933); *Arta țăranului român* (1933), apărută la Paris, cu ocazia deschiderii Secției de artă populară românească la Muzeul de Etnografie din palatul Trocadero; *Rolul artei în educarea tineretului* (1934); *Muzeul nostru Național în lumina Conferinței Muzeografice din Madrid* (1934); *Spirit și afinități în artele populare* (1936); *Musée National « Carol I »*. *Catalogue de la Section d'Art paysan* (1937); *Despre continuitatea artei populare românești* (1937).

va renaște și cea dintâi. Cu siguranță că atunci când țăranul nu va mai duce grija zilei de mâine și nu va mai fi așa de greu apăsător de condițiile muncii sale, atunci vor reînvia în chip firesc și poezia și arta populară, acum date uitării.

Oricare ar fi însă soarta reformelor sociale plănuite și deci, implicit, și a viitorului artei noastre populare, o misiune avem de împlinit. Trebuie neapărat să salvăm rămășițele ce se mai pot găsi din arta de odinioară. Fie chiar numai ca document al unor vremuri mai bune și al unor însușiri sufletești mai înalte, pe care le-a avut și desigur că le mai are încă poporul român. Prin asemenea probe, mai mult decât prin vorbe, vom putea dovedi gradul nostru de cultură. Astfel numai i-am putea înfiera pe răuvoitorii care, judecându-ne după un moment de cumplită rătăcire, s-au grăbit să ne trateze de „semisălbatici“, contestându-ne dreptul de națiune civilizată. Datoria de a culege aceste testimonii ale trecutului trebuie să o împlinim, chiar dacă printr-o orbire momentană nu am fi cu toții convinși de însemnătatea lor artistică sau culturală.

Să ne ferim de blestemul generațiilor viitoare, care nu ne-ar ierta greșeala de a nu fi salvat la timp asemenea rămășițe. Căci nepăsarea de azi nu se va mai putea îndrepta mâine: obiectele dispărute sau distruse nu se mai regăsesc. Ele sunt pierdute pe vecie și cu ele dispar atâtea titluri ale omeniei noastre! E vreme, cred, ca, după încercările rușinoase prin care am trecut, să ne dezmeticim puțin și, reculegându-ne, să căutăm să îndreptăm greșelile comise. Acum ori niciodată, mai este vreme să înființăm acel muzeu național, în care să se oglindească în mod demn trecutul artistic și cultural al poporului românesc. Mândria națională nu ar trebui să ne îngăduie să rămânem, mai ales în această privință, într-o vădită inferioritate chiar și față de vecinii noștri mai tineri și mai puțini la număr decât cele douăsprezece milioane de români [...].

Dar nu pentru evocarea unor asemenea utopii, ci în vederea unor scopuri cu mult mai practice și imediate ar trebui înființat acest muzeu. El ar fi casa de educație a sentimentelor naționale și în același timp depozitul izvoadelor artei pământene. Prin el ar învăța generațiile tinere să aprecieze și să iubească trecutul; prin el ar afla gospodarul de la țară mijloacele atât de simple și totuși atât de apreciabile prin care bătrânii știau să-și îmblânzească traiul și să-și desfete ochiul; prin el, în sfârșit, s-ar face educația artistică a întregului popor. Săteanul va fi mândru văzând considerarea deosebită ce se dă produsului mâinilor sale, iar târgovețul va fi uimit descoperind asemenea însușiri ale fratelui său de la țară.

Măgulirea primului și mulțumirea celui alt ar contribui, desigur, la apropierea lor și poate chiar la iubirea reciprocă. În afară de asemenea considerații de ordin moral, să se ia în seamă mai ales însă avantajele economice ce ar rezulta din renașterea industriilor naționale pe urma modelelor din muzeu. Toate aceste argumente, pe scurt numai enunțate aci, vor fi oare în stare să ne deștepte din amorțeala în care ne perpetuăm? Și, în momentul în care ne încumetăm să prefacem starea economică a țăranului, fi-vom în stare să realizăm cel puțin această mică operă din domeniul preocupărilor culturale? Dacă nu din sentimentul de datorie față de contemporanii noștri, cel puțin din respect față de trecutul nostru, ar trebui să ne executăm.

Cauza inexistenței unui muzeu românesc, așa cum ni s-ar cuveni, nu este, după cum s-ar putea crede, numai lipsa de fonduri. În realitate, s-au cheltuit sume cu mult mai mari decât ar fi trebuit chiar, ca să putem fi cel puțin la nivelul vecinilor noștri. Am arătat altă dată risipa ce s-a făcut cu banii destinați Muzeului de Antichități și cum, în cele din urmă, cu toate creditele de milioane acordate, tot cu nimic nu ne-am ales.

Din fericire însă, nu tot așa s-a procedat cu Muzeul de Zoologie. Acesta, deși venit cu mult în urma celui de Antichități, a știut să profite mai bine de împrejurări. Azi îl vedem răsfățându-se în marele și luminosul local de la Șosea, anume construit într-acest scop. Sumele modeste prevăzute la început au fost cu mult depășite în urmă. Cu mulțumire am constatat că noile credite nu i s-au refuzat. S-au dat și se mai dau sume însemnate și pentru completa instalare a acestei instituții, cum, de altfel, se și cuvine. Căci statul e dator să facă asemenea sacrificii pentru institutele sale. Cu atât mai mult, cu cât era neapărat necesar ca în capitala regatului român să se afle și un muzeu de zoologie. Nimeni nu va avea nimic de obiectat în contra lui.

Iar acum, când acest Muzeu există și e dotat cu toate cele necesare, nu ar trebui oare să ne ocupăm puțin și de Muzeul de Etnologie și Artă Națională, năpustit într-un colț al desființatei Monetării a Statului? Până când oare dobitoacele să se bucure de o mai mare favoare decât oamenii? Oare lupii, urșii, șerpii și toate celelalte lighioane de pe la noi, sau chiar din alte continente, ne sunt mai scumpe decât produsele artistice ale strămoșilor și ale fraților noștri din țară sau de peste hotare? Oare după varietățile peștilor sau ale lipitorilor din apele noastre, sau ale balenelor și focilor aduse de pe aiurea se poate căpăta mai lesne o imagine a culturii românești decât după o strană a lui Petre Rareș, o tâmplă a Cantacuzineștilor

sau o troiță ridicată de bătrânul Burdușel în memoria fiului său, mort în războiul independenței noastre? Și apoi oare atât pentru vizitatorul indigen, cât și pentru cel străin este de mai mare interes, de pildă, cuibul berzei din Muzeul de Zoologie decât casa, cu sculpturile ei unice, a meșterului gorjean Antonie Mogoș, instalată în Muzeul Etnografic? Cuiburile de berze cred că sunt aceleași peste tot și bine cunoscute chiar de copii, fără deosebire de naționalitate; pe când o casă cu stâlpii la fel cu ai lui Mogoș nu se mai întâlnește nicăieri pe ntinsul pământului.

Și de aceea socot că atât pământeanul, cât și străinul vor trage mai mare folos din vizitarea Muzeului de Artă Națională decât a celui de Zoologie universală². Iar în mintea țăranului mai ales, căci de el trebuie să ne îngrijim în primul rând, se vor naște, sunt sigur, mai curând idei de ordin moral sau patriotic din contemplarea unei icoane străbune sau a portretului ctitoricesc al lui Tudor Vladimirescu, de pildă, decât în fața tigrului sfâșiindu-și prada. Necesitatea unui muzeu de artă și etnografie românească se impune deci mai ales atunci când avem chiar unul de zoologie. Căci și foloasele ce se pot trage de pe urma celui dintâi sunt incomparabil mai mari decât cele ce ni le poate da cel de-al doilea. Și e, sigur, o nespusă rușine că ne lipsește încă un muzeu național, când avem un muzeu zoologic așa de splendid și de costisitor instalat. Cu atât mai mult, cu cât un asemenea muzeu, fie el oricât de însemnat din punct de vedere științific – după cum, de altfel, se pare că este al nostru –, nu compensează lipsa unui muzeu național.

Însemnătatea celui zoologic se datorează în bună parte caracterului său universal. Un muzeu de etnografie și artă românească însă, oricum ar fi el înghebat, va avea totdeauna un caracter propriu, o originalitate a sa, prin natura colecțiilor chiar. În niciun caz el nu poate suferi comparația cu alte instituții străine decât în ceea ce privește instalarea; căci din punctul de vedere al conținutului, el este fără termen de asemănare, fiind unic în felul său. De aceea, numai un asemenea muzeu poate da nota caracteristică a poporului nostru, arătând gradul său de cultură. După importanța tezaurilor artistice și culturale, iar nu după spețele de dobitoace, ni se fixează locul ce ni se cuvine în rândul națiunilor civilizate.

² Cu atât mai mult, cu cât nici nu este în legătură cu vreun institut care să dea rezultate practice, folositoare vreunei ramuri a activității naționale. Asemenea institute, cum e, de pildă, cel nou plănuț de geologie, au precădere față de toate celelalte. Pentru acestea nu ni se vor putea reproșa cheltuielile, fie ele oricât de mari. Ele sunt necesități imperioase.

Oricât de vădită e, dar, superioritatea și necesitatea unui asemenea muzeu și oricât de regretabilă e lipsa lui, totuși să ne bucurăm că avem cel puțin un muzeu zoologic. Căci cu atât mai multă înlesnire vom putea deci consacra pe viitor toată atenția, precum și mai ales toate resursele disponibile pentru muzeul artistic. Față de cel zoologic nu mai avem îndatoriri noi. Li s-a făcut animalelor onoarea unei clădiri, precum și a unei splendide instalări; e vremea să aducem aceeași atenție, dacă nu aceeași omagii, și semenilor noștri. Și trebuie chiar să ne grăbim cât mai mult. Animalele mai pot aștepta. Chiar de nu sunt încă reprezentate în colecții absolut toate speciile diferitelor familii, nu e o lipsă ireparabilă: ele se reproduc îndeajuns și fără intervenția sau grija noastră.

Nu tot astfel e însă cu obiectele de artă. Acestea dispar pe zi ce merge. Și e o crimă să mai întârziem cât de puțin cu colecționarea lor. O mare și importantă parte e chiar pierdută. Să salvăm, dar, cât mai curând ce ne-a mai rămas. Pericolul e iminent ca în puțină vreme, chiar de am voi, să nu mai putem alcătui un asemenea muzeu. Obiectele dispar nu numai prin distrugerea timpului sau a nepriceperii posesorilor lor, dar și prin colecționarea străinilor. Ei au agenți numeroși, care cutreieră țara și cumpără tot ce e mai important. Și dacă nu vom lua măsurile necesare, în curând ne vom trezi în foarte umilitoarea situație de a fi nevoiți să ne ducem la Sofia sau la Budapesta, să vedem în muzeele de acolo obiectele românești ce n-am fost capabili să le reținem în țara noastră.

Nu pentru întâia dată atrag atenția asupra pericolului ce ne amenință. Dacă mai târăgănam, vom îndura și această rușine. Vecinii vor veni să vadă la noi lupii din Bărăgan, iar noi vom admira în muzeele lor odoarele poporului român. Va fi rezultatul îndărătniciei și al indolenței noastre. Și cu drept cuvânt vom merita blestemele urmașilor noștri.

Realizarea muzeului național dorit este cu atât mai lesnicioasă, cu cât un început există chiar. În octombrie s-a împlinit un an de la înființarea oficială, pe cale bugetară, a *Muzeului de Etnografie și Artă Națională* de la Șosea. Ce s-a realizat în acest timp dovedesc cele patru săli [...].

Lăsând altora aprecierea lucrării, relev ez numai existența acestor săli, care sunt o dovadă materială și, prin urmare, apreciabilă pentru fiecare. Convins că lucrarea nu e terminată și nici perfectă, adaug numai că în timpul dat și cu mijloacele foarte reduse de care am dispus, cu greu s-ar fi putut face mai mult. E totuși un început, un fel de program de muzeu, după care se poate vedea cam ce ar

trebui să fie opera completă. Pentru ca muzeul național să ia avântul și proporțiile ce i se cuvin și pentru ca să realizăm o instituție în genul celor similare de la alte popoare civilizate, ar trebui:

1. Să se despartă definitiv cele două instituții, care se confundă încă. Anume, să se lase în sarcina Muzeului de Antichități numai antichitățile; iar celui nou creat, întreaga artă pământească. Primul ar cuprinde preistoria, epoca greco-romană, cu bogatul material epigrafic, precum și numismatica veche. Muzeul de Artă Națională ar cuprinde întreaga artă a poporului român, de la cele mai simple produse ale țărânului până la costumele voievozilor noștri, precum și întreaga artă a mănăstirilor și a bisericilor din țară. O secțiune aparte ar fi aceea a reproducerilor în ghips după sculpturile și pisanile principalelor noastre monumente. Asemenea separare se impune și nu ar constitui decât intrarea în legalitate. S-a putut tolera amestecul straniu din vechiul nostru Muzeu, cât timp nu a existat un altul; acum însă trebuie curmată o așa ciudată stare. De altfel, tot printr-o asemenea sciziune, s-a creat și actualul Muzeu de Zoologie, care era înainte alipit pe lângă cel de Geologie. Muzeul de Antichități, mult prea strâmtorat în actualul local, nu ar putea decât să profite în toate privințele de separarea propusă.

Nu o dată am cerut oficial ca să mi se remită obiectele românești, ce se pierd cu totul în vecinătatea copleșitoare a pietrelor romane. Un raport al meu a fost chiar aprobat, fără însă ca, de fapt, să se fi realizat predarea obiectelor. Până când însă averea națională va fi considerată ca posesie particulară a unui vremelnic director, care se obstinează a nu ceda obiectele ce nu-i aparțin?

2. Pentru completarea colecțiilor acestui muzeu național și salvarea cât mai grabnică a rămășițelor artei românești, ar trebui să se acorde fondurile necesare. Mai ales în primii ani ai funcționării instituției. În această privință însă, Muzeul de Artă Națională se prezintă în cele mai rușinoase condiții [...]. Deși gata instalat din mai, nu poate fi deschis publicului. Nu a mea va fi vina, dacă Muzeul de toți dorit nu se va întemeia. Am arătat, cred, destul pericolul ce ne amenință.

Mărturisesc că, în afară de reaua-voință a unora, am întâmpinat și mult sprijin din partea multora. D-l ministru al cultelor, în primul rând, convingându-se de imposibilitatea de a face ceva cu un buget așa de redus, a binevoit să-mi adauge din fondurile extraordinare încă un servitor pe lângă singurul ce mi se lăsase. Tot prin credite mi-a fost posibil să salvez splendida casă de lemn a lui Mogoș, ce era destinată a fi dăruită și care azi e una dintre podoabele Muzeului.

Pentru bugetul anului viitor, d-l administrator al Casei Școalelor – *proprio motu* – mi-a asigurat o subvenție de vreo 2 000 de lei. Aceeași sumă mi s-a promis și de la Casa Bisericii. Amândurora le exprim aci recunoștința mea. E mult, neapărat, ce au binevoit a face, mai ales față de nimicul existent. În tot cazul însă, nu e suficient.

Se pare că imperioasele cerințe nu permit sporirea bugetelor muzeelor, chiar când arta națională e în joc. Ar fi oare prea îndrăzneată cererea, tocmai în anul în care ne preocupăm atâta de îndreptarea soartei țărânului și deci și a artei lui, ca bugetul Muzeului de Artă Națională să fie cel puțin egal cu acel al Muzeului Zoologic?

3. Pentru ca noul Muzeu să se înfățișeze în mod demn, ar trebui să aibă și un local propriu, potrivit cerințelor cu totul speciale ale muzeografiei moderne. Planurile ce într-acest scop am alcătuit împreună cu d-l arhitect N. Ghika-Budești nu au însă sortii de a fi realizate. Avem doar un splendid Muzeu de Zoologie. Ce ne mai trebuie și unul pentru arta națională! Soarta Muzeului artistic este, se vede, tare compromisă. Dacă statul nu se va decide a face datoria ce-i incumbă, nu mai rămâne decât o singură nădejde: *intervenția particulară*. Aceasta s-a și arătat destul de eficace în protecția noului Muzeu. Dacă nu cu bani oficiali, să încercăm prin subscripție publică să întemeiem această instituție cu o așa de înaltă menire națională. Într-acest scop, propun fondarea unei societăți, un fel de *Epitropie a Muzeului*, la care sper că vor adera toți cei cu adevărate sentimente patriotice. Astfel numai vom putea dovedi dacă suntem sau nu vrednici de un muzeu național.³

³ Text publicat în *Viața românească*, ianuarie 1908.

Alexandru Tzigara-Samurcaș

Muzeul neamului românesc. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie

„Cuvântu vine de la Dumnezeu și are taina lui. De n-ar fi așa, de ce am mai avea grai? Am fi așa, ca animalele necuvântătoare. Cuvântu are putere, că e de la Dumnezeu; până nu-i cuvânt, nu-i nimic.”¹

„Din trecutul strămoșesc să renască arta noastră viitoare.

17 aprilie 1907, Elisaveta”

(Din *Cartea de aur* a Muzeului)

Năzuim să fim, dintre toate popoarele Europei Răsăritene, cei cu o cultură mai înaintată. Cu toate acestea, ne silim mai puțin decât alții să punem în valoare arta și cultura poporului nostru. Și apoi ne mirăm că suntem așa de puțin cunoscuți și apreciați din acest punct de vedere. Vina însă este numai a noastră. Nu ne-am îngrijit, ca alții, să adunăm dovezile culturii trecutului nostru și probele destoiniciei țăranului român. Dintre toate instituțiile noastre de cultură, tocmai muzeul național este cel mai în urmă venit. Avem, e drept, de mai bine de o jumătate de veac, un muzeu de antichități. Dar, chiar dacă acesta ar fi corespuns misiunii sale, tot nu ar fi împlinit golul cel mare al lipsei muzeului românesc. Căci, dacă o colecție de antichități, ce în majoritatea ei cuprinde rămășițe romane, confirmă încă și mai puternic descendența latină a neamului nostru, ea nu rezolvă însă întreaga problemă a culturii noastre. Fiindcă în această direcție am moștenit foarte puțin de la strămoșii romani. Cultura și întreaga artă a poporului român, ca și dreptul și instituțiile sale, nu seamănă cu ale Romei. Rămâne, dar, să se stabilească, pe baza unor documente sigure, de cine am fost influențați în adaptarea vieții noastre artistice și culturale.

Un asemenea studiu comparativ reclamă însă existența unui material artistic-etnografic cât mai bogat și mai variat. Acesta ne lipsește încă, fiind pe cale de a se aduna de-abia acum. Spre a noastră mare rușine, cuprinzătorul depozit al culturii românești nu există încă. Muzeul de Etnografie și Artă Națională nu a împlinit niciun

¹ Victoria Țogoe din Poiana Mărului, 1946; în E. Bernea, *Cadre ale gândirii ...*, ed. cit., p. 258.

deceniu¹, chiar de se iau în seamă primii ani ai stărilor provizorii prin care a trecut la început. Sub noua sa alcătuire, el nu are decât doi ani. Istoricul său nu este deci prea lung; plin de speranțe însă este viitorul său.

Ideea înființării unui muzeu cu caracter curat național nu este nouă. Prima dată, ea a fost emisă de Titu Maiorescu, care, ca ministru al cultelor, a căutat să dea o extensie în acest sens Muzeului de Antichități, ce exista mai demult. Prin decretul din 30 decembrie 1875, se înființează, între altele, secția „porturilor naționale”. Ea a rămas însă numai în intenția ministrului, care n-a găsit directorul destoinic să ducă la îndeplinire frumoasa decizie.

Același plan al lui Maiorescu a fost reluat în 1900, ministru al cultelor și instrucțiunii fiind C. Arion. Nici intențiile sale n-au avut norocul să fie pe deplin realizate. Din colecția de păpuși, destul de rudimentare, ale lui Speranță nu s-au mai păstrat azi decât vreo câteva specimene, menite să amintească numai prima fază a copierii instituției de azi.

În 1901, ideea unui muzeu național ia o formă mai precisă. Ministrul Spiru Haret, după cum singur afirmă în raportul său către rege, hotărăște ca „în legătură cu înființarea unei școli special consacrate artei naționale, să se înființeze un *Muzeu de Arte Naționale*. Scopul acestei instituții trebuie să fie de a aduna și de a conserva toate rămășițele ce se mai găsesc din producțiile artistice din trecut ale țării noastre: cusături, broderii, țesături, picturi, sculpturi, miniaturi, *enluminures* etc. Un asemenea muzeu va pune la dispoziția școlii de arte naționale elementele necesare pentru a-și alcătui modelele, iar viitorilor artiști le va procura motive de inspirație de neprețuită valoare”.

Pentru realizarea acestui frumos program, ministrul Haret hotărăște ca primul fond al Muzeului proiectat să-l constituie obiectele de artă de la Expoziția din Paris, la care participase și România. Într-același timp, se însărcinează pictorul I. Alpar-Paraschivescu cu colectarea materialului din țară. Din nefericire însă, cea mai mare parte din obiectele de la Paris s-au rătăcit; iar o moarte prematură îl răpește pe pictorul Alpar înainte de a fi putut da rezultatele cercetărilor sale și prețiosul său concurs.

În locul său, se trece această însărcinare lui Ipolit Strâmbulescu, dându-se totodată dispoziții ca culegerea de obiecte să se facă pe o scară mai mare prin învățători. Într-acest timp, se cumpără niște

colecții de țesături din țară și din Transilvania. „Prin aceste mijloace, oricât de modeste și puțin costisitoare ar fi, adaugă ministrul Haret, se va putea face un bun început Muzeului, care va rămâne pe urmă să se dezvolte treptat, în cursul timpului”. Raportul ministrului în această privință se încheie cu speranța că „Muzeul se va putea deschide în toamna anului 1903, în localul Școlii Profesionale de Fete Nr. 3 din șoseaua Kiseleff”.

Propunerile ministrului n-au fost așa de repede împlinite. Muzeul nu s-a putut deschide și în 1905 vedem că se reînnoiește însărcinarea lui Strâmbulescu de „a aduna modele în stil național pentru uzul școlilor profesionale și de meserii”, fără însă ca instituția să fi căpătat o organizare independentă. În iulie 1905, Strâmbulescu e oficial înștiințat „că, nemaifiind fond disponibil, diurna cuvenită D-Sale nu se mai poate ordona”.

De-abia în bugetul Casei Artelor pe anul 1906 se prevede înființarea pe ziua de 1 octombrie a unui „Muzeu Etnografic, de Artă Națională, Artă Decorativă și Industrială”. De la această dată numai, Muzeul are ființă ca instituție de sine stătătoare. Localul noii instituții se hotărăște a fi aripa stângă a fostei Monetării, precum și sălile din nou construite acolo într-acest scop. Prin decret regal, ministrul M. Vlădescu încredințează noua direcție a Muzeului subsemnatului.

Din titulatura oficială a Muzeului se vede că menirea sa nu era încă bine definită. Înșirarea de calitative ale noii firme era, de altfel, inutilă. S-a și redus în urmă, rămânând numai cele strict necesare spre a arăta scopul instituției. „Muzeul de Etnografie și Artă Națională”, cum se intitulează azi oficial, tinde să fie casa poporului român, în care, expunându-se obiectele lui uzuale, precum și produsele sale artistice, să se dea cea mai completă imagine a vieții acestui popor.

Pornind de la acest program larg, subdiviziunile Muzeului se impuneau în mod firesc. În primul rând, trebuia să se reprezinte cât mai deplin viața țăranului nostru, atât din Regat, cât și din alte părți locuite de români. Căci numai printr-o cât mai documentată comparație între ramurile răzlețe ale poporului românesc se va putea lămuri și mai bine problema noastră etnică și a vicisitudinilor neamului nostru. Într-acest scop, se impunea să arătăm atât traiul zilnic, cât și viața intelectuală și religioasă a țăranului. Casa, portul, obiectele uzuale, pe de o parte; biserica și obiectele cultului, pe de alta, trebuia să se cuprindă în Muzeu. În același fel urma să fie reprezentată și clasa domnitoare de odinioară.

¹ În text, apare forma învechită „o decenie”. [n.ed.]

Dar înainte de a trece la o desfășurare mai amănunțită a programului viitorului Muzeu, se cade să ne oprim la starea lui de azi, arătând obiectele ce le cuprinde și împrejurările în care au fost procurate.

O contribuție serioasă la alcătuirea Muzeului a adus Strâmbulescu. E singura din colecțiile predecesorilor care se impune a fi menționată. Prima colecție, alcătuită din păpuși de dimensiuni de vreo 50 cm, îmbrăcate în costumele diferitelor regiuni din țară, nu a fost predată Muzeului. Ele nu prezentau, de altfel, vreun interes, nici din punct de vedere științific, etnografic, nici din cel curat artistic. Erau reproduceri stângace și în materiale noi ale frumoaselor costume țărănești, de a căror bogăție artistică nu puteau da nicio impresie. Cele câteva modele ale acestor păpuși, ce s-au păstrat într-un borcan de sticlă, vor servi oricând ca cea mai bună scuză a autodafeului acelei colecții. Strâmbulescu, dimpotrivă, a adunat cu multă sârguință o serie de obiecte interesante, ce se găsesc în colecțiile Muzeului. În special secțiunea țeșăturilor îl interesa mai mult și în această direcție a și întins cercetările sale. Toate obiectele adunate de Domnia Sa erau așezate într-una din sălile Școlii Profesionale. În decurs de doi ani numai, de când Muzeul e constituit, colecțiile s-au sporit într-atât, încât azi ele ocupă patru săli mari din localul ce li s-a afectat, având în total 4 330 de numere, în afară de 840 de obiecte împrumutate și depuse temporar în Muzeu. Pe lângă obiectele expuse, Muzeul mai are un bogat depozit de dublete sau obiecte necesare pentru studii speciale.

Era cazul, poate, să se facă și mai mult în acești doi ani, dacă greutățile cu care am avut de luptat de la început nu ar fi fost așa de mari. O primă reală stânjenire a fost lipsa de fonduri. Pe anul bugetar 1907 – 1908, nu se prevăzuse în bugetul oficial al Muzeului decât neînsemnata sumă de 2 000 de lei. A face achiziții noi și a instala în același timp colecțiile existente numai cu această sumă era a condamna de la început dezvoltarea instituției. Văzându-se imposibilitatea de a spori colecțiile numai cu asemenea mijloace, bugetul a fost sporit din fonduri extraordinare, în decursul anului. Azi, dovedindu-se importanța instituției, s-a ridicat suma bugetară pentru procurarea materialului și instalarea lui la 14 000 de lei. Să sperăm că ea va merge crescând, căci numai astfel Muzeul va putea lua dezvoltarea ce cu toții îi dorim. Iar achizițiile vor trebui făcute în cel mai apropiat timp, dacă nu vrem să lăsăm să treacă în alte mâini rarele obiecte de artă ce se mai pot găsi. Căci concurența devine tot mai mare, pe zi ce merge. Numărul amatorilor sporește și

colecțiile particulare din țară se înmulțesc, îngreunând considerabil noile achiziții oficiale.

Un pericol și mai mare îl prezintă însă trecerea obiectelor peste graniță de către amatorii străini. Preîntâmpinarea unor asemenea pierderi nu se poate realiza decât prin fonduri suficiente pentru a învinge concurența străină. Căci cea din țară e mai puțin de temut, dacă speranța ce nutrim e bine întemeiată, că cei mai mulți dintre amatorii români vor contribui prin darurile lor la completarea Muzeului Național, după cum, din fericire, s-a și întâmplat în unele cazuri.

Pentru a dovedi cât de întemeiată e frica de concurență străină, voi cita cazul colecției de obiecte românești din Transilvania a d-lui D. Comșa, din Sibiu. Această frumoasă colecție, în valoare de peste 10 000 de lei, neputând fi cumpărată din bugetul de 2 000 de lei de care dispunea Muzeul nostru, căruia i se oferise, era să treacă la Pesta, dacă nu s-ar fi salvat de către d-na Elisa I. Brătianu. Numai prin mărinimia Domniei Sale Muzeul se mândrește azi cu câteva frumoase exemplare ale acelei colecții. Câte alte obiecte sau monede prețioase din țara noastră nu ilustrează muzeele bulgarilor, de pildă! E timp ca asemenea emigrări să înceteze.

Achiziționarea obiectelor mai trebuie făcută în timpul cel mai scurt și pentru a evita distrugerea lor. Căci e de necrezut dezinteresarea ce se constată față de „vechituri“. Și, neputând aștepta până să se refacă educația publicului în acest sens, trebuie să mai salvăm ce încă se poate. Căci, dacă în clasa orășenilor, deși cam rar, totuși se acordă oarecare interes obiectelor vechi, țăranul, dimpotrivă, devine tot mai nepăsător față de trecut. Cu tradițiile bătrânești se duc și rămășițele artei noastre și izvoadele cele frumoase. A le mai aduna pe cele existente e o primă datorie a noastră, deși nu cea mai ușoară. Și numai aceia care au încercat vreodată să cumpere de la țărani, numai aceia cunosc greutățile unei asemenea întreprinderi. Pentru că de la început ne izbim de firea neîncredătoare a țăranului. La întrebarea despre scoarte sau alte obiecte vechi, răspunsul stereotip al sătenilor e că nu au nimic. Se tem, în cele mai multe cazuri, să arate ce au, de frica vreunui nou impozit. Și de aceea numai cu greu și mai ales după ce s-au convins că nu se urmăresc alte scopuri ei consimt a scoate din lăzi lucrurile interesante. Odată încrederea căpătată, încep greutățile târgului. Unii, într-adevăr, se înduplecă chiar a face daruri, când se conving de scopul patriotic ce urmărește Muzeul, și se simt mândri de atenția ce se acordă produselor lor.

Vina neîncrederii cu care dintru început ne întâmpină țăranii e tot a noastră: au fost prea adeseori păcăliți. Ultima Expoziție Generală, mai ales, tare ne-a discreditat. Sub tot felul de promisiuni ale unor agenți de rea-credință, s-au ridicat de la participari obiecte scumpe, ce nu li s-au mai înapoiat, chiar după repetate reclamații. Am arătat aiurea jaful ce s-a comis sub scutul Expoziției, pe urma căreia îndură azi Muzeul așa mari dificultăți. Nu mai departe decât în luna septembrie a.c., am mai primit o scrisoare a preotului din Stoenеști, care se plânge că „la doi locuitori din sat s-au pierdut hainele ce au dat la Expoziția Jubiliară”.

Cu asemenea plângeri sunt mereu întâmpinat pe unde mă duc să cercetez după obiecte. Și reclamațiile scrise de la necunoscuți sunt foarte numeroase. Tuturor însă le răspund că greșeala regretabilă a unora nu trebuie generalizată, căutând să recapăt încrederea celor păcăliți de alții. Căci un muzeu, ca și o expoziție, trebuie să fie element de cultură în cel mai larg înțeles și să contribuie la educarea poporului, iar nu la pervertirea lui.

Greutățile acestea de ordine morală nu sunt singurele ce se întâmpină în colectarea obiectelor. La neîncrederea menționată se adaugă ignoranța publicului în genere. Căci noțiunea „muzeu” este încă prea puțin popularizată, pentru ca să deștepte o imagine justă în mintea celor mai mulți. De unde, de altfel, am putea pretinde să se știe ce este în adevăratul sens al cuvântului un muzeu, când nu am avut încă unul? De aceea, foarte rari sunt cei care pricep că a face un dar Muzeului și a-și eterniza astfel numele pe lângă obiectul donat este o mare cinste. Numai aceia care au prilejul să vie să vadă Muzeul se conving de aceasta.

Mulți însă, în ignoranța lor, refuză chiar cel mai avantajos preț ce li se oferă pe obiecte, nevrând ca acestea să intre în Muzeu. Aci intervine rolul învățătorilor, care ar trebui să-i familiarizeze pe țăranii cu rostul acestui fel de instituții.

Pentru aceste motive, colectarea obiectelor pe baza circulațiilor sau chiar prin corespondență personală este aproape cu totul exclusă. Numai prin comunele pe unde am fost de mai multe ori și unde am reușit să conving pe primari sau preoți de importanța unui muzeu național, numai din acele locuri am mai putut obține obiecte și numai prin intermediari. În toate celelalte cazuri, se cuvine să mă prezint singur în comune și, cu toate rezistențele ce la început întâmpin, să persist a căuta. Cu mulțumire trebuie să constat că, până acum, nu mi s-a întâmplat niciodată ca, în urma unor adevărate stăruințe, să mă fi întors cu mâna goală.

Se întâmplă adesea ca tocmai la persoanele care neagă cu mai multă energie că ar avea ceva să găsești cele mai frumoase obiecte. Spaima lăsată de Expoziție îi face tocmai pe posesorii obiectelor de valoare să se apere cu mai mare convingere decât cei care nu au ce pierde. Caracteristic este cazul Mănăstirii *Agapia*, de unde, cu toate protestările stareței, care mă asigura că nu pot găsi nimic, am cumpărat totuși într-o singură dimineață nu mai puțin de 10 splendide scoarțe vechi. Căci îndată ce maicile au văzut că nu venisem, ca alții de tristă memorie, să ridic obiectele în schimbul unor promisiuni înșelătoare, ci le plăteam pe loc, mi-au oferit cu plăcere vechiturile, pe care erau fericite să le poată înlocui prin altele noi. La fel se întâmplă și pe la sate. Cu vorbe cinstite și cu bani se mai pot căpăta și încrederea oamenilor, și obiectele dorite.

Sistemul practicat până aci, și mai ales cu prilejul Expoziției, de a cerși obiectele sau de a le lua pe cale oficială, trebuie să dispară cu desăvârșire. E foarte natural ca, atunci când statul voiește să înființeze un Muzeu, să procure și mijloacele necesare, pentru a-i putea despăgubi pe cei ce nu se mulțumesc cu cinstea de a figura în cartea donatorilor. Iar sistemul de a se sechestra rezultatele descoperirilor în virtutea unei legi are ca efect că cele mai frumoase obiecte găsite în țara noastră sunt tănuite de autorii descoperirilor, care, pentru a scăpa de rigoarea legii, preferă să le vândă în străinătate. Numai atunci când se va fi acreditat părerea că organele oficiale nu sunt niște spoliatori, ci dimpotrivă, cei mai imparțiali apreciatori ai obiectelor de artă, numai atunci va dispărea și teama și neîncrederea generală ce domnește față de instituțiile statului.

Felul însă cum s-au ridicat odinioară odoarele de prin mănăstiri și metoda de colecționare a agenților Expoziției ne-au discreditat pentru multă vreme încă. Iar dacă am insistat mai pe larg aci asupra acestui punct, am făcut-o tocmai cu intenția de a provoca o schimbare a opiniei publice în această privință. Căci fără concursul benevol al posesorilor obiectelor, alcătuirea unei colecții care să cuprindă tocmai exemplarele rare și interesante este aproape imposibilă. Se cuvine dar ca, înainte de enumerarea colecțiilor cumpărate, să se publice, spre cunoștința celor mai mulți, numele mărinimoșilor donatori pe care Muzeul îi numără până azi [...].

Ideea d-lui C. Istrati de a organiza un alt muzeu în fostul Palat al Artelor e azi definitiv îngropată. S-a dovedit că planul nu era nici serios conceput, nici realizabil din punct de vedere practic; personalul propus de Domnia Sa nu prezenta garanțiile morale și științifice necesare creării unei asemenea instituții. Pretinsul său Muzeu al

„Trecutului Nostru“ a trecut în domeniul dezideratelor singuraticе, menite a nu fi niciodată concretizate. Iar drept singur răspuns la pătimașа și nedreapta sa împotrivire față de Muzeul de Etnografie și Artă Națională ce se înjghebase, acesta a ajuns, în scurtul timp de când s-a organizat, la dezvoltarea ce o are azi. Este, desigur, foarte departe de a fi complet și nici nu se poate considera ca un muzeu definitiv, ci numai ca o primă bază, ca realizarea unui program ce rămâne a se împlini treptat. Nu în doi ani se săvârșește un muzeu!

După felul colecțiilor și conform menirii sale, Muzeul se subdivide azi în două mari secții: etnografică sau a artei populare și cea ecleziastică sau a artei religioase. Prima secție, cea mai bogată a Muzeului, se subîmparte, după natura obiectelor, în mai multe secții, dintre care cele mai însemnate sunt: secția textilelor, a lemnului și a ceramicii. În secția textilelor intră: covoarele, scoarțele, velințele, lăicerele, chilimurile, țolurile, fie de pat, de perete, de fereastră, de șa (valtrapuri sau cioltare) și în genere orice țesătură din război. Iile sau cămășile femeiești, cămășile bărbătești cu alesături pe la guler și mâneci; ciupage alese ori cusute; poale de ie; cămăși de ginere. Fote, zăvelci șorțuri, pestelce, cătrînțe, oprege, vâlnice. Brâie, bete sau brăciri, cingători; brâie cusute cu mărgеле. Marame, testemeluri, broboade, învelitoare de cap, conciuri, cepse, scufițe, tulbente, căciule. Prosoape, ștergare, basmale, năframe, cârpe de ginere, cârpe de brâu, cârpe cu colțuri; șervete, fețe de perini, chindeie, cusute ori alese în război. Sumane, zăbune, zeghi, mantale, ghebe, dulame, ipingele, sarici, mintene; cioareci, tureci, ciorapi, mănuși, veste. Traiste, desagi etc.

A doua mare secție, acea a produselor de lemn, cioplit sau încrestat, cuprinde: case și biserici de lemn, interesante prin părțile lor sculptate; diferite părți din elementele arhitectonice ale acestor clădiri, ca: fruntare, stâlpi și undrele, pridvoare, cosoroabe etc. Porți și porțițe cu ștenapii înflorați; zaplazuri, garduri împletite. Cruci și troițe din țințirime și de la răscruci. Furci de tors, fuse, băte, ploști, solnițe, spărgătoare de alune și nuci, linguri, furculițe, blide, căpăcele, cauce; blidare, polițe, cuiere; maiuri de lăut; păpușari de brânză; codiriști de bice, fluiere și cavale; răbojuri etc. Scaune, mese, laițe, tronuri, sfeșnice, lacăte sau broaște de lemn; juguri, proțapi. Războaie, vârtelnițe, sucule, suveici, zimți; târnițe, cobilițe, cofe, ciubere, fedeleșuri, balerci, talere, polonice, butoiase, hârdaie, garnițe, ciuturi, coveți, albi. Mobile de lemn din casă, precum și uneltele de lemn.

A treia secție, a ceramicii, cuprinde tot felul de vase de lut: talere, blide, străchini, oale, ulcele, ulcioare, bocăi, căni, sfeșnice, pușculițe, sobe, toate smălțuite sau numai arse.

În afară de aceste secții capitale, care cuprind mai toate obiectele dintr-o gospodărie țărănească, mai intră în cuprinsul Muzeului și obiectele de metal: arme, paftale, broaște și lacăte, amnare, inele, brățări, cercei; obiecte de corn și sidef, ca cornurile de păstrat praful de pușcă, paftale; obiecte de piele: cojoace, bunde, pieptare, chimire, curele și șerpăre. O secție interesantă mai e aceea a ouălor încondeiate, cu motive atât de variate și frumoase. Toate aceste obiecte ar forma secția artei populare.

Am înșirat aci pe cele mai multe dintre ele, pentru a atrage atenția asupra lor. Căci de cele mai multe ori, publicul nu știe că atari lucruri pot figura în muzeu. Natural că, pentru ca ele să fie demne de a fi expuse, trebuie să aibă un caracter artistic, adică să fie îngrijit și frumos lucrate. O furcă, de pildă, care constă numai dintr-un simplu băț, fără nicio creștătură, nu e un obiect de muzeu; cele încrestate sau înflorate însă, da. De asemenea, și o oală, pentru a intra în muzeu, trebuie să aibă sau o formă frumoasă – ca splendidele ulcioare mai vechi –, sau un smălț plăcut și caracteristic. Adeseori, chiar obiectele cele mai lipsite de ornamente prezintă interes prin formele lor vechi, care azi în bună parte s-au transformat, devenind tot mai puțin estetice, prin influențele străine care pervertesc gustul natural al țăranului.

Am căutat, firește, să le aleg pentru Muzeu pe cele mai caracteristice, pe acele care pot servi de tip. Deoarece însă în această privință nu există nicio altă colecție sau vreun studiu pregătitor, nu am ajuns să am în toate direcțiile serii complete din cele mai vechi și în același timp cele mai frumoase exemplare. Totuși, din colecțiile existente se poate căpăta o idee despre arta poporului nostru. Pentru ca această imagine să fie cât mai deplină și pentru a-l arăta pe țăranul nostru în adevăratul său mediu, am reușit să aduc în Muzeu o casă întreagă, care ocupă singură una din sălile colecției.

Mulțumirea pe care vederea acestei case a procurat-o tuturor vizitatorilor [...] și interesul ce ea a deșteptat printre artiști îndrătuiesc îndeajuns transportarea ei aci. Ea a dat motive noi de sculptură artiștilor noștri. Arhitectul Clavel a utilizat cu mare măiestrie amănuntele stâlpilor de la această casă pentru frumoasa și originala sa tâmplă de lemn, în caracter cu totul popular. Nu mai amintesc entuziasmul ce această casă stârnește la străinii care o văd și cărora le lasă o imagine completă și plăcută a stării sociale și a îndeletnicirilor artistice ale țăranului nostru. Ea e aproape pe de-a-ntregul mobilată azi întocmai în stilul original – cu păpușoiul atârnat la fruntar, cu podeala de pământ și vatra afumată.

Neapărat că nu toate casele sunt la fel cu a lui Mogoș; eu, cel puțin, nu mai cunosc o alta atât de mândră [...]. Deși nu așa de artiști ca Mogoș, totuși foarte îndemânatici mai sunt și alți meșteri în acea parte a Gorjului. Din Ceauru chiar e Vizantie, autorul uneia dintre porțile monumentale din Muzeu. Din satul învecinat, Tălpășești, e o altă poartă, cu o ornamentație cu totul diferită de aceea a ștenapilor din Ceauru, după cum se poate vedea din reproducerea de aci.² Căci fiecare sat își are stilul său tradițional – o frumoasă probă a marii varietăți a aptitudinilor artistice ale țăranului nostru.

În afară de monumentele aci descrise, secția lemnului mai cuprinde și multe troițe sau cruci monumentale de lemn. Unele dintre ele au și inscripții votive. Astfel e crucea din 1878, lucrată de Vasile Stanciu Burdușel și ridicată de Jumară în memoria fiului său, mort în război. Înaltă de peste 4 metri și largă de 2 metri e troița dăruită de frații Negrescu. Acest fel de amplificare monumentală a crucii e caracteristică numai Olteniei și unor județe de munte ale Munteniei. În Moldova, asemenea troițe nu se găsesc. Împreună cu porțile aci amintite, troițele sunt cei mai de frunte reprezentanți ai secției lucrărilor în lemn cu care se îndeletnicește românul. Din nefericire, asemenea exemplare tipice ale noastre au lipsit cu desăvârșire la Expoziția Jubiliară, unde s-a dat o idee cu totul incompletă despre arta populară românească.

Lucrările mai mici de lemn sunt splendid reprezentate prin bogata colecție de furci de tors. Ele sunt comune atât în Regat, cât și la românii din Transilvania, de la care colecția d-nei Brătianu, expusă în Muzeu, posedă câteva exemplare foarte amplificate. Nu mai puțin caracteristice sunt cele din munții noștri. Aceste încreștături foarte migăloase, dar bine combinate, sunt, în genere, opera păstorilor. Tot lor le mai datorim, de altfel, și cel mai frumos ornate cancee, cauce sau alte unelte de la stână. Toate acestea, ca și păpușarii sau formele pentru presat brânza, au încreștături întocmai ca cele ce se cunosc la popoarele germanice de nord sub denumirea generală de *Kerbschnitt*.

Desene geometrice sunt adâncite în lemn prin creștături cu muchiile oblice, cele corespunzătoare fiind aplicate totdeauna în sens invers, așa că porțiunea de lemn rămasă în relief are forma conică trunchiată. Izvoadele astfel săpate sunt, în genere, figuri rezultate din diferite aplicări ale „paznicului” sau ale compasului. Au forma unor rozete, ce se aseamănă grozav cu acele ale artei gotice târzii. Varietatea acestor izvoade este foarte mare, deosebirile constând

² Vezi reproducerea la p. 51 (p. mss. 224) [nota aparține primei ediții a textului, din 1909, avea planșe cu ilustrații – n.ed.].

în jocul diferit al paznicului. La noi, asemenea încreștături se regăsesc atât la ornamentația caselor, după cum ne dovedește casa lui Mogoș, cât și la ștenapii porților, la furci, bâte, sfeșnice, ceaune, linguri, păpușari, fluieri, codiriști, tronuri, blidare, japițe de car etc. Aceleași diverse aplicări au aceste modele încreștate și la popoarele nordice, unde existența lor se dovedește încă din secolul al VII-lea. Azi, această tehnică e încă întrebuințată în arta populară din Dane-marka și Scandinavia. Urme de lucrări în *Kerbschnitt* se regăsesc și prin Alpi, mai ales în epoca artei gotice. Dar nu numai popoarele germanice au exclusiv această tehnică. Ea se practică întocmai la fel și în Turcia. De unde am împrumutat-o noi, nu se poate încă stabili definitiv. Ne lipsesc date mai precise despre tradiția acestor obiecte, precum și elementele îndestulătoare de comparație.

Deși piesele din Muzeu au înfățișarea mai veche, ele nu datează totuși de mai mult de vreo trei decenii. Prin siguranța desenelor și marea lor varietate, se dovedește însă că modelele ce avem nu sunt decât reproducerea unor izvoade tradiționale și de mult împământenite și folosite și la noi. Unele încreștături de la porțile lui Mogoș sau de pe furci și de pe bâtele ciobanilor noștri pot perfect suporta comparația cu cele mai frumoase exemplare ale muzeelor străine, atât sunt de frumos concepute și perfect executate. Cam aceleași motive decorative se regăsesc și la bisericile de lemn, din care sper că în curând voi reuși a aduce una în Muzeu, dacă mijloacele, și mai ales localul cel prea strâmt, mi-ar permite.

Înainte de a încheia această scurtă privire asupra secției lucrărilor în lemn, trebuie menționate și mobilele. Din cele civile însă, în afară de blidare, s-au păstrat puține exemplare originale. Bogată, din contră, este secția mobilelor bisericesti, din care Muzeul posedă câteva exemplare admirabile. Strana și tetrapodul de la Mănăstirea Probota, cu împletiturile și ajururile sculptate într-un frumos stil oriental, sunt exemplare foarte prețioase. Dar atât acestea, cât și ușile împărătești aci reproduse nu sunt produse ale artei populare. De caracter și execuție mai simplă și asemănătoare cu mai sus citatele ornamente sunt stranele de la biserica din Cârligu, aci reproduse.

Cu mult mai numeroase decât obiectele de lemn sunt exemplarele din secția textilelor, care e mai completă. Sunt reprezentate mai toate districtele țării și chiar diferitele ținuturi locuite de români. Această întregire s-a putut realiza mai lesne, deoarece obiectele de acest fel sunt mult mai numeroase, fiind de o întrebuințare mai curentă, și se și pot procura mai cu înlesnire. Căci una dintre

caracteristicile distinctive ale românului este tocmai portul său. Cel femeiesc, mai ales, este de o bogăție extraordinară. Nu numai fiecare județ, dar aproape fiecare plasă își are portul său particular. Deosebirile constau atât în formă, cât și mai ales în izvoade și în culori. Aceleași deosebiri se constată și la românii de aiurea. E cu totul altfel, de pildă, costumele siliștencelor de acel al lugojencelor sau al femeilor din Meglen.

Elementele din care se compune veșmântul femeiesc sunt aceleași peste tot și se impun prin simplitatea lor. O cămașă sau ie, lungă până la glezne, îmbracă tot corpul. Ea e strânsă la mijloc printr-un brâu larg. Peste acesta se prind cele două șorțuri care țin loc de fuste și care au diferite numiri, după cum se poartă în față, și atunci se zic fotă și zevelcă, sau vâlnic sau catrință, când se poartă la spate. Dacă mai adăugăm betele, marama și zeghea, avem costumele complete.

Bogăția și varietatea constau mai ales în alesiăturile iilor și țeșăturilor diferite ale șorțurilor. Într-această privință, se deosebesc chiar regiunile cele mai apropiate unele de altele. Sunt așa de diferite felurile de crețuri sau râuri de pe iile femeiești, atât ca modele, cât și ca combinare a culorilor, încât prin mici modificări se obțin nenumărate variante. Sunt regiuni care au culorile lor particulare și chiar modul lor special de a le produce.

Neputându-se reproduce aci costumele cu culorile lor, se amână o descriere mai amănunțită a diferențelor portului pentru catalogul colorat ce se prepară de direcția Muzeului, după desenele originale ale d-lui O. Roguski. Materialul adunat la Muzeu în această direcție este foarte bogat [...], așa încât va permite o clasare a diferitelor tipuri și a influențelor reciproce. Cele peste 450 de cămași din toate părțile, orânduite după regiuni, dau o bună imagine a diferențelor locale și a amplificării izvoadelor. Iile cele mai vechi, de pânză groasă de în, sunt cele mai simple și adesea cele mai frumoase. În vremea mai nouă, râurile sunt prea încărcate cu fluturi, care, înlocuind beteala cea veche, dau un aspect neliniștit costumelor. De asemenea, cusăturile care se făceau cu mătase sau arnici, azi sunt de lână și de aceea mult mai grosolane și neplăcute.

Nicăieri mai bine ca la Muzeu nu se pot păstra izvoadele cele vechi. Sunt deci rugate toate persoanele care au asemenea ii să le vândă sau să le ofere Muzeului, pentru a se completa cât mai bine acest bogat tezaur de izvoade străbune. Nu numai simple ii, dar și costume întregi sunt expuse la Muzeu, unde cu timpul fiecare județ va fi reprezentat printr-una sau mai multe asemenea păpuși, îmbrăcate cu costumele particulare fiecărei regiuni.

O atenție deosebită caută să se dea și cofurilor vechi, astăzi de asemenea în părăsire. Conciurile cele frumoase, din care Muzeul are o colecție bogată, au dispărut cu totul din obiceiuri.

În afară de costume, secția textilelor mai cuprinde scoarțe și lăicere. Și țesutul acestora forma una dintre ocupațiile de căpetenie ale româncei. Nu era casă, în vechime, fără războiul ei, și țărăncile singure torceau și vopseau lănurile din care apoi tot singure urzeau cele mai frumoase scoarțe. Tradiția țesutului nu a dispărut încă; s-au înlocuit însă boielile vegetale prin culori de anilină, iar izvoadele geometrice vechi prin desene de animale și altele. Modelele vechi din Muzeu însă au început să fie copiate și astfel vom reveni în curând la tradiția cea bună.

Secția ceramicii e, de asemenea, foarte bogată. Exemplarele vechi fiind și mai rare decât în celelalte secții, din cauza materialului mai lesne expus deteriorării, s-a compensat lipsa lor prin produse noi, dintre care unele sunt foarte interesante. Cea mai veche strachină datată e din Oltenia, din 1810. Mult mai vechi sunt însă olăriile de la românii din Transilvania, de la care se află expuse unele exemplare din secolul al XVIII-lea. Ceramica lor este însă tare influențată de a sașilor, pe când cea din țară se aseamănă mai mult cu a popoarelor din sudul Dunării.

Tehnica olăriei nu a dispărut încă din popor. O bună probă a numeroaselor centre de olari țărani a dat ultimul concurs, la care au participat peste 150 de meșteri. S-a dovedit, astfel, varietatea modelelor și mai ales a smălțurilor, care diferă după materialele prime ce are fiecare regiune. Pământul cel mai bun este cel roșiatic din Mehedinți. Formele sunt aproape aceleași pretutindeni. Unele dintre ele, cum sunt, de pildă, ulcioarele cele mari cu două mânuși, se apropie de eleganța vaselor antice.

Olăria românească e, în general, colorată. Chiar străchinile sau oalele cele mai ieftine au desene. La acestea din urmă, smălțurile sunt înlocuite prin desene în alb, cu culoare de pământ. Izvoadele desenelor prezintă variații foarte bogate; unele se apropie de încondeierile ouălor de Paști. Cu toată naivitatea desenelor, totuși, prin originalitatea lor și adesea prin perfecțiunea formelor, olăria românească, chiar mai nouă, produce cea mai bună impresie asupra specialiștilor străini. Olăria e una dintre expresiile cele mai caracteristice ale artei noastre populare și de aceea i s-a dat locul ce i se cuvine în Muzeul de Artă Națională.

Tot în secția ceramicii intră și sobele de teracotă, din care Muzeul posedă un splendid exemplar, dăruit de părintele D. Dan din

Straja Bucovinei. În așteptarea unei noi clasificări, s-au expus aci și discurile de la bisericile lui Ștefan cel Mare, care prezintă și un mare interes arheologic-istoric, pe lângă cel artistic. Și această secție, oricât ar fi de bine reprezentată, e departe de a fi completă, rămânând a se întregi cu timpul.

Pe lângă aceste trei secții capitale, mai așteaptă să ia o dezvoltare mai mare și colecția de ouă încondeiate. De asemenea, cea a instrumentelor de muzică, a pielăriei și a bijuteriei populare. Un bun început s-a făcut prin colectarea documentelor grafice, care ne oglesc poporul și țara noastră. Din nefericire, asemenea reproduceri nu sunt vechi, ca la alte popoare. *Albumul* lui Raffet, cuprinzând 20 de planșe despre România, datează din 1837. Cel al lui Bouquet, din 1843 [...]. În afară de acestea, mai sunt și unele foi răzlețe, care prin subiectele reprezentate au interes pentru istoria culturală a trecutului nostru. Prin raritatea lor, asemenea documente sunt foarte greu de dobândit; să sperăm că amatorii, care mai de timpuriu au avut buna idee de a colecta asemenea planșe cu subiecte românești, vor contribui la completarea colecției Muzeului. Exemplul dat de T. Maiorescu, care a dăruit *Albumul* lui Billecoq, va găsi, sper, imitatori. Căci multe din aceste publicații sunt azi cu totul ieșite din comerț.

Acestea sunt, în rezumat, colecțiile care alcătuiesc actualul Muzeu. Adăpostite într-un local nu tocmai propriu, ele au fost astfel expuse, încât să dea cea mai clară imagine a artei poporului nostru. Să placă, să atragă privirea și să instruiască în același timp. O clasare strict științifică nu se va putea face decât atunci când din fiecare secție vor fi destule obiecte pentru a nu fi nevoie să se umple, prin împrumutări de la una la alta, golurile secțiilor actuale. Din cele câteva vederi ale sălilor, aci reproduse, se poate avea o idee de dispoziția generală. S-au menținut zidurile spoite cu var, pentru a păstra bine caracterul rustic, care se potrivește obiectelor expuse. Mai toți pereții sunt îmbrăcați cu admirabilele scoarțe și lăicere, care înveslesc sălile prin culorile lor plăcute. S-au menținut încă dulapurile vechi, din cauza lipsei de fonduri, care să permită o reînnoire totală a mobilierului.

Începutul făcut, prin instalarea în Muzeu a casei lui Mogoș, rezumă programul viitor. Se va căuta a se face, în proporția necesară, același lucru pentru fiecare din regiunile mai însemnate locuite de români. [...] În doi ani și cu mijloacele restrânse ce s-au acordat, nu s-a putut realiza decât o parte din program. Iar faptul că Oltenia este mai bine reprezentată decât restul țării se datorește nu întâmplării,

ci procedării sistematice ce se impunea, de a se explora succesiv, dar temeinic, o regiune anume, înainte de a trece la alta.

Atât prin situația ei geografică, cât mai ales prin bogăția sa artistică, se impunea să încep cu Oltenia. Și cred că am reușit a aduna exemplare atât de caracteristice, încât am relevant chiar oltenilor frumusețea artei lor, pe care nu o bănuiau până acum. Secția oltenească a Muzeului din București e cu mult mai completă și caracteristică, decât chiar interesantul și mai vechiul Muzeu local din Târgul Jiului.

Încă neorânduite sistematic sunt obiectele secțiunii eclesiastice, căreia i se cuvine o atenție cu totul specială. Căci conține obiectele cele mai scumpe ale trecutului nostru și singurele moșteniri de la strămoși, de la care nu avem alte rămășițe. Odăjdiiile bisericesti au fost păstrate în mănăstirile bogate, de unde în bună parte au fost ridicate cu ocazia secularizării. Acestea formează depozitul Muzeului de Antichități, cu obiectele preistorice sau cu cele grece și romane. O separație a Muzeului de Antichități de cel al neamului românesc se impune. În principiu, această separație a și fost oficial hotărâtă și va fi în curând pusă în aplicare. Căci n-au ce căuta evangheliile frumos ferecate, potirele, discurile și crucile cu pietre scumpe, icoanele îmbrăcate în argint, aerele sau epitrahilele cusute cu fir și mărgelă și toate celelalte odăjdii, purtând inscripții cu numele voievozilor noștri, alături de idolii egipteni sau de inscripțiile greco-romane. Obiectele cultului trebuie să se găsească în muzeul cel românesc, nu în cel de „antichități”, al cărui cadru se încheie tocmai acolo unde începe competența celui național.

O dovadă a dezinteresării ce direcția Muzeului de Antichități a arătat față de arta veche românească e lipsa de adaosuri făcute la colecțiile vechi, în care s-au exclus aproape cu totul mobilele. Acest gol e împlinit în parte la Muzeul de la Șosea, unde se găsesc unele exemplare din cele mai caracteristice mobile bisericesti. Aducerea acestora de prin biserici, unde se pot înlocui prin copii noi, se impune, căci altfel dispar, distrugându-se prin uz. De asemenea, furtul întâmplat acum în urmă la Mănăstirea Bistrița ne arată pericolul căruia îi sunt expuse obiectele scumpe din bisericile noastre. Asigurarea lor în colecțiile oficiale, cu toate garanțiile unei bune paze, se impune cât mai grabnic. Prin reproduceri în ghips după părțile sculptate ale bisericilor, se va putea alcătui și o secție interesantă a mulajelor, care ar da o bună idee a arhitecturii noastre religioase. Un început s-a făcut și în acest sens, prin expunerea reproducerilor după stâlpii, pisania și chenarele de la Stravropoleos. O bogată

colecție de fotografii completează imaginea ce se poate da despre bogata și frumoasa artă a mănăstirilor și a bisericilor noastre.

Când toate aceste secții, acum de abia proiectate, vor putea fi realizate, atunci numai vom avea, în sfârșit, un muzeu național demn de acest nume. Pentru ca însă toate aceste obiecte să fie expuse după cum se cuvine, e nevoie și de un local potrivit. Spre a orândui, de pildă, o secțiune ecleziastică, trebuie neapărat o sală boltită, în care să se ridice o catapeteasmă, întocmai ca într-o biserică. Toate aceste amenajări speciale ale Muzeului sunt prevăzute în planul schițat și publicat încă din 1907. Să nădăjduim că se vor afla odată în bugetul statului și banii necesari pentru ridicarea acestei clădiri, care ne este tot atât de necesară ca și cazărmile sau localurile de licee.

