

**MUZEUL DE ISTORIE ȘI ARTĂ  
AL  
MUNICIPIULUI BUCUREȘTI**



# **BUCUREȘTI**

**MATERIALE DE ISTORIE ȘI MUZEOGRAFIE**

**XI**

**MUZEUL DE ISTORIE ȘI ARTĂ  
AL  
MUNICIPIULUI BUCUREȘTI**

**BUCUREȘTI**  
**Materiale de istorie  
și  
muzeografie**

**XI**

EDITURA MUSEION  
BUCUREȘTI, 1992



Coperta: Th. Aman, În parc

Muzeul de Istorie și Artă  
Al  
Municipiului București

M. I. D. M. B., BIBLIOTECĂ
Nr. INVENTAR <u>p 1598</u>
COTĂ _____

BUCUREȘTI  
Materiale de istorie  
și  
muzeografice

IX

EDITURA MUSEION

BUCUREȘTI 1993

ISBN 973-95328-8-8

**BUCUREȘTI**  
**Materiale de istorie și muzeografie**

**XI**

*Colegiul de redacție:*

**ADRIAN-SILVAN IONESCU** (redactor responsabil)

dr. VASILE BORONEANȚ, dr. PANAIT I. PANAIT,  
SANDA BUTȚU, AURA POPESCU, RALUCA TĂNĂSESCU (secretariat de redacție)

*Fotografii:* OANA COHN, VASILE PROFIR

# Cuprins

## I. STUDII ȘI ARTICOLE

Pag.

Considerații preliminare privind cercetările arheologice de la Chitila-Fermă (dr. VASILE BORONEANU)	11
Un domnitor bucureștean, Mihnea-Mihail Volevod, în lupta pentru independența poporului român (ALEXANDRU-NICOLAE TOMESCU)	17
Tabaci din București de sus în veacul al XVII-lea (PAUL I. CERNOVODEANU, NICOLAE VATAMANU)	26
Orașul București în timpul domniei lui Constantin Vodă Brâncoveanu (dr. PANAIT I. PANAIT)	46
Luminile Brâncoveanului - Rolul gândirii novaloare în epoca brâncovenească (OLIVER VELESCU)	68
Sate din secolele XV-XIX pe teritoriul orașului București. Clanja, Cîrstienești, Herăstrău și Băneasa (NICOLAE GHINEA)	78
1821. Intrarea lui Tudor Vladimirescu în București - „Scaunul Oblăduirii Norodului” (G. D. ISCRU)	93
Din istoria Cotrocenilor. Serbarea lui Tudor Vladimirescu (ing. ADRIANA HARASIM)	104
Ansambluri funerare bucureștene de secol XIX (TEODORA SPERANȚA DIACONESCU, AURELIAN STROE)	106

## II. ARHITECTURĂ ȘI URBANISTICĂ

Aportul arhitecților români la definirea stilistică a arhitecturii bucureștene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (CEZARA MUCENIC)	113
Din activitatea arhitectului I. N. Socolescu (1859-1924) (CARMEN CANTEMIR)	123
Preocupări de modernizare a orașului București (1774-1828) (ILEANA CAZAN)	127
Pavajul vechilor ulițe bucureștene (GEORGE POTRA)	139
Tipizarea cărămidzilor în Țara Românească (prof. univ. dr. ing. NICOLAE LEONĂCHESCU)	148
D-ale Dimboviței de altădată (ALEXANDRU BADEA)	154
Istoricul unui monument și al unei instituții - Biblioteca Centrală Universitară (ELISABETA DRĂGAN)	158
Dealul Cotrocenilor - Azilul Elena Doamna (ing. ADRIANA HARASIM)	165
Mereu în actualitate: Arcul de Triumf (arh. DOINA CONSTANTINESCU)	179

## III. RESTITUTIO

O evocare a genialității lui George Enescu (GEORGE D. FLORESCU)	189
Gheorghe Ionescu-Gion în contemporaneitate. Correspondență și manuscrise inedite (prof. PAUL GRIGORIU)	192
Dorobanții de poliție - primele formațiuni de pază și ordine ale orașului București (HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU)	202
Uniformele cetățenilor-ostai din Garda Națională (ADRIAN-SILVAN IONESCU)	217
Balurile costumate din secolul al XIX-lea și sursele lor de inspirație istorică (ADRIAN-SILVAN IONESCU)	227
Scrisori din războiul de întregire a neamului (Puica Buhoci-Ciuceanu)	237



#### **IV. PATRIMONIUL CULTURAL BUCUREȘTEAN**

Exemplare bibliofilie din colecția Alexandru Enescu. Auguste Lepere – ilustrație la Huysmans K. J., La Blèvre, Les Gobelins et Saint Séverin (CĂTĂLINA MACOVEI)	243
Alise Art Nouveau în colecția Stroe Slătineanu (MARIA-DOMNIȚA-RUXANDRA DREPTU)	249
Gravuri de Daubigny în colecția particulară Sandra Slătineanu Sturdza (MARIA-DOMNIȚA- RUXANDRA DREPTU)	254
Paul Miracovici (AURELIA MOCANU)	261
Elena Popea (AURELIA MOCANU)	266
Trei ipostaze ale bibliofiliei (ANA ANDREESCU)	271
Cărți din secolul al XVII-lea în unele colecții din București (ANA ANDREESCU)	276
Artă persană în colecții bucureștene (ALEXANDRA BELDESCU)	280
Piese de artă africană în colecții din București (ADRIAN-SILVAN IONESCU)	283

#### **V. RESTAURARE**

Lucrări de grafică recent restaurate în laboratorul de restaurare al Muzeului municipal București (RODICA ANTONESCU)	295
Probleme în restaurarea tempera pe lemn (PAULA ERHAN)	300
Restaurarea unei sculpturi din ipsos (HORIA CHICU)	306
Tehnica reproducerii obiectelor de muzeu (DAN ILIESCU)	312

#### **VI. RECENZII**

GEORGE POTRA, Din Bucureștiul de ieri, Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1990, Vol. I, II (dr. PANAIT I. PANAIT)	327
ADRIAN-SILVAN IONESCU, Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea, Ed. Meridiane, București, 1990 (RADU IONESCU)	330

# Sommaire

## I. ÉTUDES ET ARTICLES

Page

Considérations préliminaires concernant les fouilles archéologiques de Chitila-Fermă (dr. VASILE BORONEANU)	11
Un prince bucarestois, Mihnea-Mihail Volevod, dans la lutte pour l'indépendance du peuple roumain (ALEXANDRU-NICOLAE TOMESCU)	17
Les tanneurs du nord-ouest de Bucarest au XVII <sup>e</sup> siècle (PAUL I. CERNOVODEANU, <u>NICOLAE VATAMANU</u> )	26
La ville de Bucarest à l'époque du règne de Constantin Vodă Brâncoveanu (dr. PANAIT I. PANAIT)	46
Les lumières de Brâncoveanu. Le rôle de la pensée novatrice à son époque. Essai de synthèse (OLIVER VELESCU)	68
Villages des XV <sup>e</sup> -XIX <sup>e</sup> siècles sur le territoire de la ville de Bucarest: Clanja, Cîrstienestl, Herăstrău et Băneasa (NICOLAE GHINEA)	78
1821. L'entrée de Tudor Vladimirescu dans Bucarest. „Le régime juridique de l'Administration du Peuple” (G. D. ISCRU)	93
Sur l'histoire de Cotroceni. La fête de Tudor Vladimirescu (ing. ADRIANA HARASIM)	104
Ensembles funéraires bucarestois au XIX <sup>e</sup> siècle (TEODORA SPERANȚA DIACONESCU, AURELIAN STROE)	106