Căci un muzeu, în sensul adevărat, este cea mai bună școală pentru popor. În ea se capătă, fără altă pregătire, ci numai prin intuiție, cele mai frumoase lecții de patriotism. Iar numele ce i se va da viitoarei instituții se va alege între muzeul „național” sau „al neamului românesc”, în caz că nu se va păstra titulatura ceva mai lungă de azi. În niciun caz nu va fi muzeul „trecutului nostru”, fiindcă el va trebui să cuprindă și manifestările artistice ale zilelor noastre. Căci nu o instituție moartă, ci un focar de cultură trebuie să fie un muzeu național. Din el să se inspire generațiile viitoare de artiști și într-însul să se depună succesiv rezultatele noi ale artei românești. Numai astfel își va împlini înalta sa menire un adevărat muzeu național, care trebuie să fie în cea mai strânsă legătură cu poporul. În el trebuie să se oglindească trecutul nostru și tot aci să se plămădească viitorul artei românești. În scop de a deștepta interesul general pentru începuturile acestui muzeu, au fost scrise și aceste rânduri.³

„Maica Sfântă să preumblă,
Umblă-n sus și umblă-n zos,
Că ie timpul răcoros,
Ș-o venit vremea să nască,
Ca să nască Fiul Sfânt,
Fiul Sfânt pe-așest pământ.
Maica Sfântă să dușea
Până la Moșu Crășun
Și din gură așa-m grăia:
– Bună sara, Moș Crășun,
Lasă-mă înăuntru să tun.
– Io înăuntru nu ti-oi lăsa,
Du-te-n strana cailor
Sau în ieslea boilor.
Maica Sfântă să dușea
Și din gură așa-m grăia:
– Staț, voi cai, de-a tropoi
Și vă dareț a sufla,
Ca să nască Fiul Sfânt,
Fiul Sfânt p-așest pământ.
Caii-n samă nu punē
Și mai tare tropoia,
Maica Sfânta-i blăstăma:

– Fire-aș voi, cai, blăstămaț,
De min și de Dumnezău
Și de drag Fiuțul meu;
Voi, cai, să n-aveț saț
Până-n zăua de Ispas,
Ș-atunșa numai un șeas.
Maica Sfântă să dușea
Până-n ieslea boilor
Și din gură așa-m grăia:
– Staț voi, boi, de-a rumega
Și vă dareț a sufla,
Ca să nască Fiul Sfânt,
Fiul Sfânt p-așest pământ.
Boii-n samă o puneă,
Fiul Sfânt că Sî năștea
Maica Sfânta-i alduia:
– Fire-aț voi, boi, alduiț
De min și de Dumnezău
Și de drag Fiuțul meu;
Voi, boi, să fiț sățuiț
Până-m prânzu șel micuț.
Ș-o cântăm
Ș-o colindăm
Și la gazdă ni-o-ntinăm.”¹

¹ Colindă interpretată de Sion Dăion din comuna Densuș, 18 ani; în Ovid Densușianu, *Grăul din Țara Hațegului*, ed. cit., p. 122 – 123.

³ Text apărut la *Minerva*, Institut de Arte Grafice și Editură, București, 1909.

Alexandru Tzigara-Samurças

Punerea pietrei fundamentale a Muzeului Național

Tendința popoarelor spre o viață culturală mai intensă se naște numai după ce sentimentul respectului tradiției a fost deșteptat în toate straturile națiunii. Aprecierea și cercetarea trecutului și, ca urmare firească, înființarea muzeelor, sunt unele dintre semnele caracteristice ale oricărei renașteri culturale. Punându-se în anul acesta fundamentul noului Muzeu Național, s-a adăugat încă o piatră la opera măreață ce se desăvârșește sub domnia binecuvântată și strălucită a primului nostru rege. Pe temelia neclintită a independenței politice și economice a țării, se bazează acum năzuința de a dobândi și neatârănarea culturală a poporului românesc. Într-acest scop, instituțiile noastre de cultură de la Universitate, cu anexele ei până la școlile elementare, se înmulțesc mereu, transformându-se neîntrerupt, potrivit cerințelor timpului și menirii lor cât mai înalte.

În mijlocul acestei prefaceri îmbucurătoare, singură instituția muzeului rămăsese în urmă. Și se părea firesc, la prima vedere, ca în vremea aceasta, în care marile probleme sociale și nevoia lătirii instrucției elementare în masa poporului ne preocupau în primul rând, muzeele să se fi dat uitării. De mulți, ele erau privite ca un lux inutil. Și cu toate acestea, nu există pentru popor o instituție mai de folos și cu un caracter mai general decât muzeul, atât din punctul de vedere al instrucției, cât mai ales al educației morale. Căci un muzeu, în adevăratul înțeles al cuvântului, este nu numai un templu, dar este totodată și o școală de educație. Un templu, căci într-însul, ca într-un sanctuar național, se adăpostesc pe veci odoarele scumpe ale unui popor, el fiind totodată și depozitarul tradiției naționale. O școală, și cea mai mare, căci în muzeu, fără altă pregătire, fără chiar cunoașterea slovelor și fără intermediul unui dascăl, se capătă pe nesimțite cea mai înălțătoare lecție de patriotism. Într-un muzeu național se oglindește trecutul și se plămădește viitorul: el este cea mai desăvârșită expresie a civilizației unei țări. [...]

Dacă în paralel cu prosperitatea materială a unui popor merge în mod firesc și cultivarea artei, apoi a venit, cred, momentul ca din excedentele bugetare să se facă și unele sacrificii culturale. Astfel, în loc de a avea rămășițele artei noastre împrăștiate în localuri deosebite și, în genere, necorespunzătoare, ele vor fi reunite într-un singur local, propriu și demn de ele. Începând din vremurile cele mai îndepărtate, vizitatorul viitorului Muzeu va întâmpina produsele primitive, dar uneori surprinzătoare prin măiestria lor, ale epocilor preistorice. Din uneltele de piatră, dar mai ales din frumusețea olăriei zugrăvite, se va vedea că regiunea aceasta dintre Dunăre și Carpați a fost locuită, cu mult înainte de vremea creștină, de o populație înzestrată cu un simț artistic superior. Marea îndelnicire a vechilor triburi trace, care au sălășluit aicea, ar explica poate și adâncul sentiment artistic al țăranului de azi, rafinat timp de atâtea generații.

Știința preistorică atribuie o mare importanță descoperirilor făcute în țara noastră în vremea din urmă, căutând să dezlege prin ele marea problemă a migrației popoarelor. Pe baza lor se susține azi superioritatea artistică a triburilor nordice față de cele din Marea Egee și chiar din Mykene. Din rămășițele artistice și numismatice ale epocii greco-romane, ce vor urma celor preistorice, se va învedera mai ales marea precumpănire ce a avut cultura elină la gurile Dunării. Iar dintre numeroasele urme ale strămoșilor romani, Muzeul de Artă se va mărgini să arate numai unele exemplare, ca indicații ale marilor centre antice care, neputând fi aduse la București, vor trebui expuse la locul originii lor. Astfel, sperăm că în curând metopele de la Adamclisi vor lua îndărăt calea spre Dobrogea, pe lângă cetatea ce iese la iveală, pe care e imposibil să o transportăm de acolo. Restaurate la locul lor, ele vor mărturisi vechea dominație a imperiului romanilor, azi redeșteptată sub stăpânirea tânărului regat român. Pietrele cu inscripții, prezentând un interes epigrafic, iar nu artistic, vor alcătui Lapidariul de la Filaret.

Ieșind din epoca antică și intrând în cea medievală, în acea epocă în care țara noastră a servit ca o pâlnie prin care s-au strecurat tot felul de neamuri dinspre răsărit spre apus, Muzeul nostru se va mândri cu unul dintre monumentele cele mai de seamă: populara *Cloșcă cu puii de aur* de la Pietroasa, lăsată de goți în trecerea lor prin Munții Buzăului. Iar întunericului ce urmează și pe care nici istoricii nu l-au putut scurta îndeustul, îi va corespunde în colecțiile noastre un mare gol, până ce în sfârșit apar, deodată cu înființarea voievodatelor, scumpele și splendidele odoare bisericești – dovezi

strălucite nu numai ale credinței strămoșești, dar și ale înaltului grad de cultură a străbunilor noștri. Această splendidă secție, alcătuită din sugestivele și inestimabilele¹ ei icoane, din epitafurile brodate de mâinile chiar ale domnițelor noastre, din odoarele de tot felul în aur și în pietre scumpe ale mitropoliților sau ctitorilor boierești, toate aceste tezaure vor da, desigur, cea mai vie imagine a belșugului și a vieții de înaltă treaptă culturală în care se răsăreau voievozii noștri, tot atât de vajnici luptători ca și pricepuți arhitecți și artiști.

Astfel, istoria principatelor ne va fi oglindită în sălile Muzeului Național în toate ale ei amănunte, dar mai imparțial, mai impunător și mai imediat decât ne-o pot da chiar scrierile cronicarilor sau ale istoricilor noștri. Alături de reprezentanții claselor domnitoare sau călugărești, va avea locul ei de cinste și marea masă a poporului, splendid înfățișată prin minunatele țesături ale gospodinei noastre sau prin nu mai puțin surprinzătoarele produse ale țărânului nostru. În ele se răsfrânge întreaga poezie a poporului. După cum doina și graiul popular au reîmprospătat limba românească de azi, tot astfel, produsele țărănești vor face să renască o splendidă artă națională. Ieșind din domeniul trecutului și al anonimatului, Muzeul va da un loc de frunte și artei zilelor noastre, transmițând astfel viitorimii și actualitatea care așa de repede se va trece. [...] Prezentul va înviora trecutul și, în loc de a fi un cimitir al artei, Muzeul Național va fi școala vie a patriotismului și a dezvoltării sentimentului estetic.

Astfel înțeleasă, menirea Muzeului este mai înaltă decât a oricărei alte instituții de cultură, căci niciuna nu are o acțiune așa de generală și de binefăcătoare. Întreg poporul, de la clasele cele mai înalte până la cele mai de jos, va avea satisfacția sa prin Muzeu. Cărturarul savant va avea la dispoziție o arhivă de documente ale timpului, mult mai directe și mai puțin prefăcute ca sorgințile scrise; analfabetul, de asemenea, va fi fără de voie răpit de frumoasele înfățișări care vor izbi văzul său. Muzeul va avea, astfel, nu numai un rol cultural, dar și unul moral: prin el, generațiile tinere vor învăța să aprecieze și să iubească trecutul.

Pentru ca obiectele să producă tot efectul dorit, se cuvenea să se dea conținutului cadrul cuvenit. Spre a noastră mare rușine, trebuie să constatăm că în această privință nu s-a făcut nimic până în prezent. Rămăsesem într-o prea vădită inferioritate față de vecinii

noștri imediați de la nord și de la sud. Era vremea ca acum, după ce ne putem mândri cu localuri admirabil amenajate pentru fauna și flora noastră, să facem ceva sacrificii și pentru arta străveche. Cu atât mai mult, cu cât ea este mai susceptibilă de a pieri prin uzură, prin distrugere sau prin expatriere, pe când natura, veșnic darnică, nu stârpește așa de repede spețele sale, ci singură le perpetuează la infinit. Și dacă cu drept cuvânt ne mândrim cu splendidele vitrine în care Muzeul de Zoologie adăpostește atâtea spețe de animale indigene și străine, cu atât mai mândrim vom fi de a vedea, în sfârșit, la loc de cinste rămășițele din vremea lui Mircea, a lui Ștefan cel Mare, Matei Basarab, Brâncoveanu și a atâtor alți mândri înaintași ai noștri.

Mai bine de un deceniu am luptat pentru a pune în evidență această constatare elementară. Indiferența arătată față de arta străveche nu corespundea cu starea de cultură la care năzuim. A trebuit o fericită întorsătură a sorții, pentru ca să văd visul realizat. S-a întâmplat ca visticșia țării să fie în mâinile unui spirit superior ca al lui Petre Carp, care știe să aprecieze și să alinieze nu numai nevoile materiale ale țărănimii, dar cunoaște și susține, cu inimă caldă și cu adâncă pricepere, și interesele superioare ale culturii naționale. Iar la departamentul cultelor am avut fericirea să se afle în același timp C. C. Arion, un suflet de adevărat artist, care nu din spusele altora, ci prin simțul înăscut, ce natura îl sădește numai în unii aleși ai ei, știa să aprecieze valoarea adevărată a operelor de artă și să se ridice până în sferele ideale ale frumosului. A trebuit fericita conlucrare a acestor doi factori, pentru ca în fine să se poată obține un local demn pentru moștenirea artistică a poporului românesc.

Cu mijloacele ce ni s-au pus la dispoziție, iscusitul artist N. Ghika-Budești a izbutit să dea cea mai reușită soluție problemei ce se impunea. Arhitectura exterioară trebuie să oglindească în primul rând conținutul, care joacă rolul principal. Cerințelor acestuia a căutat să se conformeze aspectul clădirii. Și deoarece arta religioasă constituie partea importantă a tezaurelor expuse, era natural ca stilul mănăstirilor să predomină în alcătuirea noii clădiri. Astfel, întregul Muzeu se va grupa în jurul unei curți centrale împrejmuite de arcade, ca în străbunele noastre mănăstiri. Ca și acolo, ea va servi de loc de odihnă și de reculegere intelectualilor și vizitorilor dornici de un loc de meditație asupra trecutului și de inspirație patriotică. În aripile înconjurătoare vor fi instalate, după normele științifice și estetice cuvenite, colecțiile de artă. Jos va fi Antichitatea. Căminul principal, conținând secția ecleziastică, va determina tonul și

¹ În text, „nestimatele” [n. ed.].

ordonanța arhitectonică. În aripi vor fi colecțiile etnografice și de artă modernă. Pentru a întrerupe repetarea arcadelor succesive, se ridică în mijloc un turn pătrat, amintind de culele locuințelor boierilor noștri. [...]

Clădit din materiale durabile, numai piatră și cărămidă aparentă, acest Muzeu va da generațiilor viitoare cea mai bună imagine a dezvoltării noastre culturale la începutul veacului al XX-lea. E de așteptat ca după scurt timp clădirea să devină neîncăpătoare pentru colecțiile și darurile ce sper că acum vor veni mai multe. Atunci, păstrându-se fațada, se vor putea mări aripile, construindu-se, potrivit nevoilor, încă vreo două alte curți cu clădiri înconjurătoare.

Oricare ar fi dezvoltarea ce va lua în viitor, ministrului Arion îi revine marele merit de a fi pus piatra fundamentală a primului muzeu de artă. Legitima mândrie ce trebuie să resimtă poate fi lesne tulburată și întunecată, dacă nu se va da cuvenita urmare frumoasei și inimoasei fapte. Pentru ca Muzeul să devină ceea ce cu toții dorim din suflet, e nevoie să i se dea și mijloacele de a se îmbogăți și de a-și expune în mod demn colecțiile ce le conține. Aceste cerințe însă nu se pot satisface cu micile mijloace ale bugetului actual. Ele vor trebui neapărat sporite. Sunt convins că nici nu este nevoie să mai insist asupra acestui punct. Ceea ce până ieri se părea o aberație, azi e considerat ca o necesitate de neînlăturat. Arta și-a cucerit și ea dreptul de viață. Odată inerția trecutului înlăturată, viitorul Muzeului este neîndoielnic asigurat.²

„Când naște un copil de la o muieră, să duce moșa și-i face molivdă la popa și la trei zâle o fată mare face o turtă de pâine, pune masa și pune un pahar cu apă și pune acolo un fir roșu de pâinea i și-o așază acolo-n casa aia și spune că vin ursătorile și-l ursază pe pruncu acela care l-a făcut.

La zăce zâle, la cinsprece zâle să face botez, vine la primărie, ia un certificat de botez și-l dă popii și-l botează, îl pune numele după cum o zăce nașu-său. Dupe ce l-a botezat popa, a venit nașu-său cu iel acasă, a pus masa; a șăzut la masă, a mâncat, a beut ceva și-a făcut dar, ca să aibă și finu o mulțumire dupe urma nașului și a părinților și a zălei care s-a creștinat.”¹

² Text tipărit la *Minerva*, Institut de Arte Grafice și Editură, București, 1912.

¹ Oprea Răbonsu, 70 de ani, din Dârvari (Mehedinți), în *Grăiul nostru. Texte în toate părțile locuite de români*, publicate de I. A. Candrea, Ov. Densușianu, Th. Speranția, București, Atelierele Grafice și Societatea Anonimă, 1906 – 1907, p. 9.

Ion Mușlea¹

Moartea-nuntă: o particularitate a folclorului balcanic

Există două izvoare vii care ne ajută să cercetăm de obicei modul în care un popor își reprezintă moartea: credințele și practicile funerare. Putem adăuga la acestea poveștile, în care întâlnim destul de des fie personificarea morții, fie o descriere a lumii de dincolo de moarte. Totuși, s-ar părea că ceea ce se povestește nu corespunde ideilor curente pe care poporul și le face despre moarte: aceasta, pentru că o imaginație foarte vie își dă frâu liber în povești. Dar putem găsi un alt tip de literatură populară care conține informații ce se opun mai puțin reprezentărilor morții pe care ne lasă să le presupunem obiceiurile funerare și credințele: bocetul.

Popoarele care mai au încă bocete în zilele noastre sunt puține. Domeniul său – oarecum clasic – pare să rămână Peninsula Balcanică: grecii, albanezii și aromânii, sârbii, bulgarii și românii mai știu încă să-și plângă morții într-o manieră originală.

Abia s-a petrecut decesul, „smulgând sufletul bolnavului”, că lamentațiile triste ale femeilor casei anunță vestea vecinilor. Bocetele lor nu vor înceta până la înmormântare. În tot acest timp, aceste „preficae” moderne își vor mărturisi toată tristețea, într-un mod mai mult sau mai puțin poetic.

Deși uneori sunt improvizate², cel mai adesea bocetele sunt gata pregătite, toată lumea le cunoaște pe de rost și nu rămâne decât să fie acomodate la cazul respectiv: defunctul este un tată sau o mamă, un om căsătorit sau o fată tânără.

Există chiar femei plătite să bocească. Nu li s-ar putea cere să improvizeze întotdeauna. Deci, există un vechi fond tradițional care se transmite de la mamă la fiică – acest gen de poezie fiind în mod exclusiv feminin –, astfel încât vechimea unora dintre aceste cântece trebuie să fie de mai multe secole³. Istoria însăși o poate dovedi. Începând cu secolul al XV-lea, bocetele sunt atestate de călătorii care traversează țările slave ale Peninsulei⁴. Un călător francez din secolul al XVI-lea, Pierre Belon⁵, relatează că „vechea manieră a populației autohtone de a plânge pentru morți este vie și în prezent în Grecia, ca și în celelalte țări, a albanezilor, a bulgarilor, a croaților, a sârbilor, a valahilor, a slavilor și a dalmatilor...”

Dacă obiceiul de a-și smulge părul și de a-și zgâria fața, de care se vorbește, a dispărut, cel puțin din anumite regiuni, cel de a-și plânge morții prin bocete există încă în zilele noastre. Trebuie făcută observația că aceste cântece nu sunt simple strigăte sălbatice – ca la popoarele primitive –, nici biografii plictisitoare, de mai mult de o mie de versuri – ca la ruși. Găsim adeseori în ele un sentiment autentic, accente puternice, capabile să emoționeze, și chemări pline de o poezie cu totul remarcabilă.

Ceea ce i-a frapat cel mai mult pe diferiții culegători ai poeziei populare balcanice în bocete este prezentarea frecventă a morții ca o cununie, a înmormântării ca nuntă. Fauriel, publicând pentru prima dată cântecul în care kleftul în agonie își ruga tovarășul: „Să nu spui că am pierit, că am murit, bietule nefericit! Spune numai că soacră îmi este lespede, nevasta mi-e pământul negru, iar cumnații îmi sunt pietricelele.”⁶ – s-a dovedit a fi în încurcătură când a căutat o explicație, după obiceiul său. „Sfârșitul este de o naivitate puțin bizară – consideră Fauriel –, dar e după gustul popular al grecilor; [...] sârmanul kleft pare să caute aluzii, apropiieri, imagini cu ajutorul cărora vestea să-i impresioneze cât mai mult pe cei vizați și să le cauzeze și mai multă milă. În rest, nu am auzit să fi fost prea populară”⁷

Dimpotrivă, ni se pare că această imagine a fost și este și în zilele noastre foarte răspândită la greci, mai ales în *miriologi*.⁸ Diferite culegeri, mai ales cea a lui Passow⁹, pot să o dovedească.

³ Cf. Rennel Rod, *The Customs and Lore of modern Greece*, London, 1891, p. 131; L. M. Garnett, *Balkan home-life*, London, 1917, p. 121.

⁴ Pavel Popović, *Prégled srpske književnosti*, ediția a III-a, Belgrad, 1910, p. 105 – 106.

⁵ *Les Observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie ...*, Paris, 1553, fol. 6.

⁶ Cl. Fauriel, *Cântece populare din Grecia modernă*, Paris, 1824 – 8, 1, nr. 9.

⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁸ Numele bocetelor la grecii moderni.

⁹ *Carmina popularia Graeciae recentioris*, Lipsiae, 1860.

¹ Ion Mușlea (1899 – 1966) este unul dintre cei mai cunoscuți etnografi și folcloriști români. Erudit și metodic, deținând totodată și abilități organizatorice, Ion Mușlea se înscrie printre promotorii cercetărilor științifice de folclor și etnografie. Printre realizările sale fundamentale, se numără organizarea arhivei de folclor din cadrul Academiei Române, în 1930. Se remarcă, de asemenea, și prin numeroasele cercetări monografice și anchete de teren. Opere principale: *Obiceiul junilor brașoveni* (1930); *Cercetări folclorice în Țara Oașului* (1932); *Contribuții la studiul Mioriței* (1972). [n.a.]

² Cf. G. F. Abbot, *Macedonian folklore*, Cambridge, 1903, 194.

Această uimitoare alegorie a fost considerată mult timp ca fiind specifică poporului grec. Dar J. G. von Hahn publicase¹⁰ deja în 1854 „un cântec foarte răspândit despre moartea unui tânăr soldat albanez care, povestind cum a căzut, îi ruga pe tovarășii săi: «Dacă mama vă întreabă de mine, spuneți-i că m-am însurat și dacă vă întreabă ce nevestă mi-am luat, spuneți-i că trei gloanțe în piept, șase în picioare și în brațe; dacă întreabă ce rude au stat la masă, spuneți-i că s-au ospătat corbii și ciorile.»»

Găsim exemple asemănătoare și în culegerile altor popoare din Peninsula. La sârbi, exemplele sunt puțin numeroase. Totuși, putem cita cântecul în care un stegar bosniac vorbește despre mama, sora și soția sa, care au rămas să-l aștepte, în timp ce el se va căsători departe, într-o țară străină, „cu pământ negru și brazde verzi”¹¹.

Exact în aceiași termeni, eroul rănit mortal din cântecul sloven își descrie nunta.¹²

Un bocet bulgar se adresează astfel unei tinere moarte:

„Bunica fredonează cântece vesele
Și noi ne pregătim pentru nuntă,
Te vom da (în căsătorie) pământului,
Pământului negru și dezvelit.”¹³

Cântecele în care moartea este concepută ca o nuntă sunt mai numeroase la aromâni și mai ales la români. Iată un exemplu aromân (la moartea unei tinere):

„Fată în vârstă muriși [...]
June tu nu-mi luași
În loc de gione mormânt îți dau ...”¹⁴

La sfârșit, un exemplu românesc:

„– Vasilică, fecior mare!
Amu-i nunta dumatiale.

Scoală-te, nu sta scârbit,
Că nuntașii ți-au sosit!”¹⁵

Cum s-a încercat să se explice această apropiere curioasă făcută în poezia populară între cele două evenimente atât de antitetice ale vieții omului: nunta și moartea? Încercările nu au fost prea numeroase și ne vom strădui să le examinăm.

Mai întâi, nu vom fi surprinși să vedem că aceste explicații nu se referă decât la poezia populară greacă, cel mai bine cunoscută dintre literaturile populare din Peninsula, despre care se presupune că a avut o influență considerabilă asupra celorlalte. Într-adevăr, dacă Dietrich¹⁶ vorbește și despre cântecele slave, aromâne și albaneze, el dorește să explice prezența alegoriei în ele ca fiind împrumutată din poezia greacă. În ceea ce îl privește pe Lawson, el nu cunoaște o altă poezie în afară de cea greacă în care moartea să fie reprezentată ca o nuntă.

Pentru Dietrich, alegoria este destul de limpede și, consideră el, are o origine literară. Dar autorul încearcă mai întâi să respingă o explicație deja dată, cea a lui Politis¹⁷, care „ar dori să găsească originea acestei concepții, pentru el, exclusiv de origine neogreacă, în pasajele din literatura antică în care este vorba de Hades și de Persefona.” Aceasta i se pare, lui Dietrich, o reprezentare prea generală pentru a putea fi punctul de plecare al poeziei neogrecești-balcanice, care are un caracter cu totul realist și deloc mitologic. Totuși, în Politis găsește Dietrich găsește două informații pornind de la care concepe o nouă explicație. El atribuie acestei concepții alegorice a morții o origine „neîndoielnic orientală”. Într-un pasaj din Biblie (*Iov*, 13, 14), se spune: „Putreziciunea, pe care o numesc tatăl meu, și viermii, mama și surorile mele”. De la evrei, alegoria ar fi trecut în Alexandria, unde o regăsim la Achilleus Tatios: „Un mormânt îți va fi, copile, cameră nupțială, moartea – nuntă, un cântec funebru – epitalam” (*I*, 13, 15). Ar fi, deci, „o reminiscență antică orientală ajunsă în Balcani prin intermediul grecilor. Trecerea ar fi avut loc, încă o dată, prin Bizanț și cultura acestuia”¹⁸.

Cele două pasaje citate de Dietrich seamănă, într-adevăr, cu alegoriile întâlnite mai ales în *miriologi*. Dar cum să te convingi

¹⁰ *Albanesische Studien*, Jena, 1854, II, p. 140.

¹¹ S. F. Krauss, *Der Tod in Sitte, Brauch und Glauben der Südslaven*, în *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, II, 1892, p. 177. [Versurile și citatele din alte limbi au fost traduse din franceză de către traducător; cele românești au fost reproduse după textele originale. – n.t.]

¹² A. Grün, *Volkslieder aus Krain*, p. 28.

¹³ A. Strausz, *Bulgarische Volksdichtungen*, Wien, 1895, Todtenklagen nr. 5

¹⁴ T. Burada, *Cântece de miriologi (bocete) adunate în Macedonia, Convorbiri literare*, XVI, nr. 12, p. 490 – 491.

¹⁵ S. Fl. Marian, *Înmormântarea la români*, București, 1892, p. 135 – 136.

¹⁶ *Die Volksdichtung der Balkanländer in ihren gemeinsamen Elementen*, în *Zeitschrift des Vereins f. Volkskunde*, 1902.

¹⁷ νεοαλληνική μυθολογία, II, p. 288 și urm., 290 (apud Dietrich).

¹⁸ Dietrich, *op. cit.*, p. 404.

că un verset al Bibliei și un pasaj al unui scriitor alexandrin ar fi putut transmite această alegorie, prin intermediul Bizanțului, poeziei populare grecești, care, la rândul ei, să o fi transmis celorlalte popoare balcanice? Și cum să explici vitalitatea extraordinară a acestei concepții care, fără niciun sprijin material – de rit, de exemplu – durează până în zilele noastre?

Cu Lawson¹⁹, cadrele acestei încercări de explicație se largesc mult, căci atingem obiceiurile și credințele, adevăratul punct de plecare pentru explicația cântecelor populare legate de anumite ceremonii. El citează o serie de cântece exclusiv neogrecești, în care nu se găsesc, ca să spunem așa, decât aceleași imagini, cu toate că autorul vorbește de varietate în modul în care este dezvoltată această idee. În cea mai mare parte dintre ele, „pământul negru va fi soția celui mort și lespeda de piatră, soacra”²⁰. Rareori există o dezvoltare a acestei idei, ca atunci când, de exemplu, o femeie îi cere mamei sale să facă în Hades pregătiri pentru nunta fiului ei, care tocmai a murit. Lawson încearcă să ne convingă că „avem de-a face nu cu o simplă expresie tradițională sau cu un loc comun nesemnificativ, ci cu o credință vitală, capabilă încă să ațâțe imaginația poezilor populari; [...] că ideea morții ca nuntă, oricât de mistică ni se pare, nu încetează a fi familiară țăranilor greci moderni.”²¹

Găsind în literatura antică și mai ales în *Antigona* ideea morții-nuntă exprimată într-un mod foarte asemănător cu cel din bocetele contemporane, Lawson crede că Sofocle nu a făcut decât să adapteze o idee care în timpul său circula deja în bocete, o veche moștenire a rasei grecești.²²

Această idee subzistă în riturile funerare grecești de astăzi, ne asigură Lawson.

Autorul ne dă o imagine de ansamblu a practicilor performate de grecii antici și moderni atât la nuntă, cât și la înmormântare: a) o abluțiune solemnă a logodnicilor, care corespunde abluțiunii funerare. Aici, un detaliu important: acest λουτροφόρος – astfel îl numeau anticii pe purtătorul apei destinate băii nuptiale – figurează pe mormintele celor care mureau necăsătoriți, căci el aducea apă și pentru aceștia. Lawson vede aici „un caz limpede de împrumut al unei ceremonii strâns legate de căsătorie în riturile funerare ale necăsătoriților”; b) flăcăii și fetele sunt înmormântați în veșmintele lor de nuntă; c) se păstrează cu grijă

coronițele folosite la căsătorie și se pun, în caz de deces, pe capul logodnicilor, al tinerelor și al copiilor; d) fructe cum sunt: mărul, gutuia, rodia, folosite în cadrul căsătoriei la antici și la moderni, se pun, în zilele noastre, printre florile care ornează berea²³.

E păcat că Lawson nu și-a extins cercetările privind moartea-nuntă și la celelalte popoare din Peninsula, cel puțin la cele învecinate cu grecii. El a făcut aceasta pentru o altă problemă, cea a vampirilor²⁴, și a constatat chiar existența unei influențe slave importante în superstițiile grecești, influență care dovedea, încă o dată, că folclorul popoarelor balcanice nu poate fi studiat separat.

O cercetare făcută printre aromâni, slavii din Sud și români ar fi arătat, într-adevăr, că există și aici asemănări între obiceiurile de înmormântare și cele de nuntă, ba chiar sunt mult mai numeroase și, mai ales, mai semnificative. Vom încerca să alegem o imagine a celor mai caracteristice dintre ele.

Mai întâi, ținem să atragem atenția asupra unei diferențe importante, în ce privește problema care ne interesează, între greci și alte popoare balcanice: la acestea din urmă, toate obiceiurile funerare care le imită sau le copiază pe cele ale nunții se referă în mod exclusiv la flăcăi și la fetele mari și nu la oamenii căsătoriți²⁵.

Vom începe cu aromânii, urmărind descrierile obiceiurilor de înmormântare făcute de diferiți folcloriști și călători.

„Dacă mortul este un tânăr [...], el e rugat [prin cântec – n.a.] duios să se scoale, căci lumea vine la logodna lui, ba chiar e nuntă în casă și mireasa îl așteaptă. Nuna care ar fi trebuit să-l cunune îi aduce o frumoasă cunună de flori, pe care i-o și pune pe cap. [...] Un inel și o monedă de aur [...] se pune pe pieptul mortului, în semn de logodnă. Unele femei aduc de la biserică cununiile de argint ce servesc la însurători și le pun la capul mortului. Dacă mortul este o fată mare, i se aduc de asemeni cununiile, ca la o mireasă”²⁶.

Dacă cel care tocmai a murit este tânăr, i se cântă mai multe *miriologi* pe muzică de nuntă și de petrecere sau chiar cântece de nuntă adaptate puțin la situația tragică²⁷.

²³ *Ibidem*, p. 556 – 559.

²⁴ *Ibidem*, p. 394 și urm.

²⁵ Se întâmplă totuși să fie îndeplinite și la moartea celor căsătoriți recent.

²⁶ I. Nenițescu, *De la românii din Turcia europeană*, București, 1895, p. 440.

²⁷ P. Papahagi, *Din literatura poporană a aromânilor*, București, 1904, p. 986.

¹⁹ *Modern greek folklore and ancient greek religion*, Cambridge, 1910.

²⁰ Passow, *op. cit.*, nos. 38, 346 etc.; Abbot, *op. cit.*, p. 255.

²¹ Lawson, *op. cit.*, p. 549.

²² *Ibidem*, p. 550 – 552.

La sârbi, dacă defunctul e un tânăr sau o tânără, îl îmbracă în cele mai bune veșminte ale sale. Se pune inelul de logodnă în degetul fetelor promise. În regiunea Foča, există obiceiul de a împodobi fata moartă ca și cum ar merge la cununie. În Gradiska, flăcăii morți sunt însoțiți până la mormânt de doi cavaleri de onoare (vornici) și de două domnișoare de onoare (druște), „ca în biserică, la cununie”²⁸.

Când un flăcău sau o fată a murit, sunt invitați la înmormântare tovarășii și prietenele lor. Ceremonia seamănă mai degrabă cu o petrecere („veselje”) decât cu o înmormântare. Este obiceiul ca alături de cel care poartă „pomul”²⁹, să mai fie desemnat și prietenul cel mai bun al mortului ca purtător al unui steag alb, înălțat deasupra unei coroane de flori. Cele mai bune prietene ale moartei se adună și intonează cântece³⁰, mergând în grup după trupul acesteia. Le urmează fluierașii, cântând din instrumentele lor. La ieșirea din casa îndoliată, cântărețele intonează, de obicei, această „pesma”:

„Vesel este cerul albastru,
Veselă – iarba plină de rouă ...
Și stelele mărunțele,
Căci le sosește stăpân,
Sosește Milovan al nostru [sau cutare].”

Odată cântecul terminat, flăcăii prieteni ai defunctului descarcă un pistol în apropierea trupului³¹. Apoi fluierașii cântă, urmați de fete, tot așa, până ajung la mormânt³².

Dacă defunctul este tânăr, o tânără îmbrăcată în mireasă poartă până la cimitir coroanele pe o tavă; însoțită de doi vornici, merge în spatele pomului. Odată trupul coborât în mormânt, se aruncă peste el una dintre coroane și cealaltă i se dă fetei. Ea o poartă o vreme, chiar dacă nu avea intenția să se mărite cu flăcăul respectiv. La fel se procedează și cu inelele de logodnă³³.

Totul ne face să credem că nu se poate să nu existe obiceiuri asemănătoare și la bulgari. Dar cu mijloacele de informare pe

²⁸ E. Lilek, *Vjerske starine iz Bosne i Hercegovine*, în *Glasnik zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, VI, 1894, p. 143.

²⁹ De care vom vorbi puțin mai departe.

³⁰ Care nu sunt bocete.

³¹ Se cunoaște obiceiul foarte răspândit în Peninsula de a trage focuri de armă la nuntă.

³² S. M. Milosavljević, *Srpski narodni običaji iz sreza Omoljskog*, în *Srpski etnografski Sbornik*, t. XIX, 1914, p. 249 – 250.

³³ Miličević, *Zivot srba seliaka*, Beograd, 1894, I, 344.

care le-am avut la dispoziție, nu am putut să le găsim³⁴. Totuși, se întâlnește într-un bocet³⁵ o informație despre un obicei semnificativ: fata moartă îi cere mamei „să nu plângă, ci să aducă acasă flăcăii din sat și să le dea daruri. Ei trebuie să-i poarte trupul și să o înmormânteze ca pe o mireasă”. „Mă vei împodobi ca pe o mireasă”, îi spune într-un alt cântec fata moartă mamei sale³⁶. Și în districtele Lom și Sofia există credința că cei ce mor înainte de căsătorie vor lua în căsătorie o piatră în mormânt. Informația este totuși atât de vagă, încât îi inspiră celui care a cules-o îndoiala că obiceiurile de înmormântare a celor necăsătoriți vor fi uitate după o generație³⁷.

La români, „fiecare fată mare se îmbracă în hainele sale cele mai scumpe și mai frumoase și se împodobește ca o mireasă. Și dacă întreabă cineva pe părinții săi de ce au împodobit-o cu niște lucruri atât de scumpe, răspund că aceasta-i toată zestrea!”³⁸, în anumite regiuni, i se pune o cunună pe cap³⁹. La fel, flăcăii morți sunt îmbrăcați și împodobiți ca mirii. „De aceea, e datină, spune S. Fl. Marian, atât în Țara Românească, cât și în Bucovina, de a numi, mai ales pe feciorii cei holtei și pe fetele cele mari, *gineri* și *mirese*, și a zice, când sunt întrebați părinții despre dânsii, că i-au *însurat* și *măritat*.”⁴⁰

În cea mai mare parte a satelor din Bucovina, când moare un fecior holtei sau o fată mare, există obiceiul să se alăture purtătorilor trupului vătășei și druște, exact ca și cum s-ar căsători și ar fi conduși la cununie⁴¹. Druștele îi însoțesc mai ales pe flăcăi. Vătășei sunt, de obicei, în număr de patru și unii dintre ei trag cu pistoalele de-a lungul întregului drum⁴². De multe ori, unul dintre ei merge în fața cortegiului și oferă țuică din ploscă, exact ca la nuntă, tuturor celor care au venit⁴³. În Basarabia, fetele moarte sunt conduse la mormânt exclusiv de către flăcăi, care își atașează o năframă pe braț, ca și vorniceii⁴⁴.

³⁴ Ne-a lipsit mai ales periodicul bogat al lui Marinov, *Ziva starina*, unde ne-au fost semnalate obiceiuri de înmormântare interesante.

³⁵ Strausz, *Die Bulgaren*, Viena, 1898, nr. 15.

³⁶ *Ibidem*, p. 430.

³⁷ P. Paraškevov, *Pogrebalni običaji u bulgaritě*, în *Isvestija na seminara po slavi-anskoj filologiji pri universitatu Sofija*, II, 1907, p. 401.

³⁸ S. Fl. Marian, *Înmormântarea ...*, ed. cit., p. 65.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁴¹ *Ibidem*, p. 253.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 254.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 256.

Un obicei pe care l-am pomenit mai sus, performat numai la înmormântările tinerilor, la mare preț la slavii din Sud și la români – nu vorbim decât de Balcani –, este pomul. Iată în ce constă: când un tânăr sau o tânără moare, se smulge din grădină un prun tânăr, un cireș mic sau un alt arbore fructifer – uneori, mai ales la români, e un brad, pe care „bocetele îl numesc” logodnica mortului –, îl împodobesc cu panglici, cu pânză albă, cu fire roșii etc. Pomul stă așezat în fața pragului casei, apoi îl duc în fața cortegiului funerar și la sfârșit îl plantează pe mormânt, la capul mortului, în timp ce obiectele care îl împodobeau sunt împărțite între cel ce a purtat pomul și prietenii defunctului⁴⁵.

Totuși, împodobirea pomului și purtarea lui în fața cortegiului este un obicei de nuntă, atestat la iugoslavi și la români⁴⁶.

Uneori chiar bocetele ilustrează într-o manieră semnificativă obiceiurile pe care le-am citat. Într-adevăr, bocetele aparținând celor câteva popoare balcanice nu se mulțumesc să vorbească vag de o căsătorie cu pământul, ci dau detalii care corespund obiceiurilor respective. Regretăm că nu putem să cităm alte exemple, în afara celor românești⁴⁷. Căci bocetele sârbești și bulgărești, în ciuda numărului, care trebuie să fie mare, și în pofida vechimii lor, sunt, după informațiile noastre, publicate într-un număr restrâns față de alte specii lirice⁴⁸.

În bocetele românești – și în parte în cele ale aromânilor –, tinerii defuncți sunt cel mai adesea numiți, chiar de la început, *soț* și *soție*. Imediat după aceea, li se cere: să se căsătorească sau să se ridice pentru a-și alege vătășiei⁴⁹. Uneori, participanții la înmormântare sunt comparați cu nuntașii⁵⁰. Dar alteori i se spune tânărului că s-a însurat cu fiica vântului⁵¹, iar fetei, că a luat de soț un tânăr fecior de împărat⁵²; iar elementele naturii au participat la cununie⁵³.

⁴⁵ Miličević, *op. cit.*, p. 344; Milosavljevič, *op. cit.*, p. 249; S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁶ S. Fl. Marian, *Nunta la români*, București, 1890, p. 366 – 367.

⁴⁷ Pentru câteva cântece grecești, a se vedea ceea ce am spus mai sus în privința exemplurilor citate de Lawson.

⁴⁸ Bibliografia poeziei populare bulgare a lui Stoilov (Sofia, 1916 – 1918), de altfel excelentă, trece peste această specie ca și cum n-ar exista. Cele câteva duzini de bocete date de Vuk Karadžić (vol. I și V ale amplei sale culegeri) sunt foarte sărace din punctul de vedere care ne interesează.

⁴⁹ S. Fl. Marian, *Înmormântarea ...*, ed. cit., p. 135 – 136.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 1 – 5; 577; T. Burada, în *Convorbiri literare*, XVI, p. 311.

⁵¹ S. Fl. Marian, *Înmormântarea ...*, ed. cit., p. 557.

⁵² *Ibidem*, p. 570.

⁵³ *Ibidem*, p. 557, 570.

Aceste ultime imagini ne determină să spunem câteva cuvinte despre o baladă înrudită cu cântecele de înmormântare citate. Se cunoaște influența anumitor specii ale poeziei populare asupra altora. Elemente ale cântecelor de înmormântare au trecut în cântecele klefților și în balade. Cântecul din culegerea lui Fauriel din care am citat sfârșitul, celălalt, albanez, al lui Hahn, par să-și aibă originea în bocete. În finalul uneia dintre baladele românești cele mai reprezentative, *Miorița*, tânărul păstor în agonie cere să i se ascundă mamei sale moartea sa și să i se spună:

„Cî eu m-am însurat⁵⁴

Și m-am cununat.

Și mnii mni-o fost:

Nunî, nunî,

Sfânta lună;

Și nun mari,

Sfântul soari;

Și nuntași

Păltinași”⁵⁵.

Credem să existe aici un ecou sau o influență a bocetului cuprinzând alegoria moarte-nuntă sau un reflex al obiceiurilor pe care le-am descris. Căci, pentru noi, originea acestei alegorii trebuie căutată în obiceiurile de nuntă amestecate atât de strâns cu ceremonia de înmormântare a tinerilor și a tinerelor.

Se știe, într-adevăr, cât de importantă este influența riturilor în compoziția cântecelor populare lirice⁵⁶. Și pentru că la înmormântările tinerilor se desfășoară o întreagă serie de rituri nuptiale, ni se pare foarte natural ca oamenii vorbească, în cântecele lor, despre un tânăr mort înconjurat de toate atributele unui mire – vătășei, cunună, pom, cântece de nuntă etc. –, să afirme că s-a căsătorit. Și unde aceasta? Păi în lumea cealaltă! Și cu cine? Fie cu o ființă imaginară – o frumoasă crăiasă, Fiica-Vântului, de exemplu – fie, cel mai adesea, cu unul dintre obiectele care îl înconjoară pe defunct de îndată ce coboară în mormânt: brazdă, lespede, pământul însuși. Arborii sunt priviți ca rudele cele mai apropiate, iar uneori elementele naturii sunt considerate nuntași.

⁵⁴ Varianta lui Alecsandri adaugă: „Cu-o mândră crăiasă / A lumii mireasă” (A. Ubicini, *Ballades et chants populaires de la Roumanie*, Paris, 1855, p. 4).

⁵⁵ A. Vasiliu, *Cântece, urături și bocete de-ale poporului*, București, 1909, p. 24.

⁵⁶ Cf. N. Iorga, *Etudes roumaines*, II, Paris, 1924, p. 207.

Cântecul popular nu a făcut decât să transpună poetic ceea ce vedea de obicei la înmormântările tinerilor. Dar vom avea ocazia să arătăm mai departe că și riturile nupțiale din cadrul acestor înmormântări au o istorie și corespund anumitor credințe străvechi.

Înainte de a trece la această problemă, să ne oprim puțin la presupunerea lui Dietrich: alegoria moarte-nuntă, întâlnită în cântecele tuturor popoarelor balcanice, ar avea o origine exclusiv grecească. Am putea considera credibilă o asemenea aserțiune, înainte de a cunoaște existența riturilor nupțiale din ceremoniile funebre. Dacă aceste rituri ar fi fost constatate numai la greci, explicația alegoriei printr-un împrumut al celorlalte popoare poate că ne-ar fi convins. Dar când găsim aceste rituri la toate celelalte popoare din Peninsula, și chiar, așa cum am arătat, mult mai bogate în semnificații și mult mai numeroase, nu mai putem să ne oprim la această explicație. De aceea, credem că bocetele în care apare alegoria moarte-nuntă s-au ivit independent oriunde au fost atestate rituri nupțiale în cele de înmormântare⁵⁷.

A găsi fie și cea mai mică apropiere între obiceiurile de nuntă și cele de înmormântare ar părea, la prima vedere, imposibil. Totuși, despărțirea defunctului de viață nu se aseamănă cu despărțirea unui tânăr, a unei fete mai ales, care-și părăsește casa natală când se căsătorește? Sunt cunoscute, într-adevăr, în multe țări tristețea și plânsul femeilor la nuntă. Deci, în ambele cazuri, este vorba de o separare. La fel, în ambele cazuri, este vorba de fast, binecuvântările preoților și ospăț pentru participanți⁵⁸. Cele două evenimente trebuie să fie intim legate în gândirea poporului, dacă se crede că a visa nuntă înseamnă apropierea morții, sau că, dacă un necăsătorit visează moarte, aceasta înseamnă pentru el căsătorie. Cel puțin, așa spune Artemidor, faimosul tâlcuitor de vise⁵⁹. Krauss observă că această credință e generală la sârbii de astăzi⁶⁰, iar Strausz îi atestă existența la bulgari⁶¹.

⁵⁷ Totuși, o anumită influență a poeziei grecești ar putea fi privită ca posibilă pentru albanezi – în obiceiurile funerare ale cărora nu am găsit urme de rituri nupțiale; apoi, pentru bulgari și aromâni, ale căror bocete conțin imaginea specifică acelor *miriologi* grecești de care am vorbit: pământul negru ar fi soția defunctului, lespede de mormânt – soacra sa sau altceva asemănător. Găsim două exemple asemănătoare în două poezii ale bulgarilor din Macedonia, nr. 29 și respectiv nr. 126 din culegerea lui S. J. Verković, *Narodnē pesmē Makédonski Bougara*, I, Belgrad, 1860; a se vedea și câteva bocete aromâne din culegerea citată de P. Papahagi, mai ales cel de la pagina 887.

⁵⁸ Krauss, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁹ Lawson, *op. cit.*, p. 553.

⁶⁰ Krauss, *op. cit.*, p. 178.

⁶¹ Strausz, *Die Bulgaren* ..., ed. cit., p. 425.

Vom nota aici, ca exemplu, faptul că ideea unei nunți apare chiar în riturile funerare ale primitivilor. Puțin înainte de a înmormânta sau de a arde cadavrul, oamenii din Kol (India [sic!]) împlinesc ceremonia „logodnei”, unirea mortului cu populația lumii inferioare. „Se cântă cântece de nuntă, se dansează, alcătuiesc un cortegiu matrimonial cu muzică etc., până aproape de satul de unde mortul și strămoșii săi sunt originari.”⁶² S-a remarcat adesea strânsa legătură dintre riturile funerare și riturile de naștere și cele de nuntă, spune și Hertz⁶³, vorbind despre primitivi, în care moartea e privită ca o inițiere, ca și căsătoria. Dar motivul acestei apropieri rămâne mereu îninteligibil.

Este bine înțeles – pentru a ne reîntoarce în Balcani – că riturile nupțiale au trecut la cele de înmormântare și nu invers. Dar de ce? Care e cauza acestui fenomen?

Iată ce spune Lawson în legătură cu aceasta, în ceea ce-i privește pe greci, bineînțeles: „A transfera unele dintre obiceiurile din cadrul nunții pe scena înmormântării însemna a da o rază de speranță acolo unde totul era tristete și tenebre, a învăța că, deși defunctul îi îndurerează pe cei dragi prin plecarea sa, totuși, prin această despărțire, el intră într-o viață nouă, o viață de fericire maritală în lumea invizibilă [...] Obiceiurile vechi și moderne, literatura antică, cântecele populare moderne, toate se întâlnesc în prezentarea morții ca o nuntă în casa lui Hades [...] Cei care i-au slujit cu credință sinceră pe zei în această viață puteau să sperie într-o uniune mai strânsă, ca o căsătorie, cu ei, într-o altă viață [...] Această credință [...] era dezvoltarea naturală a două sentimente religioase: dorința unei uniri strânse între zei și oameni și credința că după moarte și descompunere omul se va bucura, ca și zeii, de o existență corporală.”⁶⁴, căsătorie care nu e decât o expresie mistică, simbolică, pentru unirea sufletului omenesc cu cel al zeului, învățatură a vechilor mistere grecești⁶⁵. „Deci, aceste mistere grecești au elaborat concepția morții ca nuntă, căreia i se datorează asimilarea obiceiurilor de înmormântare la cele ale nunții.”⁶⁶

Nu vom încerca să discutăm teza lui Lawson, susținută printr-un mare număr de exemple luate de la grecii antici. Să admitem

⁶² E. Hahn, *Gebiet der Kolmission*, p. 8, apud Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, 1909, p. 217 – 218.

⁶³ Hertz, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, *Année sociologique*, 1905 – 1906, p. 126 – 127.

⁶⁴ Lawson, *op. cit.*, p. 560.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 561 și urm.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 594.

că ea explică într-o manieră satisfăcătoare întâlnirea riturilor nuptiale la înmormântările grecilor moderni! Totuși, această explicație are valoare pentru toate popoarele Peninsulei la care am găsit obiceiuri asemănătoare?

Aceasta nu ni pare deloc probabil. Dacă pentru grecii moderni se admite, în general, că în folclorul lor supraviețuiesc numeroase credințe antice, nu vedem pentru ce aceste urme s-ar regăsi și la slavii din Sud și la români. Pe de altă parte, se știu atât de puține despre existența misterelor la traci, încât nu putem să ne oprim la un asemenea argument. Cât despre a ne gândi la un împrumut al obiceiurilor însele, luate de celelalte popoare balcanice de la greci, acest fapt este foarte puțin probabil. Să ne amintim cât de numeroase și cât de bine sunt conturate obiceiurile de nuntă la înmormântările popoarelor din nordul Peninsulei. Într-adevăr, în timp ce la greci, cu excepția λουτροφόρος, toate celelalte rituri nuptiale constatate la înmormântări sunt destul de vagi și se folosesc atât pentru cei căsătoriți, cât și pentru celibatari, la celelalte popoare balcanice are loc o adevărată ceremonie nuptială cu ocazia înmormântării, strict rezervată tinerilor și fetelor: vornici și druște, pom de nuntă, cântece vesele și muzică de nuntă, uneori chiar și câte o fată care se lasă considerată logodnica reală a defunctului.

Observând aceste obiceiuri la slavii din Sud și la români, constatăm, astfel, o anumită înrudire, care pare să se extindă dincolo de Peninsulă. La huțuli – populație slavă locuind pe versanții Carpaților din Bucovina și în Galiția Meridională –, „dacă defunctul este un copil sau un tânăr necăsătorit, se pun o coroană de flori împletite și un pomișor (*deryuce*) împodobit cu lână albă și roșie, pregătiri necesare pentru nunta sa, dacă ar fi trăit”⁶⁷.

Ar fi fost normal ca asemenea obiceiuri, întâlnite la huțuli, să nu fie necunoscute ucrainenilor. Iată, într-adevăr, ce scrie Achille Millien⁶⁸: „În Mica-Rusie [numele Ucrainei în timpul Imperiului Rus – n. trad.] [...] moartea unei fete dă prilej unor obiceiuri care amintesc de cele ale nunții. Tânăra moartă este îmbrăcată în veșminte de nuntă și prietenii familiei vin la înmormântare ca la o nuntă.” Și iată informații mai puțin vagi: „La podoli, când o tânără moare, este îmbrăcată în veșminte frumoase și se confecționează două coronițe, pe care le duce un tânăr. Când trupul e coborât în mormânt, tânărul aruncă înăuntru una dintre coronițe și o păstrează pe a doua pentru el însuși. După înmormântare, părinții fetei

consideră că tânărul e ginerele lor, iar el însuși se simte văduv.”⁶⁹ Dar nu cunoaștem nimic care să corespundă acestor obiceiuri în ceremoniile funerare ale rușilor pe care le-am putut studia. Rămâne totuși stabilit că ele se întâlnesc la slavi, nu numai la sudul Dunării, ci și la cei de la nord de fluviu.

Această constatare are importanța ei: aceasta înseamnă că avem de-a face cu obiceiuri mult mai răspândite decât am crezut, care, depășind unghiul Balcanilor, au cuprins doar o parte a popoarelor slave și s-au pierdut, probabil, în marea lor masă. Poate o cercetare printre obiceiurile funerare ale vecilor slavi ne-ar ușura rezolvarea acestei probleme.

Într-adevăr, călătorii arabi care au parcurs în secolul al X-lea regiunile locuite de slavi păgâni vorbesc despre obiceiuri care ni se par demne de a fi examinate mai îndeaproape. Într-una dintre relatări, cea a lui Ibn-Fadhlân (sau Ibn-Foszlân), ale cărui informații sunt într-adevăr interesante, dăm peste câteva pasaje⁷⁰. Când unul dintre conducători moare, „le întrebă pe sclavele sale: «Care dintre voi vrea să moară cu el?» Una dintre ele răspunde: «Eu.» Atunci o încredințează altor două sclave, care trebuie să o păzească, uneori, chiar să îi spele picioarele. [Se fac pregătirile de înmormântare.] Sclava bea totuși în fiecare zi, cântă, este mulțumită și veselă. [Se pregătește într-un cort un pat împodobit cu stofe prețioase, pe vasul care va servi de rug; este adus aici defunctul, foarte bogat îmbrăcat. Aproape de el, sunt puse băuturi, fructe, busuioc, o lăută ...]. Sclava destinată morții merge de colo colo în timpul acesta și intră într-unul din corturile care se găsesc acolo. Atunci cel care locuiește acolo îi spune: «Spune-i stăpânului tău că nu fac asta decât din dragoste pentru tine ...»

Vineri după-masă, sclava este condusă la ieșindul unei porți. Ea se suie pe mâinile întinse ale bărbaților, privește în jos, prin tocul respectiv, și spune câteva cuvinte pe limba ei; atunci ei o coboară. Apoi o ajută să urce din nou și ea se poartă la fel. Din nou o urcă,

⁶⁹ A. A. Kotliarevski, *Sočineniia*, t. III, p. 238, apud Parașkevov, *op. cit.*, p. 100; cf. și p. 401, în ce privește obiceiurile asemănătoare din timpul guvernării regiunii Harkov.

⁷⁰ Cf. Schrader, *Reallexicon der indogermanischen Altertumskunde*, Strasburg, 1901, p. 9; găsim o traducere completă a operei făcută de C. M. Frähn, *Ibn-Foszlân's und anderer Araber Berichte über die Russen älterer Zeit*, St. Petersburg, 183. De acolo cităm aceste pasaje. Traduceri parțiale, în Krek, *Einleitung in die slav. Literaturgeschichte*, Graz, 1887, ed. a II-a, p. 426 – 430 și în T. Trojanovič, *Stari slovenki pogreb (Srpski knizevni Glasnik)*, 1901, p. 53 – 57). Ultimul a pus informațiile lui Ibn-Fadhlân în relație cu anumite obiceiuri care există încă la sârbi, nu numai cu cele de care ne ocupăm. Krek nu mai vorbește despre ele.

⁶⁷ R. Kaindl, *Die Huzulen*, Viena, 1894, p. 126.

⁶⁸ *Les chants oraux du peuple russe*, Paris, 1893, p. XVIII.

pentru a treia oară, și din nou se comportă la fel. [Urmează diferite ceremonii.] Atunci o conduc la vas [...] Apoi o transportă la bord, dar încă nu o lasă sub cort. Sosesec oameni cu scuturi și bâte și îi oferă un pahar cu băutură amețitoare. Ea îl ia cântând și îl golește [...] Sclava devine înspăimântată și nesigură; ea vrea să intre deja sub cort. (E condusă acolo de o bătrână cu atribuții bine determinate, pe care localnicii o numesc Îngerul-Morții, care o însoțește.) Apoi șase bărbați intră în cort și săvârșesc în mod ritualic actul sexual. Apoi ei o întind alături de stăpânul ei.” (Este ucisă de bătrână, este aprins lemnul pe care este așezat vasul și totul arde⁷¹).

Masudi, un alt călător arab din același secol, afirmă că femeile erau sacrificate nu numai când defunctul era căsătorit, ci și când nu era⁷². S-ar părea că povestirea lui Ibn-Fadhlan se referă la înmormântarea unui bărbat necăsătorit.

Nu se știe cărui popor îi corespund „rușii și slavii” pe care i-a vizitat Ibn-Fadhlan. După Krek⁷³, ar fi „rușii, sârbii și bulgarii” cei de care vorbea arabul. Dar Krek însuși dă o bibliografie privind această discuție, încercând să decidă dacă e vorba de obiceiuri pur slave sau împrumutate din Nordul germanic. Pare sigur că nu e vorba de sârbi⁷⁴, ci de ruși⁷⁵ sau de altă populație slavă din nordul Dunării.

Importanța relatării lui Ibn-Fadhlan nu stă totuși în constatarea că o femeie este ucisă la moartea stăpânului ei pentru a-l însoți în cealaltă lume. Căci obiceiul sacrificării unei femei, a văduvei sau a favoritei, este atestată la numeroase popoare din nordul și estul Europei: la sciți, la traci, la slavi⁷⁶. „Se spune uneori, chiar de către grecoaiice, că ele se sinucid pe mormântul soților lor [...] Concepția pe care se bazează acest obicei este că femeia vrea sau trebuie să-i procure soțului, dincolo, bucuriile pe care i le-a dăruit în lumea asta.”⁷⁷

Nicio altă relatare a unor ceremonii asemănătoare nu atinge bogăția de detalii pe care o dă Ibn-Fadhlan. Și tocmai aceste detalii ne arată limpede că nu avem de-a face cu o simplă sacrificare a văduvei, ci cu celebrarea căsătoriei mortului.

⁷¹ Frähn, *op. cit.*, p. 11 – 19.

⁷² *Ibidem*, nota 101, p. 104 – 105.

⁷³ Krek, *op. cit.*, p. 425.

⁷⁴ Marquardt, *Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge*, Leipzig, 1903, p. 107.

⁷⁵ A. Rambaud, *Histoire de la Russie*, ed. a VII-a, Paris, 1918, p. 32.