## II. ARCHITECTURE ET URBANISME

La contribution des architectes roumains à l'établissement des traits stylistique de l'architecture bucarestoise de la seconde moitié du XIX <sup>e</sup> siècle (CEZARA MUCENIC)	113
Sur l'activité de l'architecte I. N. Socolescu (1859-1924) (CARMEN CANTEMIR)	123
Actions de modernisation de la ville de Bucarest (1774-1829) (ILEANA CAZAN)	127
Le pavage des anciennes rues bucarestises ( <u>GEORGE POTRA</u> )	139
La standardisation des briques en Valachie (professeur dr. ing. NICOLAE LEONĂCHESCU)	148
À propos de Dimbovița d'autrefois (ALEXANDRU BADEA)	154
L'histoire d'un monument et d'une institution - la Bibliothèque Centrale Universitaire (ELISABETA DRĂGAN)	158
La Colline de Cotroceni. L'Asyle Elena Doamna (ing. ADRIANA HARASIM)	165
Toujours actuel - l'Arc de Triomphe (DOINA CONSTANTINESCU, architecte)	179

## III. RESTITUTIO

Une évocation du génie de Georges Enesco ( <u>GEORGE D. FLORESCU</u> )	189
Gheorghe Ionescu-Gion dans la contemporanéité. Correspondance et manuscrits inédits (professeur PAUL GRIGORIU)	192
Les „dorobanji” de la police - les premières formations du service d'ordre et de surveillance de la ville de Bucarest (HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU)	202
Les uniformes des citoyens-membres de la Garde Nationale (ADRIAN-SILVAN IONESCU)	217

Les bals costumés au XIX <sup>e</sup> siècle et leurs sources d'inspiration historique (ADRIAN-SILVAN IONESCU)	227
Lettre de la guerre d'unification de la nation (Pulca Buhoci-Ciuceanu)	237

#### IV. LE PATRIMOINE CULTUREL BUCARESTOIS

Livres rares de la collection Alexandru Enescu. Auguste Lepère – Illustration pour Huysmans K. J., La Bièvre, Les Gobelins et Saint-Séverin (CĂTĂLINA MACOVEI)	243
Affiches Art Nouveau dans la collection Stroe Slătineanu (MARIA-DOMNIȚA-RUXANDRA DREPTU)	249
Gravures de Daubigny dans la collection privée Sandra Slătineanu Sturdza (MARIA-DOMNIȚA-RUXANDRA DREPTU)	254
Paul Miracovici (AURELIA MOCANU)	261
Elena Popea (AURELIA MOCANU)	266
Trois hypostases de la bibliophilie (ANA ANDREESCU)	271
Livres du XVII <sup>e</sup> siècle dans des collections de Bucarest (ANA ANDREESCU)	276
L'art persan dans des collections bucarestoises (ALEXANDRA BELDESCU)	280
Pièces d'art africain dans des collections de Bucarest (ADRIAN-SILVAN IONESCU)	283

#### V. RESTITUTIO

Ouvres graphiques récemment restaurés au laboratoire du Musée de la ville de Bucarest (RODICA ANTONESCU)	295
Problèmes concernant la restauration des peintures à tempera sur bois (PAULA ERHAN)	300
La restauration d'un albâtre (HORIANA CHICU)	306
La technique de la reproduction des pièces de musée (DAN ILIESCU)	312

#### VI. COMPTES RENDUS

GEORGE POTRA, <i>Din Bucureștii de ieri</i> („Le Bucarest d'hier”), Ed. Scientifiques et Encyclopediques, Bucarest, 1990. I <sup>er</sup> et II <sup>e</sup> volumes (dr. PANAIT I. PANAIT)	327
ADRIAN-SILVAN IONESCU, <i>Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea</i> („Art et document. L'art documentaire au XIX <sup>e</sup> siècle en Roumanie”), Ed. Meridiane, Bucarest, 1990 (RADU IONESCU)	330

# **I. Studii și articole**





## **Considerații preliminare privind cercetările arheologice de la Chitila-Fermă**

dr. VASILE BORONEANȚ

8651 d

Cu aproximativ 15 ani în urmă Aristide Ștefănescu a identificat la Chitila, pe malul drept al Colentinei, un tell neolitic pe care l-a atribuit culturii Gumelnița. Nu era amenințat cu distrugerea. În primăvara anului 1982, cu ocazia cercetărilor de teren efectuate în vederea întocmirii repertoriului arheologic al Bucureștilor a fost revăzut și tellul, constatându-se că din el nu se mai păstrează decât o mică parte, fiind distrus cu ocazia efectuării unor lucrări de îmbunătățiri funciare. S-a mai păstrat din el aproximativ 4-6 m din lungime, 18-20 m din lățime. Partea păstrată se află între gardul de sîrmă împletită și apa Colentinei. După relatările lui Aristide Ștefănescu<sup>1</sup> și după constatările noastre din teren, tellul trebuie să fi avut aproximativ 100 m lungime și 80 m lățime. Cît s-a mai păstrat are o înălțime aproximativ de 0,80 m. Trebuie să fi fost mai înalt, de altfel, așa declara și mecanizatorul care l-a spart<sup>2</sup>. Pe centrul porțiunii păstrate, între timp, s-a implantat și un stîlp de beton pentru rețeaua de înaltă tensiune. Acum tellul se află în perimetrul Fermei nr. 2, Mogoșoaia, fiind plantat cu pomi fructiferi. Este în partea de N-E a localității Chitila pe malul rîului Colentina care aici face o buclă, transformată prin colmatare într-o mlaștină cu trestie și păpuriș, precum și cu vegetație arboricolă și faună specifică. La V, în capătul buclei, se află o stație de pompare a apei pentru irigarea fermei. Orientarea tellului era N-S. Lucrările de amenajare și îmbunătățiri funciare în zonă sînt în curs de desfășurare.

Săpăturile începute de noi în 1982 se situează în partea de N a fostului tell, pe porțiunea păstrată dintre gardul de sîrmă ce împrejmuiește ferma, și și-au propus efectuarea observațiilor stratigrafice, cît mai este posibil, pentru a se putea reconstitui succesiunea locuirilor omenesti pe baze științifice. S-au trasat două secțiuni perpendiculare pe Colentina de cîte 8x2 m fiecare.

Cea mai veche locuire identificată pînă acum aici s-a depus peste un strat de culoare castanie – un humus îngropat. Prima depunere arheologică în care s-a găsit și cel mai vechi nivel de vetre de locuință este de culoare cenușie, mai închisă la bază și mai deschisă (spre gălbui) în partea superioară. În cea de la bază se află locuirea de tip Bolintineanu<sup>3</sup> iar în cea superioară o locuire care ar putea aparține fazei Giulești<sup>4</sup> sau unei etape mai noi a fazei Bolintineanu. Și în acest din urmă orizont s-a găsit un nivel de vetre de locuințe cu platformă de pămînt ars. Urmează o depunere argilooasă gălbuie, sterilă arheologic, dar care nu acoperă uniform întreaga suprafață săpată. Peste aceasta se suprapune o succesiune de cinci orizonturi de locuire într-un pămînt de culoare cenușie cu nuanțe de galben, mai închise sau mai deschise. Cu excepția celui inferior toate înglobează cîte una sau chiar două vetre de locuință cu platformă de pămînt ars sau vetre de foc în afara

locuințelor. Aceste depuneri arheologice aparțin perioadei de trecere de la cultura Boian la Gumelnița<sup>5</sup>. Acestea sînt acoperite de o depunere cafenie cu două orizonturi, cel de jos mai deschis, cel de deasupra mai închis. În ele se află materiale aparținînd culturii Gumelnița<sup>6</sup>. Deasupra se află un strat humusoid în formare de culoare negricioasă cu materiale ceramice rare și foarte fragmentare.

Suprafața săpată a fost împărțită în patru carouri. Succesiunea stratigrafică prezentată mai sus a fost distrusă pînă la 0,60–0,65 m adîncime în caroul 4 și parțial la aproximativ aceeași adîncime în caroul 3. Sub această adîncime succesiunea era normală, fiind deranjată pe alocuri de vizuini de vulpi. În secțiunea I s-a făcut un șanț de control stratigrafic paralel cu peretele median, lat de 0,40 m și adînc de 0,50 m. În el nu s-au găsit dovezi de locuire.