⁷⁶ Pentru slavii din Imperiul Bizantin, relatarea este făcută de Maurikios (Krek, *Einleitung*, p. 425).

⁷⁷ Schrader, *op. cit.*, p. 959.

Căci unele rituri ale acestor înmormântări descrise de Ibn-Fadhlan trăiesc încă, mai mult sau mai puțin schimbate, în ceremoniile de nuntă ale popoarelor – slave mai ales – de astăzi. Astfel, faptul că i se spălau picioarele femeii care urma să fie ucisă cu stăpânul ei defunct amintește de baia nupțială a logodnicilor, atestată la mai multe popoare contemporane⁷⁸. La fel, faptul că femeia care era hotărât să îl însoțească pe defunct în cealaltă lume era ridicată de mai multe ori pe mâinile bărbaților pe deasupra tocului unei porți ne face să ne gândim la „trecerea peste prag”, rit îndeplinit astăzi de către vorniceii nunții⁷⁹.

Deci, la căsătoria unui mort pare să fi asistat Ibn-Fadhlan la slavii păgâni.

În felul lor, obiceiurile nupțiale care însoțesc înmormântările tinerilor diferitelor popoare balcanice, revelate de noi mai sus, constituie și ele un fel de căsătorie a mortului. Nu mai există astăzi femeia arsă odată cu defunctul; dar oamenii au găsit practici care arată cu multă elocvență că, cu ocazia unei asemenea înmormântări, oamenii se comportă – fără să știe de ce – ca la o nuntă. Iar fata nemăritată care la sârbii din zilele noastre urmează sicriul tânărul purtând două coroane, una pentru ea, cealaltă pentru defunct, nu pare să joace un rol asemănător femeii pe care odinioară, la slavii păgâni, o culcau lângă defunct, după ce împlineau atâtea rituri nupțiale⁸⁰?

Astfel, începând cu o anumită epocă, s-a celebrat la înmormântarea tuturor celor care mureau înainte de a fi căsătoriți o nuntă simbolică. Scopul ei, se pare, era de a asigura acestor tineri bucuriile conjugale, cel puțin în cealaltă viață (de aceasta, oamenii se pare că nu se îndoiau).

În concluzie, nu există nimic în obiceiurile de înmormântare descrise de Ibn-Fadhlan, ca și în cele ale popoarelor balcanice din Nord, care să ne facă să ne gândim la o uniune mistică a sufletului omenesc cu cel al zeilor, de care vorbea Lawson. Nimic decât

⁷⁸ O baie a logodnicilor are loc în ajunul căsătoriei; pentru ruși, a se vedea Vera Vend, *Une année de fêtes russes*, Paris, 1896, p. 90 – 91; Düringsfeld, *Hochzeitbuch*, Leipzig, 1871, p. 26; pentru români, vezi S. Fl. Marian, *Nunta la români*, ed. cit., p. 374.

⁷⁹ În Slavonia, vornicii poartă mireasa în casa soțului. Vezi și Frazer, *Le folklore dans l'Ancien Testament*, Paris, 1914, p. 274. Pentru riturile pragului în general cu ocazia nunții, cf. W. Croock, *The Lifting of the bride*, **Folklore**, t. XIII.

⁸⁰ După ce purta coroana trei zile, fata era privită ca devenind nevasta mortului. (Parașkevov, *op. cit.*, p. 400), obicei atât de apropiat de cel al podolilor, la care tânărul care poartă coroana se consideră văduv.

preocupări care nu au legătură cu zeii, ci rămân strict limitate la relațiile dintre simplii muritori.

Totuși, obiceiurile grecești relevate de Lawson își păstrează importanța. Înrudirea lor cu cele ale grecilor antici pare încontestabilă. Chiar și *miriologi*, în care apare faimoasa alegorie, au suferit poate influența literaturii clasice. Dar, în general, bocetele în care intervine alegoria moarte-nuntă trebuie privite drept ecourile naturale ale obiceiurilor pe care tocmai le-am examinat⁸¹.

În ce privește obiceiurile nunții-înmormântare, vom adăuga la cele atestate la greci din timpuri străvechi, la slavii păgâni, la huțuli, la ucraineni și la balcanici, pe cele atestate la vechii hinduși, unde „ceremoniile incinerării văduvelor reprezintă, pe cât posibil, o repetiție a ceremoniilor nunții”⁸². Această coincidență semnificativă ne-ar putea face să concluzionăm, în ce privește nunta morților, că a existat cândva un obicei general răspândit printre indo-europeni?

În orice caz, anumite bocete și practici funerare ale țărilor balcanice au păstrat, până în zilele noastre, o reprezentare simbolică a acestei nunți a morților.⁸³

(1925)

„De moare șineva, adușe pe popa de-l cuminecă și-i punie luminile-n mînă ca să moară cu lumini. După ș-a murit, chiamă pe popă sa-i șetșescă săltșirile [psaltirile – n.a.]) ș-atunș-a-i fașe liemnu [cosciugul – n.a.], îl bagă-n liemn și-l țânie trei zâle, după lieje, ie liejea să șteie un mort trei zâle. La groapă-l duc cu caru or de-a parânga [targă – n.a.]. La groapă-i șeșește popa; după șe l-a-ngropat i fașe pomană: la trei zâle-i fașe parastas; la nouă zâle-i fașe al parastas; la șasă săptămâni-i fașe alt parastas; de-atunș-a la anu-i fașe pomană iar, cum să cade, cum i-o făcut la-nmormântare.”¹

⁸¹ Căci nu putem admite opinia lui Lawson, după care ideea morții-nuntă ar constitui „o credință vitală, capabilă încă să stârnească imaginația poezilor poporului” (Lawson, *op. cit.*, p. 549). Considerăm că acești poeți trebuie să fi fost inspirați – cum am afirmat mai sus – de anumite obiceiuri de înmormântare caracteristice, care, mai tenace, subzistă, în timp ce ar fi dificil să găsești credințe relative la căsătoria morților încă vii în popor. De altfel, Lawson nu ne dă exemple în privința aceasta.

⁸² Th. Zachariae, *Zur indischen Witwenverbrennung*, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 1904, p. 10.

⁸³ Ion Mușlea, *La Mort-mariage, une particularité du folklore balcanique*, în I. Mușlea, *Cercetări etnografice și de folclor*, Editura Minerva, București, vol. 2, 1972, traducere de Ana Pascu.

¹ Gheorghe Moacă, 35 de ani, din Bogna (Mehedinți); în *Graiul nostru...*, ed. cit., p. 5.

Ernest Bernea¹

Moartea și înmormântarea în Gorjul de Nord

În raport cu celelalte manifestări care privesc ciclul vieții, spre deosebire de nuntă, care e legată mai mult de familie și de sistemul de relații, înmormântarea este dominant spirituală, ea trebuind să facă față marii treceri, legăturii dintre cele două sfere de existență, proces și translație a condiției naturale și supranaturale a omului.

Actul morții și înmormântarea, deși aparțin în mod organic grupului de manifestări din ciclul vieții, sunt legate în primul rând de actul nașterii, care, așa cum apare în sistemul popular de credințe, este un fenomen ce cade dincolo de biologie (întruparea), cu implicații și angajări existențiale duble, asemănător situației create de actul morții. E începutul și sfârșitul care, undeva, se întâlnesc. [...]

Așezate cu fața spre lumina ce mijeste la răsărit, femeile încep a cânta *Cântecul zorilor*. În marea liniște și răcoarea începutului de zi, cântecul se înalță ca un adevărat imn al luminii:

„Zorilor, zorilor,	Anume Costăin.
Zorilor, surorilor,	Vălușel de pânză
Voi să nu grăbiți	Și alta de poștire,
Să ne năvăliți	Tob de lumânări,
Până s-o găti	Turtiță de ceară

Fie-i de vedeață,
De cuptor de pâine,
Altu de mălai,
De oale cu varză.
Altele cu ciorbă,
Bute cu rachiu
Și alta cu vin.

Și vor mai trimite
Niscai răvășele
Arsă-n cornurele
Pe la nemurele
Să vină și ele
Să vadă ce jele.”²

După cântarea de afară, cele trei femei se reîntorc în casă; se așază tot cu fața spre răsărit și continuă *Cântecul zorilor*:

„– Scoal, Costăin, scoal,
Scoal de mulțumește
Cui a făcut bine
De-a venit la tine.
– Mulțumi-le-ar Domnu,
Că eu nu li-s omu.
Mi-a venit ieri,
Ieri, alaltăieri
O corboaică neagră
Pe subsori vărgată,

A venit lovind
Din aripi plesnind,
Pe mi-m-a plesnit
Graiu mi-a luat,
Buza-ndrăvenit
Ochiu-o-npăienjenit.
– Scoal Costăin, scoal,
Scoal de mulțumește.
– Mulțumi-le-ar Domnu,
Că eu nu li-s omu.”³

După terminarea cântecului, femeile au stat un timp în reculegere, ca după o rugăciune. Una dintre ele a întrerupt tăcerea: „Dacă a murit băiatu, am ținut și eu să-i cânt *Zorile*, că-i rânduială veche și frumoasă.”

După împodobire, urmează *Cântarea bradului*, care este un act important al acestui ritual, prin care multe lucruri prezente capătă un înțeles.

Mai multe femei, de obicei dintre rude sau vecini, trec lângă brad și se așază cu fața spre răsărit; ceilalți din asistență trec în spatele lor. În aceeașă adunare de lume multă, femeile cântă un cântec ritual de jale, spun ei, pentru tânărul mort; e vorba de *Cântecul bradului*, pe care îl redăm aici:

„– Bradule, bradule,
Cin-ți-o poruncit
De mi-ai coborât,
De la loc de piatră,
Aicea la apă.

– Mi-mi-o poruncit
Tinerel voinic
Numit [numele propriu],
Și el mi-o trimăs
Doi voinici din sat

¹ Ernest Bernea (1905 – 1990), sociolog, etnograf și filozof, a fost unul dintre intelectualii de marcă ai perioadei interbelice. Ernest Bernea a avut o contribuție valoroasă la cercetările monografice din cadrul Școlii Sociologice de la București, conduse de Dimitrie Gusti, publicând importante studii și articole în revistele de specialitate. Printre volumele publicate în timpul vieții, se numără: *Riturile* (1932); *Crist și condiția umană. Încercare de antropologie creștină* (1932); *Muzeul românesc de etnografie* (1937); *Preludii* (1937); *Îndemn la simplitate. Mărturisiri pentru un Om Nou* (1939); *Țăranul român* (1941); *Cadre ale gândirii populare românești: contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și a cauzalității* (1985). Volume apărute postum: *Cel ce urcă muntele* (1996); *Moartea și înmormântarea în Gorjul de Nord* (1998); *Dialectica spiritului modern* (2007); *Criza lumii moderne* (2011).

² Păpuțele C. Ileana, Sârbu P. Maria, Stoiconiu G. M. Maria, neștiutoare de carte, Runcu, 1930.

³ A fost cântat de aceleași femei. Atât afară, cât și în interior, fiecare vers a fost repetat de două ori și fiecare cântec s-a cântat de trei ori.

Cu capu legat,
 Cu cârpe spălate,
 În lacrimi udate.
 Și ei mi-o plecat
 De la cântători,
 De la dalbe zori.
 Și ei mi-or umblat
 Tot din văi în văi
 Prin brazi mărunțai,
 Tot din munte-n munte,
 Și din creastă-n creastă
 Prin brazi mai înaltă.
 Pân-pe min-m-o găsit,
 Bradul cel pocit.
 Jos o hodinit
 Și-apoi s-o sculat
 Pă min-m-o tăiat.
 Și m-or curățat
 Pă mi-m-o luat.
 Nu ca p-hele lemne,
 Ci cu vârfu-n vale
 Să le fiu de jale.
 Și ei că mi-or zăs
 Că pă min-m-or pune
 Zână la fântână,
 Călători să vină,
 Jos să hodinească,
 Să se răcorească
 Și să-mi mulțumească.

Și pă min-m-or pus
 La mijloc de câmp
 La cap de voinic,
 Ploile m-or ploae,
 Cetină să-mi moae,
 Vântu să mă bată,
 Cetină să-mi cadă.
 Și eu mi-auzeam
 Cocoșii cântând,
 Preotu cetind.
 Și mie mi-a pus
 Numa dinți de flori
 Și de busuioc
 Să le fiu cu foc
 Și de budilene (budiene),
 Să le fiu de je^{le}.

– Firule, firule,
 Fir de foae fir,
 Tu de ce nu-nflori
 C-alelalte flori.
 – Eu nu vreau să-nflor
 C-alelalte flori
 Pân-n-oi despărți
 Tot fiu de mumă,
 De mumă. de tată,
 De spre lumea toată,
 De frați, de surori
 De grădini cu flori.“⁴

Cântecul bradului se cântă de mai multe ori: seara, la sosirea bradului din munte, a doua zi dimineata, după *Cântecul zorilor*, și la amiaza aceleiași zile. Peste aceste manifestări, se mai cântă de două ori în cadrul înmormântării propriu-zise, în drum spre cimitir și în momentul când așază bradul la căpătâiul mormântului.

Fenomenul morții și ceremonia înmormântării, așa după cum am văzut în reconstituire, este exprimată într-un corp organizat de practici care privesc atât mortul, cât și supraviețuitorii. Ceea ce se

execută constituie diverse categorii de fapte, în concret, grupe de fapte, cu formele și sensul lor propriu.

Cele dintâi se produc în legătură cu corpul mortului, îngrijirea și punerea sa în stare de a putea rezista oricărei situații neprevăzute. Îngrijirea i se dă ca unui om adevărat, nu ca unor rămășițe din ceea ce a fost el cândva. Dar cel mai important lucru este ca mortul să fie ferit de prezența unor spirite răufăcătoare. Ceva nou a intervenit, ceva s-a schimbat în profunzime prin actul morții, dar pentru prima perioadă a trecerii, corpul său rămâne al său, îi aparține.

Atitudinea față de corpul mortului se definește și devine mai accesibilă înțelegerii abia atunci când considerăm îngrijirea sufletului, care în prima perioadă nu are o poziție definită, când rățește în preajma casei, ca și când nu s-ar fi rupt în mod definitiv de primul său lăcaș, care e corpul; există chiar credința că sufletul ar suferi în această fază de instabilitate – se pune în cheotoarea casei cârpa albă pentru odihna lui –, în sensul că, deși a părăsit corpul, nu a fost introdus în lumea spiritelor.

Până la data când s-au consumat toate formele și actele rituale, până la așezarea lui într-o altă ordine, sufletul e pe o poziție de cumpănă între cele două lumi, poziție care îl face să apară uneori ca o prezență nesigură și chiar răufăcătoare. Sufletul, răătăcitor în lumea de aici, este prezent în viața oamenilor între care a trăit și în locurile ce le-a umblat; el are însușiri reale și putere de infiltrație, de care cei vii au temeri și față de care își iau unele măsuri. Așa apare nu numai cârpa albă, dar și o seamă de daruri și pomeni zilnice, timp de 40 de zile, pe durata instabilității lui.

Dar cele mai multe practici în legătură cu îngrijirea sufletului se produc în vederea călătoriei lui în lumea de dincolo, având în vedere credințele populare, care ar putea fi calificată ca umană; mortul continuă să aibă condiții și nevoi omenești și să se comporte ca atare. Punerea în tron (coșciug), deși aparent este o îngrijire a trupului celui mort, este, în fond, o încercare de punere în bune condiții a sufletului, care trebuie să treacă cu bine toate probele la care este supus în lumea de dincolo. Obiectele uzuale, banii, slujbele religioase, toate acestea vizează o condiție umană extrapământească. [...]

Odată cu procesiunea înmormântării și punerea în mormânt, ca lăcaș definitiv al mortului, se încheie rânduielile care l-au privit ca om între oameni sau, mai exact, care nu a rupt legăturile cu cei rămași și nu a dispărut total. La 40 de zile abia, el își găsește stabilitatea și sufletul este așezat într-o altă ordine a existenței. El participă de aici încolo la o altă viață, dar nu mai puțin reală ca aceea trăită pe pământ. Toate

⁴ Bălu Domnica, Păpulete C. Ileana, Păpulete Iuliana, Sârbu P. Maria, Stoiconiu G. M. Maria, neștiutoare de carte, Runcu, 1930.

practicile săvârșite până aici au vizat transformarea fundamentală a condiției omului (mortului), pentru a fi apt să trăiască în noua condiție și pentru ca trecerea și așezarea să se producă fără accident.

După înmormântare însă, lucrurile nu se desfășoară întotdeauna în același mod, așa cum ar impune toate actele săvârșite și buna rânduială împlinită. Se întâmplă ca, uneori, să se producă perturbări în lanțul causal al explicației, în ordinea spirituală și socială a comunității satului, prin prezența reală și activă a unor forțe care nu sunt altceva decât reprezentări colective ce aparțin sistemului de credințe legat de fenomenul morții. O astfel de reprezentare este aceea a moroilor (strigoilor), reprezentare care, în trecut, domina în mare măsură viața satelor din zona cercetată de noi și activitățile omului.

Față de categoriile de fapte stabilite privind moartea și înmormântarea, reprezentarea moroilor își are locul între acelea ce se referă la condiția omului după moarte, și anume la ceea ce se poate numi accesul sufletului în lumea morților. La regula așezării în această lume, moroii sunt o excrescență și o perturbare a ordinii spirituale normale, ceea ce atrage după sine un vast câmp de experiență și un sistem întreg de practici, ce fac parte, cu siguranță, din domeniul magiei.

Dar nu numai asupra celui plecat actul morții are efect, ci și asupra celor rămași în viață. Prezența morții atrage după sine, pentru cei ai casei și pentru rude, o seamă de măsuri care laolaltă constituie ceea ce se numește *doliu*. Funcționează aici o seamă de credințe desprinse din reprezentarea morții și nu mai puține practici care vizează atât ordinea spirituală, cât și pe cea socială.

Doliul se exprimă printr-un sistem de semne – așa cum le-am descris în reconstituire –, semne exterioare ce corespund anumitor atitudini interioare ale omului, cât și prin anumite forme obligatorii în fața colectivității. Dar doliul nu înseamnă numai aceste semne și forme exterioare, ci și un întreg mod de comportare față de sine însuși și de colectivitate. Atinși de prezența morții, oamenii nu mai pot duce o viață obișnuită; starea lor schimbată, prin această contagiune, necesită acte pozitive și negative (interdicții) în legătură cu îmbrăcămintea, alimentația, relațiile sexuale și sociale, cu întreg stilul de viață, așa cum am văzut în partea întâi a studiului. Calitatea și durata doliului este în funcție de mai multe date: grad de rudenie, sex, vârstă etc.

Toate aceste acte (rituale), pe care le-am descris în ultima parte a reconstituirii, prin scopul comun ce îl au, ne permit să le grupăm sub numele de „lepadarea de moarte“.

În afară de cei legați mai îndeaproape de mort, cum sunt: părinții, copiii, frații și surorile, care poartă doliul un timp mai îndelungat, ceilalți, „din neamuri mai îndepărtate“, leapadă doliul în mormânt; și lăutarii își leapadă corzile cu care au cântat la mort, și cei de-au săpat groapa leapadă măsura mortului (bățul), sapa și oricare alt obiect folosit la această lucrare.

Este o mare grijă ca tot ce aparține, ca lucru și lucrare, mortului și stă împreună cu el sub stăpânirea morții, să-i rămână mai departe și să-i împărtășească soarta. Obiectele ce au fost în contact cu mortul, odată eliminate din viață împreună cu el, și persoanele care au fost, într-un fel sau altul, în contact cu acesta, trebuie, și ele, să execute acte de purificare, trebuie „să se curețe“. Primul act și cel mai obișnuit pentru acest scop este spălarea mâinilor cu apă deasupra mormântului; dacă nu la mormânt, executarea lui acasă, la întoarcere, este obligatorie.

Mai mult decât atât: însăși locuința și obiectele stabile casnice sunt trecute prin acte de purificare, fie prin stropirea cu apă sfințită, fie prin risipirea în interior a unor buchete de pelin și busuioc⁵. În acest fel, se crede că tot ce a rămas impur prin prezența morții este eliminat:

„Nu poți sta în casa unde a fost mortu' fără să o grijești; stai tot cu teamă.“⁶ [...]

Privită în sensul acțiunilor ei, moartea este un fenomen care schimbă fața lucrurilor. Prezența ei produce un dezechilibru atât în ordinea spirituală, cât și în cea materială, până la sfârșit și în ordinea socială. De aici se naște ansamblul de practici care îl vizează pe mort și pe supraviețuitori. Omul nu poate învinge moartea, dar, după credința populară, ea poate fi încercuită și ordinea lucrurilor, restabilită pe un alt plan.

Moartea distruge existența corporală a individului, ceea ce, pentru mentalitatea țăranului, nu este un fapt divers, ci un fapt grav, care necesită o reparație. În credința populară, trupul nu e o simplă materie, ci „lăcaș“ al sufletului; prin pierderea sa, sufletul este lipsit de un dat existențial esențial, care îi asigură omului viața de aici. Atacul morții asupra trupului este un act de distrugere care trebuie remediat, ceea ce se și face prin toate actele rituale de în-

⁵ Vezi, pe larg, în capitolul „Obiecte rituale“.

⁶ Cimpoieru I. Maria, 40 de ani, nu știe carte, Runcu, 1930.

grijire a mortului și prin cele ce vizează așezarea sufletului într-o altă condiție.

Dacă judecăm fenomenul în dimensiunea lui socială, lucrurile nu se prezintă în alt fel. Pentru colectivitate, moartea unui om nu este un fapt divers, pentru că acest fapt nu este numai o pierdere materială care dezechilibrează unitatea socială și subunitățile afectate, cum sunt familia, neamul sau vecinătatea, ci este un fapt esențial principal, care atinge însăși existența colectivității, împreună cu care, în concepția vechiului sat românesc, face o unitate indestructibilă, existențe ce coexistă, moduri de manifestare specifice, pe un *fond unic*.

În acest fel gândită relația, colectivitatea nu poate rămâne indiferentă în fața dispariției unuia dintre membrii componenți. Așa se explică larga participare a satului atât la ceremonia înmormântării, cât și la actele care privesc lepădarea de moarte și reintegrarea supraviețuitorilor în colectivitate, cum e acel joc al batistei la hora de duminică. Toate practicile acestea vizează, chiar mai mult decât reintegrarea unor indivizi, reordonarea vieții obștești, însănătoșirea ei în urma afecțiunii căpătate prin actul morții în interiorul ei.

Tot ce se petrece cu omul după actul morții nu este decât un efort îndelung pentru ușurarea și salvarea celui plecat, în așa fel încât să se realizeze în continuare, dar pe un alt plan existențial, viața însăși a mortului și, totodată, restabilirea ordinii în lumea celor rămași. [...]

În partea întâi a studiului, am descris amănunțit o seamă de acte rituale, care se refereau la îngrijirea trupului, punerea în tron, bradul sau pomana, acte rituale ce au fost executate de diverse persoane, mai cu seamă femei. Un fapt demn de semnalat este că aceste persoane executante sunt rude mai îndepărtate, uneori chiar vecini; mai rar apare câte o rudă apropiată, așa cum a fost în cazul înmormântării de fecior din Runcu, unde bunica mortului a fost mai activă în îndeplinirea obiceiurilor. Există credința că rudele apropiate – cei din casă, cum se spune – nu e bine să ajute la mort, nu e bine să slujească: ele nu au voie să poarte nimic în cortegiu, nici oale cu vin, nici colaci, nici coliva sau alte obiecte necesare înmormântării; rudele apropiate „trebuie să jelească, trebuie să-și spună durerea“. Toate lucrările se fac, în mod obișnuit, de către rudele îndepărtate și de către vecini; și nu numai acte diverse, nesemnificative, dar și cele rituale, de împlinire a rânduielilor în vederea instaurării unei bune condiții a mortului.

Acest fapt este confirmat de un altul. Bocetele pot fi socotite și ele practici cu un caracter și un sens ritual. În executarea lor, primul loc îl ocupă rudele apropiate – în prima zi, aproape cu exclusivitate; abia a doua zi vin rudele mai îndepărtate și, către sfârșit, vin unii vecini sau chiar oameni din sat. Sunt aici diferențe: primii – cei ai casei – jelesc mortul, în timp ce pentru toți ceilalți mortul e mai mult un prilej de evocare și jelire a rudelor dispărute mai de mult timp; se produce, astfel, un fel de reactualizare a unor pierderi, care depășiseră deja stadiul primar, de ruptură și dezechilibru.

Între persoanele care, la înmormântare, execută unele acte semnificative sunt și feciorii cu fetele. Doi feciori sau mai mulți, de obicei dintre rudele mortului, merg în pădure, aleg și aduc bradul, așa cum am arătat în partea întâi a studiului. Tot feciorii aleși poartă pe umeri bradul către cimitir și îl înfig în pământ, la căpătâiul mormântului; ei sunt dăruți cu ștergare și lumânări. Fetele fac primirea bradului în capul satului și se ocupă mai mult de împodobirea lui.

Tot dintre feciori se aleg și cei ce merg noaptea în cimitir cu armăsarul negru, pentru a descoperi mortul ce s-a făcut moroi.

La înmormântarea de tineri necăsătoriți, feciorii și fetele, la alegere, pot juca un rol important, de agenți în îndeplinirea actelor – forme de expresie a obiceiurilor; ei funcționează prin calitatea lor de „necăsătoriți“ în unitatea spirituală și socială a satului. În satele Runcu, Dobrița și Arcani, deși cetele de feciori nu constituiau corpuri bine organizate, în momentul morții lui Constantin Sârbu, prezența și rolul lor au fost însemnate. Acest rol crește în cazul în care mortul e un fecior mai în vârstă și, la data morții, făcea parte din organizația de tineret.

Moartea și înmormântarea, cu o bogată și variată desfășurare de acte, păstrează o anumită ordine, care pune în valoare toate părțile și datele ce le cuprinde. Dar fiecare dintre ele, mai mult sau mai puțin dimensionate, exprimă un conținut de idei și de sentimente, exprimă o stare de spirit, prinsă, în primul rând, de un anume spațiu, cu o coloratură proprie. Modul în care este compusă ceremonia și, de asemenea, fiecare act săvârșit în parte, iau câte ceva din însușirile unui spațiu; actele au eficiență fiind legate de locul în care se produc.

În linia mare de desfășurare a ceremoniei, se pot determina trei locuri: casa, drumul și mormântul; în interiorul acestei linii de dezvoltare apar toate actele, uneori mai mici, dar semnificative: așezarea mortului în camera mare (de oaspeți), zvârlirea zoilor sub

pat, cântarea *Zorilor* cu fața la răsărit, așezarea bradului în poartă, trecerea găinii pe sub tron în pragul casei, opririle la răscruci, stropirea cu vin a mormântului sunt tot atâtea locuri sau direcții spațiale în care se produc aceste acte.

În legătură cu casa, o mare însemnătate se dă trecerii pragului, când mortul părăsește casa; e un așa-zis spațiu-limită, activ și în cazul nunții. La înmormântare, în afară de trecerea găinii pe sub tron, se mai produc și alte acte, cum sunt: răsturnarea scaunelor (sau a mesei) pe care mortul a fost așezat, spargerea unei oale, băutul apei și închiderea ușii după ieșirea mortului; toate aceste acte sunt legate de trecerea pragului și de apărarea spațiului casei de puterea morții; e aici un întreg sistem de acte preventive, pentru ca „să se nimicească rău”, să nu mai moară ceva din casă⁷.

În legătură cu drumul, răscrucile au un rol important; spațiul condiționează o seamă de acte: oprirea, slujba religioasă, pomenile ce se fac. La fel și la cimitir, unde morții sunt îngropați cu capul la apus și picioarele la răsărit, „să fie cu fața la lumină la a doua înviere”⁷.

Această condiționare spațială este în funcție însă de tipul înmormântării, care, în concret, prezintă diferențe substanțiale după vârsta și calitatea socială a dispărutului. O înmormântare de copil, cu una de adult și una de fecior sau fată mare, nu se prezintă la fel. Delimitarea spațiului mare sau mic, după grupa de acte sau acte detașate, este în funcție de dimensiunile tipului de înmormântare. La înmormântările pentru cei mici (copii), elementele și formele se concentrează și se reduc, contrar cazului de înmormântare de fecior, în care ele se dilată și cresc într-o manifestare ce capătă o mare amploare. Numai prezența bradului, bunăoară, atrage după sine o seamă de acte care dau o altă înfățișare complexului ceremonial.

Chiar în grupa de fapte care privesc „lepădarea de moarte”, multe acte sunt săvârșite în funcție de spațiu. Mai mult ca oricând, cu ocazia morții suntem în fața a ceea ce am numit, într-o lucrare specială⁸, spațiul calitativ. Locul poate fi bun sau rău, poate avea puteri și poate influența în mod deosebit actele ce se execută la moartea și înmormântarea unui om.

Rămânând la acest cadru general, realitatea concretă pune o interesantă problemă atunci când cercetăm fenomenul morții: aceea a legăturii dintre momentul nașterii și acela al morții. În

satul Runcu, există credința că moartea nu vine întâmplător și că ea este oarecum prinsă de data nașterii, că ea este implicată în aceasta, ca un dat inițial, ceea ce echivalează cu o formă de expresie a sorții:

„Ziua când moare e tot așa ca atunci când s-a născut; uneori să-ntâmplă că s-aseamănă și vremea, de-a fost frumos sau de-a fost ploioasă.”⁹ [...]

Timpu cât mortul este ținut în casă poate varia după vârstă sau stare socială, dar nu permite nicio deplasare de termen atunci când e vorba de pomenirea și masa (pomana) de 40 de zile. La fel poate varia timpul cât se poartă doliul, unde hotărăște tot vârsta (mortului), dar și gradul de rudenie; el are însă zile și chiar ore fixe, când e vorba de actele ce aparțin îngrijirii mortului pentru viața lui viitoare.

Dar să avansăm expunerea pe terenul unor fapte concrete, mai precise în conținutul lor. *Cântecul zorilor*, bunăoară, se cântă numai „când mijește de ziuă”, moment de care este legat prin însăși semnificația actului, aceea a opririi în loc a timpului, în vederea pregătirii omului (mort) pentru marea trecere. La fel și *Cântecul bradului*, are momente precise de execuție, el definind și exprimând durerea unei morți premature, într-un contact cosmic.

Un alt fapt care exprimă respectarea condiției de timp este acela care privește data înmormântării raportată la zilele săptămânii, care, în mentalitatea țăranului român, au calități specifice. Profilul spiritual al zilelor angajează numai unele acte, iar altele, nu.

În satul Runcu și în celelalte din jur, zilele de luni, miercuri și vineri sunt excluse pentru înmormântare, restricție care, nerespectată, atrage mult rău familiei mortului:

„Nu îngropăm copila luni, că nu e bine; zice că luna, miercurea și vinerea este rău să îngropăm, că așa mai mor din casă.”¹⁰, spune bunica unei copile, moartă la vârsta de doi ani¹¹, credință confirmată și de o altă femeie participantă la înmormântare.

Obişnuit, la data cercetării, bradul apare în cadrul ceremoniei de înmormântare când mortul este un tânăr, fecior sau fată mare. Acesta este faptul esențial prin care sistemul de credințe dezvăluie

⁷ Daie a Popii Ioana, 54 de ani, Runcu, 1930.

⁸ E. Bernea, *Cadre ale gândirii...*, ed. cit., 1985 [n.ed.].

⁹ Șerban Gherghie, 81 de ani, nu știe carte, Runcu, 1930.

¹⁰ Lepăduș G. Ioana, 62 de ani, nu știe carte, Runcu, 1930.

¹¹ Maria I. Lepăduș, Runcu, la 8.VIII.1930.

înțelesul ritualului. Printr-o ușoară extindere, bradul a mai putut să apară la tineri căsătoriți, accentul căzând tot pe calitatea de a fi tânăr:

„Îi pune brad că de ce [pentru că – n.a.] a murit prea tânăr
și le pare rău; atunci îi pune brad ca la flăcăi.”¹²

Așa cum am văzut în partea întâi a lucrării, după credințele populare, la înmormântarea celor tineri se face brad, se împodobește și se pune la capul mormântului, „pentru ca el să aibă soț”.¹³

După cum moartea unui copil nebotezat are grave consecințe pentru starea sufletului său după moarte și atrage după sine executarea a o seamă de practici magico-religioase, la fel, trecerea unui tânăr ajuns la vârsta căsătoriei fără ca actul nunții (al cununiei) să se producă este socotită nefastă, o dezordine în echilibrul vieții spirituale a omului și o alterare a naturii lucrurilor din acest sector al existenței.

În general, în concepția de viață a poporului român, nunta nu este ceva care poate fi sau poate tot atât de bine să nu fie. Trecerea prin viața aceasta este legată de o seamă de acte purificatoare și transformatoare a înseși naturii noastre, între care nunta și cununia sunt dintre cele mai importante. Cu mai mulți ani în urmă, o femeie din Țara Oltului (Perșani) își plângea durerea că băiatul ei atinsese vârsta de 40 de ani necăsătorit, aceasta nu numai pentru că „nu era în rând cu lumea”, ci și din motive spirituale: era atins în însăși calitatea lui de om. Aceasta o făcea să-l socotească pe undeva alterat în natura lui intimă. În acest sens apar și mărturiile frecvente în satele gorjene, din care redăm una:

„La vreme, omului e dat să se-mpreune cu nuntă, să facă cununie, cine nu face după rânduială, cade în păcat.”¹⁴

Din această credință pleacă și explicația oamenilor locului în ce privește prezența bradului la înmormântare, ca obiect ritual de nuntă și ca soț (soață).

Într-una din înmormântările observate direct pe teren (Runcu), la sosirea bradului din munte, mama feciorului mort a început să plângă, spunând:

„O, Doamne, Doamne,
Ce mireasă i-a adus
Băiatului meu,
Că mai bine muream eu.”¹⁵

Cu alt prilej – a doua zi, când se cânta *Cântecul bradului* –, aceeași femeie s-a îndreptat către băiatul ei mort, bocind:

„Vai, vai, copilu meu,
Vai, vai, băiatu meu,
Că te-am însurat de tânăr
Și ți-am dat mireasă mută și surdă.”¹⁶

Și pentru că suntem la această categorie de documente literare, vom mai cita două fragmente foarte expresive, ca temei al semnificației bradului la înmormântare. Primul aparține tot mamei mortului, care într-un alt bocet, spune:

„Eu nu am știut, mamă,
Că tu erai, puiule,
Logodit cu moartea, mamă,
Și n-am văzut nicio stea
La locul unde era,
C-o venit nevasta ta
Și te-o luat gata:
Era tare supărată
Că nu-i încă cununată.”¹⁷

Cel de-al doilea fragment care vorbește despre tema înmormântării ca nuntă aparține unei verișoare a mortului, produs tot cu ocazia unui bocet:

„Haide, dragă, scoală-te,
Că vin lăutari la tine,
Vin la nuntă, vin cu bine,
Lumea toată să petreacă
Nimenea să nu te-ntreacă.”¹⁸

¹² Văduvița Anița, 47 de ani, nu știe carte, Runcu, 1930.

¹³ Arbogic Gh. Maria, 31 de ani, știe carte, Runcu, 1930.

¹⁴ Ilieșu Elisabeta, 22 de ani, știe carte, Runcu, 1930; Loghie Grigore, 51 de ani, știe carte, Runcu, 1930.

¹⁵ Sârbu C. Ana, 31 de ani, nu știe carte, Runcu, 1930.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Vlăduț A. Paraschiva, 17 ani, știe carte, Dobrița, 1930.

Acestea sunt mărturii spontane, observate și înregistrate direct, din piesele de folclor literar, care aici apar ca acte rituale. Ele vin să confirme credința că apariția bradului la înmormântare nu înseamnă altceva decât soțul (soața) celui mort, tânăr necăsătorit, fără să fi trecut prin transformările calitative ale nunții și cununiei.

Așa cum apare fenomenul, fondat pe un întreg sistem de credințe, activ în actele ce se produc, obiceiul bradului este *un ritual de nuntă integrat celui de înmormântare*. Însăși forma în care apare indică această semnificație: împodobirea cu năframe, șervete de borangic, inele (verighete), flori de lămâiță și beteală, care sunt obiecte rituale specifice nunții. Același lucru îl spune și prezența feciorilor și a fetelor mari, care în aceste cazuri participă în mod activ.

Documentul etnografic însă nu se oprește aici. În unele locuri, așa cum s-a putut vedea în satul Runcu, în drumul spre cimitir, până la depunerea în mormânt, *Cântecul bradului*, cântat de astă dată de 20 de femei, se împletește cu cântecul de nuntă al lăutarilor, care fac parte și ei din cortegiu și care, așa cum am văzut atunci, când se trag cele dintâi lopeți de pământ peste coșciug, își rup corzile de la instrumente – sau numai capete din ele – și le aruncă în groapă.

În concluzie, sistemul de credințe și înțelesul acestui ritual stăruie în nunta pe care o simbolizează, așa după cum bradul simbolizează mireasa (mirele). Prin executarea lui, i se face mortului legătura ce i-a lipsit, taina prin care omul își găsește legiuit partea care îl întregește ca ființă fizică și morală. Rânduiala înmormântării cu brad apare ca o consecință a acestor legi spirituale, care, așa cum am mai spus, se impun să fie împlinite în viața omului.

Bradul la înmormântare, prin semnificația lui spirituală, creează o atmosferă pozitivă de încredere în fața fenomenului morții; el dă un caracter deosebit ceremoniei în cadrul căreia se produce și aduce un element de reparație în dezechilibrul produs. În mormântarea unui tânăr, în depresiunea subcarpatică a Gorjului, capătă, prin brad și ritualul său de nuntă, un caracter de sărbătorire¹⁹, prin care participanții reușesc să transfigureze această ceremonie, până la a îndepărta natura maladivă a morții. [...]

Sfârșitul vieții, în gândirea poporului român, nu este un sfârșit total, ci este doar sfârșitul întrupării. Sufletul, care este partea esențială și definitorie a existenței omului, continuă să trăiască,

la început însă prins de lumea noastră și, treptat-treptat eliberat, devine mai apoi de sine stătător. În mormântarea și tot ceea ce îi urmează până la definitiva așezare înseamnă o luptă de restabilire a unui echilibru spart și stabilirea unor raporturi normale între cele două lumi între care se produce moartea și se schimbă condițiile omului.

Până aici, moartea și înmormântarea sunt fenomene spirituale; de aceea, abundă actele rituale, fie ele religioase sau magice. Dacă sistemul de credințe și practicile păstrează un caracter dominant, aceasta nu înseamnă că totul se consumă în acest sector. Moartea prin distrugerea fizică a omului nu ridică numai probleme spirituale, ci și unele sociale. Așa cum am mai spus, un astfel de eveniment afectează și ordinea socială, cel dispărut aparținând unei colectivități, aceea a satului. Starea nou creată atrage după sine o seamă de manifestări care încearcă să aducă unele reparații și să restabilească ordinea.

Primul fapt care se produce prin moartea cuiva este un act de conștiință, de participare a oamenilor, când problema morții se pune pentru toată lumea. Dispariția unui membru al unității sociale și al subunităților de familie, neam sau vecinătate, scoaterea lui în afara acestor organisme concrete de viață socială creează obligații și acte cu un sens obștesc. Prezența la priveghi, bocirea, facerea rânduielilor mortului, ajutorarea la munca cerută de pregătire, toate au un aspect social.

În satele din Gorjul de Nord, această participare multiplă are un caracter mai profund și obligatoriu la nivelul conștiinței, transformând comunitatea de viață într-o *comuniune*. Categoriile de rudenie, vecinătate, sex, vârstă, acționează în procesul ce se consumă și în ordinea ce urmează să fie restaurată. În cazul înmormântării de tineri, participarea cetii (organizației) de feciori este mult mai mare numeric și mai bogată în acte, sacre sau profane.²⁰

¹⁹ Păpulete T. Ion, 31 de ani, știe carte, Runcu, 1930.

²⁰ Fragmente selectate din Ernest Bernea, *Moartea și înmormântarea în Gorjul de Nord*, Editura Cartea Românească, București, 1998.

Ernest Bernea

Cadre ale gândirii populare românești

Pentru omul satului românesc tradițional, locul este reprezentat într-un mod cu mult deosebit de al nostru. Locul este un dat concret, de o mare variație, cu însușiri proprii, cu neputință de definit abstract. Locul este definit prin calitatea lui specifică, în datele lui materiale (în sens de concret) și potențialul său spiritual.

Prima caracterizare căreia putem să-i acordăm un grad mai mare de generalizare este aceea că locurile sunt de două feluri: *loc bun* și *loc rău*. Primul este rodnic, aducător de bine, întotdeauna cu un sens pozitiv; cel de al doilea este nerodnic, aducător de rău, întotdeauna cu un sens negativ. La aceste două categorii se mai adaugă și „locul ferit”, e drept, fenomen mai puțin definit în caracterele și modurile sale de manifestare.

Acest mod de a privi și califica locul este foarte răspândit în toate zonele etnografice ale patriei noastre. E un dat pe care îl putem obține nu numai din manifestările satului tradițional, ci și din așezările cele mai evoluat. Locul bun și locul rău sunt definite prin elemente permanente sau accidentale și au naturi deosebite:

„Locu bun îi loc sfânt; tot să face frumos și puternic și rodu bogat. Locu rău e loc slab și omu cade în păcat de-i place; locu rău vine așa, din duh.”¹

„Sunt locuri de-s bune, da sunt și rele. E o femeie la noi de-a căzut; zice că o călcat în loc rău. Locu rău vine așa, din duh.”²

Loc bun sau loc rău poate să însemne două lucruri deosebite, după cum vizează natura sa materială sau spirituală. Forma locului însă, adică ceea ce îl face să fie deal, vale, mal sau cot, bunăoară, nu rămâne complet detașată de unele calități specifice, deși privește

natura materială; forma e un fel de indicație a valorii și a sensului ce-l poate avea un loc:

„Locu e mereu sucit; nu-i tot la un fel. Iată, colo-i vale și colo-i deal; noi stăm cu casa chiar în picioru dealului. Da' e loc bun și e loc rău; să cam știe ele. Oamenii le păzesc, că li-i teamă; s-a mai întâmplat câte o năpastă și oamenii țin minte.”³

„E loc aici, e loc dincolo; da nu e tot la un fel, nu tot locu-i bun. Iacă, ăsta rodește și altu, nu. Iacă, aci crește iarba, de o vezi cu ochii. Când eram tânăr, vedeam cum să desface firu; odată zvâcnea în soare, de ieșea vârfu.

E loc bun și e loc rău; tot locu are darurile lui, ca omu. Sunt și locuri de te betește.

Loc rău e așa, un loc sec; poate e din piatră, poate e din duh.”⁴

Locul ferit e un loc bun, dar care în general nu poate deveni rău, așa cum deseori se întâmplă cu celelalte locuri atunci când pe ele se produc fapte care le transformă calitatea, fie că aceasta se produce pe cale așa-zis „naturală”, cum e jocul ielelor, fie pe cale „artificială”, ținând de voința omului, cum sunt crimele, farmecele etc. Locuri ferite sunt, bunăoară, în primul rând biserica, grădina sau mormântul.

„Loc rău e să stai undeva și nu-ți priește; mergi la drum și calci în necaz. ăsta e loc rău, da cine-l știe până nu pățește?”⁵

„Nu-i bine să umbli pin locuri străine, că nu le știi toate și sunt și locuri rele. Locu rău nu să știe; e rău așa, de la sine, e sec. Locu rău nu merge cu binele. Loc rău e că d-acolo să-mbolnăvește omu de calcă: vezi, vine așa, ca un duh”⁶

„Dacă ciobanu merge cu oile și oile pierd laptele – la unele le cade și țâțele –, zice că atunci a dat cu ele într-un loc rău și, știi, atunci le ferește; numa mânăzările le ferește, că ele au lapte.”⁷

³ Radu Ioana, 40 de ani, știe carte, Valea Ursului, Argeș, 1934.

⁴ Țăntea Ion Staicu, 83 de ani, știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1964.

⁵ Debu Frusica, 80 de ani, nu știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1947.

⁶ Lăzăroi Ana, 60 de ani, nu știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1965.

⁷ Orzânică Gabriela, 22 de ani, Poiana Mărului, Brașov, 1966.

¹ Bătușaru Victoria, 43 de ani, știe carte, Tohanu Nou, Brașov, 1968.

² Stoian Maria, 66 de ani, nu știe carte, Moeceni de Jos, Bran, 1966.

„O fost o vacă de-o călcat în loc rău sau poate o fi trecut ielele peste ea, cine știe? Da vaca tot da cu picioru în grajd, de gândeai că vra să spună ceva. Au venit șase oameni să o scoată din grajd, da n-au putut. Atunci i-o făcut descântece din ăl de poceală, de betejeală, știi, și i-a trecut. Descântecu să face cu apă, trecută de nouă ori pin ciocan de piatră, din ălea cu găuri⁸; am făcut și eu la porci.“⁹

„Da, am văzut și la porci. De trec porcii în loc rău sau au trecut ielele peste ei, i-a și pocit. A fost un porc, că i-a plesnit pielea pe jumătate trunchi; era tot o rană, de-ți era milă. Și tot cu descânțece i-a trecut. Când a fost de s-o pus vremea de coasă în ăl an, mi-a spus o femeie că o pățit la fel. Nici sârmana vită nu scapă. Omu, de, e om, da vita?!“¹⁰

Cercetând de câte feluri sunt locurile rele și care sunt cauzele ce le produc, am întocmit un tabel care nu pretinde o epuizare a tuturor felurilor de locuri rele. Pentru a fi mai aproape de faptele concrete, redăm aici ceea ce am putut stabili în satul Poiana Mărului, sat în care am găsit un bogat material de cercetare:

- 1) locul unde au jucat ielele (măiestrele);
- 2) locul unde s-a ridicat volbura;
- 3) locul unde s-a produs un vârtej de colb (praf);
- 4) locul unde s-a tăvălit un cal;
- 5) locul unde a fost îngropat un om necurat (strigoi);
- 6) locul unde a lăsat cineva semn, a făcut farmece;
- 7) locul unde a păcătuțit cineva;
 - a) s-a îndrăgostit fără lege;
 - b) s-a pus la cale o faptă rea;
 - c) a fost omorât cineva (crimă).¹¹

Spațiul satului tradițional este populat de o seamă de reprezentări, între care și ielele. Acest spațiu, care poate fi material și spiritual deodată, prezintă unele dimensiuni legate de natura fizică și altele mai puțin precise, dar foarte bogate, ale unui orizont spiritual ce se manifestă în satul nostru arhaic.

⁸ Ciocane de piatră din neolitic.

⁹ Lăzăroiu Ana, vezi nota 6.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Informațiile pentru întocmirea acestui tabel mi-au fost procurate de inf. Frusica Debu, 80 de ani, care nu știa carte, Poiana Mărului, 1947.

Oriunde apar aceste reprezentări colective, cum sunt ielele, între alte urmări ce le are prezența lor este și aceea de a transforma natura spațiului, dându-i calități deosebite. Din cantitativ, cum e spațiul fizic, el devine calitativ; mai mult decât atât, spațiul acesta capătă o mare instabilitate, care atrage după sine o atmosferă de fantastic și neprevăzut. Prezența ielelor – așa cum am constatat-o, bunăoară, în satele Runcu (Gorj) sau Poiana Mărului (Brașov), este o dominantă spirituală cu serioase consecințe în viața omului. Această prezență afectează în primul rând spațiul și reprezentarea lui, care nu e strict cerebrală, ci îmbibată cu elemente emoționale, ceea ce îl face mult mai variat și colorat. Fiecare loc de pe pământ și din atmosferă are proprietăți particulare, legate de chipuri și întâmplări pline de sensuri și valori ale unei mentalități specifice.

Cu volbura sau vârtejul, locul său capătă un alt aspect: spațiul este afectat în atmosferă. Să vedem deci în primul rând ce este volbura.

Atât în Țara Oltului, cât și în Țara Bârsei, volbura este totuna cu vârtejul din vânt și se produce tot prin zhorul ielelor; simplul act de prezență al ielelor poate produce acest fenomen atmosferic.

„Volbura-i atunci când se-nvârte prafu ca o pâlnie; când vezi că s-apropie, să fugi, că-i necaz.

Volbura tot din iele este; unde-or fi stând, nu să știe, da e semn că sunt pe-aproape. Ziua nu le vezi, da tot sunt.“¹²

„Volbura-i așa, din vânt; zice că o scocioră tot ielele. Volbura e aia de se-nvârtește de crezi că e din vânt; da nu e din vânt, e din duh.“¹³

„Venea așa, câte un vârtecut și ne ziceau părinții să ne ferim, că-i din jocul ielelor; s-o mai întâmplat de o betejit. Îi zice volbură la asta; e un lucru așa amestecat, de nu e bine.“¹⁴ [...]

Alt loc cu însușiri deosebite, de astă dată pozitive, era *casa și curtea*, ca un complement. Curtea, ograda sau bătătura sunt numiri ce variază după regiuni și care nu corespund întocmai, deși pot fi socotite ca exprimând același lucru.

¹² Vlad Maria, 83 de ani, nu știe carte, Tohanu Vechi, Brașov, 1965.

¹³ Căbăl Susana, 67 de ani, știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1965.

¹⁴ Bratu Elisabeta, 74 de ani, știe carte, Tohanu Vechi, Brașov, 1965.

În vechiul sat românesc, casa este văzută într-un mod deosebit de cel al populației urbane. Mentalitatea generală a satelor arhaice refuză modul citadin de a concepe locuința. Mai evoluat sau mai puțin evoluat, mai bogat sau mai sărac, tânăr sau bătrân, omul vechilor noastre așezări vedea în casă un obiect nu numai material, ci și spiritual, nu numai de întreținere a vieții cotidiene, ci și de promovare a unor valori spirituale tradiționale. Casa este, în acest caz, o adevărată țesătură de legături spațiale; puternice rădăcini locale fac din casă și curte un fel de obârșie și formă determinantă pentru cele mai multe activități umane.

Pentru țăranul așezărilor cu caracter tradițional, casa este însăși materialitatea familiei, a acestei unități sociale care pe drept cuvânt poate fi socotită celula generatoare a colectivității. Nu numai spațial, în suprafață, dar și temporal, în adâncime, casa și locul ei sunt îmbibate de un fond moral pe care lumea noastră orășenească nu-l mai păstrează.

Casa țărească este, în primul rând, un loc, un loc bun, generator în sens material și spiritual. Locul acesta, fie că privește spațiul interior, fie că privește curtea sau grădina, este văzut ca un loc cu calități specifice, calități care îl fac să existe într-un fel propriu. În mentalitatea populară, nu pot fi două locuri de casă la un fel, pentru că, în mod concret, fiecare loc are formele și funcțiile sale, întreținute de un fond care îi aparține cu specificitate, ca o depunere prin vremuri. Iată o mărturie, dintre multe altele, care exprimă acest gând:

„Locu meu și locu tău; fiecare cu locu lui. Locu meu și locu vecinului nu-s la un fel și e așa că stau din bătrâni pe el, pă același loc. Da, sunt fel de fel de locuri. Un gard de te desparte, nu știi ce-i dincolo. Fiecare le știe pe ale lui.”¹⁵

Pe această afirmație se sedimentează o seamă de idei și sentimente prin care se definesc tot mai mult calitățile casei și ale locului ei. Locul casei e bun, e rodnic și e ferit (de rele, vrea să se spună), răul venind, în genere, din aceea ce nu-ți aparține, din necunoscut:

„Casa e așa, loc ferit, e loc sănătos. Locu casei e loc bun; cum să nu fie bun, dacă știi tot ce-i în el? Locu ăsta-i loc bun, loc ferit.”¹⁶

Factorul cel mai important prin care se explică calitățile deosebite ale casei și ale locului ei este tradiția, este moștenirea

părintească. Dacă locul casei este bun, rodnic și sănătos, aceasta se pune în seama înaintașilor ce au trăit acolo și care au transmis, în acest fel, o seamă de valori din care prezentul se alimentează:

„Noi așa am pomenit și casa, și locu; da n-ai dreptu să le strici, nici să le lași în părăsire, că vezi, ele vin din părinți.”

„Casa are și ea locu ei, ca orice lucru. În băutura casei toate să fac parcă mai bine. Locu casei e loc bun, e loc ferit; orice-ai pune rodește, orice-ai face e frumos. Asta vine așa, din duhu strămoșilor.”¹⁷

Casa și curtea sunt socotite, în general, ca locuri bune, rodnice, așa cum am încercat să arătăm în rândurile de mai sus. Sunt însă unele cazuri când ele apar și ca locuri rele; acestea sunt anumite cazuri bine definite, dar ca excepții.

În această categorie de fapte, *locuri rele* sunt socotite casele și locurile părăsite. Credința aceasta, foarte răspândită pe întreg teritoriul țării noastre, apare întotdeauna sub aceleași forme: case și locuri unde oricine ar sta îi merge rău, atât ca sănătate, cât și ca rodnicie, belșug al muncii. Omul cel mai dotat și familia cea mai harnică nu pot face nimic, nu pot înainta:

„Sunt case de să bagă cineva tot rău îi merge, fie el bun și harnic; vezi, așa e locu. Pleacă unu și vine altu, da' tot rău îi merge. Și care-ar veni, tot așa să-ntâmplă; nu poate să biruie. Câteodată, se-ntâmplă de și moare sau mor vitele și le arde bucatele.”¹⁸

Se întâmplă o dată, de două sau mai multe ori și atunci nimeni nu mai îndrăznește să se așeze pe aceste locuri și așa apar casele și locurile părăsite. Cauza degradării acestor locuri rele sunt blestemele venite din trecut, de la înaintași. Un blestem din părinți poate afecta calitatea locului și întreg spațiul acela este de aici înainte viciat, ca și când o putere ascunsă l-ar stăpâni:

„Zice că acolo unde-i casă părăsită, umblă un duh rău, că-i fără leac; au dus și pă popa, da tot nimic. Nu-i locu bun; vine așa, din blestem, de nu le știe nime.”¹⁹

¹⁵ Căbăl Susana, vezi nota 13.

¹⁶ Pășeu Gh. Ana, 70 de ani, nu știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1948.

¹⁷ Țânțea Ion Staicu, vezi nota 4.

¹⁸ Nuțu Maria, 62 de ani, știe carte, Perșani, Făgăraș, 1970.

¹⁹ Pașca Ana, 70 de ani, nu știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1970.

„Acolo unde sunt niscăi blesteme, acolo e loc rău: blestemu vine de la moși-strămoși. Asta înseamnă că din moși s-au supărat și au blestemat. E casa așa, că omu de stă, nu mai dă înainte; îi merge tot rău.“²⁰

În așezarea satului vechi, oamenii, mai precis familiile și gospodăriile, nu erau categorisite numai pe ulițe, ci erau grupate pe vecinătăți. Autohtonă, după unii cercetători, după alții, de origine străină, vecinătatea a funcționat în satul românesc în diverse manifestări economice, spirituale și de relații sociale. Să vedem cum este gândită vecinătatea ca loc.

După ce am văzut ce înseamnă casa și curtea în concepția populară, e ușor de înțeles ce este vecinătatea în aceeași gândire populară; e ușor, pentru că vecinătatea este văzută ca o prelungire a spațiului familial. Natura raporturilor este determinată de condiția locală, locul fiind acela care prin calitățile lui influențează direct aceste raporturi:

„Locu din vecini e mai bun; și el e loc ferit; e mai bun că suntem laolaltă, aproape. Ești legat de el așa, că este pe un loc.“²¹

Trăind în comun, așezarea pe locul vecinătății elimină teama de necunoscut a omului, deoarece nimic ascuns nu se poate produce în raporturile deschise ce se stabilesc. Această situație pozitivă și creatoare se naște tot din comunitatea de loc a vecinătății:

„Vecinu îl știu ce face; el nu lucră p-ascuns. Cu el hotărâm, de el ne leagă toate helea, că vezi, doar nu-i în casă, că cu el trăiești împreună. Vecinu, de e rău, îl știi cum te știe și el pe tine; te poți feri. Așa cum vine lucru și rânduiala din vecini, nu prea-ți vine rău.“²²

Vecinătatea era văzută ca un grad de rudenie, de o altă natură decât cea de sânge; vecinul rămânea, în toate cazurile cercetate, un fel de neam. Aceste raporturi creau o stare din cele mai rodnice și de ajutor reciproc:

²⁰ Codreanu Gheorghe, 51 de ani, știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1966.

²¹ Lăzăroiu Ana, vezi nota 6.

²² Daie a Popii Ioana, vezi nota 6, p. 124.

„Vecinu-i ca un neam. Decât să te superi pe un vecin, mai bine pe un neam. E un fel de rudă, da' mai tare ca o rudă de stă departe, că s-ajută. Vezi, tot stai laolaltă și îl știi cum te știe. Vecinu-i pe-un loc, pus cu tine.“²³

„Când stai cu omu pi un loc, e așa ca și când ai fi rudă. Cu vecinii ești mereu împreună și nu te poți feri. Vecinu e ca un om din casă, e bine să te împaci în toate celea. Eu am văzut, am cătat să trăiesc în pace cu vecinii. Vezi, altfel n-ai zile bune.“²⁴

Vecinătatea ca loc, nu ca relație care derivă din prima condiție, este ceva concret, care își are existența și se manifestă într-un spațiu limitat, un spațiu înrudit cu acela al casei și curții căruia omul îi aparține în primul rând; vecinătatea este, așa cum am spus, o prelungire sau un complement al spațiului familial și ea încadra la rândul ei omul într-o unitate mai mare, tot atât de organică și condiționată de un loc determinat:

„Oamenii-s lăsați să trăiască laolaltă; nu-i bine să te-nvrăjbești pentru toate cele; mai bine lași să treacă de la **tine**.” [...] **tine**.”

În legătură cu reprezentarea spațiului în concepția tradițională a poporului român, ordinea cosmică sau rânduiala cosmică este o temă importantă pentru cunoașterea acestui mod de gândire. Lumea în mijlocul căreia trăim este pentru el o lume creată, creată însă nu la întâmplare, ci într-o formă în care echilibrul și armonia domină. Lumea noastră, în toate formele și calitățile ei, are o ordine care stăpânește totul, chiar și atunci când fenomene anormale se petrec în mod neprevăzut.

„Când s-a clădit lumea asta, n-a fost întâmplare. Toate helea sunt la locul lor; lucrurile sunt rânduite așa fel, că toate își fac rostu așa cum trebuie.“²⁵

„Lumea are rânduiala ei, că altfel nu s-ar putea ține; e o *rânduială* și pe ea stă toate în lume. Lucrurile sunt ale mele sau ale d-tale și ale lui Dumnezeu știe, sunt într-un fel sau sunt în altul, da tot le ține ceva, de merg toate cum merg.

²³ Vlad Maria, vezi nota 12.

²⁴ Tofan Lența, 47 de ani, știe carte, Vârlezi, Galați, 1938.