*Locuințele.* În caroul 4 al ambelor secțiuni s-au dezvelit două vetre de locuință cu plan rectangular făcute din pămînt bătut și ars. Ele se suprapuneau. Cea din secțiunea a II-a era cu aproximativ 10 cm mai jos decît cea din secțiunea I și a fost distrusă parțial de aceasta din urmă. Grosimea platformei arse este de 7–10 cm, iar la suprafață avea o scliviseală. Vatra de deasupra părea a avea o formă ușor trapezoidală, în sensul că pe latura de E lățimea era mai mică de 1 m, iar la V de 1,15 m. Latura de S era lungă de numai 1,90 m, față de 2 m pe latura de N. Cele două nivele de vetre credem că aparțin aceleiași locuințe care a fost refăcută de două ori. Credem, de asemenea, că intrarea era pe partea de E, deoarece la mică distanță de capătul platformei se afla o vatră de foc circulară în aer liber, înconjurată de multe deseuri alimentare, cenușă, cărbune etc. Nici această vatră nu era întimplătoare, deoarece era bine arsă și făcută tot din pămînt bătut, de formă aproximativ circulară, fățuită, cu diametrul de 0,40 m. Această vatră, probabil, servea la prepararea alimentelor. Pe platforma superioară s-a găsit și o rîșniță de piatră, multă ceramică, niște greutatea de plasă, unelte de os și silex.

În același strat, în caroul 1, s-a găsit o altă vatră ceva mai mare, cu diametrul de 0,60 m, făcută cu grijă cu fățuială. În jurul său se afla multă cenușă, arsură, cărbune, ceramică fragmentară și o bucată de malachit. Credem că a fost făcută în apropierea unei locuințe rămase în afara săpăturii, în partea de V. În imediata apropiere a vetrei s-a găsit o groapă de formă circulară de aproximativ 0,50 m, adîncită cu aproximativ 10 cm față de nivelul de călcare în care s-au găsit fragmente ceramice. Poate să fi fost o groapă de epocă care s-a umplut intenționat sau întimplător în epocă.

În stratul aparținînd perioadei de tranziție s-au găsit, după cum am arătat, mai multe nivele de vetre de casă cu platformă arsă. Nici una dintre acestea nu a fost găsită întreagă. În nivelul inferior nu s-a găsit nici una, în celelalte nivele care le suprapun s-au găsit cinci. În nivelul trei erau două. Au fost mult deranjate de gropile de vulpi. Dintre vetre, una este mai interesantă, cea care pe platformă, pe partea de N, dar pe mijloc avea o pată intens arsă, cu o arsură mai groasă pe care, presupunem, se făcea focul în vreme de iarnă. Nu a fost săpată în întregime, deoarece a rămas în perete, în zona stîlpului de înaltă tensiune. Locuințele din această perioadă se deosebesc de cele din faza Bolintineanu prin aceea că au altă orientare. Sînt orientate E-V. O altă caracteristică a lor este aceea că sînt mult mai încăpătoare. Locuința cu vatra focului în interior avea 3,60x1,80 m. Celelalte aveau dimensiuni apropiate. Arsura platformei nu era la fel de groasă la toate și nici la fel de bine păstrată.

*Ceramica.* În fiecare din orizonturile prezentate s-au găsit numeroase fragmente ceramice. Pasta ceramicii este în general aceeași în ambele culturi,

Boian și Gumelnița, conținând în compoziție la categoria comună, substanțe organice – adevărat mai numeroase în Boian-Bolintineanu – iar la categoria fină și semifină nisip și cioburi pisate sau chiar calcar. O diferență sesizabilă este însă la culoarea vaselor. Începând cu perioada de tranziție cioburile provenind de la vase de culoare cărămiziu-portocalie, sînt mai numeroase, mai ales la categoria fină și semifină. În ce privește formele, menționăm un repertoriu mai sărac în faza Bolintineanu – cu numeroase fragmente din vase bombate, cu profil îngroșat în partea bombată a vaselor, în legătură cu care ne întrebăm dacă este o caracteristică de epocă sau o preluare din tradiția culturii cu ceramică lineară. Dar, alături de acestea, se întîlnesc și suporturi de vase mai mici sau mai mari, vase mari de provizii, castroane etc. În faza Giulești se constată o îngustare a fundului cănițelor (paharelor) și chiar castroanelor, precum și o diversificare a subtipurilor. Apare și un tip de vas cu picior plin, vase-strecurătoare și altărase. În etapa de tranziție, precum și în Gumelnița predomină castroanele cu numeroase subtipuri, unele cu fundul foarte mic și gura foarte largă. Vasele bombate – ușor turtite – au o fațetare lată pe exteriorul rotundului maxim. Toate formele de vase inclusiv suporturile, vasele cu picior și chiar tăvițele se diversifică mult. Formele sînt toate specifice culturilor menționate<sup>7</sup>.

Domeniul marilor transformări și evoluții îl constituie decorul care oglindește marea gamă de elemente de stil și de mijloace de exprimare, pe toate categoriile ceramice, scoțînd în evidență existența unui centru genetic aici în centrul Cîmpiei Române, răscruce a întîlnirii curenților culturale venite dinspre sudul și S-V mediteraneean, vestul central european și N-E stepic. Considerăm că ceramica culturii Boian-Bolintineanu este profund dominată de fondul autohton Criș. Trebuie să ne gîndim în special la marea masă de vase și forme a ceramicii comune din pastă cu pleavă sau nisip ca în etapa tîrzie a acestei culturi, ornamentată cu barbotină sau doar netezită, la ornamentul făcut cu unghia, la liniile incizate coborîtoare sau înclinate și în rețea, la motivul din benzi simple sau hașurate – motiv în scăriță – care se mențin cam în aceleași proporții ca în cultura Criș, la motivele din butoni lustruiți, la lustruirea ceramicii, la caneluri adevărat mai largi, nu cea măruntă (pliseurile), dispusă orizontal sau vertical. Descoperirea unei ceramici cu ornament făcut cu unghia, dispus în șiruri sau metope, ne îndreptățește să credem că motivele din linii incizate cu creștături derivă din aplicarea motivului făcut cu unghia pe linie incizată pentru păstrarea șirului. În acest proces nu trebuie minimalizată contribuția culturii Dudești<sup>8</sup> care se dovedește a fi păstrătoarea tradițiilor amintite mai sus, pe care printr-un proces de evoluție internă, sub influența transformărilor social-economice și artistice de epocă, le diversifică și le combină creator. Boianul – în faza Bolintineanu – preia unele dintre aceste elemente și, în același spirit creator, le combină pe ceramică și, după opinia noastră, în urma cercetărilor de la Chitila, oferă cheia înțelegerii întregii culturi Boian. Cercetările viitoare credem că vor putea lămuri dacă într-o etapă de sfîrșit de Bolintineanu și început de Giulești se face așezarea în tipar a evoluției sale; aceasta se produce aproximativ în momentul istoric cînd întreg fondul vechi etnic, prin evoluții specifice, se regionalizează făcînd opoziție elementului central european reprezentat etnic și lingvistic prin cultura ceramicii lineare. De la aceasta se încearcă preluarea unor elemente care vor rămîne însă periferice, pierzîndu-se în tradițiile vechi. Procesul este îndelungat și durează pe întreaga evoluție a culturii Boian<sup>9</sup>. Nu ne putem da seama, în stadiul actual al cercetărilor noastre, de amploarea aportului datorat influenței culturii Precucuteni<sup>10</sup> pe care o considerăm ca pe o variantă regională a unui proces care începe o dată cu evoluția culturii



Vinča, născută în opinia noastră dintr-o specializare regională a culturii Starčevo-Criș. Pe acest fond al înnoirilor culturale, sub impulsurile invențiilor din câmpul activităților tehnico-economice de epocă, trebuie plasată apariția și evoluția modului de ornamentare prin excizie, cu câmpuri ferite și excizate, și a apariției ceramicii ornamentate prin grafitare a întregii suprafețe a vaselor sau numai a unor părți, a executării unor motive ornamentale care au fost specifice culturii Criș<sup>11</sup> și apoi și a unor elemente triunghiulare (dinte de lup), prezentate în descoperirile noastre încă din etapa Giulești și din perioada de tranziție spre Gumelnița.