²⁵ Țăntea Ion Staicu, vezi nota 4.

Mie mi-o plăcut, așa, să mă gândesc la tot ce-i în juru meu, cum de se țin și de unde vin ele? Eh, da parcă mă bucur, parcă mă întristez ...²⁶

„Și munții, și apele sunt lăsate de Dumnezeu, ca și noi. Toate au locu lor și rostu lor, nimic nu-i la-ntâmplare. Toate sunt bine întocmite.”²⁷

În concepția țaranului român, lumea este bine făcută; o rânduială cosmică îi stă la temelie și o face să dureze. Atunci când lucrurile ies din ordinea lor obișnuită, ele nu sunt mai puțin în ordine și ceva care nouă ne poate apărea ca nefiresc este tot atât de ordonat, dar într-o altă ordine decât cea obișnuită. Țăranul nostru privește și primește toate acestea cu seninătate:

„Lumea e făcută așa de se ține și vedeți ce frumos merge. Acu e zi, acu e noapte și uite munții cu apele, stelele cu ceru, toate au locu lor, rânduiala lor, de nu se scrântește nimic.

Și când să-ntâmplă un cutremur sau o ploaie cu grindină, așa este rânduie. Oamenii se sperie, da' n-au de ce, pentru că ele trebuie să vină.”²⁸

Această rânduială cosmică ia deseori un aspect determinist în desfășurare, până la a prezenta un caracter ritmic care exprimă firea lucrurilor, poate legea însăși a lumii și a vieții. De la lucrurile cele mai mari până la cele mai mici, de la natură la om, toate merg după o rânduială de nedepășit:

„Pământu și ceru să țane laolaltă. Și stelele și copacii și omu țin toate laolaltă. Da cine le poate schimba? Nime!

Încă vine primăvara și vara, apoi vine toamna cu ale ei și la sfârșit, iarna. Așa sunt rânduie și așa merg. Omu să naște, crește, rodește și moare. Ce poci schimba? Nimic!”²⁹

Tot dintr-o înțelegere concretă a lumii, a naturii și a vieții, se naște și reprezentarea zonală a celeilalte dimensiuni, adică pe verticală.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Cristescu Maria, 65 de ani, știe carte, Tohanu Vechi, Brașov, 1966.

²⁸ Pasăre Lucia, 60 de ani, nu știe carte, Samarinești, Mehedinți, 1950.

²⁹ Rogoza Gh. Maria, 74 de ani, nu știe carte, Drăguș, Făgăraș, 1943.

Poporul român vede în această dimensiune o seamă de trepte, o ierarhie a lucrurilor, o împărțire a lumii în zone cu totul specifice prin însușirile și rostu lor.

Sus înseamnă pentru el o seamă de lucruri ce aparțin vieții, de la cele mai apropiate și banale până la cele mai depărtate și rare; înseamnă însă, în primul rând, cerul. *Jos* înseamnă la fel de multe lucruri, cu pozițiile lor determinate, dar înseamnă, în primul rând, pământul.

Ceru este ca o cupolă, o emisferă care se sprijină pe marginile pământului; alteori, stabilitatea cerului este explicată printr-o expresie pe care nimeni nu o poate explica. E vorba de „cheia bolții”, de unde s-ar ține cerul cu toate ce sunt în el.

Sus există cerul, jos există pământul. Cu toate că există și părerea că bolta cerului se sprijină pe marginile pământului, nu aceasta ține lumea, ci un fel de axă, „osie” care o străbate vertical și îi dă puterea așezării și mișcării ei totodată. O femeie din Vârlezi (Galați) ne-a dat o formulare precisă a acestei păreri:

„Zice că lumea are o osie de sus în jos; ea pornește din bolta cerului și străbate mijlocu pământului.

Așa se ține lumea și tot așa se mișcă.”³⁰

Linia verticală ce se ridică din pământ, din masa satului către cer, și coboară din același punct către centrul pământului, împreună cu fața întinsă a pământului face din nou o cruce, dar care nu mai e pe orizontală, ca aceea determinată de punctele cardinale; această cruce e susținută de verticală, care e axa lumii și linia ei de forță.

Pe această dimensiune, rămânând în limitele naturii, „ale lumii care se vede”, există două puncte precise, care se presupun ca doi poli și pe a căror axă se mișcă lumea aceasta, în mijlocul căreia trăim. Cel mai înalt punct este numit „înaltu cerului”, iar punctul cel mai de jos este numit „afundu pământului”; de o parte și de alta, la limite mai puțin sigure, sunt marginile lumii.³¹

„Sus e înaltu cerului; jos e afundu pământului. Noi vedem de-ale noastre aici, de treburile și păcatele noastre, da tot nu putem trăi așa, ca sobolii.”³²

³⁰ Tofan Lența, vezi nota 24.

³¹ Această reconstituire este făcută pe baza materialului cules din Țara Oltului și Țara Biserii, centrul cercetărilor noastre de teren.

³² Tântea Ion Staicu, vezi nota 4.

„Sus e înaltu cerului și sub picioare e afundu pământului. Ziceau oamenii: «Bată-te înaltu cerului!». Era o urare de bine, o zicere, așa ...”³³

De această lume, lumea noastră e despărțită și nu o putem vedea; bolta cerului este aceea care le desparte. Lucrurile nu au stat întotdeauna în acest fel; a fost o vreme când cerul era foarte aproape de pământ, când între lumea de aici și cea de dincolo era un contact continuu și evident. Aceasta n-o să se mai întâmple decât la sfârșitul lumii. O întreagă literatură populară, despre care nu e locul să vorbim aici, confirmă această credință.

„Bolta cerului vine așa că de-acolo începe o altă lume, lumea lui Dumnezeu și a îngerilor. Noi nu o vedem, că suntem păcătoși, d-aia nu să mai deschide ceru; a fost o vreme când ceru era aproape de pământ, da' omu n-o fost vrednic.”³⁴

„... La sfârșitu lumii, ceru se va deschide din nou și pământu n-o să mai fie ca azi. Toate au să se schimbe la față. Toate să țin după lege și unde e lege, e și frumusețe”³⁵

„Ceru stă mai tot timpul închis; îl vedem doar pe-o față, așa cum e boltit. Ce-i dincolo de ce s-arată nu știe nime; se zice că e așa și așa; poate numa sfinții.

Sunt zile când ceru se deschide; așa e de Paști. Da' nu vād decât cei curați.”³⁶

„Să spune că să deschide ceru numai la Sfântul Vasile și la Sfântul Gheorghe. În noaptea lui Sfântul Vasile se deschide de trei ori.”³⁷

În momentul acesta, când cerul se deschide și lumea noastră ia contact cu lumea de dincolo, se produc efecte de o mare amploare, întreaga natură, de la plantă la om, capătă puteri și frumuseți noi, se credea că se produc adevărate minuni. Dar nu oricine poate vedea această schimbare și poate rezista acestei lumini și acestei

³³ Bratu Elisabeta, vezi nota 14.

³⁴ Vlăduț A. Paraschiva, vezi nota 17, p. 127.

³⁵ Țicoi Maria, 72 de ani, știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1966.

³⁶ Neculoiu Susana, 64 de ani, știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1947.

³⁷ Trâmbițașu I. Rafira, 66 de ani, nu știe carte, Drăguș, Făgăraș, 1934.

frumuseți ale lumii noastre, renăscute prin contactul cu cerul deschis:

„Ceru să deschide în noaptea de Sfântul Gheorghe; zice că dă putere pomilor să-nflorească; dă putere mai ales sălciilor.”³⁸ [...]

Pentru țăranul român, pentru omul satului românesc tradițional, lumea în înțeles de existență naturală, cosmică, este ceva care există obiectiv și care se impune prin ordinea ei. Lumea aceasta, care în limitele filosofiei noastre populare este materială și spirituală, de o manifestare plurală și plină de forțe, deseori greu de cuprins, are, în primul rând, o calitate: este bine articulată; puterea și frumusețea ei de aici vin.

În ceea ce privește dimensiunile acestei lumi, în concepția poporului nostru, găsim conviețuind un dublu sens: acela de limitat, definit, și acela de nesfârșit. Cel din urmă este legat de posibilitățile noastre de cunoaștere și nu de existența în sine a lumii obiective. Obișnuit, există credința că lumea are, chiar dincolo de ceea ce vedem noi, o existență determinată. Între aceste două planuri, există însă o permanentă întrepătrundere și afinitate, funcționează o substanțială colaborare. *Lumea nevăzută dă suflu cosmic și mistic celei văzute, iar aceasta din urmă dă celeilalte consistență.* De aceea, omul satului românesc tradițional trăiește în cele mai mici lucruri un fel de *sentiment al grandorii și al frumuseții cosmice.*

O problemă ce o ridică atitudinea omului în fața vieții și reprezentarea despre spațiu este aceea a locului unde sunt centrate lucrurile și tot ce există în lume. Foarte răspândită a fost în trecut poziția teocentrică, aflată apoi tot mai în descreștere, și păstrată un timp, înainte de a dispărea, în vechile sate retrase de munte. Concepția antropocentrică, produs al individualismului modern, nu era o prezență activă în satul românesc. Alături de prima, a existat o altă poziție, aceea a satului aflat în centrul lumii, care a fost formulată mai mult pe cale poetică decât prin observație științifică de către Lucian Blaga. [...]

Lumea și satul sau poziția satului în lume este o nouă problemă a reprezentării spațiului la poporul român; această relație este confirmată de observația directă a experiențelor de teren.

³⁸ Neculoiu Susana, vezi nota 36.

Întrebați unde e centrul lumii, cei mai mulți țărani au dat răspunsuri care satisfac nevoia lor de a exista în mod armonios în natură și între oameni. Unii spun că centrul lumii este Dumnezeu, Creatorul ei și de unde purced toate izvoarele ființei, alții spun că este în soare, că din el vine lumina; cei mai mulți însă au o viziune cosmică, prin care se afirmă satul ca centru al lumii. Înlăturând sau păstrând prezența activă a lui Dumnezeu, această credință, viziune a lumii, văzută din locul unde este plasat satul, apare ca foarte firească și întemeiată, încât nu este pusă la îndoială:

„Satu e așa, de parcă-i la mijlocu lumii; așa îmi pare mie. În lumea asta, toate sunt rânduie frumos, de pare că aici e mijlocu lumii.”³⁹

„Satu e așa, în mijlocu lumii; e așa, că-n toate părțile e tot lume. Noi așa zicem, că aici e osia pământului și a cerului; toate-n lume au o rânduială și rânduiala asta e.”⁴⁰

Spațiul său este deschis, este larg și cuprinzător. Nu lumea e în spațiu, ci spațiul e în lume; mai apropiat de adevăr, am putea spune că spațiul există cu lumea și este pentru ea implicat în creație; infinitul, golul, haosul nu au nimic cu spațiul. Vidul nu apare în conștiința sa și în reprezentarea lumii. Pentru infinit și vid, țăranul român are repulsie.

Modul tradițional în care își reprezintă poporul român cosmosul este complex și viu. Iată câteva din trăsăturile fundamentale:

1. Natura este diversă, variată și ordonată; rânduiala cosmică este un prim caracter al lumii.

2. Ordinea aceasta însă este în continuă desfășurare și armonie într-un mod *ritmic*; toate lucrurile sunt în mișcare după un anume ritm.

3. Natura, lumea noastră întreagă, este mai mult decât mișcare; ea este o continuă *generare*, adică creație.

4. Cosmosul românesc cunoaște o armonie, ceea ce duce la frumusețe, la o frumusețe activă în plin potențial.

Ca urmare a acestor trăsături fundamentale, poporul român, așa cum se manifestă în satul tradițional, păstrează în fața naturii lucrurilor o atitudine de respect aproape religios și de permanentă acomodare; nu are atitudini potrivnice, de siluire a lucrurilor. El se situează și merge pe o poziție de ascultare, de integrare în lumea

³⁹ Căbăl Susana, vezi nota 13.

⁴⁰ Debu Frusica, vezi nota 5.

obiectivă, dar și de folosire în sensul legilor ei, până în actul de creație a spiritului.

Această lume, din care este parte și pe care el o trăiește pe toate dimensiunile, îi impune. Omul care nu respectă ordinea și legile acestei lumi este văzut ca o apariție bolnăvicioasă, ceva în afara firii lucrurilor, în marea lor rânduială:

„Iată, soarele de după muche și cade-n asfințit. Dacă n-ar vrea să mai răsară soarele, ce-ai putea face? Cui să spui, cui să ordoni? Poți zidi o casă, o mașină sau o fabrică, da cum poți schimba mersul soarelui sau să-l dregi, dacă se strică?”⁴¹

„Omu să bagă unde nu e rostu lui și atunci merge în greșală. Ce vrea el? Tinerețe fără bătrânețe? Da asta nu se poate.”⁴²

„De vrei să meargă lucru tău bine, învață întâi cum sunt întocmite toate celea în rostu lor, rânduiala lor, dregi, dacă se strică?”⁴³

S-a făcut afirmația că țăranul din satul tradițional românesc nu a avut o noțiune precisă asupra timpului, ceea ce, pentru cercetătorul atent, este clar o eroare. Se poate spune, dimpotrivă, că el a cunoscut această dimensiune a lumii și vieții, a trăit-o din plin, dar într-un mod diferit de al nostru, cunoscând timpul trăit, timpul calitativ.

Nu rareori, omul satului nostru arhaic se orientează, ca și noi, după o concepție legată mai mult de imediatul concret, de un sens pragmatic. El știe că toate lucrurile au timpul lor și că ordonarea în timp a activităților omului este o necesitate. Nu poți face nimic la întâmplare, nimic fără să aibă un punct de sprijin și de reper în mărimile și calitatea timpului. Atunci când el judecă, prins de concret și cotidian, țăranul român vede în fenomenul timp un regulator:

„Noi zicem *timp* și mai zicem *vreme* și cine mai știe cum ... Timpu e ăla de-l vedem în ceas sau o fi altu, da' eu știu una: timpu e așa, ca o viață de om sau o zi sau un ceas: tot timp e.

⁴¹ Țăntea Ion Staicu, vezi nota 4.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

Când faci ceva, cați să ții sama și de timp, fie că mergi în holdă sau la biserică. Timpu e timp, da nu-i la fel, nici în câmp, nici în casă și trebuie să-i ții rându.

Toate lucrările se fac la timp.⁴⁴

Țăranul român știe că timpul e trecător și-l experimentează zilnic, uneori dramatic, dar printr-o orientare a spiritului, reușește să învingă clipa trecătoare, să învingă efemerul, să învingă adică timpul. Călea ce duce la acest rezultat apare în filosofia populară, în sistemul său de credințe. Modul cum iese omul din acest impas provocat de trecere și moarte este sarcina ce ne-o impune studiul în rândurile ce urmează.

A fi în timp, pentru țăranul român, nu înseamnă a fi pur și simplu, a avea conștiința existenței, ci înseamnă a fi aici, în lumea aceasta. Timpul e legat de lumea noastră și se manifestă în ea.

Omul este trecător din sentimentul mergerii lui către inevitabil, către moarte. Nestatornicia vieții și a lucrurilor, tot mai simțită odată cu trecerea anilor, îl consumă, nu rareori cu accente de dureroasă expresie:

„Începi o zi și trece, începi o săptămână, o lună, un an și trec și ele cum trec toate; ăsta e timpul!

Când eram tânără, toate îmi păreau mai statornice; credeam așa, într-un fel, că nu se mai termină, da iată că toate se duc!⁴⁵

Pe aceeași problemă și exprimând aceeași atitudine, mărturiile culese pe teren exprimă un sentiment al existenței omului în timp:

„Când eram mai tânără, parcă doream să treacă timpul mai repede. Acu-s bătrână și-mi vine să-l opresc, că prea fuge tare.

Omul cată mereu să-și îplinească tot ce-i place după voie; tot aleargă mereu și așa se duce viața.

Una-i sigur: timpu nu stă pe loc!⁴⁶

Dacă această condiție îi împovărează sufletul, ea nu îl doboară. Omul rezistă în fața trecerii, pentru că o privește ca pe o stare

naturală a lucrurilor, ca pe o condiție umană, ca pe ceva propriu naturii sale.

Dacă cerul se schimbă, stelele cad, soarele se împuținează (pe anotimpuri), de ce omul ar sta pe loc? De unde această situație excepțională? Nimic nu-l îndreptățește să dorească o permanență aici, care nu e posibilă „acolo unde totul se trece“. Dimpotrivă, rămânerea la nesfârșit a omului în viața aceasta, adică în timp, este socotită, în general, de țăranul român ca un blestem. „Nu-l iartă Dumnezeu“ este o expresie curentă în legătură cu bătrânii care trec peste limita obișnuită a vârstei. [...]

Timpul privit în perspectiva unei curgeri neîncetate, timpul care se determină prin fapte, prin evenimente, timpul în care omul își trece viața lui de toate zilele, este numit de țăranul român *veac*. Tot ce alcătuiește lumea aceasta de lucruri și întâmplări, de desfășurare de energie, gând și faptă omenească, tot ceea ce se petrece în cadrul și ritmul lumii acesteia se întâmplă în veac.

„Veacu e așa, de se arată lumea și viața și omu cu-ale lui treburi și necazuri; că-i lumină sau întunec, omu și fapta lui sunt în veac.

Așa se nasc și mor toate, că sunt în veac, pe tipsia lumii de aci.⁴⁷

Timpul ca durată obiectivă, legat de condiția omului, este ceea ce numește el *veac*. Timpul-veac poate fi apropiat de ceea ce numim noi *timp istoric*; spunem poate fi apropiat, pentru că este asemănător fără să fie identic și nici echivalent.

Veacul este apropiat de timpul istoric, dar este mai mult decât el, am putea spune chiar în alt fel decât el. Deși privește desfășurarea faptelor obiective, evenimentele legate de viața omului și a omenirii în general, veacul are o notă de misticism, nu un caracter pozitiv, așa cum gândim noi timpul istoric. Veacul apare nu în sine, ca timpul istoric, ci ca o contrafață a unei alte existențe. Deși amândouă obiective, natura și sensul lor sunt deosebite: unul privește în altă parte decât celălalt.

Ce vrem să spunem cu aceste afirmații? Timpul istoric este durată măsurată cu fapte: puncte de reper, măsurată cu evenimente. Veacul, în mentalitatea comunităților rurale tradiționale, este tot

⁴⁴ Vlad Maria, vezi nota 12.

⁴⁵ Cărciu C. Lina, 36 de ani, nu știe carte, Valea Ursului, Argeș, 1934.

⁴⁶ Spănu Elisabeta, 73 de ani, știe carte, Moeceni de Jos, Bran, 1966.

⁴⁷ Nuțu Maria, vezi nota 18.

timp istoric, adică al lumii de aici, dar este în alt fel. Când spune că lucrurile și oamenii sunt în veac, țăranul român spune că sunt trecătoare și eterne totodată: trecătoare ca fenomene și eterne ca sens, adică sunt în timp, dar sunt și dincolo de timp, printr-o participare la eternitate.

Istoria, ca ansamblu al vieții umane desfășurate în timp, se intensifică în acest fel, capătă o altă calitate și un alt sens; capătă un sens mai bogat, în orice caz, un altul decât acela al cronologiei științifice. Timpul istoric este lipsit de viață, linie dreaptă sau linie frântă însemnată din loc în loc cu date ce despart sau leagă perioade și epoci. Timpul istoric-veac este concret, complex și organic. Țăranul român nu-l cunoaște pe cel dintâi și îl trăiește intens pe cel de al doilea.

Dar între timpul istoric științific și cel istoric-veac, în afară de această deosebire calitativă, de natură, mai este una foarte importantă, și anume aceea de întindere, de suprafață. Timpul istoric privește numai trecutul, tot ceea ce s-a întâmplat, ceea ce s-a consumat până în prezent. *Veacul, în concepția populară*, are un cuprins mult mai mare; el are în limitele sale atât trecutul, cât și viitorul, legate printr-un prezent continuu. Acest timp cuprinde atât ceea ce s-a întâmplat, cât și ceea ce va veni de aici încolo, proces prins de un prezent – cheie a desfășurării. Veacul este, în acest context, timpul de aici, din lumea aceasta, pe care omul o socotește reală, dar nu eternă, de când este ea și cât va dura ea; veacul este timpul întreg.

Țăranul român are conștiința existenței sale în timp, dar cugetul și fapta sa, sensul întregii sale activități se desfășoară în raport cu ceva care nu mai cunoaște această dimensiune atât de mult și de profund simțită de către toți. El știe că există în veac și deci este subordonat condiției temporale, dar știe (sau crede) tot atât de bine că se poate elibera de jugul acesta, că poate câștiga pas asupra curgerii vremii, că poate învinge timpul. Pentru mentalitatea generală a satului tradițional, timpul este o realitate care se consumă în alta, superioară. A fi în timp înseamnă aici a trăi într-un prezent continuu, îmbogățit de contactul cu lucrurile neschimbătoare. De aceea, timpul duce în chip firesc dincolo de trecător, adică în permanențe. Tristeții curgerii tuturor lucrurilor, omul îi aduce o reparație: aceea că marea trecere este un proces firesc al permanenței și că timpul se desfășoară în interiorul eternității.

La acest nivel și orientare a spiritului, eternitatea susține și alimentează tot ce există în timp, adică în actualitate. Eternitatea însăși nu există fără o prezență în timp, fără o manifestare temporală.

Între timp și eternitate nu este o separare și nici o excludere. Cele două zone existențiale, pentru omul satului tradițional, nu sunt două lumi închise; dimpotrivă, existența lor implică în mod necesar o legătură substanțială și continuă.

După cum timpul nu putea fi înțeles fără existența umană, la fel, eternitatea nu putea fi înțeleasă fără credința în existența Divinității. Existând în timp, omul și viața sa erau legate de timp ca de ceva propriu. Divinitatea scapă acestei dimensiuni; pentru omul satului arhaic, Dumnezeu există dincolo de timp, mai bine zis, există pur și simplu, fără nicio condiție, ceea ce este totuna cu eternitatea.

Așa cum reiese din materialele culese pe teren, pentru satul arhaic, Divinitatea este principiu și sens al celor neschimbătoare, cauză a tuturor lucrurilor și cauză a timpului. Dumnezeu este considerat a fi dincolo de veac, dincolo de ceas; el nu cunoaște nici trecutul, nici viitorul; el este ca o prezență continuă.

Legat cu credința sa de Ființa eternă, țăranul satului arhaic, deși parte din cele schimbătoare, supuse deci timpului, trăiește, prin această participare, într-o perspectivă a eternului. Spre deosebire de el, toți cei crescuți la școala pozitivistă trăiesc într-un timp oarecare, în trecut sau viitor, trăiesc fragmentat; țăranul român a avut o poziție deosebită, el transformând timpul dintr-o entitate, dintr-o noțiune abstractă, într-o realitate vie, cu însușiri și sens propriu.

Viața spirituală a țăranului arhaic are, în acest fel, însușiri deosebite, cunoaște o armonie, o plinătate și o liniște caracteristice împăcării unei vieți care a învins transfigurând tot ceea ce era efemer, trecător, tot ce era atins de urât și moarte în firea sa.

Pentru cultura modernă, aceea a științelor pozitive, *sfârșit* înseamnă moarte, înseamnă dispariție. Aceasta pentru că știința folosește timpul ca pe ceva linear, fragmentat în trecut, prezent și viitor și măsurat cu lungimi. Încetarea etapelor timpului înseamnă pentru știință dispariția timpului. Sfârșitul este, pentru cei ce trăiesc în această perspectivă, consumare totală; nicio legătură nu e posibilă cu începutul, care este fixat la capătul celălalt al liniei timp.

Țăranul satului arhaic nu privește lucrurile la fel. Sfârșitul există, după cum există și timpul, nu în sens cantitativ, ci în sens calitativ, cu posibilități de totală prefacere. Sfârșitul timpului nu este în timp, ci dincolo de timp, în eternitate. În acest fel, începutul și sfârșitul nu sunt două puncte la capătul unei linii, nu sunt nici neant, nici infinit pentru țăranul român; amândouă se rezolvă în etern, în absolut.

Cu toate că este greu de surprins cum anume se răsfrânge aceasta în mintea țăranului, credem că se pot deduce o seamă de lucruri în legătură cu problema timpului de pe poziția filosofiei populare.

Facerea Lumii și Judecata de Apoi sunt două mari momente între care timpul curge fără înțetare. Curgerea timpului nu este greu de surprins. Ceea ce îngreunează mersul cercetării este surprinderea stării de început și de sfârșit ca limite.

Începutul și sfârșitul aparțin timpului, dar nu numai lui. Sensul lor îl putem afla doar socotind eternul ca prezent, nu ca trecut și viitor, cum e uneori tendința lumii noastre (tendință venită din apropierea eternului de infinit).

Țăranul satului tradițional nu se desparte niciodată de permanență, adică de etern. El se simte și crede continuu într-o viață eternă, considerând absolutul ca o realitate. Pe această cale, se pare că problema începutului și a sfârșitului se topește în absolut, din care se desprind multiple sensuri. Lumea, ca și omul, începe și sfârșește în absolut.

La moartea unui om, o femeie din Țara Oltului a spus: „Să-i fie sfârșitul ca începutul“, ceea ce ne dovedește că în credințele populare tradiționale, sfârșitul se transformă, desigur, pe un alt plan decât acela al lumii sensibile, în eternitate, unde este totuna cu începutul.

Între cele trei faze ale timpului, trecutul are o prioritate, deoarece el singur se impune în mod obiectiv. Prezentul este moment, este imediatul trăit, iar viitorul este ceva posibil, ceva care poate fi deocamdată doar gândit. Între ele, trecutul apare concret și consistent, ca o existență de sine stătătoare; de aceea, numai el poate fi cunoscut cu adevărat.

Psihologic, *memoria* este aceea care a fixat trecutul și în acest fel a inventat timpul. Fără memorie, omul și civilizația sa nu ar fi existat. După Pierre Janet, relația dintre trecut și prezent o stabilește memoria, care nu este altceva decât cunoașterea trecutului în prezent.⁴⁸ Așa a început timpul în formele sale elementare.

În mentalitatea generală a satului românesc tradițional, trecutul este acela care domină timpul și face posibilă cunoașterea lui. Faptul că ceva a existat ne arată că acest lucru a fost cândva prezent și, așa cum vom dovedi mai jos, faptul că a existat și a fost prezent păstrează ceva din forța lui activă. Raportarea a tot ce este în prezent la ceea ce

a fost în trecut apare ca un fapt obișnuit. Iată o expresie, pe care am putea-o numi dialectică, a acestui mod de a gândi trecutul:

„Uite, și lucrurile sunt azi și mâine nu mai sunt; da sunt în trecut, că ele tot mai sunt, chiar dacă nu mai sunt, adică au trecut.“⁴⁹

Jocul de cuvinte este dublu: material și spiritual; fișa citată mai sus ne deschide calea pentru înțelegerea modului cum este prezentat acest timp. Omul satului tradițional credea într-un timp definit și într-un fel determinat în desfășurarea lui. Trecutul, pentru el, este un fel de depozit al timpului; aici se consumă prezentul, aici se consumă viitorul, pentru că amândouă devin pe parcurs trecut. Dar nu numai prin această trecere și depunere își dovedește el importanța, nu numai pentru că tezaurează și deține valorile timpului consumat, ci și prin altă însușire a sa, și anume aceea că *trecutul* este socotit nu singurul, dar într-un fel singurul *deținător al legii timpului*: pe el se desfășoară prezentul și din el se desprinde viitorul. Această poziție (credință) poate merge atât de departe, încât trecutul ar putea fi socotit uneori *timpul însuși*.

Iată o credință răspândită la cei ce păstrau mentalitatea vechiului sat românesc:

„Bătrânii noștri spuneau că timpul vine tot de la Dumnezeu și-l putem cunoaște după legea trecutului, că de acolo vine toate.“⁵⁰ [...]

Ce este și cum apărea calendarul în mentalitatea țăranului român din satul tradițional? El reprezintă, într-adevăr, timpul organizat. Calendarul în sate are o funcție de utilitate obștească, dar în alt fel de cum o are calendarul la oraș, calendarul aici depășește natura și funcția de formă ordonatoare a unui timp cu caracter practic, utilitar.

Iată câteva mărturii:

„Zilele nu-s la un fel și nici timpul nu-i la fel. Cum să fie la fel, dacă e zi și noapte, e sărbătoare și lucrătoare? Timpul e după calendar, care ne îndrumă și ne face să mergem după cum e ziua asta sau e aiantă zi.“⁵¹

⁴⁹ Pomană Maria, 47 de ani, știe carte, Zărnești, Brașov, 1970.

⁵⁰ Meleacă Cornelia, 45 de ani, știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1970.

⁵¹ Turtubă Ana, 73 de ani, știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1965.

⁴⁸ P. Janet, *L'intelligence avant le langage*, Flammarion, Paris, 1936, p. 137 – 139.

„Timpu merge după calendar. Că mergi la lucru, că ții o sărbătoare sau împlinești o datină, așa cum e nunta sau alte obiiceiuri, toate merg la vremea lor. Nu faci nuntă în Postu Mare și nici nu mergi la nași cu daruri așa, când îți vine. E anume timp, că nu tot timpu-i bun.”⁵²

„Calendaru-i așa, să fie lucru cu rost, că nu poți merge la întâmplare. Calendaru e rânduiala vremii, să știi când să faci un lucru. Fără calendar, unu ar face într-un fel, unu în alt fel. [...] Calendaru are zile în tot felul, de nu seamănă una cu alta. Nu poți face marți ce faci duminică și nici în aprilie ce faci în septembrie.”⁵³

Să vedem acum ce anume caractere definitorii avea calendarul. În primul rând: calendarul este ceva dat, așa cum este lumina soarelui sau zborul păsărilor. În al doilea rând: el este neschimbător, are un caracter definitiv și nu poate fi schimbat după voia omului, cum nu poate fi schimbată nici fața lumii acesteia, cu frumusețile și păcatele ei. De aici, un al treilea caracter: acela de obiectivitate, adică ceva de sine stătător, cu existența și destinul său proprii. [...]

Pentru omul satului arhaic, sărbătoarea este punctul luminos al calendarului; se poate spune chiar că întreg calendarul este în funcție de sărbătoare.

Întemeindu-ne pe cele arătate mai sus, sărbătoare este ceea ce am numit *timp sacru*, adică ea e timpul, adică ziua dedicată lui Dumnezeu⁵⁴, care se deosebește prin aceasta de zilele ce sunt dedicate omului.

„Sărbătoarea e zi aleasă, e ziua lui Dumnezeu, când sufletul ți-e mai bun și curat.”⁵⁵

Dar sărbătoarea, în ordinea stabilită a calendarului, vine și ca un punct terminus, o oprire; ea este ziua de încheiere a activității omului, în care, de fapt, nimic nu e permis din cele obișnuite ale zilelor lucrătoare: *sine institutione novi operis*, ziceau romanii. În modul cum

⁵² Ceapă Carolina, 70 de ani, Zărnești, Brașov, 1968.

⁵³ Vlad Maria, vezi nota 12.

⁵⁴ La romani, cuvântul *feriae*, originar *fesiae*, a dat pe *festus*, adică sărbătoare, „zi instituită pentru zei”, vezi Ch. Daremberg, *Dictionnaire des antiquités*, Fascicul XVIII-e, p. 1042.

⁵⁵ Țăntea Ion Staicu, vezi nota 4.

țăranul român înțelege rostul acestei zile, nu lipsește nici această idee. Imitând geneza, mitul creației, el spune:

„Sărbătoarea cați s-o ții: așa o fost rânduit de la început, să fie zile lucrătoare și altele de sărbătoare:
Șase zile să lucrezi.
Iar a șaptea s-o serbezi.”⁵⁶

Sărbătoarea impune omului nu numai unele rânduieli legate de cult, ci și altele, care țin de starea sa fizică și morală. Gând și cuvânt, gând și faptă sunt toate prinse de o frumoasă și pură viață lăuntrică.

„Omu, când e sărbătoare, cată să se îngrijească. Trebuie să se spele, să aibă haine curate și să calce tot cu încredere.

Până merge la biserică – așa făcea mama –, nu ia nimic în gură; nici apă măcar. Când e sărbătoare, nu zice nici vorbe rele; nicicând nu e bine, da mai ales când e sărbătoare.”⁵⁷

Această purificare și transformare nu se oprește numai la om; sărbătoarea schimbă lucrurile înseși, grădina, holda, pădurea, schimbă totul, om și natură, le tonifică și le înfrumusețează. Sunt cazuri când, la marile sărbători, oamenii credeau într-o participare a tot ce există la principiul acestei existențe, la Divinitate:

„Iacă, vin sărbătorile (Paști) și parcă-i altfeliu lumea, parcă-i mai blândă, mai frumoasă. E atâta lumină și pace, e atâta bucurie, de crezi c-o coborât Dumnezeu pe pământ.”⁵⁸

Judecată însă în raport cu timpul organizat în calendar, sărbătoarea nu a avut numai semnificația unui sfârșit, așa cum am arătat mai sus, ci și a unui început. Întreruperea pe care o face în șirul zilelor lucrătoare al timpului profan nu este altceva decât un mod de a stabili perioade și de a da un caracter ritmic scurgerii timpului. Sărbătoarea fixează, deosebește și leagă împreună părți ale timpului, pentru a-i da un colorit variat și un ritm ordonat, fără ca aceasta să însemne în vreun fel o ruptură în modul său cursiv.⁵⁹

⁵⁶ Berbecea Maria, 72 de ani, nu știe carte, Moeceni de Jos, Bran, 1968.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Țogoe Victoria, 52 de ani, știe carte, Poiana Mărului, Brașov, 1965.

⁵⁹ Fragmente selectate din E. Bernea, *Cadre ale gândirii...*, ed. cit.

Mircea Vulcănescu¹

Prolegomene sociologice la satul românesc

Cele două Românii

Pe călătorul care pleacă din București spre miazăzi, cu trenul sau pe șoseaua mare a Giurgiului, sau cel care pornește din Brașov spre Făgăraș pe drumul ocolit care intră-n Țara Oltului prin Poiana Mărului, sau, iarăși, pe cel care iese-n câmp pe singura șosea care trece prin Uioara, sau de la Iași, pe la Copou, spre Aroneanu, sau de la Galați spre Tighina, sau pe unde vreți, și se uită la ce vede-n jurul lui, nu se poate să nu-l încerce sentimentul straniu că, în nici într-un ceas de cale, a trecut într-altă lume.

Trecerea aceasta se face uneori dintr-odată. De pildă, la Uioara. Alteori, ea se petrece înainte de a fi ieșit din târg. La Brașov, de cum ai trecut de vechea poartă a cetății. Alteori, trece o bucată de vreme. Dacă ai plecat din București spre miazăzi, abia la Vidra.

¹ **Mircea Vulcănescu** (1904 – 1952) a fost una dintre personalitățile marcante ale perioadei interbelice, economist, filolog, filozof, publicist, sociolog, teolog și profesor de etică. Orator de mare forță, a conferențiat cu pasiune și persuasiune pe subiecte diferite, de la satul românesc la dimensiunea românească a existenței. Din iunie 1935, a deținut funcția de director general al Vămlor până în septembrie '37, mai târziu a fost numit director al Datoriei Publice în Ministerul de Finanțe. În acei ani, a călătorit mult în străinătate pentru interesele statului român. În anii următori, a ocupat, de asemenea, poziții importante în administrația națională: director al Casei Autonome de Finanțare și Amortizare și președinte al Casei Autonome a Fondului Apărării Naționale în perioada 1940 – 1941, pentru ca din 27 ianuarie 1941 să fie subsecretar de stat la Finanțe până la 23 august 1944. În această perioadă, a fost asistent onorific la catedra de sociologie a profesorului Dimitrie Gusti. Este arestat și moare la Aiud în 1952, ca urmare a tratamentului inuman la care a fost supus. Opere: *Teoria și sociologia vieții economice. Prolegomene la studiul morfologiei economice a unui sat* (1932); *În ceasul al unsprezecelea* (1932); *Cele două Românii* (1932); *Gospodăria țărănească și cooperatia* (1933); *D. Gusti și Școala Sociologică de la București* (coautor; 1937); *Războiul pentru întregirea neamului* (1938); *Înfățișarea socială a două județe* (1938); *Dimensiunea românească a existenței* (1943).

Te izbește, mai întâi, așezarea deosebită a caselor. Casele de cărămidă, făcând zid chiar de la stradă, cu porți mari, închise până sus, în care nu pătrunde ochiul, sunt înlocuite prin case mici de lut, așezate în mijlocul curții împrejmuite peste tot cu gard de scânduri sau de nuiele, rar de zid, și cu porți împodobite. În locul tăblițelor arătătoare de drum, te întâmpină, la răscruci, troițe și cumpene de fântâni.

Te izbește, apoi, portul oamenilor. De-o parte, „domni“ gătiți ca de paradă. Cu straie închise, de tip nemțesc, pălărie, guler tare, ghețe. Spre bariere, pălăriile se schimbă-n șepci. Dar atâta. Dincoace, „oameni de țară“, îmbrăcați în portul lor de lucru obișnuit: suman, ȋtari, opinci, căciulă.

Te izbește, în al doilea rând, limba. Cât umbli prin orașele românești, prin toate straturile sociale, abia auzi două – trei vorbe românești. În Muntenia, auzi mai mult franțuzește, apoi nemțește și ungurește, mai mult ori mai puțin stricat. În Moldova, mai ales nemțește. În Ardeal, nemțește și ungurește. În Basarabia și Bucovina, rusește și nemțește, tot stricat.

Trei milioane de oameni trăiesc între zidurile caselor închise străzii, în orașe. Cincisprezece milioane trăiesc în casele din mijlocul curților, la țară. Nici un milion din cei dintâi nu sunt români. Din cei din urmă, sunt români peste paisprezece milioane.

Alcătuiesc aceste două lumi, ca două Românii deosebite: România satelor și România din orașe. România „civilizată“, ar spune unii, și România „primitivă“. Sau, cu un termen consacrat: „România modernă“ și România – cum? arhaică? patriarhală? Nu, ci *România românească*.

În calea rezolvării problemei statului românesc, stă deci o altă problemă, mult mai adâncă, care-și cere cu prioritate dezlegarea. E problema celor două Românii. A României agricole de la sate. Și a României orășenești industriale.

E o problemă mai adâncă decât aceea a organizării statului, pentru că aceasta nu-și află sens decât prin ea. E o problemă mai gravă chiar decât controversa – livrescă la noi, într-o țară cu 96 % populație agricolă și cu 1 – 2 % proletariat orășenesc – dintre capitalism și comunism. Mai gravă, pentru că opoziția dintre proletariat și burghezie, din care se naște această controversă, nu izvorăște decât pe o anumită treaptă a dezvoltării industriale, pe care, dacă n-o pășești, întreaga problemă a sorții proletariatului nici nu se pune, decât în interese de tactică oportunistă. E o problemă de alegere nu între forme de administrație, nici chiar între două forme de societate,

ci între două idei despre om, între două feluri de inserție a omului în cosmos, între două civilizații.

Dincolo de problema statului, dincolo de problema regimului social, stă problema celor două Români: sat sau oraș. Dincolo de Mussolini sau de Lenin, se profilează, în adâncul ițelor societății românești, chipul lui Gandhi.

Aci, în jurul problemei celor două Români, stă miezul esențial al întrebării despre viitorul nostru ca neam. Cei ce pornesc de la stat se lovesc de această problemă de îndată ce își pun problema realității lui și tot de ea se lovesc cei de la stânga, când încearcă să aplice României dezlegări împrumutate din alte lumi. Aci și nu altundeva, se face adevărata cruce între tabere. Aci se desparte astăzi efectiv dreapta de stânga românească. Aci se deosebește reacționarismul formal, naționalist numai prin oportunitate, de reacționarismul real, naționalist prin identificare cu valorile care izvorăsc din propriul fel de a fi al națiunii din care faci parte. În alegerea dintre stilul organic de existență al băștinașilor acestei țări și stilul hibrid de existență al plevei orașelor noastre. Tot ce are preț în viața acestui neam e venit de la sat sau măcar trecut prin sat. Nimic trainic nu s-a închegat între aceste hotare fără el.²

„La Arminden, să dună tăt satu de fașe nedeia; vin și oameni dint-alte părți. Nedeia stă două zăle. În zăua-ntâia, fomei de la fiecare casă gată prânzu pintru neamuri și pintru tăți pă care-i adușe Dumnezău acasă. A doua zi, tăt așa. În zăua dintâi, merem la beserică, une tâne popa slujbă frumosă, să bagă la opt și tâne până la unsprăzășe. După slujbă, părintele pornește în sat cu diieșii și cu crâșnicu și să-mpărt în sat, crâșnicu taie din stolnic jumătate la fiecare casă și haia mare, la părintele. Pă urmă, după și-o plecat părintele, crâșnicu, băgăm nemurile la masă. De la două până la un șas după miezu noptâi, să fașe petrecanie, joacă și să mai bat, că jocu fără bătaie nu iasă nișiodată. A doua zi, tăt așa, da părintele nu mai vine. De câns-o sădit satu o fos nedeia de Arminden. Lemnu la poartă să pune sara și a doua zi e praznicu. După lemnu hăsta să sămneză armindenu. Lemnu să pune pintru Domnu Hiristos. Când or cotat să-l omore zădovii, Hiristos o zăs că acolo să-l caute uni-o fi ȝogu la poartă. Numai Hiristos o pus ȝog la toate cășile, la țara-ntreagă, și zădovii nu l-or gășât.”¹

² Fragmente selectate din M. Vulcănescu, *Prolegomene sociologice la satul românesc*, Editura Eminescu, București, 1997.

¹ Vizante Vălean, 42 de ani, din Densuș; în Ovid Densușianu, *Graiul din Țara Hațegului*, ed. cit., p. 116.

Horia Bernea¹

Câteva gânduri despre muzeu, cantități, materialitate și încrucișare

Al cui e muzeul?

Orice muzeu arată. Diferența dintre modul cum arată un muzeu și felul în care a fost arătată Crucea, atunci când a fost găsită, este, probabil, foarte mare.

De ce mă duc eu la muzeu? Nu sunt un caz tipic. Caut lucruri anume. Când merg la muzeu, nu percep discursul muzeal. Eventual, îl remarc dacă este prost. De pildă, sălile cu amfore de la Louvre sunt o catastrofă; un fel de depozit. Am intrat la Louvre de zeci de ori, ca să văd o anumită icoană bizantină sau pe *Hristos binecuvântând* al lui Bellini, una dintre cele mai frumoase picturi făcute de Occidentul civilizat. Oare nu se poate ca omul să vină și să se confrunte, pur și simplu, cu obiectul? Experiența mea este atât de irepetabilă?

Am văzut multe muzee. Ca orice român, am trăit o vreme curiozitatea de a le vedea. Tot ce știam era din cărți, nu știu ce faraon, nu știu ce tablou ... Și pe urmă să le vezi! Este foarte emoționant. Deci, cultura vizuală nu mi-am făcut-o la muzeu; la muzeu mi-am adâncit-o. Important a fost pentru mine când, trecându-mi dragostea pentru performanța artizanală, nu m-am mai dus să văd goticul. Atunci am început să caut bisericile romanice. Dar când m-am dus să văd o bisericuță romanică din Vendée, cunoșteam deja

arhitectura românească, știam Densușul. Am început să caut obiectul acela, foarte „conținut“, în care gestul are o deplină acoperire în actul de credință. Ca pictor, azi, n-ai altă școală decât natura și muzeul. Și eu am învățat de la obiecte și de la natură.

În muzeu am un fel de emoție nebună, care nu este snobism, pentru că, în timp, s-ar fi atenuat. Am o emoție profundă în fața ideii de muzeu. Îmi place că sunt lucruri multe adunate la un loc. Mă emoționează mai ales cele vechi, piesele arheologice. Mă gândesc că au fost făcute de mână de om acum 5 000 de ani. E ceva care mă tulbură până la lacrimi. Asta nu mai ține de cât de deștept este discursul muzeal. Sigur, când văd un muzeu nou, mă comport ca un elev cuminte, care citește toate etichetele. Vreau să văd o cronologie: cum din ceramica geometrică s-a trecut la ...

În muzeele de etnografie, îmi lipsea frumusețea obiectului. Legăturile tainice ale lucrurilor, tainice ca și producerea lor. În muzeul etnografic, frumusețea obiectului este programatic neglijată, de parcă ar fi ceva rușinos. Mă îngrozește modul de expunere, obsesia pentru explicații, protecția excesivă. Ele sfârșesc prin a anula obiectul. Nu se mai vede! Și, dacă se întâmplă ca frumusețea să transpară, este pentru că obiectul a fost prea puternic.

De ce unora obiectele le spun puțin, iar mie foarte mult? Nu-i numai o problemă de sensibilitate și nivel intelectual. Cred că cel mai greu atârână numărul de conexiuni care se produc în momentul receptării unei imagini.

Am pus în centrul Muzeului nostru „icoana“ țăranului și în titlul său cuvântul *țăran*. Sunt dominat de credința puternică în valorile artei țărănești, în valabilitatea ei și de respectul pentru acești oameni care n-au știut să se apere.

Numele Muzeului, simplu și direct, nu indică o sărăcire a domeniului, nici o derogare poetică de la ceea ce numim în mod obișnuit artă populară sau etnologie, el luminează cu precizie un nou „obiect“, *omul tradițional*, descris și analizat prin intermediul obiectelor care compun lumea lui.

În această opțiune, obiectele au în Muzeu nu funcția de a se autoprezenta, de a vorbi despre sine; ele apar ca argumente în demonstrații privind trăsăturile *țăranului român*, gândit ca variantă a civilizației medievale europene, țăran român modelat de istoria locului, sfâșiat între Est și Vest, Nord și Sud, bântuit de nenumărate năvăliri, așezări, tupilări, osmoze și influențe. Profund creștin, format în prelungirea unor culturi străvechi, legat organic de lumea mediteraneană, de civilizații care pot fi urmărite din

¹ **Horia Bernea** (1938 – 2000) a fost unul dintre cei mai cunoscuți pictori români ai secolului al XX-lea. Este fiul sociologului și etnologului Ernest Bernea. Horia Bernea a avut numeroase expoziții personale și de grup, în țară și peste hotare. A fost membru al Comisiei Monumentelor Istorice din cadrul Ministerului Culturii. A fost, de asemenea, membru al Grupului de Reflecție pentru Înnoirea Bisericii, din care au făcut parte părintele Stăniloae, arhimandriții Bartolomeu Anania și Daniel Ciobotea, părintele Constantin Galeriu, părintele Iustin Marchiș, Sorin Dumitrescu, Teodor Baconsky. În 1990, este numit director al Muzeului Țăranului Român, funcție pe care o deține până în anul 2000, când se stinge prematur din viață. Înființarea Muzeului Țăranului Român a reprezentat opera sa de maturitate, ctitorind cel mai important așezământ de cultură tradițională din România.

India până în Bretagne, țărănul român ne apare de o complexitate copleșitoare.

Societatea s-a schimbat mai mult decât omul, ale cărui nevoi esențiale nu pot varia în funcție de epocă. Țărănul vechi, cel pe care l-am cunoscut în copilărie, este pentru omul de astăzi greu de definit, așa cum greu de înțeles sunt noțiunile de *om cumsecade*, *noblețe*, *cinste*, *curaj*, *grijă*, *ascultare*, *rânduială*, *cuvânt dat*. Sunt cuvinte pentru care merită să te bați.

Persecuții, suferință, nesiguranță, violențe, sărăcie, mizerie, efortul penibil de a supraviețui etc. – aproape toate sunt concepte greu de înțeles pentru lumea tradițională. Sau aveau alte accepții.

Gustul pentru trecător, pentru lucrul care nu durează ... În același timp, tot ce făceau era definitivul însuși.

Civilizația țărănească nu cunoaște lupta pentru autodepășire. Este o calmă și bună exprimare a bucuriei de a exista.

Omul „european” a existat cu adevărat prin țărăn. Muzeul nostru va fi o privire integratoare asupra omului european.

Cu cât ne îndepărtăm de omul tradițional, cu atât riscul imposurii este mai mare. Nu putem compara humanoidul viitorului cu omul complet produs de societatea satului distrus sub ochii noștri.

În sat, există mai mult sensurile de *bun* și *rău* decât cele de *frumos*, *urât*, *folositor*.

– atitudine „realist spirituală” în fața vieții și a lumii? Realism filosofic?!!

– obiectul total, semnificativ ...

– tehnică și magie, muncă și trai, rugăciune...

– modul de expunere – atitudine față de ideea de „a arăta”; ce vrei cu această acțiune, ce sens are obiectul; devenirea lui; alterarea lui prin schimbarea contextului

– formă, decorație, împodobire – pragul de la care o formă decorată devine lipsită de justificare interioară – kitsch

– muncă, bucurie ...

În acest fel se leagă totul fără dedublare într-un proces interior firesc, cu seninătate, rânduială.

(note din septembrie 1990)

Un mănunchi de calități specifice artei mari, în corpul modest al satului românesc: armonie, vivacitate, sensul profund al diversității și al repetiției ...

1. Definirea discursului muzeal.

a. schițe și machete până în martie '92

b. se admit și schițe „ideale”, neținând cont de colecții și de posibilități

2. Amplificarea cercetărilor de teren în general.

3. „Dinamizarea” cercetării și desprinderea primelor concluzii practice pentru expozițiile Muzeului și pentru acțiuni culturale.

4. Expoziții temporare; forme diferite de publicații – editări, concerte; prezența imaginii Muzeului Țărănului Român „pe piață”.

5. Amplificarea cooperării internaționale: burse, simpozioane, corespondență, expoziții.

6. Calendar intern – coordonarea cu celelalte manifestări culturale și instituții din țară. Emisiuni periodice la TV. Rubrică permanentă la un săptămânal.

7. Forme de pregătire profesională – dezbateri în Muzeu cu invitați „din afară”.

8. Sisteme de evidență moderne.

(note din 1992)

O clasificare.

1. Crucea conținută, implicată în sensul profund al obiectului.

2. a. Crucea ca semn benefic, „semnul crucii” – pe pâine, la intersecții, marcaj și semn de pomenire, pe poartă, fântână, grajd etc.

b. Crucea-ornament – combinație de element ritual și ornamentație sau croi.

3. Crucea, rezultat al funcției și eficienței unui obiect, arhitectură, unelte, instrumente, pârghii, țesutul de război, munca câmpului.

4. Crucea pe plante, animale (măgar) sau în anatomia omului – „o cruce de om”.

5. Sus – jos, dreapta – stânga, punctele cardinale ...

6. Crucea e frumoasă prin ea însăși.

7. Crucea care nu se vede, lucrurile construite, figurile geometrice legate de cruce. Crucea e un semn primordial, premerge semnul cristic și supraviețuiește oricărei încercări.

(note din 1992)

A face un muzeu în sensul de a-l intuit, imagina, contura, conduce „spre”, și nu de a consuma bruma de „energie fină” cu care te-a înzestrat Dumnezeu pentru a avea grijă de frecvență, dacă „s-a tras apa” la closet, dacă oamenii se înțeleg, dacă oamenii vor să se înțeleagă, dacă treburile sunt bine repartizate și realizate până la

ultimul chițibuș. E oare normal ca rolul meu *acolo* să fie „aducerea aminte“ repetată până la oboseală a anumitor lucruri vitale în procesul de naștere a Muzeului?!!

(note din 1992)

Nu vreau să demonstrăm vechimea, puterea, frumusețea, bunătatea și organicitatea unei culturi tradiționale, care aproape că nu mai există ca un scop în sine, ci să ne căznim să arătăm coerent și inteligibil frumusețea și bogăția unei lumi care ar putea părea mai săracă decât a noastră. Dacă omul actual va înțelege cât de sărac este în comparație cu strămoșii săi, va fi un câștig enorm pentru el. Trebuie ajutat.

Există obiecte născute de civilizația tradițională cu un pregnant aer naturalist? Obiectele la care mă refer, pe care încerc să le definesc, conțin toate datele naturii, dar în mod virtual, nedefinit, tainic. Naturalismul explicit este mai aproape de artizanal. Artizanatul suferă de o avansată carență spirituală.

Privim colecția ca pe un citat din „cartea“ satului. Nu ținem cont de faptul că lipsește „câmpul“ dintre piese, zona care este reprezentată în sat de: cer, pământ, praf, noroi, pietre, apă, păduri, munți, nori ... În civilizația tradițională, obiectele interacționează cu câmpul. Apariția obiectului în lumea tradițională seamănă mai mult cu o naștere. Obiectul „conține“ zgomotul naturii, nu pe cel al mașinii. El reflectă lumea în toată amploarea ei, e trăit, e simțit, e ieșit din nevoie adevărată și dragoste.

Ortodoxia țaranului e profundă și nu putem înțelege nimic din omul de azi sau din cel viitor (cu toate malformațiile sale) fără o cunoaștere profundă a creștinismului ortodox.

Românii nu au avut războaie religioase. Nu ne-am închinat la idoli. Nu am produs idoli. Nu am produs ideologii.

Am avut preoți analfabeți până în perioada modernă. În satul românesc, oralitatea era la ea acasă peste tot.

Țăranul vechi vota pe cel mai umblat, mai domn, mai învățat. Acum votează pe cel care seamănă cu el, pe cel care nu-l complexează. Lucru drăcesc.

Ce fel de om, de român, poate să nu se bucure de existența unui muzeu al civilizației tradiționale?

Ce fel de om, de intelectual și de român nu se bucură de refacerea celui mai vechi muzeu etnografic al țării?

Ce fel de om e acela care nu vrea ca imaginea strămoșului nostru, țăranul, să aibă un loc de „odihnă“ și de „acțiune“ binefăcătoare asupra lumii noastre bolnave?!

Ce fel de om, ce fel de intelectual este acela care nu știe că nu se poate trăi fără memorie?

Să trăiești toată viața cu fața întoarsă spre icoană ... Dulcea sclavie a iconarului ...

Eu nu pot să mă pierd, din cauza icoanei. Ce fac cei ce nu au icoane? Cad mai ușor.

Minunea crucii o văd mereu, de câte ori îmi iese înaintea, cu o pregnantă neîmpuținată.

Viața este imposibilă fără cruce. Diavolul se opune crucii. El reprezintă moarte, anarhie, distrugere.

Ce se apropie de cruce e bun.

Am fost pus, și poate că mi-a dat Dumnezeu acest dar, să fac un muzeu despre ceva vechi. A face un muzeu în sensul de a-l intuit, a-l imagina, a-i da duh.

În fond, pentru un om, pentru un creștin, a alege tema crucii este un act de mărturisire. O cale prin care să spună ce are pe suflet, un fel de spovedanie.

Când ai de conceput un muzeu care a mai existat, într-o clădire care există și cu un patrimoniu în cea mai mare parte strâns de înaintași ... Vezi îndelung obiecte, și obiecte, și cărți, și te gândești la un muzeu ce ți-ar plăcea să-l vezi, compus din aceste lucruri, apoi te gândești la clădire, la locul ei în București, la sălile ei ... Începi să-ți propui teme posibile, teme ce-ar putea trăi într-un astfel de spațiu, „cântate“ de obiectele ascunse în depozit. Obiectele au o multitudine de legături posibile, trebuie să elimini mult, să ajungi la două – trei ipostaze viabile ce le înlănțuie pe toate; apoi revezi patrimoniul, revezi fotografii, ascuți muzică și începi să elimini, gândindu-te la o temă.

Te gândești mereu la tot ce-a fost distrus în această țară, la ce are nevoie, la ce poți face, la ce răspunde unei nevoi esențiale a omului de azi (cu sau fără voia și știința lui). Revezi obiecte și se configurează o temă vastă, dar lipsită de echivoc: Crucea. Am considerat că e bine să inaugurăm sălile de muzeu, în noul Muzeu, Muzeu „al țăranului“, cu o expunere senină, amplă ca mesaj și echilibrată ca stil. După decenii de enorme distrugerii cauzate țărănimii de comunism, ar fi părut necesară o expunere „politică“ și dură, un bilanț al ororilor petrecute cu satul românesc. Nu am luat-o pe acest drum, justificat, dar plin de verdicte, un drum presărat de tensiuni

și adversități. Nu era nici foarte creștinesc răspunsul în chip de răz-bunare al noului Muzeu! Am fi început noua viață printr-un semn trist și sub lumina neagră a răzbnării. Crucea era tema cea mai potrivită, mai plină de viață ce o puteam găsi.

De ce să demonstrăm omniprezența crucii? Pentru ca oamenii să tragă concluzia că nu pot trăi fără cruce ...

Noi facem aici un gest public, simțim nevoia să afirmăm CRU-CEA într-un moment cum este cel prezent. A opta pentru această temă este, cum ziceam, o mărturisire. Înseamnă să reafirmi omni-prezența crucii, importanța și puterea ei în ziua de astăzi, într-o lume rătăcită, secularizată și îndrăcită de multe ori. Este un act militant. În cazul nostru, este un act militant.

Mărturisirea este mai aproape de bucuria descoperirii adevărului, de bucuriile mici ale unei trăiri nededublate, în duhul lucrurilor. Ceva contrar tezismului. Ceva diferit de dorința expresă de a convinge.

Cum se transformă un act de mărturisire într-o muzeografie mărturisitoare? Creând o muzeografie care se adresează în primul rând inimii. Se adresează mult mai tare unui afect inteligent, să zicem, decât rațiunii uscate.

Când Dionisie Areopagitul a vrut să-L definească pe Dumnezeu, a spus de la început că El este supracategorial și L-a definit prin excludere, nu cumva să ajungi să-ți faci idoli, nu cumva să crezi că ți-L poți imagina. Și, atunci a zis că este niciunde și este peste tot ... am uitat, este o pagină întreagă de afirmații și, în final, a spus că nu-i nici unu, nici multiplu, nici Divinitate ... Rețin de aici că, în momen-tul în care vrem să definim ce vrem să definim, aproape totul devine ascuns. De pildă, dacă pun pomul cu cruci și alături ștergare, este fără nicio logică; le pun pentru că, efectiv, simt că se întăresc reci-proc. Deci, felul în care acționează alăturarea lor nu poate fi definit decât prin negație. Acționând în acest fel, ne apropiem de o gândire orientală veche. Am în vedere primul contact al romanilor cu grecii, când grecii țineau dimineața un discurs și după-amiază un altul, în care îl contraziceau pe primul. Romanii înnebuneau. Unii nu pot să înțeleagă că un lucru îl și spui, și nu-l spui. Românul gândește curent astfel, antinomic. Este ca atunci când spui: cinstea-i bună, da' nu-i bună. Cum nu-i bună? Nu-i bună când e în exces. Adică cum în exces? Când din cinstea ajungi să faci un lucru rău. Nu există adevăruri univoce. Lumea este plină de ambivalențe.