Pe acest fond menționăm prezența unor elemente de decor de manieră, pe care deocamdată ne permitem să o denumim „Vincoida”, pe o ceramică cu o pastă în care se află introdus mult nisip, ornamentată cu figuri geometrice mai largi, decorate la colțuri cu împunsături sau linii perpendiculare, precum și a unor ornamente din înțepături profunde pe aceeași pastă, dispuse în benzi înrămate sau nu, iar pe castroane cu buza adusă spre interior, ornamente din benzi incizate, simple sau hașurate. Menționăm, de asemenea, o categorie de vase din pastă fină, bine arse, îngrijit lustruită, care pot fi socotite de influența lineară<sup>12</sup>, dar pe care apar creștături și alveole lustruite. Ele sînt cunoscute precucutenianului<sup>13</sup>, dar sînt relativ numeroase în depunerile specifice perioadei de tranziție la cultura Gumelnița. Par a-și face apariția încă din faza Bolintineanu, influențînd poate tehnica și motivistica culturii precucuteni<sup>14</sup>.

Cele mai multe dintre motivele specifice perioadei de tranziție sînt continuate în straturile aparținînd culturii Gumelnița<sup>15</sup>. Menționăm că săpăturile au prins numai în mică măsură acest strat, se impune, deci, cercetarea în porțiunea în care se mai păstrează spre a ne putea face o părere cît mai clară asupra continuării procesului de evoluție și asupra elementelor noi apărute. După datele pe care le avem aparțin Gumelniței (Gumelnița A-B).

Între elementele de decor mai deosebite, folosite în perioada de trecere la Gumelnița trebuie să amintim pastilele mai mici sau mai mari în relief lustruite pe ceramică portocaliu-cărămizie, dar pastile se întîlnesc și grafitate. Între acestea, mai interesantă este aceea făcută în exteriorul unui castron pe care este realizat un motiv uman schematizat-stilizat prin ciocănirea sau scobirea pojghiței grafitate. El este un motiv de tradiție în mezoliticul și neoliticul balcano-danubian folosit în epoca bronzului și a fierului, trecînd în tradiția ornamentală din epoca istorică și în patrimoniu motivisticii artei populare românești. Ornamentarea cu pastile este practică și în cultura Gumelnița atît în relief, cît și pe ceramica pictată cu grafit<sup>16</sup>.

Din toate nivelele provin figurine de lut antropomorfe sau zoomorfe decorate cu motive geometrice sau fără ornamente. S-au descoperit de asemenea mai multe greutăți de război sau de plasă de pescuit făcute din lut, fusaiole cioplite din cioburi de vase etc.

S-a recoltat o mare cantitate de oase de animale domestice aparținînd unor specii de bovine, ovi-caprine, porc, mistreț, cerb, căprioară, iepure etc. Unele oase, după consumarea cărnii, au fost prelucrate în unelte de tipul sulelor, spatulelor, vîrfurilor de săgeată și chiar în piese de tipul sulelor, spatulelor, vîrfurilor de săgeată și chiar în piese de podoabă cum ar fi un fragment de inel găsit în locuința nr. 2 Bolintineanu. Un corn de cerb lustruit și perforat la un capăt a fost folosit ca pandantiv; mai deosebită este o patină de os și un metatars de bovideu cioplit în patru muchii pînă la canalul medular<sup>17</sup>.

S-au găsit mai multe părți de schelet uman. După un prim examen făcut de specialistul Dardu Nicolaescu-Plopșor, ele aparțin unui copil sub 6 ani (infans II), unei adolescente de aproximativ 16 ani și unui adult de 20-23 ani<sup>18</sup>.

Afît din orizonturile de locuire Boian, cît și Gumelnița provin unelte de silex de tipul așchiilor și lamelor simple sau retușate, gratoarelor pieselor denticulate sau cu scobitură.

În orizontul de locuire din vremea fazei Bolintineanu s-a găsit și o daltă de silex maro-deschis, bine șlefuit, iar în cele aparținînd etapei de tranziție și Gumelnița, cîte un topor de piatră găurit<sup>19</sup>.