Creștinismul este subversiv, pentru că nu poate fi învins, apelează la arme ca totul neobișnuite, cum sunt smerenia, blândețea, dragos-tea. Este foarte ușor să apelezi la invidie, puturoșenie, lăcomie, lipsă

de caracter când vrei să cucerești o cetate, un grup de oameni, și să ignori blândețea, fermitatea iubitoare care acționează, cum am spus, ca o adiere. Ele pot să pară lucruri slabe într-o lume unde numai un pumn primit în față se mai face simțit. Când afirmam că Muzeul este subversiv, aveam în vedere o subversiune de felul celei creștine, una care te face să simți și să crezi că lumea e bună prin scop, frumoasă prin facere, complexă prin viețuire și spirituală prin materialitate.

De obicei, este preferat obiectul vechi și „muncit”. În fond, și ță-ranul acordă atenție aceluiași obiecte. Nimeni nu păstrează o căma-șă de lucru. Tot timpul, lucrurile sunt împărțite în obiecte majore, puternice, și obiecte minore, slabe. Și poate că nici nu este greșit; problema este să recunoști ce este major. De pildă, nimic mai pau-fer decât crucile oltenesti care se urcă în pom și, cu toate acestea, puține lucruri sunt mai tari ca acele cruci. Nu este vorba de valoarea artistică. Ajungem la termeni vagi pentru știință ... Crucile acelea au un duh. În ele s-a investit enorm. Nu ține puterea acelor obiecte de capacitatea lor de a fi un obiect total? Chiar dacă sunt mici și neim-portante. Crucile acelea mergeau pe verticală; dacă erau pe jos, nu observam că sunt atâtea cruci. Nu erau puse pe stâlp, ci pe un pom mare și verde. Te uitai și se pierdeau crucile sus, în cer. Și natura este tare. Și biserica te impresionează, pentru că simți că este tare.

Solidificarea lumii ... lemn, piatră, fier. Corespunde unor etape ale vieții tradiționale? Noi avem cruci de piatră puține. Sunt mai bune crucile de lemn care putrezesc repede, crucile de lemn care nu atârână greu când le porți în spate, la Judecata de Apoi. Și casa este tot de lemn, casă perisabilă, care îngăduie fiecărei generații s-o ia de la început. Nu-i totuna să moștenești o casă de piatră din secolul al XVII-lea în Scoția sau să moștenești un impuls: du-te în pădure, taie lemne și fă-ți o casă, cum și-au făcut și ai tăi.

Un muzeu neliniștitor, care pune probleme? Dar ce înseamnă a pune probleme? Înseamnă a atrage atenția asupra sensurilor pro-funde ale vieții și ale morții. Un muzeu care pune probleme îl obligă pe vizitator să se întrebe asupra unor lucruri care, în mod obișnuit, depășesc condiția lui.

Hai să ne mai gândim ... un muzeu în care omul viitorului să înțe-leagă cât de sărac este în comparație cu strămoșii lui ... un muzeu din care să lipsească pedagogia minoră ... unde trebuie să fie menținut ca-racterul experimental. Aprofundarea lipsită de suficiența „știutului”; țăranul știe, dar nu se poartă cu suficiență. Să ne păstrăm privirea proaspătă, să ne asumăm povara tradiției, nu povara poncifelor. Cât de dificil este să scapi de propriile tale clișee, clișeele de prezentare.

În fond, modul de prezentare înseamnă o atitudine față de obiect. În Franța, generația lui 1968 cerea arderea muzeelor, acum, cei mai mulți directori de muzee fac parte din această generație. La noi, cine sunt directorii de muzee, care este rolul unui director? Unde să te oprești între discursul muzeal și poezie, între definire și metaforă? Un muzeu care mărturisește prin obiecte-martiri, un muzeu ca un cântec, ca o respirație, un muzeu în care „arătarea” se face firesc ...

Din punct de vedere moral și religios, „adevărurile” științei sunt cel puțin inoperante. În general, ele au fost folosite de minți slabe și răuvoitoare, iar minciuna s-a dovedit a fi extrem de eficace, pe măsura gradului ei de grosolănie, producând confuzii surprinzătoare chiar în cazul oamenilor de știință. Simplificând, putem spune că se ajunge rapid la idei egalitariste și anihilante pentru spiritul uman. Astfel, constatarea simplă că firul de iarbă, porcul, stâlpul de telegraf și omul sunt compuși „din celule” este, în fond, o performanță drăcească. Marele fizician Max Planck, creștin practicant, a fost uluit când a aflat că ideile lui pot fi folosite împotriva religiei.

(în Rosturi, iunie 1992)

Nimic mai nou, mai proaspăt, mai definitiv contrariant pentru normele vieții obișnuite decât comportamentul adevăratului creștin! Totul pare o nebulă și ... într-un fel, este! Ce oferă, din punctul de vedere al omului modern, creștinismul? Răsplata este minimă, efortul și privațiunile sunt enorme și continue, dăruirea și încrederea trebuie să fie totale, promisiunile vizează un loc unde nu există umbră sau, și mai grozav, „lumina puternică este un perfect întuneric”!

(în Rosturi, iunie 1992)

Fapt extraordinar? Am primit un telefon de la TV ce conținea rugămintea de a participa la o emisiune făcută de *Viața spirituală* cu părintele Anania, părintele Stăniloae și nu mai știu cine ... Eu aș fi, după spusele unora, specialist în „icoana Învierii”. Culmea, după o oră, primesc de la părintele Bizău un pachet ce conținea o icoană a Învierii!

(30 martie 1992)

Ce e caracteristic naturii umane? Care e trăsătura fundamentală a omului? Căutarea și aflarea lui Dumnezeu, în partea de sus. Păcatul, în partea de jos. Căutarea sau aflarea lui Dumnezeu, mereu

expusă păcatului. Păcatul! Nonconformistul modern este cel care produce forme noi de păcat, surprinzătoare, deci lucruri ușor imitabile chiar și în termenii obișnuiți ai coruperii ...

A lupta contra păcatului: acesta este miezul nonconformismului „definitiv” al creștinismului. De aceea, el va surprinde întotdeauna ființa umană înclinată în orice moment, cu fiecare gest, să intre în conformismul păcatului!

(în Rosturi, iunie 1992)

Este interesant să discutăm despre aceste vorbe: „nonconformism” și „revoltă”. Pentru că ele au făcut, în mod facil, gloria spiritului: în absența unei idei dătătoare de viață, ca cea a credinței în Dumnezeu, el a trebuit să se mulțumească cu tot soiul de idoli mai mult sau mai puțin personali ... Voi încerca deci să port acest cuvânt în spațiul experienței și al atitudinii Sfinților Părinți, al sihaștrilor, al părinților deșertului, al Mariei Egipteanca și al atâtor zeci de mii de cazuri neștiute de nimeni. În acest perimetru, nonconformismul întrece cele mai extravagante acte produse de societatea contemporană; chiar și aspectele nepotrivite ale insolitului sunt mai tari în lumea pustiei decât în cea a experimentelor moderne. În afara faptului covârșitor că aceste vieți au stat doar sub ochiul lui Dumnezeu, ascunse de lume și de cunoștința celui apropiat, se mai poate spune, despre rigurile nonconformiste ale disciplinei lor, că: nu trebuia să-ți dai seama nici tu însuși că faci ceva ieșit din comun; nu trebuia să crezi că vreun act de-al tău are vreo importanță – decât poate pentru mântuirea ta; trebuia să ai mereu grijă ca faptele tale să nu cadă sub păcatul ostentației și să fie mereu o retrăire neorgolioasă a sacrificiului Mântuitorului; firescul vieții trebuia să ascundă total chiar și ideea de sacrificiu suprem.

Toate sunt conținute în vorba: „Sunt cel mai mare păcătos”, spusă cu atâta putere, simplitate și profunzime, încât eu, omul de ieri, de azi și mai ales din viitor să nu mai pot avea reprezentări clare fără ajutorul Sfântului Duh.

(în Rosturi, iunie 1992)

Ortodoxia respinge o trăire nefixată într-un suport concret, o trăire care nu „mântuiește”, nu transfigurează materia.

Materie/spirit. Opoziție falsă. Starea „materială” este specifică omului, condiției umane. Studiul materiei, al materialității, o temă

profund spirituală pentru creștin. Universul material creștin este prefigurat și preexistent propovăduirii apostolice.

Materia este cea de care se agață spiritul.

Artele văzului au înflorit în perioadele când relația cu materia era guvernată de o bucurie deplină.

Noi mai avem o șansă; avem moaște și le iubim. Credem. Pe de o parte, iubim moaștele și, pe de altă parte, avem un dispreț suveran și mitocănesc față de tot ce a făcut ăla de alături, nu mai zic de strămoși. Ne vine, poate, și dintr-o instabilitate istorică: fiecare generație face o casă de lemn care arde, o ia apa, putrezește ... Oricum, foarte grav este faptul că la noi se distruge în continuare, și astăzi, cu o nonșalanță formidabilă pentru Europa.

Am ajuns, în consecință, să definesc, în ultimă analiză, cultura ca pe o justă raportare la materie ... Arta – ca pe o judicioasă și adecvată raportare la scopul propus prin intermediul materiei. Nicio perioadă deplină a istoriei spiritului nu a fost posibilă fără o justă exprimare în planul materiei. Proasta raportare la materie reprezintă, de obicei, decadență, superficialitate, uscăciune ...

Am îndoiești, de pildă, că un muzeu ca Muzeul Țăranului Român – care nu e un muzeu de capodopere, ci un muzeu de context, de relație (între obiecte, între obiecte și spațiu), de ritm – poate fi conceput în afara unei gândiri cu privire la materialitate și cu privire la raportul dintre materialități.

Dacă e să luăm literal multe dintre discursurile ascetice împotriva „trupului“, ele ne-ar împinge către o desconsiderare, dacă nu o culpabilizare a materiei. Dar în cazul acesta, creștinismul ar trebui să se rezume la un discurs strict verbal, eliminând discursul plastic. Hristos ar rămâne doar Cuvântul lui Dumnezeu, nu ar fi și Dumnezeu Întrupat. Dacă admiți Întruparea, ai de dat un răspuns potrivit, ai de lucru cu ea, în prelungirea ei.

(în Dilema, noiembrie 2000)

Provocarea unor discuții – oricât de aprige ar fi – e necesară pentru a clarifica, dinamiza și structura activitatea. Cu trei condiții: bună-cuviință, limbaj comun, formație compatibilă.

(note din 1994)

E cineva care nu-i sigur de enormul dezastru provocat de comunism?

E cineva care crede că spiritul e o formă mai „subțire“ a materiei?
E cineva care crede că toți oamenii sunt dotați în mod egal?
E cineva care-l disprețuiește pe cel mai slab decât el?
E cineva care-l disprețuiește pe cel mai deștept decât el?
Toți aceștia nu au ce căuta în Muzeu!

(note din 1994)

Nu mizați încă mult timp pe cumsecădenia mea. Nu am grosolănia necesară, dar mi-a dat Dumnezeu un fel mai ascuns de tenacitate.

(note din 1994)

Arăt pur și simplu. La alegere, este adevărat, am avut drept criteriu eficiența imaginii. Deci, am ales obiecte care sunt bine rezolvate, cel mai bine rezolvate în funcție de ce ar putea însemna bun și rău într-o estetică mediteraneană, europeană. Nu știu dacă aztecii ar fi ales aceleași lucruri.

Pentru că omul de azi (vizitatorul) nu înțelege (nu aude, nu vede) decât ceea ce lovește, e tare, zgomotos, evident, trebuie ca cele de mai sus să fie clar marcate într-un segment al Muzeului – pentru cei mai subtili, tot discursul muzeal va fi îmbibat, „țesut“ la „marele război“ al rugăciunii și al transcendentului.

(note din 1994)

Expunerea trebuie să cânte sau trebuie să fie o carte de învățătură, dar ceva mai subtil, la care nu se vine ca la o chiftea ...

O muzeografie organică urmărește *rânduiala*, nu *ordinea*.

Abia acum un an am ajuns la o concluzie ce ar fi trebuit să fie conținută în ipoteza de lucru a Muzeului Țăranului Român: problema ritmului. Ritmul fiind esențial pentru orice acțiune umană și pentru orice act vital, e esențial și în muzeologie. Până acum, l-am obținut fără să ne dăm seama. Acum sunt conștient de necesitatea lui și îl provoc. Există, spuneam, în trecerea spre sala *Icoane*, o diminuare continuă a materialității: e o fragilizare a materialului, o descreștere a densității. Există, iarăși, un ritm al temelor enunțate: de la cinci trecem la una și apoi, în mod subtil, ajungem la patru teme. Intermedierile acestea între 1 și 3, între 3 și 5 sunt greu observabile, dar acționează în mod cert asupra vizitatorului. Apoi s-au

creat, parcă de la sine, situații, prezențe de obiecte care anunță tema sălii următoare. Așa cum în Mozart se ivește la un moment dat, *în nuce*, un motiv ce va fi dezbătut mult mai târziu.

Ceea ce am făcut și vrem să continuăm a face în Muzeul Țăranului nu are nimic de-a face cu jocul gratuit, cu anumite fenomene „de graniță” din lumea contemporană cum ar fi „instalațiile”, montajele etc., chiar dacă există elemente exterioare comune. Ceea ce le diferențiază categoric este elementul dat, patrimoniul, care e tiranic în acțiunea sa, dar pe care cu dragoste și cunoaștere îl „îmblânzim”, dând senzația unei mișcări ușoare și grațioase, cu toată tensiunea ce apare pe parcursul discursului.

Un muzeu în stare permanent născândă, cu o dispoziție care să permită un perpetuu început.

Caracter experimental. Nu experiment în sens de joacă, ci dorință de aprofundare lipsită de suficiența știutului. O privire proaspătă asupra fenomenului. Povara tradiției, nu povara poncifelor.

Se poate face o paralelă între modul cum e conceput experimentul științific în știința modernă și muzeu. Aceeași izolare într-un mediu neutru, aceeași falsificare impusă de disciplina experimentului ...

Spuneam și altă dată că mi-e teamă de un plan riguros, cum îmi este teamă de planuri când pictez. O formalizare prea precisă sărăcește. Un plan riguros, în muzeografia pe care o caut, este inutil.

Da, eu, care citesc etichetele dintr-un muzeu pe care nu l-am mai văzut, aici voi folosi puține etichete. Obiectele vor fi legate între ele prin relații pe care etichetele le-ar tulbura.

Îndreptarea spre scopul propus prin tatonări, ezitări și neliniști, grave dileme în alegerea obiectelor ... incertitudinea mută care planează asupra obiectelor, chiar și după definirea unui spațiu ... fotografii lipite de zid ... pereți cu o materialitate pregnantă, care devin ceea ce numim „spațiul activ” ... mobilier conceput ca un suport legat existențial și consubstanțial cu patrimoniul expus pentru o contemplare directă ... utilizarea unor materii care contrazic frustrarea altora ... acceptarea și cultivarea condiției „sărace” și transformarea ei în virtute ... proasta finisare și încorporarea accidentului ... elementele de arhitectură ale clădirii, care sunt cu totul străine civilizației tradiționale ... asumarea tuturor întâmplărilor și neputințelor printr-un gest care se vrea de blândă și umilă acceptare, deși poate părea o infatuare suverană ... toate acestea sunt elementele care configurează muzeografia noastră, ce poate fi gândită ca un act de recuperare a vieții, cu tot farmecul și căldura ei.

Pentru o asemenea muzeografie, esențiale par să fie conceptele de articulație „tare” și articulație „slabă”. Un război de țesut, de pildă, e un obiect puternic, impresionant prin materialitatea lui și prin coerența formală, prin exprimarea limpede a funcției lui. El poate fi clasat, de aceea, în zona articulațiilor „tari”, a evidențelor general percepute, și va fi utilizat atunci când avem nevoie să articulăm un complex de subsansamluri: diverse unelte auxiliare legate de țesut, țesături de orice fel. El poate articula două spații aparent lipsite de legătură cauzală sau utilitară.

Articulația „slabă” poate fi, de pildă, o componentă a războiului de țesut, precum spata. Un asemenea obiect devine activ când vrem să evocăm registre mai subtile. Ea va putea fi utilizată atunci când organizăm un spațiu în jurul ideii de construcție sau de ierarhie. Articulația slabă leagă mai bine două sau mai multe unități prin chiar discreția și slăbiciunea ei.

Muzeul, sursă de venituri?!

Probleme noi pentru un Muzeu făcut la ieșirea din comunism ...

De ce un muzeu trebuie să facă rost de bani? Nu-și distruge propria vocație de instanță supratemporală a sensurilor tradiției?

Am obținut donații prin prestigiu și prin reflexe de tip ofrandă.

Ne aflăm într-un spațiu „omogen”, cel care donează e părtaș la destinul obiectului ... face parte din traseul aceleiași comunități. De ce Muzeul trebuie să fie prezent în comunitate și în societate? Nu poate rămâne un depozitar de date, imagini, fără a fi un agent de „livrare” popular?

Merită să desfigurăm Muzeul sau există o cale în care toate acestea sunt păstrate cu toată extinderea pe orizontală? Muzeul se schimbă în funcția sa esențială de păstrător?

O activitate complexă în Muzeu e benefică.

Angajarea politică a discursului muzeal este lucru cu bătaie lungă.

Este mai important, finalmente, să „deschizi” Muzeul de dragul unui segment social sau e mai bine să-l păstrezi „tăinac”?

Obiect cald, obiect deschis, obiect viu, obiect acoperitor ...

Obiectul tradițional este un obiect puternic prin adecvarea perfectă a aspectului la scop.

Sistemul de relații care se creează între obiecte este mai aproape de zona muzicală decât am bănuț. Expunerea trebuie să cânte. Obiectele trebuie să interacționeze armonice.

Este nevoie de urechi bune, pentru a auzi ce „vorbește” obiectul. Pentru a înțelege limbajul obiectului, trebuie să fi avut o lungă

experiență în domeniul vizualului, dar și al istoriei și al spiritua-
lității omului care s-a aflat în relație cu obiectul pe care vrei să-l
evoci. Dacă ai un astfel de auz și dacă ai curajul să-ți ascuți urechea,
atunci obiectele sunt cele care dictează soluțiile de expunere. Dar
trebuie să înveți să faci ascultare.

Un cântec de privighetoare, un scârțâit de osie, un claxon ... Cred
că „substanța prețioasă” a obiectului tradițional e mai puțin legată
de „natural” și mai mult de „organic”. Obiectul reflectă întregul.
Obiectele produse de lumea actuală sunt *funcție* și, în rest, *materie*.

Un subansamblu poate fi mai important decât întregul și un gest
mai important decât o demonstrație.

Organicitatea, în sens ortodox, înseamnă acceptarea unei gân-
diri antinomice și refuzul gândirii abstracte.

În muzeografia actuală, obiectul este obligat să acționeze într-un
spațiu neutru, abstract, sau este plasat în contextul de origine, refă-
cut în mod artificial. Distribuite în contexte slabe, obiectele slăbesc
prin muzeificare. Eu cred că este util să le dai șansa de a exista în-
tr-un spațiu „activ”, un spațiu cultural deschis care să le scoată din
somnolența vechilor conotații simbolic-emotive. Obiectul trebuie
provocat să devină agentul prin care producem informații.

O inspirație tainică trebuie să joace un rol important când con-
struiești un discurs care vrea să vorbească mai mult despre coe-
rența (frumusețea) sufletului tradițional decât despre povestea
etnologică a unor obiecte neînsuflețite.

Modul de prezentare înseamnă o atitudine față de obiect. Con-
tează, în fond, ce îi ceri obiectului.

În muzeu, după obiect mi se pare important gestul. Dacă rulez
un ștergar pe un sul de carton și îl prezint într-o cutie este una și
dacă îl prind pe perete, în așa fel încât să pară bătut în cuie, este alta.
Și eu cred că trebuie să existe un gest-cheie care să le însumeze pe
toate, gestul prin care dăm valoare obiectelor, prin care le declarăm
patrimoniu.

Metode de lucru

- frumusețea ca mijloc de (comunicare) afirmare a adevărului
- bucuria – agent puternic de accelerare a implicării și a
înțelegerii
- accent special pe elementul vizual (nu-i neapărat o deformare
profesională, e un semn al epocii)
- obiectul în contexte culturale diferite, nu însă fără o firească
corelație istorică

– ansamblurile rezultate au mai mult din ceea ce am numi „in-
stalație” în arta contemporană, în măsura în care altarul bisericii
este o „instalație”.

(note din 1994)

Excluderea evidentului, a explicitului, a excesivului; negarea
apropierii obișnuite, a locurilor comune.

Pliere, agățare, îmbucare, rezemare, croiuri ... În lumea tradiți-
onală. De cercetat.

Tatonare fără formulări precise. Puse în formulă, lucrurile își
pierd energia latentă. Un exces de formalizare în cadrul discursului
muzeal poate duce până la distrugerea obiectului.

Simplitate și nu orgoliul aspirației spre perfecțiune. Mult firesc
și supunere față de obiect.

Atitudini

– obiecte minore sau aparent lipsite de importanță puse în
evidență

– obiecte importante puse într-un context nou și incitant

– obiecte majore „preamărite”, „intronzate”

– obiecte minore sau majore izolate, pentru a le accentua pute-
rea: juxtapunere, contrapunere, disfuncție și mai ales accentuarea
obiectelor

Ce poate ajuta la asta?

Ce înseamnă cu adevărat *major* și *minor*?

Este un obiect de serie minor?

Este un obiect de excepție/unicat major? Nu!

Un obiect ciudat sau neobișnuit este major? Nu!

Un obiect util, prin faptul că e extrem de obișnuit, e minor? Nu!

Dă mica răspândire un sens important unui lucru? Nu! Doar
dacă se referă la constante ale vieții, doar dacă sensul lui a dat de
ceva care vizează dincolo de el, doar dacă obiectul respectiv „se ex-
plică” prin el însuși, doar dacă unicitatea nu înseamnă nimic legat
de cantitate, ci de capacitatea de subsumare a unor date esențiale
indiferent de frecvența apariției sale.

Un mod de prezentare nou

- poziție
- dispoziție/dispunere
- grupare
- ritmicitate
- lumină

Muzeografia operează cu reguli bazate pe constantele percepției și pe mode. Ea ar putea deveni un mod de înțelegere generală. Atunci muzeificarea ar înceta să mai fie o metodă, un mecanism anihilant, o rețetă.

Dacă în loc să faci, proiectezi, pierzi din energia latentă a lucrurilor.

Strategii:

- obiecte minore, aparent lipsite de importanță, vor fi puse în evidență prin multitudinea sau integrare în propriul lor context
- obiecte importante puse în contexte noi și incitante – evocate pentru rolul lor cultural
- obiecte majore preamărite – curajul de a preamări în mod explicit
- obiecte izolate, pentru a le accentua puterea (juxtapunere, contrapunere, disfuncție ...)
- atenție la obiectul conținător
- se mai poate ajuta modul de prezentare prin poziție, dispunere contextuală, suprapunere, ritmicitate, lumină.

Din punctul de vedere al expunerii, e poate mai importantă „articulația” (un obiect minor) decât ceva suficient sieși prin frumusețea și utilitatea sa. Se poate realiza articularea prin fotografii?

- ușa de grajd cu cruce albă de var ...

Muzeologia apofatică, negativă, este, în același timp, „muzeologie concretă”, în sensul în care discursul trebuie să acționeze „slab”, subtil, fragil, în favoarea lucrurilor, care sunt „simboluri emotive” și riscă, prin procesul muzeificării, să se usuce ... Pentru a transmite toată încărcătura sa, un „simbol emotiv”, cum sunt lucrurile făcute de omul tradițional, e nevoie ca el să fie lăsat destul de liber, puțin încorporat unui discurs abstract. Omul nededublat nu „producea”, ci năștea obiecte, deci tot ce făcea ar putea fi un simbol emotiv pentru noi.

Triumf! Fiecare masă e un coș cu minuni, o masă de pomeni, o arcă a ofrandelor.

- credințe
- momente importante ale vieții
- legătura cu pământul, frumusețea peisajului
- urâtul ca dușman al binelui
- răspunsuri la întrebări: De ce a rezistat? De ce e fragilă civilizația tradițională?
- farmecul toponimelor
- Cum știe ce e bine, frumos?

- Ce a primit? La ce s-a adaptat?
- La ce se poate opune?
- Tipul fizic creat de civilizația tradițională?
- biserică, familie
- interferențe, osmoze
- dezrădăcinare, alienare, regăsire

Ce a moștenit și
nu mai știe că a moștenit?

Cine știe că e bine
și frumos?

Omul ca apariție,
ca justificare de a fi.

Ce a primit, la ce s-a
adaptat și ce a devenit?

Ce primește?

La ce se poate opune?

La ce se opune fără să vrea?

Acestea sunt principalele scopuri ale Muzeului. Un capitol aparține îl va constitui organizarea concretă a muncii. Mă gândesc la un organism eficient, elastic și deschis spre lume. Am început să conturez această schemă, pe care o văd însă permanent perfectibilă, în mișcare.

Inutil să mai insist asupra problemelor strict administrative: problema salariilor, a diversității posturilor, a burselor de specializare etc.

Iar patrimoniul trebuie „răspândit”, pentru că are valoarea luminii, răspândit prin studii, afișe, vederi, cărți de popularizare, mape de fotografii care să-ți arate mai ales omul vechi, tradițional.

Vom încerca să aducem, în măsura în care acel om mai există, lucrul mâinilor lui de acum, muzica de astăzi, vorbirea și gândirea lui actuală.

Nu este irațional deloc ce fac. Se înscrie într-o poetică a muzeografiei, eventual. Există o poetică a arhitecturii; pentru ce n-ar exista o poetică a muzeografiei?

Muzeul, un traseu viu de inițiere, ierarhic accesibilă în funcție de interesul și pregătirea vizitatorului.

Dumnezeu iubește ce este fragil, plătând, slab. Nu iubește ce este puternic, tare, încremenit: de pildă, piatra. Ce înseamnă *fragil* în cazul unui discurs muzeal, într-un mod de expunere? Suplețe,

eroare și hazard asumate, încorporate în teza de lucru. De altfel, obiectul ne spune ce să facem cu el. Ajunge să te supui firesc. Legile obiectului sunt slabe, deci plăcute lui Dumnezeu. Cum se manifestă o astfel de muzeologie? Legături cu profundă justificare; legături aparent întâmplătoare; legături întâmplătoare; alternări neașteptate; grupări care nu suportă explicații, justificări științifice; un mod de prezentare care să rezulte din situația nouă a obiectului devenit piesă de muzeu.

Frații catolici și cei de alte confesiuni trebuie să știe că, după marea criză iconoclastă, Ortodoxia a devenit extrem de atentă cu privire la „imagini”. Nu a mai permis în biserică reprezentări tridimensionale, în afara celor cu funcții „practice”: mobilierul, vasele, ramele de icoană, iconostasul, care pot avea mici reliefuri decorative. Cam acestea sunt limitele până unde era acceptat obiectul tridimensional ... [...]

Creștinismul este un mod de a fi, ceva care ne-a structurat atât de adânc, încât nu putem fi conștienți niciodată de amplasarea lui în noi. Dar revin la întrebarea mea, putem admite manechinul? Casa sau oala nu se schimbă dacă dispare cel sau ceea ce trebuia să le locuiască (să le umple). Lipsite de un volum care să le susțină, hainele devin o carcasă flască, un obiect care și-a pierdut codul. Costumul expus în vitrine sau pe structuri antropomorfe este falsificat. El devine un fragment din ansamblul pe care îl compune relația corp-haină. Deci, un costum este corect expus atunci când participă unele „date” ale corpului. Manechinul nu este „chip cioplit”, ci parte din ansamblul haină-corp. Fără corp n-are sens nici măcar costumul de călugăr, care face parte dintr-un program de „abolire a corpului”.

Reper: ceva la care te raportezi, de la care te revendici, ceva cu care te măsoari, spre care tinzi, ceva care mărginește și permite „înțelegerea” unui loc, domeniu sau noțiune.

Fără un raport între lucruri – care raport este posibil doar având repere –, nu există ritm. Fără ritm, nu putem avea viață. Reperul este accepția cea mai înaltă a ideii de desen și de muzică, principiul făcător de viață ... (În cazul în care considerăm desenul drept cea mai importantă activitate a omului, când scrii – desenezi, când ari câmpul – desenezi, când cânti – desenezi, când faci copii – desenezi ...)

A pune problema necesității reperelor (de tot soiul) este egal cu a pune problema „necesității” civilizației. Tot ce ține de norme, repere și, finalmente, de „convenții” e intim legat de viață, deci de cultură, în sensul deplin al cuvântului. Poate să pară paradoxal, dar absența sau nesocotirea unei convenții (legi acceptate ipotetic cu

ajutorul cărora se instaurează și funcționează un domeniu) duc la moarte, adică la haos și anarhie.

Reperul este folositor și pentru că permite existența libertății. Este un nonsens conceperea libertății fără un sistem de referință ...! Fără reper și fără convenție, coerent înțeles și aplicate, începe neadecvarea, adică „siluirea” regulilor de funcționare, începe kitsch-ul universal, boala și, în final, moartea. Convențiile ce privesc existența și viabilitatea unui domeniu nu sunt imuabile, în cazul vidării lor de sens e nevoie de altele noi.

Revin și spun, *reper* este ceva la care te raportezi, de la care te revendici, spre care tinzi. Raportul, moștenirea și aspirația sunt semne și parametri esențiali pentru existență. Putem spune că, fără raportare, avem a face cu materia moartă, cu neantul, cu nonsensul total. Deci, reperul este cel care dă viață unei persoane, unui grup uman, unei structuri culturale, unei societăți ...

Reperele mărginesc ceva, creează pentru noi o lume acceptabilă, limitată. Nu putem trăi – fizic – într-o lume fără limite!

(octombrie 1997)

Românul actual funcționează pe două poziții extreme, ori un profund dispreț pentru ceea ce însemnăm, ori o infatuare nejustificată pentru merite iluzorii, care intră mai curând în categoria defectelor. De fapt, noi nu știm că suntem cineva, noi simțim că suntem ceva.

Interesant este că putem găsi cele două stări într-un amestec greu de imaginat în același om, de preferință în categoria intelectualilor – natura lor fiind mai capabilă de a primi stări duplicitate.

Ce ne poate scoate dintr-un asemenea marasm? Ajutorul lui Dumnezeu, bineînțeles, și efortul nostru de a face ceva, gesturi restauratoare, nu murdărirea puținelor lucruri ce-au mai rămas „intacte”.

(interviu în revista 22,
februarie 1991)

A nu-ți cunoaște limitele, chiar la cei mai buni oameni, e un lucru extrem de nociv.

Paradoxal, lipsa de preconcepție trebuie să vină pe fondul unei cât mai bogate cunoașteri și trăiri a fenomenului și pe o cultură foarte serioasă.

Intens mobilizați pentru rezistență, noi am descoperit, într-o manieră paradoxală, că adevărata forță și adevărata noutate rezidă în normalitate, în respirația naturală, în organicitatea lucrurilor care ne înconjoară; că în fața caracterului abstract al unei puteri politice ce vrea să guverneze fluxul vieții adevărate prin scheme ideologice, cel mai bun răspuns poate fi formulat fixându-ne atenția pe ordinea misterioasă – și prin asta inalterabilă – a lumii vii, vitalizată prin spirit. Natura lasă să transpară că lucrurile au o cauză finală, că ceva este în dosul tuturor formelor trecătoare.

Mă pregătesc pentru acele lucruri importante, acele lucruri pe care, dacă le-ai putea defini cu exactitate, nu le-ai mai face. E vorba mai degrabă de un scop inefabil, greu de formulat și cu atât mai valoros, cu cât e mai greu de formulat. Mi-am ascuțit uneltele, m-am pregătit din punctul de vedere al meseriei, totul pentru realizarea unei foarte mari mobilități, unei mari game de posibilități de expresie. Aș vrea să pot să realizez aceste lucruri. Un soi de sinteză românească. Eu am fost un om care a practicat o avangardă extrem de puternică și convinsă, am încercat o recuperare a ceea ce însemna spatele nostru, o înțelegere a întregului nostru background, și mă consider mai pregătit sau mai îndrituit decât alții să vorbesc despre lucruri globale. Din cauza asta spun că sper să ajung să realizez lucrurile pentru care m-am pregătit. Chiar și pentru moarte. O bună pregătire pentru moarte ar putea însemna o bună pregătire pentru realizarea unor lucruri mari.

(interviu consemnat de Bianca Stuparu)²

„Colea sus, mai din sus,
 Sân doi nalt, amenunaț,
 La mijloașe, ca doi fraț,
 Sus în vârșii merilor
 Ardu-m două luminele,
 Pică-m două picurele,
 Și să fași-un feredeu
 De să scaldă Dumnezeu,
 Dumnezeu cu soțu său.
 Tot să scaldă și să-ntreabă:
 – Șe-i mai bun p-așest pământ?
 Șe-i mai bun ca vaca bună?
 Că-ș adușe prânz și șină,
 Prânz și șină
 Pă odihnă.
 Iar să scaldă și să-ntreabă:
 – Șe-i mai bun p-așest pământ?
 Șe-i mai bun ca boul bun?
 Că revarsă breazdă neagră
 Și răsere grâul roșu.
 Iar se scaldă și sa-ntreabă:

– Șe-i mai bun p-așest pământ?
 Șe-i mai bun ca oaia bună
 Șe-ncălzește și-ndulșește?
 Iar să scaldă și să-ntreabă:
 – Șe-i mai bun p-așest pământ?
 Șe-i mi bun ca calu bun?
 Că te dușe
 Și te-adușe:
 Un gândești
 Acolo sosești.
 Iar să scaldă și să-ntreabă:
 – Șe-i mai bun p-așest pământ?
 Șe-i mai bun ca omul bun?
 Că mânecă
 Și-ntunecă
 Pă la dalbe de beseriși
 Cu făclii și cu lumini.
 Trandafir verde-n fereastră,
 Rămâi, gazdă, sănătoasă;
 Di la noi cu colinda,
 Di la domni cu premânda.”¹

² Fragmente selectate din H. Bernea, *Câteva gânduri despre muzeu, cantități, materialitate și încrucișare*, op. cit.

¹ Colindă interpretată de Ion Zepa din comuna Densuș, 25 de ani, text preluat din Ovid Densușianu, *Grâul din Țara Hațegu-lui*, ed. cit., p. 123 – 124.

Costion Nicolescu

Masă rotundă: Horia Bernea, Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu, pr. C. Coman

În februarie 1990, a fost redeschis, sub titulatura de Muzeul Țăranului Român, vechiul Muzeu de Artă Populară, înființat, sub conducerea lui Al. Tzigara-Samurcaș, în 1906. Muzeul a purtat, în decursul istoriei sale destul de zbuciumate, diferite denumiri, toate în legătură cu „arta națională” sau cu „arta populară”. Aceasta din urmă face pentru prima dată referință directă la autorul discret și nevăzut al acestei arte. Numele cel nou nu este dat fără o anume motivație. Care ar fi ea? Ce își propune, în plus, Muzeul Țăranului Român față de un muzeu de artă populară clasic, obișnuit?

Redeschiderea acestui Muzeu a fost o formă de recuperare

Andrei Pleșu: Redeschiderea acestui Muzeu a avut motivații multiple. Mai întâi, nevoia de a reageza în ființa lui legitimă Muzeul pentru care se construise această clădire; în primul moment, a fost deci o formă de recuperare. Cu atât mai urgentă, cu cât aceasta însemna desființarea Muzeului Partidului Comunist, care se instalase în spațiul acesta prin uzurpare. Deci, era o recuperare și, în același timp, un fel de a curăța locul, un fel de a readuce o atmosferă normală și un fel de a gândi normal într-un spațiu plin de sechele. Horia Bernea a apărut ca o soluție optimă de director din punctul meu de vedere și al multor altora. Îmi aduc aminte că foarte insistent a fost Dan Hăulică. Numirea lui a fost rezultatul unei bune cunoașteri, nu doar a pictorului pe care-l știa toată lumea, ci și a omului. Eu știam de mult ce sensibilități aparte și ce competențe

avea el în problema ambianței și a culturii țărănești tradiționale. Îi cunoșteam, de asemenea, colecția de diapozitive, unul dintre cele mai interesante depozite de imagini din această sferă care cred că există în România, în afara instituțiilor specializate. În plus, exista în familia Bernea o tradiție de contact cu acest tip de cultură; nu aveam cum să nu mă gândesc la Ernest Bernea, care fusese unul dintre cei mai activi cercetători din echipa lui Gusti. Existau, deci, o mulțime de argumente, ca să nu mai vorbim de un anumit tip de gust, de o anumită intuiție a originarului, pe care eu îl percepeam în tot ceea ce făcea Horia Bernea.

Toate acestea au dus la o decizie care atunci mi s-a părut extrem de firească și acum, că a trecut timpul și am văzut ce a ieșit din ea, mi se pare fericită. Este adevărat, îmi aduc aminte că a fost o discuție despre numele Muzeului, au fost mai multe variante, în primul moment mi s-a părut cam „tare” expresia asta (Muzeul Țăranului Român), pentru că la noi, cuvântul acesta, în ultimii 50 de ani, și-a pierdut sobrietatea, și-a pierdut conturul lui curat și clasic. Dar pe urmă am simțit că va constitui un binom perfect cu Muzeul Satului. Aveam, pe de o parte, Muzeul personajului care a produs acest univers și, pe de altă parte, un Muzeu al obiectelor care ies din mâna acestuia. Amândouă mi s-a părut că ar constitui o perfectă complementaritate și că pot colabora pentru refacerea unui anumit tip de atitudine față de civilizația noastră tradițională.

Este normal să existe un muzeu național de antropologie

Horia Bernea: În orice caz, eu nu mi-am programat să schimb profilul Muzeului, să modific atitudinea, să zicem, muzeografică. Acesta este un lucru care a rezultat în mod firesc. Au trecut câteva decenii de la moartea lui Tzigara-Samurcaș – 41 de ani. Muzeul de Artă Populară nu a dispărut în neant, cum se crede, ci a fost desființat în 1978, de fapt, unit cu Muzeul Satului, de către Elena Ceaușescu. Acest Muzeu a supraviețuit în planul achizițiilor ... Lucrul a continuat în palatul Știrbei, de pe Calea Victoriei, cum știți. Dar au trecut totuși niște ani și în momentul reînființării, am avut dezavantaje enorme din cauza faptului că trebuia să desființăm Muzeul Partidului Comunist Român într-un mod civilizat. Am avut și avantajul faptului că o luam de la zero.

Deci, toate problemele trebuiau repuse în mod clar. Ideea de artă populară, care de altfel există, e un concept cel puțin desuet pentru

un subiect de muzeu. Este normal să existe un muzeu național de antropologie. Este cazul ca o țară ce se mândrește atât de mult cu singura civilizație care o poate apăra efectiv în ochii Europei (cu toate că și această imagine începe să se mai nuanțeze!) să aibă în capitala ei un muzeu de antropologie, un muzeu național care să se ocupe de ce a fost, de ce este acest om tradițional și totodată să fie mărturie pentru viitorime. Un reper fundamental pentru oricine va încerca să priceapă și să înțeleagă această nație.

Gabriel Liiceanu: Simt datorია de a preciza intenția Muzeului Țăranului Român, deosebirea față de Muzeul Satului. Foarte multă lume își pune întrebarea prin ce diferă, în fond, un muzeu al țăranelui față de un muzeu al satului. De ce era nevoie de un spațiu al expunerii distinct, când, de fapt, locuirea este specifică unui anumit tip antropologic. În clipa în care ai un muzeu al satului, al locuinței țăranului, ai, implicit, țăranul prezent. Eu am senzația că în cazul lui Horia Bernea, a intervenit un soi de disperare, aceea că trebuie refăcută, pe lângă muzealitatea pură a obiectului, care este doar o urmă, că ar putea să existe un spațiu al expunerii în care contactul cu personajul central – în speță, cu țăranul –, poate să fie reînviat. Am impresia că efortul de disperare de care vorbeam constă în reproducerea unei tipologii, a unei structuri psihice aparte și, mai ales, a unui sistem de credință care poate fi perceput mai greu în cadrul unei simple rânduirii de locuințe din diferite regiuni ale țării. Adică, pare să se fi concentrat în Muzeul Țăranului un suflet, ceva mult mai viu decât simplul vestigiu, care frizează mai degrabă arheologicul. Eu însumi mi-am pus întrebarea de multe ori, i-am pus-o și lui Horia Bernea și aș simți nevoia să-l întreb încă o dată, profitând de această discuție, dacă vorbind de antropologie nu are în vedere în primul rând salvarea unui tip uman care poate fi prezentat într-o priză mai directă, care stă, până la urmă, la baza tuturor civilizațiilor lumii și care, în orice caz, constituie la ora actuală singura trăsătură de unire a Europei. Se vorbește atât de mult acum de integrarea în Europa, mă întreb dacă această integrare nu trebuie să trimită la niște temeuri adânci și dacă unul dintre aceste temeuri adânci n-ar fi oare în universalitatea de tip uman pe care o reprezintă țăranul? Asta vine în primul plan, această universalitate a civilizației țăranului european sau a unui specific al nostru? Pentru că, vorbind de disperare, aveam în vedere un anumit raport dramatic, pe care el îl percepe între o degradare a tipului uman actual al societății noastre și căutarea oarecum nostalgică a ceva care a însemnat o

integralitate, o autenticitate, un sistem unitar de credință, de gânduri, din care locuința nu putea prinde decât o parte.

Cred că cel mai ușor se poate uni Europa pe temeurile omului tradițional

H. B.: Am mai discutat asta. Cred că cel mai ușor se poate uni Europa pe temeurile omului tradițional. Mi se pare mult mai apropiat de un țăran de aici, în ceea ce este profund uman și profund al civilizației sale, unul din Spania sau din sudul Franței, decât burghezul sau orășeanul de la 1800, care era mult mai tributar unor habitusuri și unor concepții de viață locale. Asta e sigur. Nu vreau să fac ca Pârvan, care exalta excesiv ideea celtică, dar gândiți-vă că pe vremea celților se circula așa de mult, încât te trimitea la plimbare vreo 20 de ani din Anglia sau din Franța să vii și până aici, în România. Era o circulație enormă la nivelul acesta tribal, prestatal. Nu mai vorbim de lumea păstoritului, circulația între Corsica, Italia de Nord, Pirinei și Iran era un lucru de care nu suntem noi conștienți. N-ar fi de explicat apropierea acestora extraordinare? Începând cu faza precreștină, în momentul când nu putem vorbi încă de Europa, au existat aceste apropieri mai mult decât ne putem noi imagina. Sigur că toate lucrurile acestea s-au păstrat, mai ales într-un loc ca acesta al nostru. De aceea am spus că omul tradițional de aici este poate cel mai interesant, pentru că este la confluență pe o multitudine de straturi istorice, aproape de negăsit în altă parte într-o măsură atât de mare.

G. L.: Muzeul Țăranului Român e, atunci, un gest doar al memoriei sau este și un gest de combativitate?

Pr. C. Coman: Provocare într-un fel anume!

G. L.: Un gest polemic către prezent.

H. B.: Este, de ce să nu recunosc că este. Când văd în ce hal am ajuns, sigur că da.

Pr. C. C.: Eu, ca preot și teolog, am reflectat la prezența unui muzeu al țăranului și, mai ales, la ceea ce reprezintă țăranul în ipostasul în care este adus aici. Îl văd ca pe o provocare pozitivă adresată spre lumea orașului, în general, și spre lumea culturală, în special. Aș propune, în această direcție, o paralelă între ceea ce reprezintă spiritualitatea satului și ceea ce reprezintă spiritualitatea noastră de astăzi, pe care o blamați într-un fel. Ar fi de discutat în termenii

întâlnirii și ai dialogului dintre autentic-adevărat și rătăcire-falsitate. Privind cineva curăția țărânului care este înfățișat aici, trebuie să accepte pecetea inconfundabilă a credinței creștine, foarte bine delimitate, care este definită de cruce. Crucea însumează și Învieirea. Crucea și Învieerea în egală măsură definesc spațiul ortodox. Eu cred că într-un moment în care asaltul Europei este evident, mai ales prin promovarea pluriconfesionalismului și avalanșa sincretismului, discursul acestui Muzeu – și mi-ar fi drag să fie receptat în această direcție – este și o provocare în direcția adevărului. Dacă îl receptăm numai ca o mărturie a unui sistem de viață, o mărturie a unei vieți oarecare, într-un spațiu oarecare (adică l-am văzut, mi-a plăcut, am plecat!), nu cred că mergem până la capăt. Așa cum nu mergem până la capăt trecând pe lângă o biserică și neobservând-o sau observând-o cu ușurătate. Ea este o provocare, nu putem trece pe lângă o biserică, pe lângă o cruce, fiind, în același timp, conștiință și căutători ai adevărului, și să nu ducem gândul până la capăt. Altfel, suntem vinovați! Provocarea creștină, la ora asta, ne face responsabili, nu la modul general, ci foarte concret.

Trebuie să existe o bucurie ...

H. B.: Eu consider că am dus lucrul acesta până la limita maximă posibilă, am ajuns până la pragul la care a spune mai mult duce la o pierdere de coerență. Adică ceea ce am spus, am vrut să spun, mai ales subliminal, întâi trebuie să existe o bucurie, omul trebuie să fie prins (acum încep să intru în domeniul muzeografic), dar pentru ca să existe bucurie pentru el, trebuie ca eu să mă fi simțit foarte bine când am făcut acest Muzeu. Dacă nu-l facem cu o anumită bucurie, dacă nu avem noi această bucurie, nu se poate transmite bucurie, e limpede. Dar trebuie să revin la două lucruri: unul este că nu s-a lămurit deloc problema diferenței față de Muzeul Satului, ceea ce mi se pare cel puțin ciudat. Uneori, chiar oamenii cultivați mai văd o suprapunere. Sigur că se ocupă de aceeași lume: dar felul în care se apropie de ea este atât de fundamental deosebit, încât nu-mi pot explica cum se mai poate pune problema. Ce se întâmplă la Muzeul Satului este un fel de porțiune, de felie din tipul nostru de recuperare. Noi am vizat, în orice caz, totalitatea, și anume individul care a făcut-o. După aceea, diferă modul de prezentare. Acolo este vorba de reconstituirea unei gospodării țărănești, un șir de reconstituiri, deci un sat mare al României, un muzeu în aer liber foarte important,

mai ales că la ora asta, satul dispare. Poate nu era așa de important în '30, dar acum este important. Ceea ce vrem noi să refacem, ceea ce ne-am propus aici, în Muzeu, diferă de un muzeu „tradițional”, de acum 30 – 40 de ani! Metoda acestui Muzeu este mult mai subtilă. Este un lucru exersat îndelung și atunci rezultatul poartă de multe ori pecetea libertății și chiar a întâmplătorului într-o măsură în care poate deruta, mai ales pe un om de specialitate. Noi nu redăm chipul țărânului în sensul literal al cuvântului. Noi nu arătăm aici țărânul, ci obiectele produse de el. Deci, a spune că este vorba de o atitudine prea serenă față de țărăn, sau, poate, paseistă ... este o foarte mare greșeală. Noi aici nu prezentăm țărâni, ci noi tratăm obiectele produse de țărâni – și aceste obiecte puse în tensiune, în relație între ele, creează această senzație de serenitate, senzație pe care o dă, bineînțeles, orice civilizație rotundă.

G. L.: „Obiectele produse de țărăn” – acesta nu este un argument suficient al diferenței, pentru că o să îți se spună că și Muzeul Satului există prin optica obiectelor produse de țărăn.

Un studiu pentru un muzeu al viitorului

H. B.: Dar obiectele puse într-un muzeu al satului, oricare de pe lumea asta, sunt puse în situația lor reală. Se încearcă reconstituirea, amplasarea și relaționarea lor cât mai aproape de realitate. Este un act mimetic, este o dioramă. Or, aici sunt puse într-o situație dublă. Este un obiect muzeificat, deci falsificat, un obiect colecționat, care rămâne mărturie, dacă vrei, prin el însuși, chiar scos din contextul respectiv al civilizației căreia îi servea. Iar noi îl punem într-un nou context. Cum facem noi ca acest obiect să redevină activ? Nu în situația lui originală, cum încearcă Muzeul Satului sau orice alt muzeu. Deci, îl punem în raporturi noi, îl provocăm să spună ceea ce altfel nu spune, pentru că el este un obicei mort la ora asta. Și atunci, de aici vin toate aceste încercări, tot acest compendiu de moduri de prezentare care ar putea constitui un studiu pentru un muzeu al viitorului.

G. L.: Atunci, totuși rămâne întrebarea: cum poți să prezinți un obicei într-un context nou fără să-l faci actual sau să-l revitalizezi?

A. P.: Așa cum a făcut el! Îmi aduc aminte de o vorbă a lui Vianu, care spunea că există trei feluri de savanți: unii care știu obiecte, unii care știu cărți și alții care știu oameni. Putem folosi vorba aceasta, ca să facem încă o distincție posibilă între tipul de muzeu

obișnuit, în care intră și Muzeul Satului, și acest tip de muzeu. Primul este un muzeu foarte util (și eu nu fac aici ierarhii, fac o tipologie), este făcut de oameni care știu obiecte și cărți. Aici, accentul cade pe faptul de a ști oameni, adică pe intuiția unui anumit tip uman și pe efortul nu numai de a-l defini, dar, eventual, și aici e provocarea de care vorbea părintele Coman, de a-l repotența, de a-l reinventa, de a-i da din nou o șansă de existență, măcar ca **model**, dacă nu ca personaj cotidian.

G. L.: Atunci, nu-i vorba de muzeul unui tip uman care are drept axă a vieții lui credința?

A. P.: Sigur!

G. L.: Asta este provocarea Muzeului în forma lui actuală.

H. B.: Eu am spus, la început chiar, că acest Muzeu al Țăranului are în mijloc chipul țăranului, pentru că vorbind de chip, m-am gândit la icoană. Nu propun, nu fac un muzeu cu portrete de țărani.

A. P.: Da. Aici intră în discuție o altă problemă și probabil că mulți specialiști, etnografi, etnologii ș.a.m.d. vor avea, în timp, reacții destul de rezervate sau chiar critice la ceea ce se întâmplă aici, în acest Muzeu. Am deja ecouri și cred că și tu ai avut. Sunt două feluri de a înțelege etnologia și, în general, două feluri de a înțelege muzeologia. Ca să definim ce este specific acestei instituții, ar trebui să vorbim puțin despre asta.

G. L.: Despre tipul de muzeu.

Un Muzeu care prin el însuși constituie o polemică cu ideea de muzeu

A. P.: Da, despre riscul acestui *experiment* care se face. „Experimentul” e unul dintre conceptele-cheie ale modernității, însă aici capătă un sens mai curând ciudat. De obicei, experimentezi **ceva nou**, aici se experimentează **ceva vechi**, o trăire care a fost experiență de viață cândva și nu mai este sau este pe cale de a dispărea și ar trebui refortificată. Etnografia, în general (sau interesul științific pentru culturile populare), trăiește din două motivații: una de tip științific, implicând obiectivitate, studiu clasificator, oameni care se duc în fața obiectului, făcând efortul să fie cât mai puțin angajați față de el și să se aplece asupra lui cu metodologii de ultimă oră, în planul cantității, al recuperării – procedura aceasta poate aduce importante beneficii, excluzând însă comuniunea empatică cu obiectul. Alt tip de abordare ține de sensibilitatea la pitoresc.

Adică la „hazul” civilizației sătești. Este disponibilitatea citadinului pentru un obiect exotic. Aici, în acest Muzeu, se face efortul de a se depăși pitorescul și acela care, plimbându-se prin acest Muzeu, are impresia că el este decorativ, are o percepție greșită și simplificatoare. Aici se iese și din pitoresc, și din glacialitatea metodologiilor și a obiectivității științifice. Este un Muzeu care prin el însuși constituie o polemică cu ideea de muzeu. Este miza acestei instituții: să faci un muzeu nemuzeal, să faci etnografie dincolo de metodologiile academice, fără să pierzi rigoarea și intuiția precisă a obiectului. Dar este extrem de dificil și este un mare curaj să-ți asumi așa ceva. Eu cred că în câmpul muzeologiei și al etnografiei de azi, era o mare nevoie de aer proaspăt de acest tip și atunci cred că ceea ce se întâmplă aici este un eveniment cu un posibil ecou și dincolo de aspectul lui local. De altfel, știu că a fost aici directorul de la Luvru, care este, fără îndoială, un savant de tip tradițional academic, dar care, totuși, a fost extrem de impresionat de noutatea specifică a acestui Muzeu și a dorit să știe, din câte am înțeles, care sunt „principiile” acestei aventuri. Sigur că există niște principii, dar sentimentul meu este că întâi există aici trăirea și intuiția obiectului și că principiile sunt recuperate post-factum, dintr-o nevoie de a articula, de a transforma în discurs ceea ce s-a născut ca trăire nemijlocită, ca experiență.

Pr. C. C.: Aflând că, la redeschiderea Muzeului, prima expoziție, *Crucea*, vrea să aducă în prim-plan spiritualitatea țărănească și creștină, am avut o rezervă sau niște temeri, în sensul că noi am trăit, ca oameni ai Bisericii, în toată perioada aceasta politică și culturală a timpului, în mod evident, o ofensivă împotriva spiritualității creștine. Se salvau obiectele creștine ca mărturii ale unei lumi apuse.

A. P.: Iertați-mă că vă întrerup, s-ar putea simplifica lucrurile în modul următor, diferența dintre Muzeul Satului și Muzeul Țăranului Român este că Muzeul Satului a fost posibil și înainte vreme, în timp ce acest Muzeu al Țăranului n-ar fi fost posibil.

Pr. C. C.: Exact! În direcția aceasta aș vrea să aduc discuția: cum nu a fost posibil un astfel de muzeu al satului decât cu rațiunea că el reprezenta o lume trecută (pentru că, în general, un muzeu ne propune o lume trecută). Am impresia că în Muzeul dumneavoastră nu se propune o lume trecută, ci o lume în pericol, asupra căreia vreți să atrageți atenția ca atare, printr-un gest de disperare.

H. B.: Cuvântul „disperare” mi se pare un pic exagerat. Am avut momente de disperare pe parcursul anilor, văzând cum se dărau

atâtea lucruri, cum s-a dăruit Văcăreștiul, nu? Vreau să precizez două – trei lucruri, în primul rând, eu am certitudinea că acei țărani se scoală de acolo, de pe masă. Or părea ei morți, dar nu-s chiar morți. Asta este adevărul! Nici eu nu știu în ce fel se va întâmpla acest lucru, dar îl simt ca pe un fenomen. Este adevărat că eu am avut avantajul de a trăi la țară când eram mic și cred că spiritualitatea țărănească este un lucru care nu se poate pierde total. Atât de enorm este de lucrat, ca să faci să dispară ultimele urme ale acestei vieți, încât este foarte greu de crezut că ele pot dispărea vreodată! Aici, la noi, se naște un nou tip de muzeu. Acest Muzeu, cu tot ce-i va urma – acum este doar un sfert din Muzeu – va fi mereu un muzeu în stare născândă. Dacă va ajunge vreodată, cât de cât, un muzeu formalizat, în momentul acela voi pleca, nu mă mai interesează. Dacă facem o metodă din asta, din ceea ce am făcut acum, atunci nu e nimic interesant. Pentru asta îți trebuie însă o foarte mare forță, forță care știm noi de unde vine ...

G. L.: Este răspândită o confuzie care poate să apară în mintea multora dintre vizitatorii acestui loc. În fond, nu cred că Horia Bernea ne propune să redevenim țărani. Vorbeam de acest gest polemic și, într-un fel, provocator. Despre ce este vorba? Eu cred că a prezentat, în fond, o lume care este centrată în ea însăși, nu? Deci, o lume care-și este suficientă, o lume care nu trăiește prin raportare la un model extern. El nu spune să redevenim această lume, cu tot ce înseamnă (trecut sau, de ce nu, apus), ci, pur și simplu, ne propune să ne recentrăm într-o lume contemporană, deci să ne găsim o axă și să reușim să trăim coerent într-un univers propriu, nu într-unul care trăiește prin distanța dintre model și imitarea lui. Repet, nu e vorba de o invitație de a redeveni țărani, ci e o invitație de a descoperi o lume care își are temeiul în ea însăși. Că această lume, care își are temeiul în ea însăși, ar putea fi refăcută pe temeiul credinței – în cazul autorului acestui Muzeu, Horia Bernea, acesta pare un lucru evident.

O lume care acceptă să trăiască într-o foarte coerentă și senină dependență

A. P.: Totuși, aș formula altfel ceea ce spui, fiind, în fond, de acord cu tine. Specificul acestui tip de lume este tocmai că nu-și are temeiul în ea însăși. Ea este integral organizată prin raportare la un temei care, fără a-i fi exterior în sens spațial, este distinct de ea

și are o funcție iradiantă și ordonatoare. E o lume care nu își este suficientă, nu este o lume centrată asupra ei înseși, centripetă și egolatră. Este o lume care acceptă să trăiască într-o foarte coerentă și senină **dependență** față de un principiu superior, care-i este premisa, în vreme ce lumile de tip modern sunt lumi care trăiesc în euforia suficienței lor.

G. L.: Deci asta ai vrut să spui, că nu imită un alt model uman ?

H. B.: Vorbeam de acest muzeu născând ... iată că punctele de vedere s-au apropiat, că începe să se definească ceva. Ai spus „într-o senină dependență, cu o foarte mare rigoare”; de fapt, ideea de **dependență**, în general, aduce un sens puțin peiorativ.

A. P.: Așa a ajuns, da.

Spiritualitatea țărănească este o imagine a spiritualității ortodoxe

Pr. C. C.: Imaginea lumii cum ne apare aici, în Muzeu, este aceea pe care o propune teologia ortodoxă. Dacă vrei, în tensiune cu teologia occidentală, care a produs o civilizație ce ne **amenință**, și noi toți devenim astăzi, până la urmă, mai mult sau mai puțin occidentali. Eu cred însă în spiritualitatea țărănească așa cum este prezentată aici. Avem o imagine a spiritualității ortodoxe pe care, din păcate, teologia noastră academică a cam pierdut-o. Ea este singura salvatoare, fiindcă reușește să exprime centrarea într-o realitate exterioară ei înseși. Ea reușește să nu se amestece panteist cu această „realitate”, ci să o păstreze foarte aproape, dar, în același timp, și foarte distinctă. Acest Muzeu al Țăranului ne propune o viață centrată în Hristos, așa cum Îl percepe spiritul ortodox și nu altfel.

H. B.: Am avut satisfacția, și sper să nu mă înșel, că se percepe foarte bine un lucru pe care noi l-am făcut, dar care nu speram că va fi prea lesne perceptibil, și anume un tip nou de muzeografie. Ne-am ales un fel de lucru foarte apropiat felului în care lucra țăranul, felului de acțiune al țăranului. Aș putea spune, foarte liber, grațios de liber, în niște cadre foarte precise. Acesta a fost tipul de a lucra. Din acest motiv, Muzeul pare foarte liber, dar să știți că este fructul unei cunoașteri destul de serioase a zonei. Astfel, ne-am putut permite să plasăm obiecte țărănești într-un spațiu de catacombă romană sau de biserică coptă – deci, să universalizăm. Obiectele acestea aparțin unui cadru mult mai amplu. Ne

putem permite să le expunem astfel, pentru că le vedem, efectiv, ca fiind din aceeași lume și ne simțim foarte acasă lucrând așa. În momentul în care nu mai există crispă, se poate face aceasta. Noi facem o muzeologie mărturisitoare.

Pr. C. C.: Aici este vorba de o anumită spiritualitate foarte bine circumscrisă.

H.B.: Sigur că este bine circumscrisă, pentru că este cea de dinaintea schismei, îmi pare rău acum, domnului Liiceanu n-o să-i placă, am fost și am văzut cele patru – cinci straturi de la Chartres și ultima biserică, cea de jos, este exact ca cea de la Piața Unirii. Ce să fac, eu mă rezum la formă.

G. L.: Eu mă bucur foarte mult că ultimul strat de la Chartres este la fel cu biserica de la noi.

H.B.: Noi eram uniți, nu spuneam că și în vremea celților eram uniți? Unitatea Europei trebuie căutată îndărăt, iar nu făcută acum pe baze administrative.

Pr. C. C.: Trebuie să receptăm provocarea civilizației noastre tradiționale foarte serios, fiindcă, așa cum spunea dl. Pleșu, nu este una care ne propune numai o porțiune de exotic.

A. P.: Mi-ai spus, Gabriel, la deschiderea Muzeului, că ai fost foarte marcat de acele *écriteau*-uri răspândite prin Muzeu.

Un tip de înțelepciune pe care o ating rareori filozofii ...

G. L.: Aceasta ține mai degrabă de segmentul discuției noastre în care am vorbit despre regândirea conceptului de muzeu. Acum ne mutăm în alt spațiu și nu știu de ce l-am ocoli, fiindcă este o performanță, în Muzeul acesta, la nivelul estetic. Am purtat discuții mereu privind acoperirea unui conținut al trăirilor și existența unui sistem organic. În afară de asta, se vede aici forța artistului; nu este întâmplător faptul că autorul acestui Muzeu nu este muzeograf sau etnolog, ci este pictor. Deci, are o libertate a gestului specifică creatorului, care este capabil să integreze, să evite locul comun. Printre primele impresii pe care le-am avut, a fost această evitare stupefiantă a locului comun. În orice muzeu în care intri, ești obișnuit să vezi pentru fiecare obiect o trimitere de tip catalog, descrierea exactă, „cruce din secolul ...” etc. Aici nu se întâlnește așa ceva. Dacă vrei, le găsești într-un catalog al Muzeului, în schimb, întâlnești un comentariu viu, comentariul spiritului celui care a gândit Muzeul ca pe o mare operă de artă. *Écriteau*-urile sunt impresionante și

ele îi aparțin lui Horia Bernea, după câte mi-am dat seama. Ceea ce spune el despre cruce, despre însăși ideea de muzeu, despre fereastră, despre raporturile care pot exista, în care intră obiectele între ele, întotdeauna trimise la un aspect existențial, este de o nouitate și de o profunzime tulburătoare. Eu am apropiat câteva din aceste *écriteau*-uri de tipul de înțelepciune pe care o ating rareori filozofii. Heidegger, de pildă, cu care am avut mai mult de a face ca gânditor și care este unul dintre puținii gânditori care au simțit nevoia să spargă zidul infernal al abstracției și să se apropie mereu de conținutul viu care trebuie să ne dirijeze gândirea. El s-ar fi recunoscut cu o plăcere enormă într-o propoziție de acest gen: „Când două bețe se fac cruce, se întâmplă un lucru extraordinar, ia naștere un semn cu resurse inepuizabile, mereu nou, care este încărcat cu ceva mai mult decât însumarea datelor fizice ale obiectelor care intră în intersecție”. Nu știu dacă Horia Bernea știe, dar această propoziție este la origine heideggeriană. La fel: „Dumnezeu iubește ceea ce este fragil, plâpând, slab – nu iubește ceea ce este tare, puternic, de pildă, piatra”. Ce înseamnă „fragil” în cazul unui excurs muzeal? Un mod de expunere ș.a.m.d. Ceea ce este fascinant, trecând prin sălile acestui Muzeu, este ideea de vitalitate, de adevăr al vieții, de spirit viu; nimic dogmatic până la urmă. Fiindcă Muzeul are o teză.

Occidentul ne imită

H. B.: Am văzut cruci, am pictat prapuri, sunt născut de Ziua Crucii, de curând am găsit un desen de-al meu de la cinci ani, ce reprezenta un covor cu cruci – nu mă gândesc la predestinare. Dar ceva există. Aș vrea să nu rămână un lucru neclar, după ce s-a discutat aici atât. Gabriel Liiceanu a arătat foarte bine faptul că cel care face Muzeul este un artist, un pictor. Cum încearcă și francezii acum. Ne imită. Occidentul „ne imită” și dacă sunt invitat la Paris să vorbesc despre Muzeu, nu sunt invitat pentru că sunt un muzeograf foarte interesant, ci fiindcă îi interesează foarte mult ce face un pictor într-un muzeu. Lăsând modestia la o parte, nu-i vorba numai de calitate, ci de tipul meu de pictor. Eu am fost un pictor care am avut de la început, după faza avangardistă, o activitate profund recuperatoare, în general. Apoi, am fost un pictor care am urmărit foarte mult să pot ataca problemele mele fundamentale, ca pictor, să văd, să știu tot ce nu mi-a dat școala și tot ceea ce nu știe, în general, mediul românesc. Cine suntem, de unde venim, ce-i cu

Bizanțul, ce-i cu primul mileniu în Europa, ce-i cu mileniul al doilea în Europa, de când cu scolastica ... Am început să văd că occidentalii erau niște barbari în mileniul întâi și că iradierea tuturor tipurilor de civilizație venea din Est, în timp ce mileniul al doilea a fost dominat de Vest. Toate acestea pun lucrurile la punct, în primul rând, te liniștesc. Apoi am citit și teologie. Am văzut muzee, sunt îmbibat de muzee. Despre contactul cu arta populară, nu mai spun! Aici, timp de patru – cinci luni, am văzut cele 90 000 de piese ale Muzeului. Să văd cine-i în stare de asta! Eu, cu mare plăcere; sunt lacom de asta!

Nu este vorba de un artist bun sau rău. Este vorba de un artist cu trăsături aparte. A încercat cineva ca o aripă într-un muzeu să fie mereu aranjată de un alt artist? Fiecare își prezenta opțiunile, elucubrațiile, aberațiile lui (cât mai șocant), fantasmale, își proiecta idiosincraziile personale. Aici nu-i vorba de așa ceva. Nu m-am jucat deloc în Muzeu. Am fost în cunoștință de cauză.

Cu ce iese vizitatorul de aici? Ce persistă mai pregnant în omul care pleacă din Muzeu? Adică ce-l va stârni mai mult la meditație: personalitatea țaranului și geniul său artistic, universalitatea și forța de pecete a crucii, discursul muzeal insolit și inedit? Fiecare în parte, toate la un loc?

H. B.: Nu știu! Care om? Un muzeu „născând” nu trebuie să fie folositor, în mod egal, și pentru aceia care-l fac? Andrei Pleșu a scris un text pentru expoziția mea, *Prapori*, care merge aproape să-l mutăm aici: *Horia Bernea în căutarea tonului*. Aici ar fi *Muzeul Țaranului Român în căutarea tonului*! Noi căutăm un ton, dar acel ton nu va fi definitiv. Totuși, un anumit duh al lucrului e deja marcat aici.

O muzeologie „pâlpâitoare”

A. P.: Horia Bernea vorbea adesea despre aspectul recuperator al picturii lui. Exista un termen care îi era caracteristic, cuvântul „studiu”. Tot ce era ieșire în peisaj, tot ce era confruntare directă cu obiectul discutat, intra imediat la el în categoria „studiu”. Implica un fel de asumare a acelui obiect care nu era una „impresionistă”, spontan-superficială. Era un lucru adâncit și asumat în totalitatea lui. Aș relua o temă rostită la deschiderea Muzeului, care poate să pară o simplă metaforă, deși eu nu o resimt ca atare. Aici vezi obiecte, dar vezi mai cu seamă *nimbul* obiectelor. Am găsit în text câteva formule

care într-un fel mă confirmă. Este vorba de o muzeologie, spune Horia Bernea, „pâlpâitoare”. Adică este vorba de un tip de atmosferă, pe de o parte, dar este vorba și de o respirație a obiectelor; de o prezență a lor care nu este strict corporală și care are totdeauna o anumită iradiere și pune în mișcare resurse metavizuale. Deși și vizual Muzeul este foarte îngrijit, nu este nimic neglijat, are acuratețe; dar fără ca vizualul să devină idolatrizat, nu există o idolatrie a vizualului. Vizualul, în veacul nostru, este idolatrizat, aici, este un vizual perfect controlat.

H. B.: Culmea ar fi! Idolatrizarea ar fi culmea! Se automănâncă.

A. P.: Țaranul român nu este aici „idol”, nu este idolatrizat. Aici ne întâlnim cu icoana lui.

H. B.: Oamenii se așteaptă, vorba lui Caragiale, la altceva; așteaptă de la legume ce așteaptă de la flori sau invers. Vor să mănânce flori și să miroasă legume. Ei, nu!

Pr. C. C.: Eu mă bucur nespun să facă pledoaria icoanei dl. Pleșu. „Icoana” care se vrea muzeu este o mărturie despre o lume și un spațiu. Ea te invită cu ea. Icoana este specifică spațiului ortodox.

Trebuie să vezi că obiectul iradiază

H. B.: Era și în Toscana, în secolul al XII-lea! Vorbeați despre iradierea obiectului. Trebuie să vezi că obiectul iradiază. Toate soluțiile pe care le-am adoptat împreună cu colaboratorii mei (fiindcă am avut câțiva colaboratori foarte permeabili și sensibili) au fost influențate de faptul că obiectele trăiau; zicem noi că sunt moarte, dar să știți că ele vorbesc. Și soluția vine de la obiecte. Nu am introdus noi obiectul într-o schemă abstractă, ci obiectul a dictat.

Pr. C. C.: Icoana este icoană în sine, dar și dacă are un corespondent în sufletul celui care o privește. Ea reflectă o lume exterioară și una interioară. Lucrurile au ieșit vii, pentru că reflectă lumea lăuntrică.

H. B.: La asta mă refer, cu privire la lumea țaranului. S-a vorbit despre imaginea țaranului, nu de icoana țaranului, pentru că nu au înțeles toți. Noi punem în centru în acest fel chipul țaranului. Am scos cărți poștale cu imagini ale țaranului, ca să se vadă că el arăta într-un anumit fel. Acest tip uman trebuie să iradieze în România. Dacă ne privim pe noi, cei din ziua de astăzi, o să avem păreri proaste. Chiar etimologic: imaginea țaranului, în sensul de *eikôn*, înseamnă altceva.

A. P.: Este vorba și de pedagogic. Muzeul modern și expozițiile riscă de multe ori să fie pedante, adică să te introducă într-un fel de anexă a Universității.

H. B.: Au ceva ezoteric, o puritate enormă, simți că este ceva foarte serios.

A. P.: Trebuie să citești cele 600 de pagini ale catalogului, ca să vezi exact unde ești. Acest Muzeu este în același timp un lucru rafinat și simplu, direct. Se oferă materia unei trăiri mai mult decât a unei prelegeri. Este o pedagogie care are o tandrețe și o cordialitate străină tipului de expunere contemporană.

Pr. C. C.: Cred că acest Muzeu este un gen eficient de mărturisire atât a unei modalități de viață, cât și a crezului artistului.

H. B.: Este felul în care muzeografia și muzeul mai pot avea viață. Un muzeu are un rost chiar și dacă n-ar face nimic altceva decât să strângă date, să devină o bancă de date, căci înmagazinează memorie. Noi am încercat aceasta prin două gesturi. Prin aducerea bisericii din Brănești, care nu este o imitație a unui muzeu în aer liber și care va fi capela Muzeului, în primul rând, și abia în al doilea rând exponat (este clasată între monumentele istorice). Ea va avea și viață liturgică. Apoi, prin felul în care am acționat direct, printr-o „umilință”, aducând biserica de la Mintia. Se părea că nu prea aveam ce să alegem din ea. Singura soluție (și ne-a luminat Dumnezeu mintea!) era să o punem așa cum era. Aici este diferența față de muzeografia clasică, care s-ar fi străduit să o refacă cum refac vasele neolitice din cioburi, completându-le. Noi am considerat-o ca moaște, am adoptat un punct de vedere extraestetic. Orice rămășiță este demnă de admirație, are un sens pedagogic foarte abil introdus. Se uită omul mai simplu la bârnele puse acolo și se întreabă: „De ce-or fi astea într-un muzeu?” Și învață să le prețuiască.

Trebuie recuperat și sensul de martiraj

A. P.: S-a vorbit despre un act de *mărturisire*. Aș spune că trebuie recuperat și sensul de *martiraj* al civilizației românești sătești. Acest Muzeu este o târzie răsplată și o încercare de recuperare a acestei civilizații. În altă ordine de idei, simt nevoia să spun ceva brutal și care poate părea teribilist. Vizitând Muzeul, n-am simțit nevoia să fiu „deștept”. Mi s-a luat, la un moment dat, un interviu de către un ziarist care avea întrebări foarte deștepte, se plimbase prin Muzeu ca un om citit, cu opinii, dar fără sensibilitate. Cu un aparat mental juvenil, mândru de sine, el se adresase Muzeului fără integritatea ființei lui, căutând să analizeze ceea ce era de neanalizat, să găsească fisuri unde altcineva ar fi fost pur și simplu emoționat.

Eu sunt ultimul care să pledez pentru contemplarea nătângă, pentru traversarea în stare de transă mediumnică a unei instituții de cultură. Dar, pe de altă parte, faptul că eu, aici, am uitat de reflexele mele mentale, că m-am simțit despovărat de o anumită veghe, cu care suntem noi obișnuiți, a intelectului, fără ca totuși să cad în frison decerebrat, faptul că pur și simplu am uitat de mine, este o reușită muzeografică insolită.

H. B.: Ar confirma același lucru faptul că cele mai interesante mesaje au venit de la oameni lucrând acest tip de muzeografie „clasic”, cum ar fi această personalitate a muzeologiei franceze, dl. Laclotte, directorul Muzeului *Luvru*. În general, oameni destul de uscați și pe care îi puteam acuza de o incapacitate de a se emoționa sau cel puțin îi bănuiam de aceasta. Ei au spus că suntem în pragul de a crea o nouă muzeografie. Pentru mine este emoționant faptul că ei au văzut aceasta.¹

¹ Toate textele cuprinse în acest grupaj ne-au fost puse la dispoziție de domnul Costion Nicolescu, ele apărând în *Cotidianul*, nr. 6, vineri, 18 iunie 1993, și, în ultimii ani, în diverse publicații ale Muzeului. Au fost retipărite în C. Nicolescu, *Bucuria convorbirii*, Editura Teognost, Cluj-Napoca, 2006.

„În rugăciune, cuvântul are putere. Dacă crezi în cuvântu lu Dumnezeu, crezi în bine. Dacă te rogi, te și folosești.”¹

Gérard Althabe¹

O expoziție etnografică: plăcere estetică, o lecție politică

Pe 19 aprilie 1993, era inaugurată, în Palatul de la Șosea, devenit în 1990 Muzeul Țăranului Român, o expoziție intitulată *Crucea*: autorii, grupați în jurul pictorului Horia Bernea, au pus împreună obiecte casnice, veșminte, locuri și obiecte de cult ortodox, extra-se din societatea rurală tradițională: aceste obiecte au în comun faptul că poartă, într-un fel, o cruce. Expoziția este pusă sub semnul restabilirii continuității cu Muzeul de Artă Populară, care de la începutul secolului, a fost adăpostit în acest Palat de la Șosea; regimul comunist l-a izgonit și instalase aici, după o perioadă în care s-a celebrat prietenia româno-sovietică, un Muzeu întru gloria istoriei Partidului Comunist Român; acesta a fost pus în scenă aici ca un punct maxim al istoriei țării, prima sală fiind dedicată regatului dac.

Intrarea în sălile de expoziție plasează vizitatorul în inima unei magnifice simfonii de obiecte, complet în afara realismului etnografic la care s-ar fi putut aștepta. Am încercat să înțeleg această expoziție în coerența sa internă și totodată în sensul pe care îl dobândește la trei ani și jumătate după căderea regimului Ceaușescu.

Obiecte în transmutație

Această expoziție se construiește prin intermediul mișcării următoare: obiectele etnografice sunt detașate din universul social

¹ **Gérard Althabe** (1932 – 2004) este unul dintre cei mai cunoscuți antropologi francezi, pionier al antropologiei urbane și a civilizațiilor contemporane, profesor la Școala de Studii Superioare în Științe Sociale, Paris. Printre operele sale: *Oppression et libération dans l'imaginaire* (1969); *Les Fleurs de Congo* (1972); *Démarche ethnologique au présent* (coautor); *Anthropologie politique d'une décolonisation*; *Villages roumains: entre déconstruction communiste et violence libérale* (coautor).

¹ Victoria Țogoe din Poiana Mărului, 1946; în E. Bernea, *Cadre ale gândirii ...*, ed. cit., p. 260.

și simbolic (țăranul tradițional) în care au fost produse și utilizate: autorii nu se servesc de ele ca martori ai acestui univers: le eliberează de greutatea originii lor și le regroupează în compoziții estetice; această mișcare face din expoziție „o operă de artă”. Asistăm, astfel, la *transmutația* acestor obiecte extrase din depozitele muzeale; atunci când obiectul-martor este scos în afara lui însuși spre această lume, pe care o mărturisește și o sugerează, el nu mai este, în același timp, privit ca el însuși; în această expoziție, vezi obiectele cucerindu-și din nou singularitatea, regăsindu-și o frumusețe provenind din accesul direct la un obiect care își ajunge lui însuși. Vreau să disociezi în mod artificial un moment de celălalt al acestei mișcări.

Întoarcerea la obiectul văzut în singularitatea sa se face prin refuzul explicit al „iluziei realiste”, dominantă în orice altă expoziție etnografică tradițională, iluzie realistă, constând în a exploata la maximum obiectul în funcția sa de martor: el este plasat din nou în cadrul său natural (prin informațiile date despre originea și utilizarea sa, prin reconstituirea fidelă a contextului în care sunt regrupate, o casă sau o cameră a acesteia etc.). Aceste modalități sunt însoțite de disimularea cadrului muzeal, care este cel în care vizitatorii se găsesc cu adevărat (operațiile muzeografice care produc acest efect de „realitate fictivă” sunt mascate cu grijă). Expoziția etnografică tradițională este asemănătoare cu romanul realist francez de la sfârșitul secolului al XIX-lea (Émile Zola, de exemplu): autorul descrie un univers social sau profesional, în care intenționează să introducă cititorul, dar își disimulează procedeele literare, intervenind chiar în modul său de a scrie. Refuzul iluziei realiste este peste tot în expoziție și face din ea o magnifică critică în act a expoziției etnografice tradiționale.

Un inventar nonexhaustiv al procedeelelor prin intermediul cărora autorii au dat formă refuzului lor și au smuls obiectul dintr-un destin strâmt de purtător al mărturiei este, din acest motiv, semnificativ.

Autorii au pus în evidență cadrul utilizând mai ales cofraje de lemn pe care s-au ferit să le vopsească: de exemplu, cofrajul supradimensionat în care este plasat obiectul. Ei semnalează scoaterea sa din universul original și totodată introducerea lui, prin mijloacele muzeografului, într-un câmp unde dobândește un nou mod de existență (astfel, vopsirea lemnului ar fi fost o tentativă de a atenua prezența cadrului, pentru a disimula operația de prezentare a obiectului).

Pereții expoziției nu sunt considerați un cadru exterior (a cărui prezență s-ar putea șterge în neutralitatea albului și a griului). Anumite părți ale pereților sunt pictate și deci integrate expoziției (astfel, pereții fac parte din operă, nu-i mai sunt înveliș). Această pictură este particulară: în sala *Puterea crucii*, pictorul dă impresia de a se fi mulțumit să dea un strat rapid de pictură: se vede o ezitare în tușe. Este un mod de a-și manifesta intervenția: o pictură uniformă acoperă și disimulează operația căreia îi este rezultatul și ține de iluzia realistă. În general, inserarea pereților în discursul expoziției trece prin contrastul care se stabilește între părțile pictate și cele lăsate albe.

Iluminatul subliniază contrastul dintre lumină și penumbră. Într-o expoziție ținând de iluzia realistă, distribuția dintre luminos și umbrat este univocă: obiectele sunt luminate, vizitatorul este menținut într-o penumbră care vizează să disimuleze cadrul (se urmărește astfel și ca atenția lui să fie parazitată la minimum de cadrul în care evoluează). În această expoziție, contrastul dintre lumină și penumbră este așezat chiar în inima povestirii muzeale, intervine în mai multe compoziții: astfel, penumbra în care este menținut interiorul troiței și picturile descoperite când ochii se acomodează puțin câte puțin cu această penumbră: aceeași mișcare de descoperire a picturilor pe crucile de lemn sprijinite de-a lungul pereților din aceeași sală. În carcasa bisericii din Mintia, amplasamentul altarului este luminat și restul menținut în întuneric, astfel încât, revenind pe propriile urme, vizitatorii să descopere picturile care împodobesc cele două porți deschise în lături. În sfârșit, în ultima sală, compoziția centrală este construită pe contrastul dintre lumină și umbră: lămpile și firele electrice se înfășoară în jurul eșafodajului de lemn nevopsit, devenind, astfel, un element al acestei compoziții. De-a lungul pereților sălii, compozițiile sunt asemenea unor tablouri luminate fiecare în parte.

Aceeași critică a iluziei realiste este detectabilă în prezența fotografiei în alb și negru. Obiectul instalat în sala de muzeu este prezentat în ele în situul său rural, ceea ce te împiedică să îl consideri o reproducere fidelă. Această dedublare este forma dată de smulgerea obiectului din lumea sa de origine; de altfel, acest sens devine explicit prin fotografia arătând sosirea la Muzeu, desfăcută în bucăți, a troiței. La fel se întâmplă și cu trunchiul arborelui pe care sunt bătute în cuie o duzină de cruci de lemn: nu se dorește să

se creadă că este vorba de un arbore, este un trunchi pus pe dale, cu tăieturile de ferăstrău vizibile: este un dublu nonidentificabil al arborelui maiestuos și puternic, pe care îl ghicim solid înfipt în pământ. Cele patru fotografii ale bisericii din Mintia ne prezintă această biserică fragilizată, dar cu clopotnița în picioare: în sală, ea a devenit o carcasă fără tavan și podea, simbolizând refuzul reconstituirii fidele. În aceeași sală, o fotografie ne arată obiectele expuse plasate într-o altă situație: o masă acoperită cu o țesătură instalată în biserică încă întreagă. Utilizarea fotografiilor care introduc alteritatea constitutivă a obiectului este remarcabilă: această dedublare permite desemnarea noului mod de existență a obiectului.

Manechinele sunt una dintre formele cele mai evidente ale punerii în operă a iluziei realiste în muzeologia etnografică. Prezența lor în expoziția Muzeului Țăranului Român permite, paradoxal, atestarea artificiei căruia îi sunt purtători. Sunt prezentate variații de grad în construcția realismului: de la veșmântul mulat pe un corp omenesc, cu chip, mâini și picioare, până la cuierul pe care veșmântul se lasă văzut într-o manieră autonomă. Diversitatea artificiei este pusă în scenă în mișcarea de gradație în care se pleacă de la statui de factură funerară, trecând prin caseta în care veșmintele formează două corpuri umane întinse în moarte, pentru a ajunge la veșmântul singur, eliberat de corpul care îl poartă, în ultima casetă-sicriu. Pentru a arăta că este vorba de artefacte, regăsim pe fețele, mâinile și picioarele manechinelor aceeași pictură fals ezitantă, aceleași tușe de pensulă ca pe pereții pictați.

Sala de la etajul întâi unde sunt expuse covoare se înscrie în aceeași perspectivă. Aceste covoare țesute în secolul al XIX-lea de către țărani erau destinate cumpărătorilor burghezi ce trăiau în oraș. Țăranii s-au adaptat acestei clientele și au atenuat, îndulcit (în culori, motive) același produs, când covoarele erau destinate folosinței proprii. Această sală este o critică a „obiectului-tipic” (adică a obiectului-martor reprezentativ al unui univers social și simbolic determinat: obiect considerat uneori ca fiind singurul demn să figureze într-o expoziție!). Prin intermediul criticii obiectului tipic, această sală se ratașează la expoziția de la parter, dar era poate necesară explicitarea sensului pe care îl dobândește (să se fi adăugat acolo fotografii de interioare burgheze de la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea în care sunt plasate aceste covoare; sublinierea diferenței dintre aceste covoare pentru citadini și covoarele produse de țărani pentru ei înșiși etc.).

O călătorie inițiată

Obiectele negate ca martori ai lumilor absente devin elemente *regrupate* în compoziții frumoase din punct de vedere estetic, fundament al expoziției ca operă de artă. Intervine aici personalitatea autorului ei principal, H. Bernea, artist care folosește muzeologia etnografică ca instrument de producție artistică. Îl putem evoca în oglindă și pe Jacques Hainard, muzeolog elvețian din Neuchâtel care, într-un demers invers, transformă muzeologia în practică artistică. Întâlnirea este izbitoare și, în această privință, o analiză comparativă este deosebit de rodnică.

Expoziția ca operă de artă? Trebuie subliniată diferența față de o expoziție de artă tradițională, în care elementul principal este opera singulară, un tablou, o sculptură, și relația stabilită cu ea (vizitatorul stabilește un dialog solitar cu opera): aranjamentul de ansamblu (cel al tablourilor pe pereți, al sculpturilor într-o sală), în ciuda importanței sale, rămâne subordonată întâlnirii personale cu opera singulară. Invers, în această expoziție, ansamblul constituie opera; fiecare compoziție este un ansamblu care dă sens obiectului singular, așa cum multiplicitatea compozițiilor se articulează într-un ansamblu constituind opera. Această expoziție deschide un spațiu original, este la punctul de răscruce dintre expoziția etnografică și expoziția de artă: ea ne conduce într-o direcție inedită.

De unde importanța semnificației de ansamblu, direcția care îi dă consistență și care permite trecerea de la o compoziție la alta. Una dintre aceste axe se găsește în munca de producere a obiectului smuls lumii care l-a făcut și l-a utilizat. Ultima sală este un capăt: într-adevăr, în sălile precedente, în compozițiile pe care le întâlnim acolo, sunt vizibile două momente ale mișcării: smulgerea obiectului din casa sau biserică rurală, prezentându-l ca produs al operațiilor muzeologice, și punerea în scenă a acestor obiecte în compoziții după criterii estetice. În ultima sală, cele două momente ale mișcării se șterg, obiectele, așa cum au fost redefinite anterior, sunt folosite liber și devin cuvintele unui poem.

Organizarea spațiului expoziției joacă un rol în descoperirea sa ca operă de artă singulară. Cel mai adesea, topografia desenează un itinerar linear; de exemplu, J. Hainard, în *Groapa*, stabilește un traseu printr-un tunel, vizitatorul traversându-și existența până la moarte; în *Salonul de etnografie*, vizitatorul însoțește destinul obiectului etnografic de la descoperirea de cei care l-au produs

până la transfigurarea în obiect de artă având valoare pecuniară proprie pe piață, trecând prin etnologie și muzeografie, care au creat condițiile acestei transmutații singulare. Aici nu este un itinerar linear, vizitatorul este obligat să revină pe propriile urme, să-și compună liber parcursul, să evolueze ca într-o casă, într-un soi de apropiere progresivă prin intermediul căreia se descoperă ansamblul, se dăruiește vederii și simțirii.

Chiar în expoziție, autorii anticipează raportul de implicare în care vor să introducă vizitatorul, implicare care face din vizită o descoperire personală. Ei creează situații în care această implicare este prefigurată; astfel, cele două cabinete de lectură care îl invită pe fiecare să-și construiască într-un mod autonom informația (în opoziție cu informațiile scrise care însoțesc fiecare obiect într-o expoziție etnografică tradițională); implicare în aceeași măsură în jocurile de lumini și umbre cu, așa cum am văzut, descoperirea picturilor în penumbra troiței de la Burluș și a bisericii din Mintia. Sau, și mai bine, aceste texte pe care nu le poți citi decât aproape aplecându-te la pământ.

Pentru a desemna această pătrundere în operă pe care o constituie expoziția, putem vorbi de „călătorie inițiativă”: acestea sunt intențiile autorilor, care propun condițiile materiale favorizând implicarea. Dar aceasta nu poate să se împlinească cu adevărat decât în măsura în care opera invită vizitatorul să o „locuiască” pe timpul vizitei. Opera trebuie să vorbească pe limba ei, astfel încât el să poată angaja dialogul cu ea și să întreprindă călătoria hermeneutică care îi este propusă. Dacă nu, el rămâne fixat în exterioritatea de la început, rămâne în afara unui spectacol pe care îl poate considera sursă de informații sau de plăcere estetică, pe care îl poate aprecia ca exotic, dar căruia nu îi devine actor. Ambiția autorilor expoziției este de un alt ordin: ei vor să antreneze vizitatorul într-o descoperire care îi privește personal și care îi transformă oarecum. Au reușit oare?

Orice expoziție etnografică este fondată pe decalajul față de viața cotidiană, decalaj care face dintr-un muzeu un spațiu constituit ca un „altundeva”. Obiectele prezentate sunt extrase din universul rural tradițional, fie că sunt case țărănești (veșminte, unelte și altele) sau biserici de lemn. Aceste obiecte aparțin, evident, unui registru diferit de cel al obiectelor pe care vizitatorul urban le manipulează

în viața sa de fiecare zi (calculatoare și mașini, mobilier, frigider, blocuri și peisajul urban în care se deplasează etc.).

Acest decalaj produce distanța necesară pentru ca obiectele să poată fi desprinse de utilizarea lor și să devină cuvinte pentru elaborarea poemului care este expoziția. Acest efect de distanțare poate fi obținut printr-o pluralitate de modalități: Jacques Hainard regroupează într-o aceeași compoziție obiecte de proveniență diferită; amestecă culturile și perioadele istorice. În compozițiile sale, va introduce obiecte ale cotidianului în care sunt implicați vizitatorii; coabitarea lor cu obiectele de altă proveniență le disociază de modul lor de utilizare și le dă o vizibilitate nouă; de exemplu, un frigider în care sunt plasate bijuterii și o statueta aztecă; expoziția *Groapa* a fost plină de operații de acest tip.

Putem formula o întrebare: acest decalaj, prin care obiectele sunt eliberate de lumea care le-a dat naștere, poate să producă o separație (și atunci vizitatorul rămâne închis în situația de spectacol) sau este mai degrabă o punere de distanță care menține vizitatorul într-un cadru simbolic pe care îl împărtășește, condiție de posibilitate a unei vizite implicate, voite de către autori?

Răspunsul trebuie căutat în sensul intern al operei. Crucea este firul conducător al expoziției, ubicuitatea ei este adevărata temă; ea este peste tot, în locurile sacre (biserici și troițe), ca și în case, pe veșminte, mobile etc. Ubicuitatea crucii ilustrează întrepătrunderea sacrului cu profanul, așa cum o putem întâlni la oraș, ca și în sat. Există o producere permanentă de spații sacre: Piața Universității după decembrie '89: în Spitalul *Sfântul Ioan*, unde o parte din holul de la intrare a fost transformat în paraclis; într-un bloc, la decesul unui locatar, palierul a fost sacralizat pentru 24 de ore: lumânări aprinse, cruci, capacul sicriului, expuse de-a lungul peretelui. La fel, se pot distinge manifestări ale reîntoarcerii la profan. În biserică sunt aduse obiecte din afară și lăsate acolo. Această întrepătrundere a sacrului cu profanul trimite la continuitatea din comportamentul oamenilor într-un cadru și în celălalt, ceea ce face din biserică sau cimitir un spațiu în care se prelungesc schimburile vieții cotidiene.

Expoziția exprimă, în felul ei, cultura românească impregnată de Ortodoxia creștină, fără ca prin aceasta să fie redusă la ea; o cultură în cadrul căreia sunt inserate transformările acestor ultimi ani

(urbanizarea în special): expoziția dovedește permanența acestei culturi, creează acel limbaj comun ce îi permite vizitatorului să pătrundă în spiritul ei.

În expoziție este depășit sensul crucii ca simbol creștin: așa cum obiectele au fost dissociate oarecum din universul rural tradițional, așa și crucea este pusă la distanță de definiția ei ca simbol creștin: în sala *Fast*, putem observa mișcarea de fragmentare a unei biserici, elementele sale sunt împrăștiate și recompuse într-o constelație (altarul pus în centrul sălii lângă un eșafodaj care o schițează – fragmentele de pictură murală cu motive creștine), care este o biserică fantomatică, în care se amestecă și își răspund perioade istorice și obiecte de cult, într-un ansamblu de o frumusețe impresionantă. Această distanțare se repetă, într-un mod diferit, în sala în care este expusă carcasa bisericii din Mintia: este o biserică fără acoperiș, incrustată în sală: ea nu mai este un spațiu închis în el însuși, simbolizează un creștinism ortodox, element, printre altele, aparținând culturii care îl învăluie.

Regimul comunist, tolerând Ortodoxia și totodată marginalizând-o (poziție ambiguă în care preoții au fost menținuți, bisericile – ascunse în spatele imobilelor când nu au fost distruse), a favorizat ancorarea creștinismului în cultură: întrepătrunderea sacrului cu profanul este manifestarea acestei interiorități a Ortodoxiei. Totuși, ar trebui să ne întrebăm care este motivul pentru care comuniștii au fost constrânși să tolereze, chiar la limită, o Ortodoxie aflată în opoziție directă cu proiectul laic căruia îi erau purtători.

Particularitatea Ortodoxiei reiese dintr-o comparație cu Catholicismul (și dizidenții săi, cultele protestante). În Catholicism, distincția dintre sacru și profan este o separație netă; biserica este un loc plasat exclusiv în relație cu Dumnezeu (ea tinde să devină catedrală, să iasă din solul unde trăiesc oamenii); preoții sunt personaje sacralizate, sunt aproape de Dumnezeu. În contact cu universul Bisericii, oamenii sunt creaturi ale lui Dumnezeu, țin de această definiție comună și refulează ceea ce le face existența personală și reprezintă singularitatea lor.

Originea acestei diferențe trebuie căutată în particularitatea celor două tipuri de creștinism. Ortodoxia acceptă alteritatea, acceptă practici rituale și credințe care țin de registre care nu îi sunt proprii (de exemplu, în desfășurarea ceremonialului de înmormântare);

această coexistență s-a făurit de-a lungul secolelor; acceptarea alterității permite înțelegerea fenomenului de inserție a Ortodoxiei în cultură și permanența acestei culturi în modernizarea din ultimele decade. Biserica Catolică s-a instalat și menținut de-a lungul secolelor în refuzul intransigent al alterității: celălalt este dușmanul ce trebuie distrus (păgânismul). Există aici două modalități ireconciliabile (Ortodoxia nu a generat Inchiziția, nu a fost niciodată agent al colonizării, ceea ce a presupus efort al distrugerii misionare a alterității, în populațiile europene, ca și în popoarele din Africa sau America).²

Pentru a continua această expoziție inaugurală, nu ar fi posibilă organizarea de expoziții având ca temă inserarea Ortodoxiei în cultură, continuitatea și reversibilitatea sacrului și a profanului care se manifestă în această cultură, acceptarea decisivă a alterității în Ortodoxie?

Sensul unei absențe

La un al doilea nivel, sensul expoziției trebuie evaluat după locul pe care îl ocupă în conjunctura istorică (în acest caz, trei ani și jumătate după căderea regimului Ceaușescu). De altfel, într-o perspectivă asemănătoare putem înțelege și Muzeul Satului. Trebuie să-l plasăm în conjunctura României interbelice, cu problemele pe care le puneau integrarea unor populații uneori alogene din punct de vedere etnocultural, care au trăit lungi perioade în cadrul națiunilor vecine.

Muzeul Satului este metafora României unite, nu putea fi instalat decât în centru, în capitală. Acest Muzeu ilustrează modul în care muzeografia a fost pusă în serviciul unui proiect politic în momentul respectiv, care a permis fabricarea de dispozitive ideologice (Muzeul Satului nu poate fi disociat de conjunctura în care a fost creat și de la care își împrumutase sensul; după aproape 60 de ani, el dă mărturie despre acest moment istoric și despre un mod

² Caracterul laic (căruia comuniștii i se considerau purtători) este străin unei situații în care creștinismul face parte dintr-o cultură căreia nu îi este sursa dominantă. Caracterul laic este reacția împotriva Bisericii Catolice, care se afirmă ca putere într-o societate pe care a modelat-o Catholicismul: împingerea Bisericii Catolice ca instituție la marginea unei societăți care de-a lungul secolelor a fost structurată de către Catholicism, acesta este sensul constituirii republicii laice în Franța la sfârșitul ultimului secol.

particular de muzeologie etnografică; ar trebui luat în considerare ca atare).

Absența în expoziție a oricărei referințe la trecutul comunist este remarcabilă (dacă nu ar fi crucea formată de seceră și ciocan pe un steag roșu, plasat în fundul cabinetului de lectură din ultima sală). Această absență este întărită de faptul că expoziția se vrea un act inaugural: restabilirea continuității cu Muzeul de Artă Populară dinainte de război (evocarea personajului Tzigara-Samurcaș chiar de la intrare); ea marchează oarecum reîntoarcerea la „normalitate” (nu se vorbește de purificare?), după ce același Palat de la Șosea a adăpostit un Muzeu în cinstea prieteniei româno-sovietice, apoi în cinstea istoriei Partidului Comunist Român. Or, această expoziție vorbește din belșug despre comunismul astfel îndepărtat; la un anumit nivel de înțelegere, este, se pare, necesar să fie reintrodusă această referință.

Comuniștii se prezentau ca purtători ai unui proiect totalitar: se considerau fondatori ai unei ere noi, agenți creatori ai unui univers social nou, pe care îl edificau pe ruinele vechii lumi, lume care exista în momentul instalării lor la putere. Proiect mesianic, utopic, ale cărui tentative de punere în practică vor avea consecințe teribile pentru cei care vor fi încarcerați în el. Expoziția arată eșecul acestui proiect; ea marchează o continuitate istorică și culturală care a traversat punerea în practică a proiectului totalitar. Acesta urmărea tocmai ruptura în această continuitate istorică și descompunerea acestei culturi; or, expoziția este o magnifică punere în scenă a eșecului său.

Ar fi putut fi explicat acest sens chiar în expoziție? De asemenea, ar fi trebuit să fie introdusă într-un anumit fel și referința comunistă? (O sală anexă evocând vechiul Muzeu al Partidului? Este posibilă acum, ținând cont de incertitudinile unei situații în care o facțiune a vechiului aparat al Partidului s-a menținut la putere?) Este adevărat că rămâne marea frescă murală ținând de realismul socialist, dar ea este împinsă în afară în măsura în care intrarea în expoziție se face prin poarta din șoseaua Kiseleff; este cumva împinsă în exterior. Putem atunci să ne interogăm asupra prezenței, în fața frescei, a bisericii de lemn din Bejani. Cu puțin umor, putem considera această coprezență neașteptată ca pe o punere în scenă a rezistenței victorioase a creștinismului asupra comunismului! (După cum am văzut, această semnificație este exclusă din

expoziție). Biserica reconstruită simbolizează oare refularea, în afara Muzeului, a unui model de reconstrucție fidelă asemănător celui constitutiv al Muzeului Satului?

În perioada actuală, mi se pare că trebuie luată o distanță față de amnezia (foarte de înțeles) al cărei obiect tinde să fie trecutul comunist apropiat; viitorul nu poate să se construiască decât trecând printr-o confruntare conștientă cu el, cu ceea ce a lăsat în oameni și lucruri, în sociabilitate și în modurile de gestiune administrativă. Oamenii prezentului sunt constrânși de a se considera moștenitori, fie și parțial. Viitorul Muzeului din Palatul de la Șosea nu ar putea deloc să se înscrie în această confruntare necesară cu trecutul apropiat, în refuzul ștergerii sale magice (care, până la urmă, aduce beneficii celor care i-au fost agenți și beneficiari).

a) *Imposibila legitimare a puterii*

Istoria acestor 45 de ani este dominată de incapacitatea comuniștilor de a da o legitimitate puterii lor. Este o putere instaurată prin violență. Ea fost instalată de armata sovietică și s-a consolidat în anii '50 printr-o coerciție uriașă; s-a impus din afară prin violență și ceea ce se numește național-comunism este un efort uriaș de a depăși exterioritatea care-i stă la bază și de a scăpa sciziunii inițiale cu societatea. Astfel, practicile de producție simbolică vizau plasarea comunismului într-o continuitate istorică: Ceaușescu, prezentându-se ca încheind proiectul național schițat de marile figuri istorice ale țării; festivalul *Cântarea României*, considerat o imensă întreprindere căutând să înrădăcească puterea într-o cultură națională și populară. Eșecul era înscris în structura însăși a acestei puteri, ceea ce explică lipsa de măsură crescândă a acestor practici simbolice; eșec marcat de consolidarea violenței (Securitatea, în ultima perioadă), care fixează puterea într-o exterioritate pe care încearcă, pe de altă parte, să o depășească. Puterea comunistă nu a putut să iasă din această contradicție: legitimitatea pe care încerca să o edifice în practicile simbolice și violența pe care era fondată erau incompatibile.

Elucidarea acestei întreprinderi este necesară nu atât dintr-o nevoie de cunoaștere istorică, cât din pricina confuziei prin care se prelungește în prezent. Cunoașterea trecutului istoric, producțiile culturale naționale rămân marcate de utilizarea căreia îi sunt obiect:

e necesar a înțelege modul în care au fost investite și redefinite într-o practică de legitimare a unei puteri rămase străine societății, ca să-și poată recăpăta o dezvoltare autonomă. Se pare că un muzeu ancorat în viață ar putea ocupa un loc în această întreprindere.

b) *Eșecul proiectului totalitar*

În ultima jumătate de secol, România a fost teatrul unei modernizări de mare amploare (proporția locuitorilor rurali trece de la 80 % la 45 %: societatea este remodelată printr-o industrializare și o urbanizare masivă, mașinile agricole transformă satele etc. ...). Această modernizare nu poate fi ocultată, așa cum nu poate fi negat că ea a fost pusă în practică în cadrul sistemului comunist. Istoria este inevitabilă; nu e de ajuns să spui că ar fi avut loc oricum (la un cost uman mai mic, cu o eficacitate mai mare); este posibil, dar aceasta nu schimbă nimic dintr-o situație produsă de întâlnirea dintre comunism și modernizare.

Comuniștii au conceput modernizarea într-o perspectivă mesianică, au organizat-o ca o mișcare de distrugere a societății existente și ca o edificare a unei lumi noi. Efortul lor de legitimare a puterii a rămas subordonat punerii în practică a proiectului totalitar. Ar fi trebuit, de altfel, să se aprofundeze articularea dintre acest proiect totalitar, în care a fost investită modernizarea, și efortul zadarnic de a legitima o putere care trebuia să o realizeze înrădăcinând-o în istorie și cultura națională. Menținerea exteriorității puterii, deci violență, și utopia proiectului pe care îl poartă se susțin reciproc, creând un blocaj generalizat.

Lipsa de măsură a decadelor anilor '80 este pe măsura acestei contradicții de nedepășit: se reconstruiește orașul într-o formă modernizată, care dă naștere, se crede, societății noi, centrul acestui oraș nou este puterea materializată în Casa Poporului: puterea se regăsește, în sfârșit, în societate, în măsura în care ea însăși a creat această societate! Centrul Civic este amorsa extensiei acestei forme la ansamblul capitalei și în curând la țara întreagă: într-adevăr, în același moment, sistematizarea satelor (reducerea numărului și urbanizarea lor) este pregătită și realizarea sa este amorsată. S-au depășit contradicțiile și blocajele în materialitatea străzilor, a clădirilor și a imobilelor, crezându-se că s-a desenat, în aceste ziduri și pietre, o societate nouă.

Modernizarea urma să se realizeze dintr-o cu totul altă perspectivă, cum o dovedește expoziția; ea se face într-o continuitate istorică și culturală. Această modernizare este dominată de eșecul proiectului totalitar, acțiunile puterii n-au putut în niciun fel să distrugă vechiul și pe ruinele sale să se ridice noul, ele au fost reinvestite într-o societate și o cultură a căror existență s-a construit de-a lungul secolelor, avându-și propria lege și dezvoltare; aceste acțiuni au transformat-o, dar din interior, într-o continuitate pe care puterea comunistă nu a putut niciodată să o descompună. În niciun fel modernizarea nu a însemnat o mișcare de recompunere a raporturilor sociale în sistem (în stat). Comunismul s-a afirmat totalitar, pretindea să reducă orice alteritate și să remodeleze lumea socială prin intermediul lui; în realitate, el a fost un sistem de dominație acționând prin violență asupra unei societăți care i-a rămas mereu străină, a cărei autonomie relativă nu a putut fi niciodată distrusă.

Muzeul, în viitor, nu ar putea oare să pună în scenă și să explice această contradicție, să regăsească mai ales și să arate continuitatea în locurile sociale cele mai modernizate (orașul, întreprinderea), să scoată la lumină această continuitate în satele care au scăpat de diferite forme de colectivizare, dar nu au mai revenit la ceea ce erau în anii '30? De ce să nu se facă, din Palatul de la Șosea, un laborator în care să se experimenteze o muzeologie etnografică a prezentului, răspunzând în felul său interogațiilor actuale?

Irina Nicolau și Gérard Althabe

Dialog: „cheia” unui Muzeu

Irina Nicolau: Gérard, la Muzeul Țăranului Român practicăm „o altă muzeologie” și pot spune că sunteți cel mai subtil exeget al muncii noastre. În ce rezidă, după dumneavoastră, originalitatea muncii noastre?

Gérard Althabe: Muzeologia, așa cum este practică la Muzeul Țăranului Român, atât cât am putut să văd în cele două expoziții, este orientată limpede împotriva iluziei realiste. Într-o expoziție muzeografică tradițională, obiectul este considerat martor al unei lumi sociale și simbolice care a dispărut sau care este în altă parte (muzeologia societăților străine); obiectul este menținut în continuitate cu funcția/folosința sa din universul care l-a produs. De unde importanța pe care o capătă informațiile înscrise pe etichetele care îl însoțesc; aceste informații joacă un rol decisiv în construirea sa ca martor. Aceasta se plasează în tradiția pozitivistă și pedagogică a muzeului. Tradițional, muzeul este un loc în care se învață, o școală de un anume fel. Ceea ce nu este, evident, cazul Muzeului vostru.

Ceea ce caracterizează muzeologia dezvoltată în Muzeul Țăranului, și care vă apropie de cea practică de Jacques Hainard la Neuchâtel, sunt diferitele modalități prin care obiectul este smuls lumii din care provine: voi nu căutați cu disperare să îl mențineți în lumea care l-a produs, nu căutați să faceți să iasă din el semnele acestei apartenențe. Obiectul este lăsat autonom printr-o pluralitate de operații muzeologice pe care deja le-am semnalat; aş putea să mai enumăr și altele, de exemplu, faptul că obiectele (dintre care mai ales Țesăturile și veșmintele) sunt „noi”, mai exact, voi le mențineți în aparența „noutății”, ceea ce se înscrie în ruptură cu practica obișnuită, care constă în a păstra cu pioșenie urmele timpului asupra obiectelor, chiar a le îmbătrâni în mod artificial, astfel încât să păstreze relația obiectului cu lumea care l-a produs. Să instalezi un pat sau scaune pe podiumuri înseamnă a o rupe în mod limpede cu locul acestor mobile în cotidianul unei case țărănești. Mă gândesc

și la violența albului care acoperă soba sau fața de masă albă expusă pe jos și pe care pare așezată carcasa bisericii din Mintia. La fel, replica fotografică a obiectului, așa cum era în contextul din care a fost smuls, este un mod în mod special eficient de a afirma autonomia obiectului în raport cu originea sa: astfel, la parter, arborele constelat de cruci, pus pe dale, și același arbore reprezentat fotografic *in situ*, în apropierea unei biserici, cu aceleași cruci, care se pierd, se confundă cu el în verdele propriului frunziș. Aș putea să multiplic inventarul acestor operațiuni prin intermediul cărora obiectul, plasat din nou în Muzeu, dobândește o autonomie, un mod de existență în sine care permite muzeologului să le regroupeze într-o configurație (expoziție) singulară, purtătoare de sens și de plăcere estetică. Horia Bernea, în primul număr din *Martor*, exprimă într-o manieră lapidară această autonomie când afirmă că obiectul este cel ce vorbește.

I. N.: A se lăsa astfel ghidat de obiect nu este oroarea, de neconcepțutul, pentru muzeologie?

G. A.: Muzeologul tradițional nu poate decât să reacționeze negativ în fața expozițiilor în care obiectul dispune de o asemenea autonomie: el nu va putea înțelege sensul și frumusețea apropiierilor de obiecte de origine diferită într-o aceeași situație: astfel, când J. Hainard îmbină, în spatele unei vitrine, formând tablouri, obiecte venind dintr-o depărtare etnografică oarecare cu altele, pe care le-a cumpărat de la supermarketul din colț. El nu va înțelege poemul pe care îl alcătuiesc obiectele, care sunt considerate cuvinte smulse din folosirea lor obișnuită. Ruptura este incomensurabilă între utilizarea ca autonome a obiectelor și cea care le reduce la a fi urme ale unor lumi dispărute sau îndepărtate, a căror expunere încearcă să-i schițeze fantoma.

I. N.: Ceea ce este grav este că reacțiile negative vin de la un public care a fost obișnuit, educat, aş putea spune, de către muzeul tradițional. Mulți dintre vizitatorii noștri se simt frustrați de lipsa de informații asupra obiectelor, turbează pentru că nu mai au referințele pe care le așteaptă. Ați avut ocazia să vizitați și alte muzee în care, ca și la noi, sunt neglijate datele care alcătuiesc cartea de identitate a obiectului: numele, locul și data nașterii?

G. A.: Nu, experiența mea în privința muzeelor este limitată; nu am întâlnit o asemenea situație decât la Neuchâtel și aici. Muzeele, în Franța și alte părți ale Europei Occidentale, ca și în America de

Nord, sunt din ce în ce mai mult luate și redefinite în logică comercială, devin componente ale imensei piețe a distracțiilor. Sunt considerate întreprinderi care trebuie să le asigure funcționarea vânzând eficient o prestație particulară (relaxare, plăcere estetică). A introduce rupturi drastice în practica muzeologică (ca cele puse în practică aici) riscă să izgonească clienții.

Există o incompatibilitate între un muzeu considerat ca o întreprindere, chiar și culturală, și inovație și ruptură. Publicul așteaptă să regăsească ordinea cu care s-a obișnuit. Integrat în domeniul loisirului, muzeul poate, din ce în ce mai puțin, să-i ceară vizitatorului un efort de deconstrucție și de participare activă la elaborarea de sens. De exemplu, vizitatorului îi este greu să accepte și să se instaleze în coerența constitutivă a sălii *Fast*: o biserică desfăcută în bucăți, înscrisuri pe pereți și plafon și o magnifică simfonie de culori; el nu poate fi decât deconcertat, el se aștepta la o biserică reconstituită după model ca la Muzeul Satului. Este o problemă de explicație? Nu știu. Totuși, anumiți vizitatori sunt „prinși”, intră în poem, în opera de artă care le este propusă astfel. Ar trebui luate în serios aceste reacții, analizate cu grijă, astfel încât să fie evaluate blocajele, pentru a putea fi depășite. Muzeul vostru este polemic; el pune în practică o concepție de muzeologie care trebuie explicată și apărată: ceea ce lipsește cel mai mult sunt dezbaterile din jurul ei.

I. N.: Într-adevăr, nu avem parteneri pregătiți să critice poncifurile care hrănesc muzeologia; cel mai des, comentariile la adresa expozițiilor noastre se reduc la onomatopee, exprimând refuzul sau acceptarea. „A!” sau „Pfu!” Suntem constrânși să lucrăm fără să avem o oglindă, ochii care ne privesc sunt prea opaci sau prea strălucitori.

G. A.: Să revenim la caracteristicile muzeologiei voastre: în expozițiile voastre se disimulează o admirabilă lecție de muzeologie, este o critică, poate unică prin radicalitatea ei, a iluziei realiste. Cealaltă dimensiune este construirea „poemului”; aici intervine o diferență față de expozițiile lui Jacques Hainard: el urmărește să producă o plăcere estetică prin intermediul formelor pe care le dă dispunerii obiectelor, se joacă cu contiguitățile, cu volumele încastrate unele în altele; este o operație în primul rând formală, sensul pe care îl poartă textul este deseori estompat, secundar. Aici este un alt lucru; mai întâi, disocierea pe care o văd stabilindu-se între producerea formei și cea a sensului este complet artificială, ambele fiind strâns legate una de cealaltă. Organizarea

poemului, înlănțuirea obiectelor, gruparea lor sunt fondate pe principiul relației pe care o stabilim cu o icoană: icoana este o imagine care nu conține în ea punctul de perspectivă, ea proiectează dincolo de ea o perspectivă și un orizont în care cel care privește este înghițit, implicat; expoziția îmi apare ca fiind construită pe acest principiu, străin modului în care se construiește un spectacol, care rămâne fundamentat pe exterioritatea celor care ocupă poziția spectatorului.

Putem găsi punerea în practică a acestui principiu în vitrine și în panourile murale; ele sunt construite ca tablouri care deschid o perspectivă în care este implicat vizitatorul; ești prins în ansamblu și numai pe baza acestei implicări putem privi fiecare fragment (de exemplu, panoul mural cu cele 168 de farfurii pictate; niciuna nu este identică cu alta; de asemenea, vitrinele sălii mănăstirii; *Ferestre*, de la parter, sau vitrinele de la etaj, încărcate cu obiecte nenumărate, fiecare unic și toate grupate și ordonate astfel încât să deschidă un univers în care să fie antrenat vizitatorul). Fiecare moment al expoziției ține de acest principiu; să vorbim despre stratul din ouă pictate pe care este întins un veșmânt?

În compoziția acestor tablouri nenumărate, suntem într-o continuitate lineară cu icoana, cea a unei imagini care mă înghițe în orizontul pe care îl deschide. Dar o expoziție muzeografică este o producere de volume, înscriindu-se astfel în tridimensionalitate; or, ceea ce este o contradicție devine, în această expoziție, sursă de creativitate și de bogăție: producem volume după principiul relației cu icoana. Vizitatorii sunt instalați în crearea perspectivelor deschise, le locuiesc oarecum; astfel, în sala *Fast*, vizitatorul este în interiorul unei perspective inverse (pictura pereților și a icoanelor mediază această deschidere; pereții clădirii sunt pătrunși, negați ca bariere), expunerea este compusă din fragmentele unei biserici; în acest cadru, el va putea să recompună, dacă vrea, să-și aproprie o biserică. La fel se întâmplă la etaj cu modul în care obiectele care compun interiorul unei case țărănești desenează o perspectivă în care vizitatorul intră și se mișcă.

În acest cadru, putem încerca să înțelegem modul de existență și locul manechinelor; tot în primul volum din *Martor*, Horia Bernea mărturisește că ele sunt pentru el o adevărată tortură și totuși ele sunt aici, numeroase, au un rol esențial. Manechinul are la bază tridimensionalitatea și făcând aceasta, este în contradicție

absolută cu icoana; pe de altă parte, în muzeografia tradițională, este introdus pentru a întări iluzia realistă: de la obiectul-martor al unei lumi absente se trece la artefactul formei umane populând fantomatic lumea aceasta; uneori, de altfel, oamenii pun în scenă manechine și obiecte, sugerând femeia în fața focului sau meșteșugarul aplecat asupra bancului său de lucru.

Ce fac, deci, numeroasele manechine din expoziția voastră? Mai întâi, orice iluzie realistă ne este interzisă: într-adevăr, putem urmări modul în care iese în evidență manechinul, începând de la crucea care răstignește o cămașă până la diferitele tipuri de cuiere, trecând prin acea vitrină în care un veșmânt întins pe un fond alcătuit din ouă pictate sugerează corpul unui om mort; în sfârșit, chipurile pe care este păstrată marca fabricării, o pată de culoare, fără a vorbi de picioare: ceea ce stabilește o continuitate prin artificio cu manechinele care, având chipul neted, par finisate (așa cum sunt cele două femei situate față în față în sala de la etaj, *Triumf*, unde au fost regrupate 14 manechine feminine). Este un mod de a distruge, în expoziție, tentația de a considera aceste manechine ca substitute de bărbați sau de femei.

Dar mai ales manechinele intervin în producerea de volume pe principiul relației cu icoana: ele populează perspectiva în care vizitatorul este invitat să rămână, pe care îl împart cu el; și se poate considera că sala de la etaj, cu cele 14 manechine feminine, este împlinirea acestei mișcări: ele constituie un microunivers: vizitatorul evoluează în mijlocul lor, acest microunivers nu este deloc o poartă închisă, ci o perspectivă deschisă asupra infinitului, prin intermediul decorațiilor de pe pereți și al luminii exterioare care scaldă ansamblul. Se poate spune, în general, că tridimensionalitatea manechinelor este neutralizată de inserția lor în producerea de volum, care ține de bidimensionalitatea icoanei.

Relația cu icoana ca model al organizării expunerii de obiecte se traduce prin două mișcări; într-una, obiectele formează tablouri și fiecare dintre aceste tablouri deschide o perspectivă în care sunt „prinși” cei care îl privesc; în celălalt, volumul în care evoluează vizitatorul este construit ca o perspectivă deschisă spre infinit, în care este învăluit. Fiecare fragment al expoziției ilustrează simultan aceste mișcări și articularea lor. Ansamblul posedă o coerență extremă, admirabilă, născută dintr-o rigoare surprinzătoare în concepție.

I. N.: Nu m-am gândit niciodată la o asemenea explicație, trebuie să mărturisesc totuși că m-am simțit mereu „înăuntru” în expozițiile noastre; mulți vizitatori m-au întrebat deseori cum este posibil ca numeroase obiecte să poată fi văzute din toate unghiurile. Improvizăm răspunsuri, acum îmi dau seama că vedem un obiect din toate părțile pentru că este în textul pe care îl formează înălțuirea lor. Încercând să înțelegem ceea ce facem, vizitatorii ne propun explicații; unii ne spun că e vorba de un puzzle, noi răspundem că nu, cu toate că este vorba de fragmente; dar nu există un model care să trebuiască reconstituit în mod obligatoriu. Cum spune Horia Bernea, fiecare își creează propriile imagini în funcție de sensibilitate și de nivelul de instrucție. Ceilalți ne spun că facem artă. Le răspundem că este un mod de a prezenta moștenirea noastră, acționăm ca și cum transferul ar fi avut deja loc, deci că obiectele aparțin mai mult lumii noastre decât lumii de origine. Comunicăm cu vizitatorii folosind în mod liber obiectele țărănești. Evităm un singur mesaj, cel care ar conține o imagine a țăranului român; nu vrem să mai adăugăm o variantă la galeria de caricaturi care, începând cu secolul al XVIII-lea, produce una sau două imagini diferite ale țăranului român la aproape fiecare 50 de ani: ființă sărmană, covârșită de mizerie și nedreptate, eroul neprihănit care va salva poporul, omul ignorant, dar muncitor, țăranul purtător al esenței naționale etc. Aș fi interesată să cunosc sensul pe care îl dați expozițiilor noastre.

G. A.: Sensul mi-a fost destul de limpede încă de la prima mea vizită. Mai întâi, ați introdus disocierea dintre cele două locuri, cel al sacralului, la parter, și cel al lumii țărănești profane, la etaj; este vorba, de altfel, de disocierea a ceea ce era unit în prima expoziție despre *Cruce*: acolo, tema centrală era prezența crucii în spațiile sacralului ori în ale profanului, ceea ce, de altfel, definea ambivalența acestei limite, reversibilitatea celor două domenii. Dincolo de această disociere între locuri, regăsim în expoziția actuală aceeași imposibilitate de a fixa distincția dintre sacru și profan.

La parter, există mai întâi locuri care apar ca cele în care rezidă, în care este fixat sacralul, și se arată faptul că ele sunt deschise spre exterior, spre lumea cotidianului; în niciun fel nu există separație și închidere, ci continuitate. Ultima sală, cea a mănăstirii (*Feres-tre*) explicitează ansamblul: draperia grea și neagră în formă de cruce care marchează intrarea pare să spună vizitatorului că intră într-un loc sacru; or, în sală nu este nimic de acest gen, este pusă în scenă continuitatea dintre existența țăranilor și cea a călugărilor,

se stabilește continuitatea și contiguitatea dintre veșmintele liturgice și hainele de sărbătoare țărănești, contiguitate și cu obiectele folosite de pelerini: imaginile și simbolul acestei realități se găsesc în fereastra a cărei umbră mărită domină scena; este aici un admirabil amestec de forme și de culori, prin intermediul căruia este restituită unitatea fundamentală a sacralului și a profanului; nu există decât o diferență de grad între mănăstire și sat! Deschidere a acestor locuri rezervate sacralului prin modelul redus al bisericii, al cărei acoperiș a fost ridicat și pus într-o parte: privirea pătrunde în interior, ceea ce, de altfel, trimite la carcasa bisericii de la Mintia, ea nu are acoperiș, se poate pătrunde înăuntru, se pot interpreta, în această direcție, diferitele spații compunând parterul: troița din Burluș, sala *Fast*, sala de meditație (*Reculegere*), cu stranele sale puse la dispoziția vizitatorilor etc. ...

Tot la parter, vizitatorul este invitat într-o altă călătorie, cea care îl duce în sala icoanelor. Nu vreau să fiu ridicol, vorbind despre icoane, atunci când nu cunosc nimic despre acest domeniu de o bogăție inepuizabilă. Pentru a rămâne în perspectiva expoziției, mă las încă o dată ghidat de Horia Bernea, când spune: „Parcurgem etapele diluării materialității”. În relația pe care o stabilește cu icoana, vizitatorul se găsește pe un teren unde ambivalența frontierei dintre sacru și profan și reversibilitatea lor sunt depășite, este prins într-o relație directă cu Divinitatea, fără mediere („Imaginea nu reprezintă, ci Îl prezintă pe Hristos sau pe sfânt”): întreprinderea muzeologică care constă în a face să vorbească obiectele, în a da formă unei materialități, nu mai are sens aici. În întâlnirea cu icoana, suntem în afara temei tratate la parter, se atinge un punct, o limită care deschide un domeniu care nu mai ține de Muzeu, cu sensul și estetica sa, ci de credința personală. Modul de existență a icoanei explică oarecum indiferența în privința locului în care este plasată: nicio înțepenire în biserică, este identică cu ea însăși, își păstrează forța pe pereții spațiului domestic, în stradă și, evident, în muzeu.

La etaj, vizitatorul pătrunde în lumea țărănească prin intermediul medierii punerii în poem a obiectelor sale, ca și prin intermediul producerii de volume (dintre care amintim interiorul casei țărănești desfăcute în bucăți) și de tablouri (panouri murale și vitrine); această materialitate (ceramică, veșminte, țesături și covoare) a lumii țărănești este dominată de abundență (semn de

bogăție) și o diversitate care pare infinită (semn al creativității). Progresiv, prin introducerea manechinelor, până la sala din dreapta s-a dat o formă din ce în ce mai accentuată unei lumi în care pătrunde vizitatorul, unei lumi deschise în care este primit.

Expoziția este uneori obiectul unei neînțelegeri; anumiți văd, în această articulare între lumea țărănească tradițională și creștinismul ortodox, evocarea nostalgică a unui univers dispărut, care nu a existat niciodată; ei presimt deriva spre expresia unei identități naționale închizându-se asupra unei specificități care o separă de celelalte. Este aici o lectură plecând de la o grilă gata făcută, care traduce refuzul efortului de a intra în expoziție, mai exact în sensul pe care pe care îl are în ea însăși.

Această lectură eronată este construită pe principiul separației, al distincției dintre prezent (cel trăit de vizitatori) și un trecut, chiar mitic, căruia îi oferă o punere în scenă; or, nu este nimic asemănător în expoziție; suntem în afara unui dispozitiv inserat într-o asemenea dualitate temporală (această orientare este pusă în practică în reconstituirea fidelă a modelului, care este, așa cum am spus, străină acestei expoziții); putem vedea în vasul vechi, să spunem, de 3 000 de ani, instalat în mijlocul manechinelor, sau în stela romană răsturnată plasată în fața carcasei bisericii din Mintia, semne ale acesteia: incongruitatea prezenței unor asemenea obiecte, ciudățenia lor în raport cu celelalte trimit la un moment incert din trecut; ele marchează evacuarea din expoziție a unei dimensiuni ținând de timpul istoric.

Nu se vorbește vizitatorului de o lume socială și simbolică dispărută în trecut, i se vorbește în și de conjunctura în care el trăiește: această lume, în care Țăranul și Ortodoxia se conjugă și în care este invitat să pătrundă, este construită ca aparținând prezentului, îi este o componentă pe care o refulează în discursul care însoțește o modernizare prezentată neobosit ca ruptură, ca izbucnire a unei lumi noi în întregime. Expoziția poate fi considerată o operație prin care iese la lumină ceea ce este refulat în permanență: ea spune că modernizarea trăită în acest moment nu trece prin pierderea sinelui, ci se construiește într-o continuitate de care ea te ajută să devii conștient.

I. N.: Această lectură îmi place; în timp ce vă ascultam, mă gândeam la posibilitatea de a o rezuma, de a o pune pe un perete

la intrarea în Muzeu. Și apoi mi-am spus: un rezumat nu este o propunere de lectură și nu este în contradicție cu intenția noastră de deschidere, de a lăsa orice vizitator să-și elaboreze propria sa lectură?

G. A.: Este adevărat, în expoziția voastră, ești obligat să faci un efort pentru a pătrunde în lumea pe care ne-o propuneți: acest efort necesar face din muzeologia dumneavoastră altceva decât o distracție, un loisir printre altele. De exemplu, modul în care intervin cuvintele scrise în expunere: pe de o parte, puneți textele informative la margine, aproape disimulate, astfel încât cuvintele să nu intervină între vizitator și obiect; pe de altă parte, creați texte paralele (punctele albastre) cu configurațiile de obiecte: ele fac parte din poem, dar într-un mod autonom; vizitatorul stabilește relația dintre limbajul obiectelor și cel al cuvintelor.

I. N.: Cred că se poate stabili o apropiere între Muzeu și Biserica Ortodoxă, în care credincioșii trăiesc în continuitate cu viața lor cotidiană. Există mult „trăit” în Muzeul nostru; supraveghetoarele de sală, uneori foarte tinere, se simt în întregime libere; ele trăiesc cu adevărat printre obiecte. Unii le reproșează faptul că nu acceptă rolul scorțos de supraveghetor de muzeu.

G. A.: Aveți ambiția, poate inconștientă, de a face din Muzeul vostru un univers avându-și coerența în el însuși. Astfel, continuitatea spațială dintre locurile de expunere și magazin, cel în care ați reconstituit sala de clasă a unei școli de la începutul secolului, fără a vorbi de proiectele pentru subsol și altele; aveți ambiția de a face din Muzeu un loc în care vizitatorii „locuiesc” un moment și nu un simplu spațiu de trecere; este o direcție care ar trebui explorată; se regăsește în ea crearea de noi forme de sociabilitate, între angajați, între angajați și vizitatori, considerați ca oaspeți în trecere; și rolul unora, și rolul celorlalți ar trebui redefinite.

Vizitatorul, trecând pragul Palatului de la Șosea, intră într-o lume de obiecte și imagini care a fost produsă după un mod pe care am încercat să-l demontez, destul de prost: el lasă la poartă o lume saturată de obiecte funcționale, de mașini, de imagini produse de către televizorul omniprezent: obiecte și imagini care îl înecă și îi impun prezența lor în relațiile sale cu ceilalți. El pătrunde într-un loc în care obiectele și imaginile au un cu totul alt mod de existență, în care sunt îmbinate după o cu totul altă coerență, obiecte și imagini cu care stabilește un cu totul alt raport: este un contrast

violent, destabilizator. Pentru o clipă, se retrage, își regăsește suflul și poate că va învăța din această confruntare cu această altă lume distanța față de lumea obiectelor și a imaginilor pe care o va regăsi ieșind din Muzeu.

I. N.: Lumea-muzeu nu este o lume oarecare, are o calitate specială. Borges, care este autorul meu preferat de treizeci de ani, afirmă că paradisul este o bibliotecă; pentru prima oară se înșală: paradisul nu poate fi decât un muzeu!¹

¹ Textul reia o analiză a lui Gérard Althabe, publicată de Irina Nicolau în 1994 în seria bibliofilă a Muzeului Țăranului Român. El se prelungește cu un dialog între Irina Nicolau și autor privind sălile deschise la Muzeu după 1993. Text ilustrat cu desene de Horia Bernea, **Martor**, nr. 2/1997, traducere de Ana Pascu.

Măsura țărăniei noastre

„Hapăi iote ce-i: Sfântu Ilie l-a loat melitar ș-a făcut meliția trei ani și după ce s-a liberat, iel iera-nsurat ș-avea o nevastă de treabă, a vinit acasă și cân să intre-n sat, i-a ieșit diavolul-nainte cu chip dă uom și i-a zâs: «Mă, Ilie, mă!» Da Sfântu Ilie zâce: «Ce zâci, mă?» Da diavolul i-a zâs: «Dă unde vii tu?» Și Sfântu Ilie i-a zâs: «Uite, acum mă liberai și io din armată.» Și diavolul i-a zâs: «Mă Ilie, tu nu știi una, mă, nevastă-ta să țâne cu tact-tu.» «Ce vorghești tu, mă?» i-a zâs Sfântu Ilie. Iar diavolul i-a zâs: «Da, să știi tu că nevasta-ta nu-i fată curată.» Și s-a dus diavolul. Pă urmă Sfântu Ilie, când iera aproape dă casă, s-a întâlnit iar cu diavolul, și iră seară, i-a zâs diavolul: «Mă Ilie, mă, nevastă-ta să țâne cu tat-tu și ai s-o vez culcată-ntr-un pat cu iel.» Sfântu Ilie intră-n casă și necăjit dă vorbele diavolului, scoate saghia și dă cu sete mare-n capu patului, unde iera culcaț mă-sa și tat-su și li-a tăiat la amândoi capu și nevasta s-a dat speriată jos, că iera-ntr-alt pat și i-a zâs: «Ilie, Ilie, d-aghia acum ai vinit ș-ai omorât pă mă-ta și pă tat-tu.» Iar Sfântu Ilie, zăpăcit dă omorul acesta, s-a pominit odată cu-o mână ș-un chior secate, adică uscate. Și i-a zâs nevasta, că-nțelesese dă ce a dat Sfântu Ilie cu saghia, i-a zâs: «Ilie, Ilie, sân fată curată, sân fată curată și acela a fos diavolu, dă ti-a amăgit.» Și Sfântu Ilie a căzut în genunchi și s-a rugat lu Dumnezeu, i-a dat pă mâna lui norii ca drum și i-a dat un car dă foc cu doi cai, cu un ghici, și care s-alerge după diavol să-l prăpădească și să-l trăznească.

Și d-atuncia până la sfârșit, or'cât s-aude duruind pă cer după fulger, să știi dă la mine că ie Sfântu Ilie cu care dă foc, cri-aleargă mereu după diavol, să-l trăznească cu săgeata lui, și cân fulgeră acolo pă cer, trăznește ghiciu lui, cân dă în cai să fugă iute. Și d-aia ie rău cân plouă și fulgeră, să nu țai-n casă doghitoace d-alea, câini, pisici, c-intră diavolu-n iele și Sfântu Ilie dă acolo cu săgeata și trăznește locu acela.”¹

Noica a apucat s-o pună și, de atunci, întrebarea revine cu obstinație, până când vom fi țărani Europei, până când? Rușinea de țărănie și iubirea de țărănie, fiecare pe contul ei, fac cariere frumoase. Și este greu să spui „uite-l pe cel caraghios”, vreau să spun că este greu să alegi între țăranul prea grăbit să-și schimbe sumanul pe o haină de piele turcească și orășeanul apelpisit care arborează retoric un fragment de țărănie devenită decor.

Și totuși, cât vom mai fi țărani? Întrebarea este iar aici. O amân, avansând o altă întrebare: dar oare mai suntem? Și încă una: în fond, ce înseamnă să fii țăran?

În mod arbitrar, numesc „țăran” pe orice ins aflat în legătură directă cu pământul. Ești cu atât mai țăran, cu cât între corpul tău și pământ se interpun mai puțin elemente și mai simple. Dacă îl îngropi, morții sunt țărani, cu condiția să nu-i pui în cripte de beton suprapuse. Pentru că este suficient să așezi ceva peste pământ, ca o parte din puterea lui să se ducă. Pământul gol, pământul care respiră, produce comunități și țărani; acoperit, asfixiat, el generează colectivități și orașe. Țărănia, pentru mine, nu derivă

² **Irina Nicolau** (1946 – 2002), etnolog, scriitoare și directoare la Muzeul Țăranului Român. Se implică total în refacerea Muzeului după 1990, contribuind în mod direct atât la realizarea expoziției permanente, cât și la conturarea unei noi orientări a cercetării și a programelor etnologice. Linia propusă de Irina Nicolau se conturează încă de la început ca o alternativă la etnologia instituțională clasică. Împreună cu colaboratorii săi, cei mai mulți foarte tineri, serie prima carte despre Revoluție, o culegere inedită de mărturii, jurnale, graffiti, sloganuri. Cartea circulă în primele zile ale lui ianuarie 1990 sub formă de samizdat (*Ne-a luat valul*), fiind ulterior publicată la Editura *Nemira* (*Vom muri și vom fi liberi*), rămânând până azi cea mai interesantă carte-document despre schimbările produse în 1989 din perspectiva străzii, a participanților direcți la proteste. *Povestea Elisabetei Rizea din Nucșoara, urmată de mărturia lui Cornel Drăgoi* le transmite contemporanilor istoria represiei țărănilor din Muscel, care s-au opus instaurării comunismului în România. În cartea *Haide, bre!* o altă fațetă a Irinei Nicolau ni se dezvăluie. Recurgând la metoda „incursiunii subiective”, cartea se dovedește o confesiune tandră în lumea străbunilor săi aromâni și, în același timp, un examen lucid al elementelor de ordin cultural și de organizare comunitară specifice aromânilor.

¹ Uța Anton Manole, 67 de ani, din Mizil (Buzău), în *Graiul nostru...* ed. cit., p. 218.

dintr-o ocupație sau dintr-un mod de locuire, în ultimă instanță, ea poate fi redusă la o problemă de cordon ombilical. Și s-ar putea ca o particularitate a românilor să fie aceea că-și taie cu dificultate buricul.

Imaginea pe care o propun este aceea a unui popor făcut broască la pământ, cu câteva mii de intelectuali – nu multe, două – trei –, care se mișcă târându-și, cu sau fără grație, buricul, și cu câteva milioane – nu multe, două – trei – de oameni de tip nou, ei înșiși cu buricul atârând, care calcă fără milă peste trupurile noastre.

Legătura cu pământul este, deci, prezentă peste tot. Puțini sunt românii cărora nu le bate inima mai repede când rostesc cuvântul. Orice s-ar spune, rămân la părerea mea că suntem încă țărani!

Suntem țărani, pentru că au supraviețuit coșmarului o mulțime de săteni anacronici, ce trăiesc cu fața întoarsă spre trecut. Ogari bătrâni, care ciulesc urechile când stăpânul umblă cu pușca, ei sunt primii care au cerut pământ.

Suntem țărani, pentru că fiii lor, indiferent cum arată și cum se poartă, revin seara în satul-dormitor sau, dacă stau la oraș, își umplu de câte ori pot portbagajul cu jumătăți de porc, brânză, cartofi, lână, vin, fasole ... mulți dintre ei sacrificându-și concediile pentru producerea lor.

Suntem țărani, pentru că nepoții lor, fiii celor din urmă, trăiesc în prima copilărie experiența satului unde, cu haine de oraș și cu purtări de oraș, urcă în pomi, mănâncă ouăle găinilor și se joacă cu vaca.

Suntem țărani, pentru că viața de tranșee pe care am dus-o 45 de ani ne-a îndesat ființa într-o cută a pământului din care ieșim buimăciți, purtând lut în gură, pe ochi și în urechi. Probă a țărâniei noastre actuale ne sunt și picioarele de lut.

Suntem țărani, pentru că ne duce oricine de nas, fiind incapabili să acționăm organizat, în grupuri mari, în numele unor cauze abstracte ce vizează un timp îndepărtat. Referindu-se la poporul lui, un etnolog bulgar spunea deunăzi: „Sinele nostru este scurt”. Țărânia noastră poate că este și ea ceva care se consumă sub semnul lui aproape – vezi și proverbul cu vrabia și cioara de pe gard.

În fine, suntem țărani, pentru că nu suntem altceva. În calitate de funcționari, funcționăm prost; în calitate de tehnocrați, eșuăm în vorbe ... Și atunci, ce să facem cu țărânia noastră? Să dăm un ucaz prin care să cerem românilor să nu mai fie țărani? Este cu putință să te faci din țăran altceva, așa, peste noapte? Nu cred!

O soluție ar fi să ne asumăm țărânia. Fără rușine, fără infatuare, cum făcea țăranul vechi și smerit. Să avem cutezanța de a crede că soluțiile noastre, născute din sărăcie și țărânie, pot constitui sursa unui lexic nou pentru alte culturi. Să dăm, deci, Europei măsura țărâniei noastre. Deocamdată, atât!³

³ Articolele Irinei Nicolau au fost publicate în diferite numere din revista **Dilema**, cu care a avut o colaborare foarte bună timp de mulți ani.

„Minciuna înseamnă înșelăciune și cine nu e cinstit nu e curat; cel ce minte nu mai e om, că el s-a dăruit răului.”¹

Irina Nicolau

Memorie și beznă

La primul seminar de etnologie, studenții ar trebui să-și cerceteze familia. Trecând peste stupoare, rezerve și chicoteli, fiecare ar avea de întocmit arborele genealogic al neamului său. Operația devine cu adevărat utilă când se realizează în doi timpi: mai întâi, notează studentul ce știe, ca să vadă cât de puțin știe, și apoi completează cu ajutorul unui bătrân. Pus pe hârtie, un arbore genealogic te face să te simți mai bogat, mai sigur pe tine. Un scriitor francez contemporan, al cărui arbore genealogic îmbunătățit înregistrează faimoase nume de familii europene, pretinde că a fi nobil înseamnă să cunoști numele strămoșilor tăi. Pentru a ști cum li s-au numit strămoșii, nobilii țin de mult socoteli. Pomelnicele țăranilor, într-un fel, realizau același lucru: „Ion, Ion, Vasile, Maria, Ion ...” Pe cei uitați la pomeniri, țăranii îi împăcau, o dată pe an, cu o coptură de aluat numită *uitată*. Doar noi, cei care nu suntem nici nobili, nici țărani, lăsăm cu neglijență în urmă puzderie de strămoși uitați.

Ce vă propun în continuare nu este o temă de seminar. La sfârșitul lecturii, nu pretind nimănui să înceapă cu febrilitate o muncă de genealogist. Vă invit să facem împreună un exercițiu de anamneză, să urcăm fiecare cu gândul în răspărul neamului lui. Eu am pornit!

Așadar, mama și tata. Trecem peste ei! Sunt cei despre care știm cel mai mult. Mergem mai departe! Bunicii. Mulți dintre bunici sunt deja biete fotografii șterse. Eu, de pildă, nu mi-am cunoscut niciun bunic. Bunice am avut trei: Irina, Mari și Caterina. Le-am cunoscut pe ultimele două. Când m-am născut, Irina murise de mult. Povestea ei e scurtă. După ce s-a logodit cu cel care avea să devină bunicul meu, acesta i-a spus, ca Ulise, mă duc până acolo cu vaporul ... Și tot ca Ulise, întoarcerea s-a produs după mulți ani. Ea l-a așteptat. S-au căsătorit, au făcut o fată și ea a murit. Nu cred că Homer a avut în vedere varianta în care moare Penelopa. Din fotografie, Irina ne privește cu ochi cuminiți. La gât poartă o camee. Știu că era îndemânatică și că avea o mașină de cusut.

¹ Alexandru Rogozea din Drăguș, 1934; în E. Bernea, *Cadre ale gândirii ...*, ed. cit., p. 263.

Mari a fost a doua soție a lui bunicu' – Spiru. Trecea drept cea mai frumoasă fată din Brăila. Este bunica mea cea mai consistentă, aş putea să relatez despre ea o sumedenie de povești. Pe bunica paternă, Caterina, am simțit-o întotdeauna departe, din altă lume. Avea cinci ani în timpul războiului din 1877! S-a căsătorit extrem de tânără cu un bărbat divorțat și au făcut împreună șapte copii. După ce au terminat de făcut copii, el a plecat în America, unde a murit imediat. Ea a trăit nouăzeci de ani. Nu știa povești. În ultimii ani ai vieții, a fost deportată de comuniști. Am cunoscut-o când era bătrână și micuță, un ghem de haine negre. Se lăuda că în tinerețe fusese înaltă și puternică. Nu o credeam. După ce a murit și trupul ei chircit s-a destins, ne-a dovedit din coșciug cât fusese ea de înaltă.

Bunicul Gheorghe, americanul, are pentru mine un contur foarte șters. Știu despre el numai două lucruri: că a plecat din sat ca să nu se omoare cu fratele lui – unul era filogrec și celălalt nu – și că, într-o zi, a adus acasă un pește foarte mare. Când vorbea despre pește, Caterina deschidea brațele larg, ca o pajură bătrână. Spiru a fost căpitan de vapor. I-au lipsit toate viciile pe care le atribuim în mod obișnuit marinarilor. Se născuse în Chefalonia. Recent, am auzit un catren despre chefaloniți care, în traducere, sună așa: „Chefaloniți suntem / Patruzeci și cinci cu totul, / Încă cinci dacă eram, / Cuceream Constantinopolul“.

Eu am terminat cu bunicii. Dacă n-ați terminat, vă aștept. Pe urmă vom face pasul următor, străbunicii. Pe tatăl Irinei îl chema Iacumi. Scria poezii. Pe mama ei o chema Angherio. După ce i-a murit nevasta, Iacumi și-a lăsat cei cinci copii unul în grija altuia și a plecat la Paris. Tatăl lui Mari avea prăvălie și a dat faliment la Calafat. În prima mea copilărie, am înotat în lăzi cu nasturi de sidef și în valuri de dantelă. Mama lui Mari se numea Eleni și era din Mitilini. Vrednică și severă, ne iubea discret. Despre părinții Caterinei am auzit că erau bogați, adică aveau mai multe oi și mai mulți măgari decât alții. Pentru ce au căsătorit-o la paisprezece ani cu un bărbat divorțat, rămâne pentru mine o enigmă. Cine erau părinții lui Gheorghe, iar nu știu. Nu am întrebat la timp și acum nu mai am pe cine să întreb. Tatăl lui Spiru era primar. Într-o zi, s-a pomenit cu toți feciorii – în număr de trei – că vin și îi spun, tată, noi plecăm în România, acolo e bine. Atât le-a spus: „Unde veți merge, veți fi străini și, când veți reveni acasă, veți fi străini iar“.

Hai, încă o treaptă! Stră-străbunicii. Nu știu cine erau părinții lui Iacumi și ai lui Angherio. Nu știu numele părinților lui Eleni. Am aflat, în schimb, o istorie despre o strămoașă a ei. N-o pot plasa

într-o epocă. Se știe că trăia într-o casă de piatră cu socrii și cumnații. Când soțul era plecat – și grecii pleacă des –, trebuia să doarmă în turnul casei, izolată. Într-o noapte, pe când își alăpta primul născut, un Sfânt a ieșit din icoană și i-a spus, zi-le oamenilor din insulă să se roage. În zori, a comunicat soacrei. Soacra a râs. Iar în noaptea care a urmat, experiența s-a repetat. Soacra a râs iar. A treia noapte, Sfântul a ieșit din nou din icoană, a rostit cu tristețe cuvântul: „Păcat“ și un cutremur puternic a scuturat pământul. Strămoașa lui Eleni a ieșit din turn, uitând copilul în leagăn. Soacra, deci o strămoașă a noastră și mai îndepărtată, a fugit să scoată copilul și, în clipa când ieșea cu el în brațe, o piatră din acoperiș a căzut și a omorât-o numai pe ea.

Părinții părinților Caterinei sunt pe veci uitați. Un posibil strămoș al lui Gheorghe ar putea fi Manea Șafarica, celnic, consemnat de I. Caragiani; dar nu avem nicio dovadă că am fi neam cu el. În fine, părinții primarului din Chefalonia îmi sunt perfect necunoscuți. Tot ce pot să presupun este că au trăit în același sat cu nume frumos, Marcandonata. Acolo, mama a întâlnit, acum trei ani, un preot și un țăran care, în după-amiezele libere, construiau de capul lor o bisericuță.

Mai departe e beznă. Eu mă opresc aici! Cei care puteți, continuați ...

Peste mode și timpuri

(interviu de Tita Chiper)

„Ei! Domnule profesor, nunțile țăranilor înainte vreme să făcea cu mare alaiu și curat rumânești. Începea tămbălău mare dă joi seara și să isprăvia taman la săptămână. Joi începea nuntașii cu bradu flăcăului la socru al mare, iar sâmbăta-n vreme ce ginerică să spăla și tunde și lăutarii cânta cântece de jale și maică-sa-l bocea și plângea, la socru al mic, la fată, să juca cât îi bătătura dă mare bradu și-n capu miresii să frângea turta spoită pă d-asupra cu miere, dă care p-atunci iera mai din belșug în țara asta. Noaptea să juca la fată cununile, iar la flăcău, socru mare ave masă și iera veselie mare, că și omenii avea buluc mare dă la Dumnezău. Duminică, după ce se-ncărca zestrea fetii, pă care o purtam pân tot satu, ne ducem să hi văzut chiote: „Pă zestre, soacre mare”, strigam așa, ca să-i dăm dă veste c-am isprăvit și să gătească ploștile cu vin și butiile cu rachiu. Și când ajungeam acasă, soacra mare ne ieșea-n prag-nainte și înfășura pă tineri cu un ștergar pă după gât și după ce le puneia flori la urechi, îi băga-n casă. Să dădea daruri la neamuri și pă bătătura casei să juca hori mândre și bătute, nu-nvârtituri d-astea niemșeștile ca acum. Lunea o-ncepeam cu uncropu, cu rachiu și cu toate ghidușiile lui. Marțea iera plăcintele, miercurea – rufele și tot așa ntindeam danțu până joi seara, cân tinerii să ducea la socru al mic ca să-i ierte. Așa iera pă vremea veche și oghiceiriile astea a învechit ca și noi, acum a ieșit alte alea și sân și necazuri mai multe.”¹

Nu cu multă vreme în urmă, un oaspete sosit în vizită aici devenea un fel de „shop” la îndemână. Cu drag, desigur, dar și cu o milă puțin stânjenitoare în ce ne privește, el ne făcea cadou bunuri utile, greu de găsit la noi pe atunci: blugi, cafea, țigări, deodorante ori un whisky pe care – dacă nu-l destinam vreunui „plocon” – îl consumam cu zgârcenie, păstrând apoi, decorativ, sticla în rafturile bufetului. Nouă, în schimb, când plecăm peste graniță sau primim un străin în casă, nu ne trece prin gând să oferim un produs industrial, deși acum există lucruri de calitate și în magazinele românești: cel mai adesea dăruim obiecte de artă populară. S-ar putea bănui că omul venit „de-afară” nu consideră darul drept ceva care să-i dezvăluie adâncul ființei, ci, mai degrabă, puterea buzunarului și belșugul societății unde trăiește, în timp ce noi, făcând cadou un obiect folcloric, ne punem, cum se zice, „sufletul pe masă”, vrând să fim înțeleși dintr-odată în ceea ce avem noi mai adevărat și tainic, păstrat peste mode și timpuri.

Dar la ora de față, la fine de secol și de mileniu, când suntem gata a intra în structurile epocii postindustriale, ne mai aflăm noi într-un raport atât de intim cu folclorul ca odinioară, așa cum ne-ar plăcea să credem? Iar dacă suntem astfel, nu riscăm, oare, să fim receptați în lume ca unii rămași în „faza etnografică”, greu adaptabili în varietatea vieții moderne?

Încercăm să găsim câteva răspunsuri, stând de vorbă cu dna Irina Nicolau, etnografa la Muzeul Țăranului Român.

Înțelegerea unei noțiuni

– *Stimată Irina Nicolau, trăim un timp când multe noțiuni ar trebui poate redefinite sau actualizate, pentru mai buna lor cunoaștere. Folclorul s-ar înscrie printre ele?*

– Teamă mi-e că dacă-l tot redefinim, cu motiv, dar mai ales fără, n-o să-l mai înțelegem. Deja, în mod obișnuit, la ora actuală se face mai mult

¹ Dima Ghiorghe, 75 de ani, din Șiocariciu (Ilfov), în *Graiul nostru...*, ed. cit., p. 198 – 199.

antropologie culturală, se emit teorii, se dezvoltă comentariul, dar se evită cercetarea tocmai a acelei părți din cultura populară asimilabilă artei. A devenit aproape jenant astăzi să publici material brut, autentic, așa cum făceau Gh. Dem. Teodorescu, Tocilescu, Pamfile, Simion Florea Marian. În clipa de față, se studiază „contexte”, se caută mituri acolo unde nu sunt, se încearcă atragerea folclorului spre culturile primitive, cărora el nu le aparține. Sigur, e vorba aici și de o revanșă normală asupra unui secol și jumătate de romantism, în care, de la Herder până la al Doilea Război Mondial, folclorul a fost personaj principal. Astăzi, în multe țări – fac excepție America, Rusia sau țările din estul Europei –, e rușine să spui că te ocupi, pur și simplu, de folclor. Pe de altă parte, înțelegerea noțiunii suferă și datorită clișeelelor perpetuate.

Am învățat cu toții la școală că, etimologic, cuvântul s-a format din *folk* – popor – și *lore* – înțelepciune –, gata, așa e! Ce să ne mai batem capul cu nuanțarea sensului? Eu aș traduce însă puțin altfel: *lore* înseamnă și „știință, experiență, *knowledge*”, dar presupune, totodată și ideea de savoare, de farmec al vieții în diferitele ei împrejurări. Orice comunitate, orice grup uman care știe ceva și transmite asta prin viu grai produce folclor. S-a spus, eronat, că el ar fi mai ales rezultatul impactului dintre sat și oraș, de pildă. Refuz să cred. Sunt convinsă că și oamenii din peșteri bârfeau, iar prin transmitere și „înflorire”, chiar și bârfa devine folclor. De la cei care așteptau lângă foc întoarcerea vânătorilor cu prada la comunitățile tradiționale și până la publicul marilor stadioane de astăzi ori la un grup comunitar foarte slab, alcătuit întâmplător, cum e o „coadă” – de șapte ore pe vremea lui Ceaușescu –, e cu neputință să nu se creeze o comunicare între oameni și să nu apară povești, obiceiuri, tradiții.

Mie îmi pare rău că s-a ratat consemnarea unor documente de epocă și că nu s-a făcut, de exemplu, o colecție serioasă cu bancuri de pe vremea comunismului, mărturii despre stilul de umor popular și bogăția de imaginație dovedite de români vreme de 45 de ani. Imediat după Revoluție, au circulat o sumedenie de sloganuri, înregistrând temperatura diferitelor momente. Am trecut peste ele, le-am uitat, mare parte s-au pierdut. Păcat.

Țăranul privit ca o construcție culturală

– *De ce este, atunci, atât de răspândită părerea că folclorul nostru reprezintă îndeosebi un mesaj al lumii rurale, care ar fi mai greu de înțeles în Europa?*

– Țăranii la care ne referim mereu, având aerul că-i cunoaștem ca pe buzunarele noastre, sunt, de fapt, niște „construcții” elaborate. Oamenii de cultură, artiștii, sociologii, scriitorii creează țărani și avem o galerie bogată de portrete. De la cea mai vagă figură, din documentele din Evul Mediu, unde țăranul apărea ca un nume dintr-o listă de pământuri vândute cu oameni cu tot, la țăranul suferitor al lui Neculce, apoi la cel căruia pașoptiștii îi spuneau „talpa țării”, la cel „sămănătorist”, „pășunist”, ori la țăranul lui Dimitrie Gusti și până la „lucrătorul ogoarelor” din timpul comunismului –, s-a impus în conștiința noastră un șir de personaje reprezentative pentru lumea rurală a diverselor epoci. Dar o lume cu legături, nu o „rezervație folclorică”.

Dacă ne uităm la figura bătrânului de pe afișul Muzeului nostru, observăm că, dincolo de amănuntele de costum specific, el seamănă destul de bine și cu locuitorul dintr-un sat din Alsacia ori din Bulgaria, și cu păstorul dintr-o anumită zonă a Alpilor, ori cu țăranul din Peninsula Scandinavică. El reprezintă săteanul din vechea Europă.

Semnalandu-ne prin folclor, n-o să fim receptați ca „țărani Europei”, ci doar vom restitui Europei ceva ce ea a pierdut. Bineînțeles, nu-i vorba de simplul pitoresc, de kitsch sau de primitivism. Să facem această restituire fără aroganță.

Lăudându-se că sunt țărani, unii, care nu mai sunt deloc, vor să-și legitimizeze mitocănia prin originea rurală. Nu-i adevărat. Țăranul autentic e discret și cuviincios. Ce se întâmplă însă acum? Fiindcă toată lumea la noi e ocupată și nimeni n-are timp să facă o construcție culturală, o „imagine” în spiritul adevărului, se zice că azi nu mai avem țărani! Deși ei există, sunt mulți, vii, cu probleme, muncesc, umplu piața, hrănesc orașul.

– *Dar Muzeul Țăranului Român nu propune tocmai o „construcție culturală”, de felul celei de care pomenești?*

– Așa cum a fost gândit de Horia Bernea, Muzeul Țăranului Român prezintă, într-un număr important de exemplare, atipicul. De obicei, ceea ce ajunge în muzee reprezintă selecția științifică a unei tipologii. La un anumit nivel, ea informează corect, dar împuținează variantele, de o bogăție nemaipomenită. Intrând într-un muzeu, omul are, de regulă, în memorie „capul de serie” al unui obiect. Specific românesc, așadar, ar fi doar covorul din Oltenia sau din Maramureș, troița – doar cum e cea din Argeș, icoana pe sticlă – numai așa cum se vede prin Transilvania. Când ajunge la noi, acesta e mirat că întâlnește și altceva decât știa el dinainte. Privită astfel, tradiția

nu-i inerție, ea înseamnă diferență, deschidere, și cuprinde tocmai savoarea, acel gust al vieții atât de legat de noțiunea de folclor. În 1996, Muzeul Țăranului Român a primit premiul EMYA, care se acordă celui mai bun muzeu european al anului.

– *Cât de prezente sunt în cultura românească influențele altor etnii viețuind alături de noi?*

– Comparatism nu prea s-a făcut, e și foarte greu. În satele mixte, nu-i foarte simplu să spui cine-a luat de la cine și pe ce criterii: fiecare ia de la celălalt ce-i place ori ce-i trebuie. Dar toți percep ca al lor ceea ce e „al meu și-al ungurului meu” (din sat, adică) ori al „neamțului meu”, al „bulgarului meu”. Grecii și armenii au lăsat mai puține urme, fiindcă dețineau în sat alte poziții: negustori, cârciumari, arendași. Însă influențele nu vin totdeauna pe căi obișnuite, ușor de descoperit.

În 1971, mă aflu într-un vechi sat maramureșean, Brebu, din Cosău, la 7 km de Ocna Șugatag. Aproape toate casele erau de lemn, cu ferestre mici, la care fluturau perdele cu... cămile. Ce era cu ele acolo? În Maramureș, la fel ca-n nordul Moldovei, zona Dorohoiului, existaseră, până la Al Doilea Război Mondial, evrei-țărani. Am aflat că una dintre tinerele evreice, plecată de multă vreme în Israel, când a venit la sfârșitul anilor '60 în România, în vizită în satul natal, adusese perdele pentru toată lumea pe care-o ținea minte: prietene din copilărie, colege de școală, probabil, foste vecine. Primit cu bucurie, darul fusese expus la fereastră, ca element de frumos exotic.

Dar fetițelor născute între timp în acel sat maramureșean nu-i exclus ca acele perdele cu cămile să li se fi imprimat în memorie ca un motiv „de-acasă”, fără să mai știe de unde provenea inițial și cândva, ajunsese gospodine la casa lor, să vrea să-l perpetueze, coșându-l cu mâna lor, ca pe o broderie tradițională a locului. Până nu interveneau forțe exterioare, satele noastre trăiau și cu bulgari, și cu unguri, și cu turci, și cu țigani, iar totul funcționa bine în economia comunității. Exista chiar și o politețe lingvistică: să înveți câteva cuvinte în limba celui alt și să i le adresezi în semn de simpatie.

Artizanarea folclorului și alte fenomene

– *Magazinele de artizanat sunt gazde bune pentru arta populară?*

– Din păcate, artizanatul are o mare forță de aplatizare, mai ales din două motive: pune în circulație tot soiul de falsuri, creând

obiecte care n-au existat niciodată în lumea țărănească, unde n-au ce căuta lucruri lipsite de funcție. Iar din cauza circuitului greoi de avizare, a intermediarilor, a celor care-și dau cu părerea, artizanatul ignoră tocmai specificul obiectului țărănesc: relația directă dintre mână și materie. Deși inițial se pornește de la un bun model țărănesc, la sfârșit apare un obiect necăjit, fără legătură cu sugestiile de finețe ale originalului.

În lumea satului, învățătura tradițională, cu legi severe, reglementa producerea obiectelor nu numai sub aspect tehnic. Am văzut de curând niște covoare făcute de o doamnă care folosea culori vegetale, bănuind că asta ar asigura, de la sine, valoare lucrurilor ieșite din mâna ei. În loc de unicate de frumos, reușise să execute doar obiecte fără haz, sălcii, moarte: câmpul nu fusese tratat după „dogma” covorului popular, culorile erau puse anapoda, lipsea „spiritul”.

– *Cred că aceste modificări au intrat deja în firea lucrurilor. Le observăm și în arhitectura rurală, și în muzica populară, parte din ea cam țișgizată, și în covorul vopsit în culori țipătoare, și-n firma cârciumioarei de mahala de curând reapărută, care nu se mai poate numai simplu La Iordache, ci neapărat Impex-Bar.*

– Cu arhitectura rurală eu n-aș fi prea severă. În perioada bolșevică, aceea foarte cruntă, în satele noastre se petrecea un fenomen curios: casele creșteau, aveau câte 7 camere, chit că 6 dintre ele rămăneau nefolosite. Omul nu-și mai putea cumpăra pământ, vite, unelte și atunci casa devenea singurul element emblematic. Că a-nceput să-i pună oglinzi pe pereții exteriori, că a pictat-o cu Duco – dreptul lui! De ce să i-l refuzăm? E adevărat că în folclor nu există dizarmonie, totul este legat, fluent, totul „cântă”. În momentul de față, obiectele, casele reprezintă starea generală a țării. Dar n-am nicio îndoială, va veni și armonia, alta nouă, când oamenii se vor mai liniști, după atâtea treceri furtunoase prin timpuri.

Nici reproșul de „țișgizare” a muzicii nu-l găsesc întemeiat. De la Barbu Lăutaru încoace și încă înaintea lui, probabil, cine-au fost răspânditorii muzicii populare românești? Lăutarii țigani. Din păcate, noi n-am căutat să punem în valoare instrumentistul țigan, trăitor aici, așa cum au făcut rușii și ungurii cu lăutarii lor, ajunși vestiți în lume. În principal, nu ei au stricat muzica populară, ci gigantismul: când un taraf a fost urcat pe scena *Cântării României* și i s-au adus 19 viori, în loc de 4 instrumente, câte cuprindea de obicei.

După '89, am avut altă speranță pentru muzica populară: că o să vină un vânt bun și o să măture acele VIP-uri țărănești de

la televizor, îmbrăcate ca niște pupeze, purtând meșe, fardate și bătrâne, care cântă un repertoriu falsificat: două strofe – două refrene, reducând totul la o dimensiune fără legătură cu piesele de origine. Ce s-ar fi întâmplat cu ele? În lumea satului, e rușine să cânti după 45 de ani, dar, cu un repertoriu adecvat, la o cârciumioară, ar fi avut încă priză la public (Maria Tănase cânta în localuri chiar și în tinerețe). Iar cârciumioarele nu mă deranjează dacă se cheamă *Impex* sau *Semiramida*; lasă să fie și ele, dar și *La Iordache* sau *La trei păduchi* ori *La ultimul leu*. Ani de zile am tot avut firme fără imaginație: *Alimentara*, *Încălțăminte*, *Ferometal*. Totul e să nu apară aplatizarea, să se păstreze diferența, bogăția realului, farmecul.

Reinventarea spiritului comunitar

– *Am aflat că sunteți foarte implicată în activitățile Grupului Furnica, cel care funcționează pe lângă Fundația Alexandru Tzigara-Samurcaș și Muzeul Țăranului Român. Ce face acest grup?*

– Are două scopuri: să formeze agenți culturali voluntari, iar acțiunile noastre să pornească de la gesturi minime, să promoveze o activitate culturală opusă gigantismului de până mai ieri. O reinventare a spiritului comunitar, dacă vreți. Fiindcă noi am cam uitat să trăim atenți, sensibili la ceilalți, ne închidem într-o singurătate agresivă. Înainte, locuitorii unei comunități se „citeau” unii pe alții după costum, după culorile de la desagă, ba și după acoperământul de pe cap – cum le stătea broboada, pălăria au căciula.

Noi astăzi nu ne mai uităm cum se cuvine unii la alții. Un grup de tineri de la Muzeul Țăranului Român s-a dus într-o comună, Dobrotești, să facă niște cercetări etnografice. Prima impresie – sinistră. Potlogării, viață necuviincioasă, conflicte, lipsă de autoritate a preoților, ei înșiși nu fără cusur. În felul în care trăia, satul nu putea comunica decât un sentiment de ruină, de absență a legii morale. Și tocmai zilele acelea se-ntâmplă că moare cineva din sat. Dintr-odată, femeile, îmbrăcate în negru, își aduc aminte cum se poartă basmau la priveghi, cei veniți la mort se-așază pe două rânduri, cum se face, bărbații de-o parte, femeile de alta ș.a.m.d. De sub reziduurile zilei a apărut satul adevărat, moral, pentru că moartea a reactualizat vechiul model de comportare a oamenilor. Dar trebuie să așteptăm un eveniment ireversibil, ultimul prag, ca să redevenim noi înșine?

– *Ce acțiuni a întreprins până acum Grupul Furnica?*

– Ne-am propus, de pildă, un experiment: să refacem hora. Ne-am dus în satul Galbeni, de lângă Bacău, am angajat lăutari, am plătit Căminul Cultural – deși mi se pare anormal ca sătenii să plătească propriul Cămin Cultural ca să joace acolo – și am rugat oamenii să-și aducă aminte cum se dansa altădată la horă. Au „mușcat”: nu mai jucaseră de 10 ani, dar au găsit și repertoriu, și timp și chef de dans, când a fost cazul. Vom continua cu 5 – 6 „experimente” de-aici înainte, până se vor reobișnui, iar după asta, dacă le-a plăcut, să-și plătească singuri jocul! În București, avem de gând să facem altă acțiune: *Ziua Dulceții* – să oferim locatarilor de pe o scară de bloc câte un borcan de dulceață, spunându-le: „Te rugăm să-l mănânci cu vecinii”. (Înainte, așa se oferea musafirilor într-o casă: dulceață și apă rece, nu „tărie” de cum îți calcă omul pragul.) Stăm de vorbă cu ei și poate vom crea starea de comunicare. Apoi intenționăm să-i ajutăm să-și organizeze un spațiu, un fel de club – fie și-ntr-o uscătorie – unde să se-ntâlnească. Să-și pună sărăcia în comun: să facă un „babysitting”, ca să mai ia un ban, să dea o îndrumare la matematică sau la franceză, să ia tensiunea unui vecin – de ce nu? –, doar în blocuri trăiesc și profesori și gospodine și cadre medicale. Mă revoltă când aud că oamenii telefonează la radio sau la televiziune pentru sfaturi în cine știe ce probleme: Dar voi prieteni n-aveți? – îmi vine să întreb. Vecini, fini, nașe? Cum ați trăit până acum?

Eu cred că modelul comunitar țăranesc încă mai poate prinde la noi. (Orașul a primit, într-un timp prea scurt, materie umană prea diversă și n-a avut timp s-o metabolizeze.) De ce, urmând modul vechi, de șezătoare, de clacă, atunci când zugrăvește o vecină să nu ne ducem toate s-o ajutăm, iar apoi fiecare, la rândul nostru, să primim ajutor de la cei cărora le-am ușurat munca? Baza relațiilor în sat este reciprocitatea, așa cum spune o vorbă frumoasă din Bihor, când cineva primește un dar: „Mulțumesc, până oi întoarce!”. La țară, nu există cadou care să implice gratuitatea: „darul” e un element din recuzita comunicării directe.

Și ce-o să realizeze cele 14 senioare și cei 20 de copii din Grupul *Furnica*? mă-ntreabă unii. N-o să schimbăm lumea, dar dacă, pentru început, reușim să înființăm măcar în două imobile două cluburi sau două minigrădinițe, tot am făcut ceva. La urma urmei, „furnica” e un simbol de trudă răbdătoare și modestă.

În loc de concluzie ...

„Cuvântu are așa, o putere, că doar nu e numa un sunet, ci are și un înțeles, Și înțelesu ăsta e puterea din cuvânt. D-aia nu-l poți folosi cum îți vine.”¹

¹ Victoria Țogoe din Poiana Mărului, 1946; în E. Bernea, *Cadre ale gândirii ...*, ed. cit., p. 259.

Muzeu, națiune, istorie. Muzeul Țăranului Român, „loc al memoriei” disputate

Preambul

Muzeul Național al Țăranului Român are o istorie lungă de peste un veac, o istorie punctată mereu de crize și de rezolvări subite, de dispute administrative, ideologice, politice etc. O istorie turmentată, o istorie violentată, o istorie care urmărește traseul sinuos al istoriei țării și al mentalităților societății românești. Fondat în 1906 de regele Carol I, avându-l de la bun început pe Alexandru Tzigara-Samurcaș ca director, Muzeul va fi practic o operă aflată mereu în lucru până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. Odată cu instaurarea comunismului, Muzeul va fi obiectul unor noi experiențe, care se vor sfârși cu desființarea lui și folosirea clădirii pentru crearea Muzeului PCR.

Alexandru Tzigara-Samurcaș, fondatorul Muzeului și creatorul unei muzeografii extrem de rafinate și de moderne, este demis de la conducerea Muzeului în 1946. Muzeografia sa este fundamentată pe o înțelegere a muzeului ca instituție a cărei principală misiune este educația. Muzeul trebuie să facă educația estetică a națiunii și trebuie să poată demonstra identitatea unei culturi naționale, muzeul trebuie să fie un templu și o școală. Toată această concepție este legată de istoria culturii moderne românești, care a avut în centrul său problema identității culturale.

Odată cu reînființarea Muzeului fondat de Al. Tzigara-Samurcaș, Horia Bernea, noul director, va muta definitiv accentele, creând o muzeografie care va miza pe experiența estetică ca fiind cea mai aptă să reveleze miza profund spirituală a unei instituții care trebuie să refacă memoria adevărată a unei națiuni eliberate de dictatul ideologic al materialismului dialectic. Muzeografia berniană va fi totuși profund contestată din mai multe direcții: din partea muzeografiei oficiale,

înghețate la 1970, criticând eliminarea etnograficului pur și explicit, precum și din partea etnologilor și a antropologilor; care vor acuza ceea ce vor califica ca exces al unui estetism ruinător pentru „descrierea” științifică a unei civilizații atât de complexe.

Teza mea este că muzeografia berniană are rațiuni distincte, cel puțin tot atât de întemeiate precum cele ale pozitivismului etnografic și etnologic. Calificarea ca loc al memoriei disputate provine din această mereu reînnoită dezbateră și contestare, chiar dacă nu foarte clar și analitic pusă în pagină de contestatari, a muzeografiei MȚR. Inevitabil, o astfel de instituție, aflată la intersecția atâtor interese epistemologice, ideologice, administrative și politice, care privesc toate elementul fundamental al identității, va fi permanent supusă contestării și transformării.

Contextul istoric și istoriografic

1848¹ este anul în care conștiința istorică românească izbucnește, în sfârșit, într-o afirmație istorică puternică, violentă, având ca scop națiunea însăși, dezvoltarea națiunii, redobândirea identității sale, reînscirarea în albia unei istorii care părea a fi fost părăsită. Națiunea trebuie să se reîntoarcă la sine însăși, chiar mai mult, trebuie să se depășească pe sine însăși în încercarea temerară de a ajunge la nivelul exemplului paradigmatic al strămoșilor săi. Istoria trebuie reinventată, mișcată din locul umilinței și al disprețului suveran. Patria trebuie să fie reînviată, iar *Europa* trebuie să sprijine acest demers, care refondează un popor și o țară care au derapat în istorie din cauza imperiilor și a vitregiilor sortii. România este, astfel, locul unei reveniri la sine însăși, dar și al unei depășiri de sine însăși, dacă sinele este acesta decăzut și derapat din marea istorie, din albia libertății și a civilizației. Pașoptiștii recâștigă noțiunea de istorie, de civilizație, repun în drepturi toate cuvintele fondatoare ale unei noi civilizații, care trebuie să fie europeană, o civilizație a demnității naționale. *Patrie, popor, națiune, libertate, demnitate, suveranitate*, un întreg vocabular al libertății și al eliberării devine cunoscut și utilizabil pentru o nouă elită revoluționară, care își va lua ca misiune refondarea statului român și reeducarea poporului

¹ Anul Revoluției române care va marca în mod fundamental construcția societății și a statului român pentru următorul veac, anul în care noua elită intelectuală și politică a principatelor române va înfrunța vechea elită a societății feudale. Modernizarea adusă de Revoluție a fost relativă, ceea ce a fost important a fost impulsul pentru modernizare și pentru construcția statală și societală modernă sub impuls occidental.

român pentru libertate și civilizație. Acest incipit, care este cu adevărat o nouă fundație, nu poate merge înainte fără un popor care trebuie să fie, la rândul său, conștient de sine și purtător al unei noi voințe de refacere a sinelui său uitat. Revoluția nu poate să se desfășoare în vidul unei absențe a conștiinței naționale. Poporul trebuie să ocupe locul vid de până acum, cu propria sa prezență fizică, obiectuală, dar mai ales cu prezența sa spirituală, cu istoria sa, care este bimilenară, istorie care tocmai ea trebuie restaurată, remodelată, readusă în cadrul paradigmei sale virtuoză și glorioase. Lipsa poporului ar reduce totul la neant, la un artificiu inutil.

Astfel, poporul va fi rechemat din deșertul reprezentărilor istorice, pentru a fi, în sfârșit, prezent la și în propria sa istorie. Poporul există, dar trebuie să fie și reprezentat, prezent în propria sa ființă, în propria sa țară. Impulsul metafizic romantic va face acest lucru, va redescoperi popoarele pentru istoriografie, istorie, metafizică, filologie și pentru noua știință a popoarelor. Pașoptiștii redau chip poporului român, îl cheamă la propria sa ființare conștientă și la propria istorie, care trebuie să poarte un cu totul alt semn. *Dumnezeul popoarelor* este invocat de pașoptiști și chemat ca martor și actor al reînvierii istoriei naționale.

Unde poate fi întâlnit poporul mai bine decât în folclorul său, care este mărturia autentică a existenței sale, a spiritului său? Folclorul devine, astfel, mărturia absolută a virtuții și a frumuseții populare, a vigoriei existenței poporului, mărturie care trebuie să desăvârșească un portret care s-a lăsat atât de așteptat. Dar folclorul nu rămâne singura marcă a existenței sale istorice și metafizice, pământul, problema agrară, devine marea marcă a necesității istorice, a devenirii sale istorice în și pentru modernitate. Revoluționarii preiau această problemă a pământului, pentru a desăvârși o revoluție care risca să rămână doar o simplă bătălie politică între generații. Reforma agrară va marca și ea definitiv modernitatea turmentată a statului-națiune timp de 100 de ani.

Între 1848 și 1948, România este dominată de problematica țărănească, de reformele agrare, de lichidările succesive ale împrumuturilor agrare, de problema modernizării cu sau împotriva țărănimii. Burghesia națională nu reușește să facă nimic esențial în acest domeniu, prelungind multe dintre efectele perverse ale unei modernizări haotice. Comunismul va veni să taie nodul gordian, alegând soluția barbariei și a subdezvoltării. Comunismul va lichida țărănimea română, va fi instrumentul unei modernizări desăvârșite, totale și totalitare. După numai un secol de apariție pe scena istoriei naționale

în prim-plan, țărani sunt primii care ies din scena istoriei moderne, abolii de o modernitate care cândva îi invocase.

Dispozitivul epistemologic

Recunoașterea existenței istorice și culturale a țăranului și a țăranimii a dus, în ultimă instanță, la necesitatea problemei cunoașterii acestui țăran. În special societățile sud-est-europene au trecut la instituționalizarea cunoașterii națiunii ca mijloc al construcției identitare. Dar ar fi complet fals să tragem concluzia simplistă că avem de a face, în aceste cazuri, cu o simplă construcție intelectuală, cu crearea unei mitologii naționale care nu ar avea decât fragile rădăcini intelectuale. Reconstrucțiile intelectuale s-au bazat întotdeauna pe existența obiectivă a unei civilizații tradiționale, a unui etos care se impunea cu puterea evidenței, chiar dacă nu era subiect al istoriei într-un stat național, ci mai degrabă civilizația unei populații supuse controlului unui imperiu. Reprezentarea intelectuală și existența obiectivă a civilizației populare nu pot fi despărțite decât cu riscul de a crea noi probleme insolubile.

Desigur, reprezentările intelectuale de secol XIX sau de secol XX au avut un rol politic clar, au fost folosite pentru construcția identitară, dar nu au fost nici pe departe simple mituri intelectuale fără niciun suport istoric. Noile națiuni au fost construite cu și de către intelectuali, dar nu au fost inventate de intelectuali sau de filologi. Pierre Nora subliniază, pentru Franța, măsura foarte importantă în care statul, deci politica, s-a implicat pe toată durata secolului al XIX-lea în crearea națiunii, a memoriei naționale, a consensului național.² Franța a fost, mai degrabă, o societate construită de stat, ceea ce este și cazul României, care pe durata acestui secol al modernizării, 1848 – 1948, a fost o societate controlată și informată de stat. Educația obligatorie și generalizată a constituit un instrument foarte eficace pentru constituirea și diseminarea unei conștiințe naționale active. Dar este foarte puțin probabil, și nu există deloc dovezi empirice, că această conștiință ar fi putut fi inventată și diseminată ca o ficțiune funcțională politic și social. Manualele nu construiesc națiuni, deși statele creează și afirmă ideologii naționale.

Statul-națiune are un rol fundamental în construcția societală. De la 1859, anul Unirii Principatelor Române, construcția identitară se leagă indisolubil de politica de modernizare și de politica de obținere a suveranității naționale. Cultură națională, educație națională, comerț național,

producție națională, toate acestea sunt deziderate politice și istorice care trebuie îndeplinite și care vor fi îndeplinite. Educația poporului trebuie să ducă la modernizare, la alinierea cu civilizația europeană, dar poate conduce și la pierderea comorii ascunse a acestui popor, susțin intelectualii epocii. În acest moment, va începe o politică activă de culegere și de cunoaștere a vieții poporului, de preluare a acestui tezaur istoric.

Toți marii intelectuali ai secolului al XIX-lea vor afirma importanța și preeminența acestui tezaur folcloric, în sens larg, înțelegând prin folclor toate aspectele vieții tradiționale a poporului. Se naște acum o dublă mișcare intelectuală și social-politică, cu un sens care duce spre popor educația unei modernizări resimțite ca necesară și salvatoare, și cu un alt sens, care aduce dinspre popor realitatea unui tezaur care nu trebuie pierdut, dar care este el însuși semnul unei preistorii. Secolul al XX-lea va continua această mișcare de pendul, dar o va complica cu crearea unor formațiuni politice care vor avea programe care stipulează fie crearea unui stat țăranesc, fie a unui stat totalitar care să preia moștenirea spirituală a satului tradițional românesc.

În tot acest timp, problematica civilizației tradiționale țăranesti, problematica inserției acesteia în modernitate, este și rămâne o problemă centrală atât în câmpul politic, cât și în câmpul intelectual. Școala de Sociologie de la București, înființată de Dimitrie Gusti după Primul Război Mondial, este chiar efectul fulminant al acestei centralități a problematicii țăranesti. Ca și în secolul al XIX-lea, marii intelectuali ai secolului XX rămân legați de moștenirea civilizației țăranesti, pe care o consideră singura mare contribuție a civilizației românești la patrimoniul universal. Lucian Blaga, unul dintre marii poeți ai României, va teoretiza metafizic existența unei matrici stilistice abisale a civilizației tradiționale românești.

Bineînțeles, atracția față de civilizația tradițională a putut fundamenta inclusiv curentele naționaliste intelectuale și politice, care mizau numai pe problema identității naționale, în special pe apelul la salvarea identității din fața avalanșei modernității. Naționalismul cultural și cel politic au fost, desigur, permanente ale secolului modernizării României. Inclusiv comunismul se va reîntoarce, odată cu 1964, la filonul naționalismului cultural și politic, instaurând o vulgată național-comunistă, care va domina total câmpul ideologic și cultural până în 1989.

Cunoașterea țăranului a fost mereu locul unei intersecții a intereselor culturale, politice și sociale. Nu a existat probabil niciodată o cunoaștere pură sau măcar purificată, dar este puțin probabil să existe așa ceva în domeniul științelor umaniste, care sunt vizate și vizitate mereu de politic și de social. Fundamentând naționalismul cultural,

² Pierre Nora, *La nation-mémoire*, în *Lieux de mémoire*, 2, Quarto Gallimard, Paris, 1997.

dar și pe acela politic, această cunoaștere a fost mereu privită cu suspiciune și amendată ca fiind lipsită de minimă obiectivitate. Antropologia relativistă și sociologia actuală pun sub semnul întrebării aproape toate rezultatele acestei cunoașteri, obținute în ultima sută de ani. Folcloristica pare să fie singura disciplină care pare să fie scutită de suspiciune, dar este cu totul înșingurată într-o nișă care nu mai spune nimic. În fond, țăranul a fost dizolvat ca obiect al cunoașterii, odată cu transformarea sa în victimă a modernizării globale. Moartea țăranului este și moartea cunoașterii țăranului, ca obiect privilegiat al atenției în societățile europene. Antropologia relativistă actuală nu poate trece pe lângă paradoxul pe care îl tematizează: țăranul anistoric nu a existat niciodată, iar țăranul prezentului nu mai este de mult tradițional, deci ce putem cunoaște cu adevărat?³ În fond, aceasta pare să fie teza antropologiei relativiste contemporane, totul nu a fost decât o afacere a unei anumite metafizici romantice, care s-a transformat mai apoi în politică de stat pentru susținerea unei identități culturale și istorice care să fundamenteze statul-națiune, atât și nimic mai mult, nu există nimic în spatele acestei afaceri decât o falsă epistemologie. Întreg dispozitivul cultural și politic al statului-națiune a susținut un construct ideologic, care este acum dizolvat în mod natural de dispariția presiunii politicii naționale. Este oare adevărat?

Școala Sociologică a lui Dimitrie Gusti⁴, creată după model german, își fixase ca obiectiv cunoașterea națiunii cu mijloace științifice, știința națiunii trebuia să dea o imagine exactă și obiectivă a comunității naționale, lipsită de literaturizare și de metafizică. Sociologia, în acest caz, nu trebuia să evite problema spinoasă a identității, dar nici să o supraliciteze, trebuia doar să afle adevărul complex al locuirii țărănești, închizând totul într-un sistem care să fie dominat de legi sociologice. A fost inevitabil ca cercetările gustiene să sesizeze tocmai tranziția de la arhaic la modernitate. Satul românesc, țăranul român, era deja pornit pe drumul unei transformări ireversibile.

Pentru mulți specialiști, țăranul tradițional este un construct ideologic sau simbolic, fără nicio existență empirică, un fel de obiect vid, o ficțiune pentru care nu există nimic empiric de dovedit. În fond, întrebarea fundamentală este: a existat această ființă arhaică, care ar fi

întemeiat civilizația românească timp de un mileniu, și dacă a existat, cum îl putem cunoaște? Programul Bernea încearcă un răspuns în afara oricărei teorii, ca pură practică a căutării și a găsirii unui discurs adecvat unei memorii încărcate de imagini și de sens.

Care este relația discursului muzeal cu adevărul, care este, care poate fi valoarea de adevăr a unui discurs muzeal relativ la ceea ce muzeifică, la lumea pe care o privește pentru a o fragmenta într-o narațiune-expunere? Este un discurs muzeal adevărat sau fals? Dacă falsul ar putea fi relativ ușor de depistat și de demonstrat, valoarea de adevăr este extrem de greu de stabilit. Muzeografia clasică și pozitivistă a muzeelor etnografice își bazează pretenția de adevăr pe temeiul unei ordini care clasifică toate urmele acelei pierdute *Lebenswelt* într-o sintaxă fără cusur, materii, forme, stiluri, tehnici, decorațiuni, obiceiuri, rituri etc. Adevărul trebuie să se nască aici din re-producerea obiectelor și a sintaxei originare într-o logică a unei expunerii fotografice, pragmatice, fondate pe exercițiul empiric al descripției etnografice și etnologice. Pozitivismul este aici garanția exactității, a acurateței și a adevărului la descoperirile făcute. Dar tocmai această exactitate trebuie chestionată, pentru a putea afla dacă certitudinea ei este adevărul sau numai propria limită.

Muzeografia lui Horia Bernea se întemeiază pe cu totul alte presupuziții epistemice. Abordarea sa este aceea a unui artist și a unui credincios care este într-o condiție existențială paradigmatică față de lumea pe care vrea să o re-prezinte în Muzeu, anume aceea în care „muzeograful” participă la lumea obiectelor și a sensurilor descrise, receptate, decriptate și reprezentate. Pretenția de adevăr a acestei muzeografii este dată de această condiție participatorie, care pune în scenă evidente și mărturii ale unei experiențe trăite. Astfel, adevărul expunerii este adevărul trăit de subiectul experienței muzeografice. Muzeograful nu expune obiectele unei descrieri, ale unei clasificări ordonatoare, ci urmele unei înțelegeri participative, ale unei înțelegeri a sensului existențial al unei civilizații care a ajuns la finalul condiției sale istorice. Metafora este mereu folosită de Horia Bernea atât în discurs, cât și în expunere, pentru că este modul unui artist de a prezerva distanța față de misterul materiei și al sensului.

Artistul care se transformă în muzeograf propune metafora lumii dispărute, nu fotografia ei, tipul său de expunere este legat indisolubil de experiența artistică, de tipul de semnificare simbolică a artei, care traversează întotdeauna materia pentru transcendența sensului. Acest *altfel* al expunerii permanente a Muzeului este dat de părăsirea oricărei paradigme de tip pozitivist și empiric. În această îndepărtare de la canon stă temeiul interogației științifice asupra valorii de adevăr a expunerii. Ce expune Muzeul? O creație personală, o operă de autor, un mit angelic al

³ V. Mihăilescu, *The Romanian Peasant's Museum and the Authentic Man*, **Martor**, nr. 11, 2006.

⁴ **Dimitrie Gusti** (1880 – 1955), personalitate marcantă a vieții politice, culturale și științifice interbelice, creatorul Școlii de Sociologie de la București, a fost cel care a marcat în mod esențial dezvoltarea sociologiei românești. Este, de asemenea, creatorul Institutului Social Român și al Muzeului Satului din București.

țărânelui, un produs ideologic bine mascat?! Răspunsul muzeografului este că nimic din toate acestea, este doar o expunere care folosește obiectele existente, pentru a le însuma într-un discurs muzeal care se află deja acolo, în obiectualitatea lor, care devine inevitabil estetică, simbolică și semnificantă pentru privirea care poate citi dincolo de materialitate. Este tocmai tipul de transmutație creatoare a gestului artistic, care trăiește din învestirea cu sens a obiectelor și a materiei. Pentru artist, adevărul lumii și al creației este metafora. Cele două paradigme sunt incomensurabile, de aici imposibilitatea *de facto* a dialogului și a consensului.

Argumentul decisiv împotriva subiectivismului, a caracterului de ficțiune al demersului este dat de memoria prezentă a lumii trecute. Această lume a existat cu toate virtualitățile ei aici, am fost martorii vieții ei, iar acum nu facem decât să expunem urmele ei într-un discurs fragmentar, nondiscursiv și metaforic, pentru că lumea nu poate fi reprezentată decât metaforic. Nimic nu garantează că descrierea etnografică pură ar putea fi mai aproape de rezultatul atât de improbabil al unei exactități care să confere definitivul unei imagini ultime. Orice discurs despre trecut este infinit fragmentar, fragil, înfășurat în convenție, supus limitării sau excesului. Metafora expunerii permanente își asumă de la bun început fragilitatea, modestia unei opțiuni, și o pune în operă ca pe un exercițiu al sugestiei, nu ca pe un imperativ al unei definiții. Țăranul nu este definit și descris, ci doar reprezentat pornind de la un anumit *unic* al său care a fost izolat pe calea unei experiențe vitale, a unei trăiri în proximitate a muzeografului artist. Eliberat de necesitatea unui discurs intelectual, folosind numai simbolistica obiectelor și a relațiilor născute de noul context muzeal, muzeograful Bernea este departe de orice tentație a unui discurs ideologic sau îngust partizan, imaginea țărânelui nu se construiește acum și aici folosind vreo mitologie culturală, ci numai ca traseu inițiativ recompus din urme simbolice. Discursul muzeal este, astfel, unul deloc tare, esențialist, ci unul „slab”, al unei prezențe discrete, dar tenace a dimensiunii spirituale.

Există, în această înțelegere a unei noi muzeografii, percepția hotărâtă a precarității oricărui efort de a cunoaște trecutul unei lumi care nu mai este, care și-a epuizat resursele ființei sale. Muzeografia se confruntă cu o sarcină imensă, care nu poate fi rezolvată simplist. Întrebarea lui Bernea este: Cum putem ajunge la înțelegerea acelei lumi care a fost până de curând lumea noastră, pornind de la urmele ei, care sunt obiectele teaurizate în depozitele Muzeului, cum putem reface drumul către înțelegerea acestora? Cum pot aceste obiecte conduce nu către o dioramă, ci către o semnificare a spiritului, a unei civilizații?! Efortul de a răspunde la o astfel de întrebare a condus la alegerea unei

că care să folosească obiectele ca simboluri, iar întreaga expunere să poată deveni un discurs care să angajeze un sistem de simboluri, deci un mod de a trimite mereu dincolo de litera unei expuneri. Or, acest mod de a semnifica aparține în mod esențial artei, deci expunerea va trebui să se construiască ca gen proximal al operei de artă. Obiectele muzeale trebuie deci tratate ca semne și simboluri, într-un discurs care să lase în urmă neutralitatea descriptivă a etnografiei pentru un sistem al sensului.

Discursul etnologic și antropologic pozitivist vine să ne comunice că acest sens nu poate fi demonstrat empiric, nu există anchete de teren pentru relevarea mentalității arhaice a țărânelui de la 1400 sau 1800, nu putem cunoaște cu certitudine nimic din dispozitivul mental al unui astfel de „subiect”, putem face numai conjecturi. Iar din analiza creațiilor folclorice putem trage oricât de multe concluzii, fără a putea decide asupra valorii lor de adevăr cu privire la realitatea retrospectivă a concluziilor noastre. Discursul antropologic relativist contemporan nu poate decât să nege orice posibilitate a cunoașterii trecutului, pentru că memoria nu poate juca un rol obiectiv, realitatea re-dată de memorie nu poate fi decât o realitate perfect subiectivă, o realitate a subiectului, incomensurabilă pentru cercetarea antropologică. Muzeografia pusă în operă la MȚR este tocmai o muzeografie a memoriei, a subiectului angajat în recitarea experienței sale mnezice. Țăranul vizat de această muzeografie este strămoșul, antecesorul care lasă în urma sa o moștenire, pentru această muzeografie antecesorii sunt printre noi, sunt vizibili încă.⁵

În această legătură filială și deloc acceptabilă de către paradigma științifică a cunoașterii își întemeiază muzeograful Bernea discursul muzeal, pretenția sa de adevăr. Trecutul există, pentru că memoria mea, însoțită de multe alte memorii, îl poate readuce, poate reproduce sensurile împărtășite cândva. Obiectele nu sunt aici decât suportul vizibil și fizic al unei memorii care aduce tuturor amintirea comună a unei lumi cândva existente. Nu poate fi întregul adevăr, dar este una din fațetele sale, întemeiate în experiența unui subiect, deci a unei conștiințe. Ceea ce face din subiectul cunoscător o conștiință îi interzice accesul la cunoașterea empirică. Antropologul sau etnologul nu își pot permite luxul unei conștiințe angajate pentru trecut, pentru sensul unor experiențe perimate, ci numai pentru multitudinea fluidă a prezentului care dispărește instantaneu în viitorul care se instaurează perpetuu, abolind trecutul și prezentul deopotrivă.

Programul muzeologic și muzeografic al MȚR se poate defini, astfel, în termenii unei analize fenomenologice a epistemei care îl

⁵ *Les ancêtres sont parmi nous*, textes réunis et édités par Jaques Hainard, Roland Kaehr et Fabrizio Sabelli, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1988.

fundamentează: este un program nonideologic, axat pe respingerea oricărei imagini ideologice sau ideologizate, respinge apelul la naționalism sau etnicism, nu preia niciuna dintre tezele muzeografiei vechi, birocratizate și infestate de materialismul istoric al școlii muzeografice a comunismului, este un program care mizează în mod esențial pe antropologia religioasă, definind țăranul societății tradiționale ca pe ființa culturală dominată de practica religioasă, de credință.

Modul de semnificare al muzeografiei puse în operă este cel simbolic, analog obiectului estetic, dar și celui religios, de cult, singurul care poate să trimită înțelegerea privitorului către lumea semnificațiilor unei civilizații distanțate în timp. Scurtcircuitarea metaforică și simbolică a prezenței obiectuale este menită să dezvolte o înțelegere a lumii țăranescului, dincolo de discursul științific, pe care nu-l neagă, dar pe care îl încastrează într-un mod de expunere simbolică a obiectelor aparținând acestei lumi care, pentru că a murit, trebuie salvată în memoria noastră culturală. Istoria este abolită de eveniment, iar moartea unei civilizații devine realitate într-un program cultural și simbolic, într-o artă a memoriei și a expresiei acestei memorii. Aici, a cunoaște este a-ți aduce aminte, o înțelegere platoniciană a realității cunoașterii, a-ți aduce aminte de antecesorii, a aminti celorlați că au ei înșiși o memorie paralizată, care trebuie prezentificată, readusă la suprafața ființei lor istorice și culturale. Memoria este intrinsec identitară și singura care poate salva trecutul de falsitatea unei cunoașteri ideologice sau de uitarea ignoranței pur și simplu. Expunerea devine, astfel, un program de adevăr, un proiect care trebuie să indice realitatea lumii care se ascunde în trecutul mort sau în spatele expunerii, ea însăși totuși atât de precară în fața memoriei, în fața realității abolite de istorie și de uitare, în fața imensității tăcute acum a vieții trecute.

În miezul acestei „episteme” (contestată ca epistemă din mai multe direcții concurente) stă fundamentarea metafizică a teologicului, de la care H. Bernea pornește în opera sa de simbolizare a trecutului, a timpului abolit al civilizației tradiționale. Într-un mod atât de paradoxal și de eretic pentru specialistul cunoașterii etnologice, muzeograful neconvențional pornește de la adevărul Evangheliei pentru a demonstra adevărul omului tradițional autentic al civilizației populare românești. În centrul epistemei muzeografului, stă propoziția: „Dumnezeul Evangheliei există, ceea ce conduce la putința demonstrației existenței *de facto* a țăranului tradițional, creator al unei civilizații milenare.”

Dacă din punctul de vedere al științei etnologice această ordonare sistemică a adevărilor are vreo relevanță, este o altă discuție. Cert este că acest program muzeologic și muzeografic, bazându-se pe cartografierea

etnografică existentă de un veac, înțelege să expună semnificația acestei lumi în acest mod, pornind de la aceste postulate metafizice.

Dispozitivul muzeal

Unul dintre primii care au încercat să răspundă acestei provocări a descrierii civilizației tradiționale, deși este posibil să nu fi fost pe deplin conștient de termenii ei moderni, a fost Alexandru Tzigara-Samurcaș, fondatorul Muzeului Etnografic, de Artă Națională, Artă Decorativă și Industrială, la 1906.⁶ Personaj complex, erudit, cu o imensă putere de muncă, foarte bine situat social în epocă, a reușit să conducă Muzeul timp de patruzeci de ani, creând o adevărată direcție în muzeologia și muzeografia românească. Din păcate, moștenirea sa nu a fost trecută nimănui, pentru că instaurarea comunismului a schimbat întreaga paradigmă a culturii române. Discursul științific marxist-leninist a prezidat mai apoi întreaga muzeografie românească.

Cu o pregătire de specialitate de istoria artei, Samurcaș a înțeles unicitatea și frumusețea artei țăranesti. Muzeografia sa este străbătută de o modernitate accentuată, dublată de asumarea unei clasicități a gesturilor și a gusturilor care o domină. Perfect informat asupra direcțiilor contemporane în muzeografia europeană, Samurcaș a construit un muzeu modern, rămânând totuși la concepția epocii asupra sensului unui astfel de muzeu, și anume acela de panteon al conștiinței și istoriei naționale: „casa poporului român”.⁷

Ceea ce modernitatea îi reproșează lui Samurcaș (vom regăsi reproșul și în cazul lui Bernea) este tocmai această înțelegere „esențialistă” a ființei țăranesti, ca fundament al națiunii, al poporului. Este ca și cum Samurcaș ar fi trebuit să practice un postmodernism *avant la lettre* și să relativizeze propria înțelegere și pe cea a epocii sale asupra țăranului și asupra civilizației țăranesti. Samurcaș nu este totuși un fundamentalist și nu este nici un naționalist care să vadă totul prin perspectiva acestui esențialism, înțelegerea sa este mai degrabă una estetizantă și guvernată de un imperativ al educației naționale. Pentru Samurcaș, civilizația tradițională românească este, în mare măsură, un dat ontologic, o evidență care trebuie slujită: „Unul dintre farmecele țării noastre, care atâta impresionează pe străini, este tocmai persistența, încă așa de vie, a tradiției. Suntem chiar, să nu mi se ia în nume de rău, în multe privințe,

⁶ Petre Popovăț, *Muzeul de la Șosea*, **Martor**, nr. 4, supliment, 1999.

⁷ Al. Tzigara-Samurcaș, *Scrisori despre arta românească*, Editura Meridiane, 1987, p. 215.

la nivelul neoliticilor. [...] România întreagă este un muzeu în aer liber!⁸ Să fie în cazul lui Samurcaș, și al multor altora, un fel de iluzie, o *fata morgana*, care să le conducă demersul pe un drum al falsității? Sau este mai probabil să acceptăm mărturia *de visu* a acestora și să fim de acord cu arhaicitatea târzie a unei civilizații tradiționale românești? În mod cert, Samurcaș își construiește Muzeul pe aceste premise istorice și epistemologice, ceea ce îl conduce la o anumită muzeografie, care este pusă în operă cu o miză estetică și educativă.

Moștenirea Samurcaș este lichidată și eradicată de comunism, care face din muzee și muzeografie instrumente ale unei politici de putere în câmpul ideologic, ceea ce conduce la ideea de muzeu ca instrument ideologic, dominat de concepția marxistă a istoriei. Muzeul fondat de Samurcaș este desființat, colecțiile sunt exilate pentru un timp într-o altă clădire, unde vor funcționa ca muzeu de artă populară, după care sunt trimise la Muzeul Satului, cele două entități fuzionând. În clădirea construită timp de treizeci de ani sub supravegherea lui Samurcaș, se va instala Muzeul Partidului Comunist Român.

Anul 1989 va aduce cu sine refondarea Muzeului lui Al. Tzigara-Samurcaș de către Horia Bernea, cel care, slujindu-se și de lecția înaintașului său, va reformula muzeografia românească. Bernea va crea un muzeu împotriva muzeografiei de lemn a național-comunismului, împotriva tuturor poncifelor materialiste și științifice ale unei etnografii prezidate de materialismul dialectic și, totodată, împotriva unui anume pozitivism de sorginte europeană. Programul estetic (unii ar spune mai degrabă estetizant) al lui Bernea a creat o expoziție permanentă de o libertate unică. Fără o miză clar antropologică, în sensul pozitivist al termenului, expoziția se dorește a fi un mod de expunere a etosului unei civilizații pe care nu o mai putem sesiza, după experiența comunismului, decât prin amorsa unei reprezentări create de expunerea unor obiecte care să restituie ceva din frumusețea, unicitatea, ceva din etosul pierdut al unei prezențe și al unei locuiri pline de noblete. Țăranul este, pentru Bernea, o efigie a nobletei, a spiritului vechi european, o prezență milenară a istoriei românești și europene, care trebuie salutată, evocată, marcată printr-o reverență. Bernea, este clar, mizează totul pe o singură carte, aceea a spiritului, a etosului evocat de fragilitatea obiectelor unei civilizații care crea frumosul ca adevărată lucruri însuși la lume. Nu există nicăieri în expoziție tentația etnograficului, a clasificării, dimpotrivă, este experimentată libertatea parcursului, libertatea înțelegerii și a lecturii

⁸ *Ibidem*, p. 326.

vizitatorului, toate constituindu-se într-un nou „pact de lectură” cu „lectorul” expoziției.⁹

Dimensiunea fundamentală a ctitoriei lui Bernea este mărturisirea creștină a ctitorului și a civilizației tradiționale totodată. Alegerea crucii ca „obiect total”, ca simbol al structurii universului, vorbește despre alegerea spirituală neechivocă a creatorului expoziției, ceea ce este, în termenii oricărei muzeografii, o erezie.¹⁰ Crucea exorcizează trecutul locului, trecutul recent al României, reordonează universul de discurs al muzeografiei practicate și slujește, în termenii lui Bernea, adevărului țăranului și civilizației sale. Este dimensiunea cea mai vizată de reevaluările critice ale moștenirii Bernea, dimensiunea cea mai atacată ca fiind partizană, catalogată ca neștiințifică și trădând obiectul care trebuie muzeificat. În fond, Bernea este acuzat că a creat, în primul rând la parterul Muzeului, o expoziție creștină, un fel de „instalație” menită să preia obiectele, să le decontextualizeze și să le pună în postura de a recompune un soi de relicvariu creștin. Accentul pus pe dimensiunea religioasă, pe Ortodoxia țăranului român, după ce a fost întâmpinată cu entuziasm, a ajuns să fie contestată ca dovadă a unui fundamentalism religios abia mascat, ca falsificare a caracterului unei întregi civilizații tradiționale, care a evoluat pe multiple și complexe paliere.¹¹

Bernea a fost conștient de riscurile unei astfel de alegeri, dar a decis că intuiția sa și valorile pe care le slujea sunt mai importante decât raționamentele de tip științific care îi puteau fi opuse. Bernea întoarce spatele etnografiei și antropologiei, dar nu întoarce spatele adevărului experimentat, trăit, relativ la existența și valorile acestei civilizații.

„Fastul” acestei civilizații, care mizează întotdeauna pe obiectul fragil, slab, modest, pe o anume materialitate precară, ascunsă, înseamnă, pentru Bernea, frumusețea, adică participarea la adevărul acestei lumi. Există pentru Bernea artistul o anume prezență de imensitate a frumuseții, care trimite în mod radical la transcendență. Expunerea Bernea este expunerea unui artist, a unui intelectual conservator, a unui „nespecialist” care urmărește o viziune. Estetica viziunii expunerii permanente este menită tocmai să servească această viziune, să amorseze

⁹ Horia Bernea, *op. cit.*

¹⁰ „Când afirmam că Muzeul este subversiv, aveam în vedere o subversiune de felul celei creștine, una care te face să simți și să crezi că lumea e bună prin scop, frumoasă prin facere, complexă prin viață și spirituală prin materialitate.”, *Ibidem*, p. 56.

¹¹ Bernea va spune: „Cu cât ne îndepărtăm de omul tradițional, cu atât riscul imposurii este mai mare. Nu putem compara humanoidul viitorului cu omul complet produs de societatea satului distrus sub ochii noștri”, *Ibidem*, p. 26.

lectura ochiului vizitatorului profan pentru întregul proces de lectură a întregii expoziții, frumusețea trebuind să deschidă drumul unei înțelegeri nonanalitice. Artistul Bernea a mizat pe acest tip de percepție estetică, pentru a face saltul din descriptivism în sinteticul unei percepții estetice radicale, care să scurtcircuiteze înțelegerea discursivă. Există aici o pedagogie abia mascată, o cale de urmat pusă la dispoziția privitorului doritor să se lase condus într-un altfel de parcurs.¹²

Care sunt deci presuposițiile ultime ale programului Bernea? Trebuie să recunoaștem că ele sunt (*horribile dictu*) metafizice.¹³ Ceea ce este de la bun început o erezie. Bernea se descoperă, fără urmă de rușine, de sfilă, ca un intelectual angajat creștin, un mărturisitor al Evangheliei, și nu își suspendă această calitate când lucrează la crearea expoziției. Tipul său de lectură a civilizației tradiționale este partizan, nu își fixează ca scop ultim obiectivitatea și nici exhaustivitatea, nu pariază pe abordarea științifică, nu caută întregul. Adoptă ca program tocmai ceea ce etnografia abhorează, frumusețea obiectelor, prezența lor, surprinsă în unicitatea unei apariții recontextualizate. Inevitabil, tipul său de apropiere de sensul acelei lumi pe care o simte și o sesizează ca fiind pierdută este unul metaforic. Obiectele acestea (puține, neclasificate riguros) stau pentru acea lume care a dispărut, care nu mai poate fi revizitată decât aici, ca metaforă, ca semn și simbol al unui dincolo de nevizitat.

Pictorul ortodox care era Bernea trebuie să fi asimilat acest procedeu din practica pictării icoanelor, care nu sunt altceva decât semne, anamneze ale unor prezențe care nu mai sunt vizibile, dar care au fost vizibile și materiale, supuse transcendenței, deci având rangul de epifanii. La fel, această lume care a dispărut, care nu mai are o materialitate vizibilă, dar de a cărei prezență nu ne putem îndoi, a cărei memorie nu ne-o putem șterge din prezentul continuu care suntem pentru noi înșine. În acest fel, Bernea își asumă rolul de martor¹⁴ și le propune tuturor celor care vizitează expoziția același rol de martor, de privitor al adevărului revelat de semn, de simbol. De aceea, obiectele nu au rol și rang de fragmente de realitate, ci de semne și

¹² „Am pus în centrul Muzeului nostru *icoana* țărânului și în titlul său cuvântul «țărân». Sunt dominat de credința puternică în valorile artei țărănești, în valabilitatea ei, și de respectul pentru acești oameni care n-au știut să se apere”, *Ibidem*, p. 20.

¹³ „Ortodoxia țărânului e profundă și nu putem înțelege nimic din omul de azi sau din cel din viitor (cu toate malformațiile sale) fără o cunoaștere profundă a creștinismului ortodox”, *Ibidem*, p. 37.

¹⁴ „Cum se transformă un act de mărturisire într-o muzeografie mărturisitoare? Creând o muzeografie care se adresează în primul rând inimii. Se adresează mult mai tare unui afect inteligent, să zicem, decât rațiunii uscate”, *Ibidem*, p. 54.

de simboluri, ele nu fac decât să trimită la paradigma lor, plecată, trecută, lichidată de devenirea continuă a lumii. Muzeografia sa este „mărturisitoare” în acest sens, al martorului care mărturisește adevărul pe care l-a trăit, care i-a fost dezvăluit.¹⁵ În acest sens, Vintilă Mihăilescu avea dreptate să afirme că MȚR nu este un muzeu, ci o expunere-discurs asupra unei lumi ideale, paradigmatică.¹⁶ Numai că idealitate nu înseamnă falsitate, ficțiune subiectivă, inaderență la lumea obiectivă a unei realități pe care numai o măsurare empirică ar putea-o adevăra din punct de vedere intelectual.

Despre ce idealitate ar fi vorba? Despre idealitatea lumii arhetipale a civilizației tradiționale, așa cum o percepe o conștiință creștină și conservatoare. Pentru Bernea, țărânul autentic este omul autentic, iar acest om autentic este omul tradițional, omul european al locuirii creștine timp de două milenii, este *homo religiosus*, care creează o civilizație de o noblete de nimeni și de nimic reduplicabilă.¹⁷ Muzeul (pentru Bernea, este totuși un muzeu) este al acestui arhetip uman, de aceea discursul muzeal se organizează astfel, fără să reproducă nimic la scară istorică, lichidând istoria ca neesențială. Dar istoria își ia revanșa când lichidează ea însăși expoziția arhetipurilor ca fiind irelevantă.

Bernea va anula distanța față de lumea pe care dorea să o muzeifice într-un fel care să respingă situarea obiectului ca un cadavru pe o masă de disecție. Muzeograful noului Muzeu trebuie să aibă, ca și antropologul, o existență participativă la riturile și la existența populației studiate, lucru perfect posibil datorită situației privilegiate în care *celălalt* este doar un alt sine, este sau ar trebui să fie recognoscibil ca predecesor/antecesor. Memoria pe care Muzeul încearcă să o reconstituie, să o pună în scenă, trebuie să tindă să fie memoria unui sine lărgit, o memorie a lui eu/noi care ar trebui să se reunească, să se descopere în similitudinea originară. Reușește acest pariu al Muzeului? Puțin probabil, pentru că ține de esența paradoxală a pariului să nu reușească, dar să fie cu atât mai mult dezirabil ca pariu, ca provocare.

¹⁵ „Nu vreau să demonstrăm vechimea, puterea, frumusețea, bunătatea și organicitatea unei culturi tradiționale, care aproape că nu mai există ca un scop în sine, ci ne căzăm să arătăm coerent și inteligibil frumusețea și bogăția unei lumi care ar putea părea mai săracă decât a noastră. Dacă omul actual va înțelege cât de sărac este în comparație cu strămoșii săi, va fi un câștig enorm pentru el. Trebuie ajutat.”, *Ibidem*, p. 33.

¹⁶ V. Mihăilescu, *op. cit.*

¹⁷ Gabriel Liiceanu afirmă în discuția publicată în *Cotidianul*: „Eu însumi mi-am pus întrebarea de multe ori și i-am pus-o și lui Horia Bernea [...], dacă vorbind de antropologie, nu are în vedere în primul rând salvarea unui anumit tip uman, care stă la baza tuturor civilizațiilor lumii și care, în orice caz, constituie la ora actuală singura trăsătură de unire a Europei.”

Dispozitivul memoriei

Întrebarea care subzistă în continuare: Este acesta un muzeu? Cum l-am putea defini? Dar poate mai întâi: Ce este un muzeu?

Muzeul a apărut ca loc al unui discurs al memoriei, al reamintirii și al păstrării vestigiilor trecutului. Muzeul implică deci în mod esențial relația, de o natură diversă, cu trecutul, miza unei recuperări a trecutului, a memoriei, a istoriei. Loc al memoriei, al artei, al educației, al nobleței, al elecțiunii, muzeul a ajuns, în epoca postmodernă, o piesă în angrenajul unei industrii culturale. Muzeul etnografic național a trecut, în mod inevitabil, prin perioada discursului identitar, pentru ca mai apoi să treacă prin perioada discursului ideologic comunist. Ca loc al memoriei, în mod cert, muzeul a fost manipulat ideologic, pentru a putea servi diverselor scopuri politice. Dar este, din acest motiv, al unui trecut ambiguu, muzeul un loc al unei memorii mereu truate? Puțin probabil totuși.

Înțelegerea trecutului, a adevărului trecut, este întotdeauna o problemă spinosă, o dezbatere eternă asupra adevărului memoriei sau asupra adevărului istoriei. Care este chipul adevărat al trecutului, al națiunii, al istoriei trăite de un grup, de o colectivitate?! Nimic mai greu de stabilit, nimic mai greu de convenit, totul devine o narațiune de un anumit grad, un discurs de un anumit tip. Nu există memorie, ci numai memorii, așa cum nu există numai fapte, ci și interpretări, sensuri trăite ale experiențelor, ale evenimentelor. Cultura română modernă s-a construit tocmai pe o astfel de dezbatere asupra autenticității și a valorii culturii tradiționale țărănești, cultura română a căutat, după 1848, o întemeiere pentru un viitor care trebuia mereu construit. Modernismul a fost mereu însoțit și concurat de o masivă întemeiere națională, identitară și metafizică în autenticul expresiei culturale a unui popor, înțeles ca ființă națională, ca matrice culturală. Temeiul existenței naționale, a existenței istorice, a afirmării naționale identitare a fost căutat și găsit în autenticul unei locuiri genuine, al unei prezențe culturale și istorice menite să întemeieze o existență istorică milenară.

Popoarele mici, târziu ajunse la expresie istorică și culturală, au căutat să parvină în centrul civilizației europene prin urmarea unui parcurs deja experimentat de națiunile istorice deja afirmate. Secolul al XIX-lea a fost secolul acestor naționalisme, care trebuia să fundamenteze dreptul la viață al popoarelor aflate sub dominația marilor imperii. România ia naștere în această experiență istorică, generată tot în epicentrul civilizației europene. Exemplul Franței lui Napoleon al III-lea, care devine „patronul” noului stat aspirând la unitate, identitate și suveranitate, este, în acest sens, paradigmatic. Ulterior

acestui proces de construcție națională modernă în termenii politici și ai dreptului internațional, devine necesar procesul de simbolizare culturală a acestor noi cuceriri, procesul de construcție a unei memorii a statului-națiune. Națiunea odată constituită politic, va trebui construită și cultural.

Totuși, contrar așteptărilor, procesul de constituire a instituțiilor culturale întârzie destul de mult, iar voința cultural-identitară a statului centralizat nu este nici ea destul de puternică, pentru a asigura o reală hegemonie a statului cultural național. Samurcaș luptă peste treizeci de ani pentru construcția muzeului său național, ceea ce nu demonstrează o mare apetență a statului burghez pentru discursul identitar și pentru construcțiile ideologice, chiar dacă, firește, în domeniul publicistic lucrurile stăteau ceva mai bine. Apelul la națiune, la virtuțile paradigmatiche ale înaintașilor, la autenticitate, la demnitate națională sunt, de multe ori, mai degrabă rodul eforturilor diverselor grupuri politice și culturale, mai puțin ale statului.

Cultura națională este deci mai puțin apanajul unei politici statale, cât rodul unor acțiuni partizane de grup ideologic sau cultural sau pur și simplu rodul unor acțiuni sau opere individuale. Opera lui Nicolae Iorga nu este rodul unei politici de stat, ci rodul unei pasiuni și al unei tenacități singulare, al unei pasiuni pentru cultura unei națiuni care a făcut din el profetul unei redeșteptări naționale. Sămănătorismul lui Iorga nu este un produs politic guvernamental, ci opera unui temperament profetic *tout court*.

Postmodernitatea are darul deosebit de a pune sub semnul întrebării sau sub acuzare orice întreprindere intelectuală, în numele unei relativități care este una a postistoriei, a sfârșitului oricărei speranțe, ipoteze sau valori universale. Din acest punct de vedere, orice devine suspect sau derizoriu. În primul rând, națiunea, în al doilea rând, istoria, în al treilea rând, memoria. Orice trecut devine suspect, orice memorie devine o memorie singulară, partizană și poate excesivă, subiectivă și enorm parțială. Muzeul însuși se delegitimează în postmodernitate, el nu mai poate fi un loc al memoriei exemplare și elitiste, păstrătorul unei ierahii imuabile, dimpotrivă, muzeul devine doar locul unui joc al perspectivelor, un loc al democratizării perfecte, în care arta sau istoria devine doar o intersecție a unor multiple jocuri ale perspectivelor. Ce mai este valoarea? Ce mai putem defini ca autenticitate? Mai este arta doar ce dictează unii critici savanți? Nicidecum, arta sau istoria este doar ceea ce decidem în mod democratic sau instituțional că este sau trebuie să devină.

Tot astfel, memoria sau trecutul istoric al unei comunități istorice: ce mai este aici genuin, adevărat sau autentic? Ce mai este adevărata

reprezentare a națiunii, a etnosului? Nimic altceva decât un joc gratuit al perspectivelor, al intereselor. Statul devine numai unul dintre actori, apar în scenă mult mai mulți actori interesați de rescrierea istoriei sau a perspectivelor, sponsorii, corporațiile, administrațiile locale, regiunile, minoritățile etc. În postmodernitate, orice are sau poate crea sens, orice istorie particulară, orice narațiune minoritară, orice perspectivă a unei minorități interesate. Singura perspectivă fără sens este definită ca fiind aceea a națiunii, a marilor colective, a statului național sau a unei narațiuni clasice care ar putea trimite la un sens universal sau transcendent. Nu există civilizații care să reziste în istorie unitar, servindu-se de propria experiență, de propria solidaritate, nu există sens supraindividual. Există aici o paradigmă a suspiciunii care respinge orice încercare de a reconstitui narațiuni privind marile corpuri sau marile evenimente ale istoriei.

Care este, în ultimă instanță, recursul celor care rămân partizanii existenței autenticului și a posibilității reprezentării acestuia în ceea ce privește aspectul identitar al unei civilizații? Etosul țărănesc este, cu siguranță, valorizat de micile civilizații care au un deficit de reprezentare istorică, marile civilizații nu cunosc frustrarea lipsei de reprezentare istorică, de demnitate la nivel universal, pentru a găsi resurse în acest tip de sondare a autenticului. Eliade¹⁸ găsea că civilizația românească ar putea regăsi demnitatea pierdută, gloria apusă, în cazul unei renașteri a studiilor vechilor civilizații, studiu care ar putea releva excelența acestei civilizații preistorice care s-a dezvoltat pe teritoriul României și care a lăsat atâtea urme glorioase.

Argumentul ultim, în fond, pentru susținerea existenței acestei autentice civilizații tradiționale românești, parte a unei civilizații europene, este însăși memoria vie a martorilor existenței acestor tipuri umane, care au populat până de curând satele românești. Noblețea, adevărea, modestia, frumusețea caracterelor, demnitatea acestora nu sunt altceva decât lucruri experimentate de noi înșine până de curând. Caracterul religiozității lor este încă vizibil. Horia Bernea opunea această memorie vie a acestui tip uman oricărei încercări de relativizare sau de negare a existenței acestui om autentic tradițional. Existența sa obiectivă nu putea fi pusă sub semnul întrebării, decât într-un joc absurd. Pentru Bernea, omul tradițional nu era un construct interior, un arhetip, o epură, ci chiar o existență vie, chiar dacă paradigmatică.

¹⁸ Trebuie subliniată filiația existentă între textele eliadiene despre *homo religiosus* și civilizația arhaică europeană, bazată pe revoluția neolitică, și înțelegerea și textele lui Bernea asupra civilizației tradiționale, Bernea făcând rar trimiteri la izvoarele intelectuale ale viziunii sale.

Împotriva unei istorii care nu mai înregistra nimic, Bernea opunea memoria sa și a altora ca el, încercării de negare a realității care fusese trăită și experimentată. În acest caz, memoria contrazice istoria, o redefinesc și o recontextualizează. Istoria devine o narațiune care nu poate da seama despre autentic, despre adevăr, despre adevărata înțelegere spirituală, o narațiune care trebuie reorientată către adevărul ființelor care au populat-o. Istoria este dizolvată de memorie, redefinită de aceasta, care îi acordă un sens la care nu mai poate ajunge singură. Istoria ar putea da seama numai despre miza socială a țăranimii, despre problema reformei agrare, despre conflictul istoric pentru pământ, dar numai atât. Memoria mea ca martor este mai importantă decât narațiunea mijlocită sau creată de specialiștii cunoașterii istorice, memoria mea are un sens concret, este coparticipantă la existența celui alt, care îmi este seamă. Chiar dacă nu îl pot înțelege pe celălalt fără nicio mediere, aducerea aminte este totuși o experiență directă, experiența unui contact existențial care nu mă poate înșela cu totul. Istoria scrisă de alții nu poate fi decât o lectură de grad secund, o imensă grilă prin care poate tocmai sensul experienței mele și a altora se poate pierde, poate fi ocultat. Ce pot afla din cronologia revoltelor țărenești altceva decât date despre statutul social al țăranimii?! Argumentul de tip Bernea nu susține că istoria înșală, ci doar că nu spune esențialul.

Dar ce și cine spune esențialul în cazul acestei civilizații tradiționale românești? Esențialul, categorie prin definiție suspectă astăzi, pare a fi adevărul pe care cel care vrea să cunoască ființa acestei civilizații îl poate cunoaște numai după o îndelungă cunoaștere a tuturor „urmelor” pe care această civilizație le lasă în urma sa: folclor, civilizație materială, muzică etc. Cum cunoaștem această civilizație, dacă nu am trăit în mijlocul ei? Prin reprezentare, prin simbolizarea sensului său primordial, susține Bernea: „... Obiectele puse într-un muzeu al satului, oricare de pe lumea aceasta, sunt puse în situația lor reală. Se încearcă reconstituirea, amplasarea și relaționarea lor cât mai aproape de realitate. Este un act mimetic, este o dioramă. Or, aici sunt puse într-o situație dublă. Este un obiect muzeificat, deci falsificat, un obiect colecționat, care rămâne mărturie, dacă vrei, prin el însuși chiar scos din contextul respectiv al civilizației a căreia îi servea. Iar noi îl punem într-un nou context. Cum facem noi ca acest obiect să redevină activ? Nu în situația lui originală, cum încearcă Muzeul Satului sau oricare alt muzeu. Deci, îl punem în raporturi noi, îl provocăm să spună ceea ce altfel nu spune, pentru că el este un obiect mort la ora asta.”¹⁹

¹⁹ C. Nicolescu, *op. cit.*

Această muzeografie nu este una a unui realism empiric, ci este muzeografia care reface urmele unei memorii în act, o memorie care ea însăși trimite la o realitate trăită, experimentată. Miza ultimă a acestei muzeografii este adevărul, ca și în cazul oricărei alte muzeografii, numai că adevărul primește aici o altă definiție. Adevărul civilizației care trebuie reprezentate nu este adevărul pragmatico-empiric al unui realism antropologic, ci adevărul unei conștiințe-martor angajate în decriptarea sensului lumii trecute și prezente. Expoziția are, astfel, misiunea nu să reconstruiască, nici măcar să reprezinte lumea civilizației tradiționale, ci să o semnifice. Raportul obiectului decontextualizat și apoi recontextualizat cu lumea cealaltă, cu acel dincolo din care el însuși provine, va fi un tip special de raport, acela prin care obiectul trebuie să resemnalizeze, să resemnifice, de data aceasta în muzeu, lumea din care a plecat, lumea care l-a creat. Obiectul trebuie să se transforme într-o „icoană” (*eikôn*)²⁰, în care „lectorul” expunerii să poată citi originalul, fără ca acest original să mai fie prezent, fără ca originalul să mai fie în ființă.

Obiectul în sine nu este o imagine, el este, într-un anumit fel, un original, dar numai parțial, secvențial, pentru că originalul este întregul; or, obiectul în muzeu nu este decât un fragment care nu mai poate să aibă aceeași forță pe care o are în contextul original în care a fost creat și utilizat, acolo unde era o apariție organică și funcțională. Obiectul trece din natură și cultură în estetica unei resemnificări, a unei transcenderi din noul context muzeal către lumea originară.

Această muzeografie nu reușește decât pentru că practică acest tip de expunere sub legea esteticului și a armoniei, sub legea simbolicului, care cheamă ca semn și realitate lumea de care este legat. Lumea originară nu este, astfel, semnificată/evocată decât de obiecte originare care pot avea această forță de a-și simboliza propria origine în noul context. Obiectele și, în întregul său, expoziția devin imaginea/icoana a ceea ce deja nu mai există, nu mai ființează, dar subzistă ca urmă în memoria muzeografului angajat în aventura exprimării și a semnificării în lumea spiritului. Pariul acestui tip de muzeografie nu mai este litera obiectuală, care să compună textul etnografic lizibil al unei expuneri în ordinea unui realism științific, ci dematerializarea obiectului, transformarea lui în simbol, care să poată trimite dincolo de fragmentul în care a fost transformat. Curajul unui astfel de pariu nu îl putea avea decât cineva

²⁰ Pentru întreaga discuție despre fenomenologia memoriei și despre sensul cunoașterii istorice, vezi: Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, în special cap. I, „Despre memorie și reamintire”, *Amarcord*, 2001.

care era un artist autentic, care putea să înțeleagă din interior tipul de relație pe care obiectele și imaginile îl pot avea cu lumea sensurilor.

Paradoxul muzeografiei este același cu paradoxul cunoașterii în general; cum putem cunoaște ceva, cum putem cunoaște și recunoaște alteritatea, cum putem reconstitui imaginea sau sensul unei realități care nu mai este prezentă, care nu mai este acum și aici observabilă, care nu mai este deci o evidență? Cum putem ieși din acest paradox? Nu putem ieși. Muzeografiile clasice, științifice și impunătoare conservă paradoxul, dar impunându-și criteriile, universalizându-le, le convertesc în adevăr. Muzeografiile nonconvenționale, fragile, „slabe”, recunosc de la bun început instalarea în paradox și actul alegerii pentru un anumit sens și nu pentru altul.

Cu toate acestea, în termenii lui Ricoeur, nici muzeografiile nonconvenționale nu își propun să facă trecerea de la *eikôn* la *phantasma*.²¹ În acest sens, implicația din articolul lui V. Mihăilescu este o exagerare, nu este adevărat că Muzeul pune în scenă o construcție utopică dominată de ideologia și reprezentările conservatoare ale ctitorului său.

Fundamentul pretenției de adevăr a muzeografiei MȚR este memoria ca dimensiune spirituală a reținerii și a transmiterii adevărului, realității și sensului a ceea ce nu mai este aici și acum. Imaginea care provine din memorie nu este imaginea care provine din plăsmuire, este imaginea care provine dintr-o anume cunoaștere a ceea ce vizează, pe când imaginea care provine din plăsmuire este imaginea care este inventată, care nu vizează nicio cunoaștere și nicio recunoaștere.

În acest sens, MȚR este un „loc al memoriei” și prin aceasta un loc al identității, fără a fi totuși un loc al valorizării excesive a națiunii. Ceea ce primează aici este dimensiunea simbolică a spiritului care trebuie să își regăsească originile, ceea ce lasă puțin loc unei eroizări a națiunii ca realitate fundamentală a evocării/căutării trecutului. Astfel, Muzeul nu servește în niciun fel mitologia națională comună, eroizantă și folclorizantă. Angajarea creștină autentică a artistului Bernea a conferit întregii opere muzeografice un sens marcat nonideologic, aflat la antipodul oricărei tentații ideologice. Muzeografia lui Bernea a construit un loc al memoriei și al identității, dar l-a construit împotriva oricărei tradiții discursive ideologice, fie ea chiar și romantice. „Lectorul” expunerii nu este preluat într-un parcurs al cunoașterii națiunii ca realitate istorică și metafizică ultimă, ci este invitat într-un parcurs al cunoașterii și recunoașterii originilor pierdute ale lumii moderne, origini care vorbesc

²¹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 16 – 74.

despre sensul lumii, despre valoarea ei și despre temeiul metafizic al existenței umane.

Tematizând crucea ca „obiect total”, ca simbol universal al logოსului lumii și al civilizației tradiționale, Bernea a dorit să demonstreze fundamentul metafizic și religios al acestei civilizații și să demonstreze fără echivoc propria sa angajare spirituală. Deci, miza expunerii este mult dincolo de națiune. Este vizată memoria ființei umane pur și simplu, mai degrabă decât memoria particulară a unei națiuni. Numai aparent discursul muzeografic al lui Bernea vine să se instaleze conceptual în tradiția ideologiei „național-țărănești”²², operând numai o „revoluție stilistică” la nivelul limbajului muzeografic. Discursul muzeografic are cu totul alte mize, întorcând definitiv spatele ideologicului și tentațiilor folclorizante.

Este adevărat că Bernea rămâne adeptul viziunii care afirmă demnitatea metafizică a locuirii țărănești, a existenței arhaice întemeiate pe valorile dimensiunii religioase, dar aceasta nu face din el un continuator al ideologiei etnicismului folclorizant. Țărănescul, pentru Bernea, este umanul originar *tout court*. Țăranul este omul originar, omul autentic, omul care stă cu sine, cu lumea și cu Dumnezeu într-un raport autentic, deci originar. Țăranul este antimodernul arhetipal, omul care nu derapează în profan, tehnologic și haotic, omul pentru care religiosul este adevăr și sens ultim al existenței.²³

Trebuie să facem loc evidenței incontestabile a faptului că expoziția permanentă a MȚR este creată pe și dintr-un temei creștin profund asumat. Acest temei face ca miza centrală a demersului să fie una religioasă, ca expunerea obiectelor în acest discurs muzeal să fie a unui artist creștin care propune societății contemporane refacerea/revivificarea unei memorii colective pornind de la propria sa memorie singulară, de la interioritatea sa de martor al sfârșitului unei civilizații. Ca și la Sfântul Augustin, memoria conduce la căutarea binelui și a adevărului, la căutarea dincolo de memorie, spre originea misterului ființei înseși.²⁴ Niciodată, niciun antropolog sau etnograf nu ar fi putut concepe pariul unei astfel de expoziții care să vizeze un discurs restaurator. Pentru omul religios care era Bernea, nimic nu putea fi mai urgent și mai autentic decât un discurs simbolic despre civilizația tradițională românească.

²² Marianne Mesnil, *Histoire tourmentée d'un „lieu de mémoire”: le Musée du Paysan Roumain avant, pendant, après le communisme*, Martor, nr. 11, 2006.

²³ Pentru relația modernitate-creștinism din perspectiva creștinismului, vezi Romano Guardini, *Sfârșitul modernității – o încercare de orientare*, Humanitas, 2004.

²⁴ Sfântul Augustin, *Confesiuni*, cartea a X-a, traducere de Eugen Munteanu, ediție bilingvă, Nemira, 2006.

Concluzie

În acest mod se naște situarea deplin paradoxală a expunerii permanente a Muzeului, expunere care este apreciată, dar considerată ca fiind în afara oricăror norme antropologice curente. Aprecierea relației a „specialiștilor” vine din concederea caracterului estetic și metaforic al discursului muzeal, din concederea că expoziția este „frumoasă”, mizând pe obiectul cu puternice valențe estetice. Dar concesiile se opresc aici, Muzeul fiind considerat, de către antropologia relativistă, ca o relicvă a unui fel de romantism național-folcloric estetizant, dublat de un *revival* religios pietist, teza afirmată fiind aceea potrivit căreia țăranul român de la MȚR este un țăran-idee, un concept eterogen și partizan, o creație berniană cu rădăcini în interbelic.

Există și o altă contestare a programului Bernea, cea venită din tabăra muzeografiei etniciste și pozitiviste, care atacă în special „pietismul”, estetismul și lipsa realismului expunerii MȚR. Contestarea caracterului științific al expunerii conduce la contestarea *de plano* a întregului program Bernea și la punerea sub semnul întrebării a legitimității acestei viziuni, deci și la contestarea existenței în continuare a expoziției. Întrebarea care se pune este: Trebuie oare ca această viziune să fie găzduită de un muzeu public, care ar trebui să reprezinte consensul specialiștilor sau, mai degrabă, ea trebuie înlăturată și reluat procesul găsirii consensului pentru salvarea unui patrimoniu „sacru” al muzeografiei naționale care să rămână la temeiul tare al pozitivismului?!

Pentru această viziune, nu se pune în niciun fel problema vreunei memorii colective care să mărturisească despre valori uitate, despre arhaicitate sau despre religiozitate, contând numai impulsul principal al muzeificării obiectului, care în prealabil a fost colectat, recunoscut, fișat și conservat. În această tensiune a delegitimării reciproce, nu putem să nu citim procesul unei bătălii simbolice care nu a încetat niciodată să consume resurse simbolice și materiale, pentru a găsi o rezolvare disputei canonice dintre naționalismul birocratic și comunizant și Ortodoxie pe de-o parte, și, pe de altă parte, dintre intelectualitatea laică și laicistă și intelectualii ortodocși. Programul Bernea pentru reconstituirea memoriei civilizației românești este la intersecția tensionată a mai multor tranșee ale culturii și ale politicii românești. Cele două decenii postcomuniste au atenuat mult mizele, topind în derizoriul mizelor pecuniare și administrative multe din tensiunile politice și intelectuale ale contemporaneității.

Aflat în această intersecție explozivă, MȚR este un „loc al memoriei” într-o cultură care iese ruinată din comunism, salvând totuși

valori originale. Societatea românească postcomunistă pare a-și arunca rapid trecutul peste bord, într-un efort de aliniere și de globalizare care include aproape toate instituțiile publice de cultură, care par să nu-și mai găsească nicio ieșire din derivă. Piața, sărăcia, școala, dezinteresul creează o astfel de realitate. Paradoxul Muzeului se întărește cu încă o dimensiune: o memorie disputată, o memorie negată, o memorie care nu mai face priză cu prezentul. Un trecut care nu mai folosește nimănui, o uitare care nu mai poate concepe nicio reamintire. Loc al memoriei, dar și loc al conceperii disoluției memoriei, al mărturiei despre inutilitatea memoriei pentru un prezent care se dizolvă neîncetat în viitor.²⁵

25 Notă bibliografică: Althabe, Gérard, „Une exposition ethnographique: du plaisir esthétique, une leçon politique”, **Martor**, nr. 2, 1997; Bernea, Horia, „Ideile tematice ale expoziției de bază a Muzeului Țăranului Român”, **Revista muzeelor**, nr. 4, 1996; Bernea, Horia, „Iconodulia militans. La consubstantialité. Limite de l'image”, **Martor**, nr. 2, 1997; Bernea, Horia, *Câteva gânduri despre muzeu, cantități, materialitate și încrucișare*, în Irina Nicolau și Carmen Hultuță, *Dosar sentimental*, Ars Docendi, 2001; Bernea, Horia, Pleșu, Andrei, Liiceanu, Gabriel, pr. Coman, Constantin, Nicolescu, Costion, *Masă rotundă*, în **Cotidianul**, 1993, text redactat și editat de Costion Nicolescu; Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969 (1944); Boas, Franz, *The mind of primitive man*, The Macmillan Company, 1922; Boyer, Pascal, „Conserved world-views or salient memories?”, în *Traditions, Truth and Communication: a cognitive description of traditional discourse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990; Chartier, Roger, „Le passé au présent”, **Le Débat**, 2002/5, nr. 122; Clifford, James, „On collecting art and culture”, în *The Predicament of culture. 20-th century ethnography, literature and art*, Harvard University Press, 1988; Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Gengis-Han*, Humanitas, 1995 (1970); Gusti, Dimitrie, *Știința națiunii*, Enciclopedia României, vol. 1, București, 1938; Gusti, Dimitrie, *Cunoaștere și acțiune în serviciul națiunii*, vol. 1, Fundația Culturală Regală Principele Carol, 1939; Halbwachs, Maurice, *Memoria colectivă*, Institutul European, Iași, 2007; Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (edit.), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983; Hooper-Greenhill, Eileen, *Museums and the shaping of knowledge*, Routledge, London and New York, 2003 (1992); Lévi-Strauss, Claude, „Introducere: istorie și etnologie”, în *Antropologia structurală*, Editura Politică, 1978; Manolescu, Anca, „Exposer un problème”, **Martor**, nr. 2, 1997; Mendras, Henri, *La fin des paysans*, Actes Sud, Arles, 1991 (1967); Mendras, Henri, *Les sociétés paysannes*, Gallimard, Paris, 1995 (1976); Mesnil, Marianne, „Histoire tourmentée d'un lieu de mémoire: le Musée du Paysan Roumain avant, pendant, après le communisme”, **Martor**, nr. 11, 2006; Mihăilescu, Vintilă, „The Romanian Peasant and the Authentic Man”, **Martor**, nr. 11, 2006; Nicolau, Irina, „Le Musée du Paysan Roumain. Histoire et histoires” în *România. Construction d'une nation*, **Ethnologie française**, 1995/3; Nicolau, Irina, „Moi et les Musées du monde. L'histoire d'une expérience muséale dans un pays de l'Est”, în *New Europe College Yearbook* 1994; Nicolau, Irina, Hultuță, Carmen, *Dosar sentimental*, Ars Docendi, 2001; Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire, 2, La République, la Nation, la France*, Quarto Gallimard, Paris, 1997; Popovăț, Petre, *Muzeul de la Șosea*, suplimentul revistei **Martor**, nr. 4, 1999; Ricoeur, Paul, „Mémoire: approches historiques, approche philosophique”, **Le Débat**, 2002/5, nr. 122; Ricoeur, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, trad. rom. *Memoria, istoria, uitarea*, Amarcord, Timișoara, 2001; Stahl, Henri H., *Eseuri critice*, Minerva, București, 1983; Tzigara-Samurcaș, Alexandru, *Scriseri despre arta românească*, Meridiane, 1987; Van Der Leeuw, Gerardus, *Urzeit und Endzeit*, Eranos – Jahrbuch, Band XVII, 1949; Vergo, Peter, edited by, *The New Museology*, Reaktion Books, 2006.

„Toate lucrurile și lumea întreagă sunt în felul lor și la locu lor acolo unde nu-mai iau ele ființă. E ceva care stăruie în ascuns, ca un izvor unde se urzește viața. Lucrurile au și ele o fire ce vine de undeva din adânc – nu știe nime cum, da așa sunt. Lumea este așa cum o vedem, cu toate alea în ea; o trăim ca și când noi am făcut-o. Știm noi ce știm, da e și multă nălucire. Zici, ce-i un loc? Un loc e lume și lumea e ce-a dat Dumnezeu. Omu vine, le află și le rânduiește pe măsura lui.”¹

¹ Victoria Țogoe din Poiana Mărului, 1946; în E. Bernea, *Cadre ale gândirii ...*, ed. cit., p. 98.

Cuprins

Mihai Gheorghiu
Introducere / 5

Antologie de texte

Nicolae Iorga
„Frumosul“ în concepția poporului / 17

Nicolae Iorga
Originile artei populare românești / 24

Alexandru Tzigara-Samurçaș
Suntem vrednici de un muzeu național? / 66

Alexandru Tzigara-Samurçaș
Muzeul neamului românesc.
Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie / 75

Alexandru Tzigara-Samurçaș
Punerea pietrei fundamentale a Muzeului Național / 92

Ion Mușlea
Moartea-nuntă: o particularitate
a folclorului balcanic / 98

Ernest Bernea
Moartea și înmormântarea în Gorjul de Nord / 116

Ernest Bernea
Cadre ale gândirii populare românești / 130

Mircea Vulcănescu
Prolegomene sociologice
la satul românesc / 152

Horia Bernea
Câteva gânduri despre muzeu, cantități,
materialitate și încrucișare / 156

Costion Nicolescu
Masă rotundă: Horia Bernea, Andrei Pleșu,
Gabriel Liiceanu, pr. C. Coman / 178

Gérard Althabe
O expoziție etnografică:
plăcere estetică, o lecție politică / 195

Irina Nicolau și Gérard Althabe
Dialog: „cheia” unui Muzeu / 208

Irina Nicolau
Măsura țăraniei noastre / 219

Irina Nicolau
Memorie și beznă / 223

Irina Nicolau
Peste mode și timpuri / 227

În loc de concluzie...

Mihai Gheorghiu
Muzeu, națiune, istorie. Muzeul Țăranului Român,
„loc al memoriei” disputate / 237