Subliniem de asemenea faptul că în primul nivel al stratului Gumelnița (probabil A1) a fost descoperită o brățară de aramă, cu diametrul maxim de 5,8 cm. Este executată dintr-o sîrmă cu profil plat oval, ale cărei capete crestate în cap de șarpe se petrec. Lățimea sîrmei este în medie de 9 mm și grosimea de 4 mm, greutatea 52,50 g. Este importantă prin formă și crestătura de la capete, fiind prima găsită pe teritoriul țării noastre<sup>20</sup> în acest mediu. Ea stă la originea brățărilor terminate cu capete de șarpe, oferind un argument în favoarea părerilor exprimate de cercetătorii V. Pârvan, I. Andrieșescu, N. Iorga, anume că arta traco-dacilor își are obîrșia în mileniiile anterioare. Brățări din aur cu capetele petrecute, dar fără crestarea capetelor, s-au găsit la Hotnica în Bulgaria, în apropiere de Tîrnovo<sup>21</sup>, mai mult sau mai puțin contemporane cu brățara descoperită de noi.

Acestea sînt principalele probleme puse de descoperirile de la Chitila-Fermă din anul 1982.

Mai 1983

## **Considérations préliminaires concernant les fouilles archéologiques de Chitila-Fermă**

### **Résumé**

En 1982 on a fouillé le tell du nord-est de Chitila, sur la rive droite de la Colentina, identifié environ 15 années auparavant comme tell néolithique et attribué à la culture de Gumelnița.

On en conserve une petite partie plantée d'arbres fruitiers, le reste étant détruit à l'occasion des ouvrages d'amélioration foncière encore en cours.

Lors des fouilles de 1982 on a découvert les traces d'habitations, de la céramique à une décoration diverse – reflétant les changements et l'évolution de la période de son exécution des os d'animaux domestiques, des parties de squelettes humains, des outils en silex, un bracelet de cuivre aux bouts façonnés en forme de tête de serpent susceptibles d'être datés de Gumelnița.

### **Note**

1. Aristide Ștefănescu ne-a însoțit în teren ajutîndu-ne la identificarea așezării și delimitarea sa.
2. Mecanizatorul ne-a declarat că lama buldozerului scotea nenumărate craniî de om, greu de spus dacă nu erau de animale, multe oale și cioburi pe care le-a împins în partea de V a așezării unde se afla o mică văioagă, precum și în partea de S unde se afla un teren bălțit.
3. E. Comșa, *Stadiul cercetărilor despre viața oamenilor din tîza Bolintineanu a culturii Boian*,

- in SCIV VI, 1955, 1-2, p. 13-43; D. Berciu, *Sur le resultat du contrôle stratigraphique à Tangion et à Petru Rareș* (1956-1957, Dacia III, 1959, p. 59-78).
4. E. Comșa, *Considerații cu privire la evoluția culturii Boian*, în SCIV V, 1954, 3-4, p. 360-392; D. Berciu, *op. cit.*
  5. D. V. Rosetti, *Săpăturile de la Vidra*. Raport preliminar în Publicațiile Muzeului Municipiului București, I, 1934, p. 6-31; D. Berciu, *Săpăturile arheologice de la Tangîru* (1934), în Buletinul Muzeului județean Vlasca, I-II, 1937, p. 7-22; Sebastian Morintz, *Săpăturile de la Spanțov*, I, *Așezarea neolitică*, în Materiale, V, 1959, p. 163-167.
  6. Vladimir Dumitrescu, *Fouilles de Gumelnița*, în Dacia II, 1925, p. 29-103; D. Berciu, *Sur les resultats.... op. cit.*
  7. D. Berciu, *Contribuții la problemele neoliticului din România*, București, 1961, p. 373-409; E. Comșa, *Istoria comunităților culturii Boian*, București, 1974, p. 19-123.
  8. E. Comșa, *La civilization neolithique Dudești*, în Bericht über den V internationalen Kongress für vor und Frühgeschichte, Hamburg-Berlin, 1961, p. 58.
  9. E. Comșa, *Istoria comunităților culturii Boian*, *op. cit.*
  10. Silvia Marinescu-Bilcu, *Cultura Precucuteni pe teritoriul României*, București, 1974, p. 55-80.
  11. D. Berciu, *Contribuții la problemele neoliticului...*, p. 21.
  12. Virgil Teodorescu, *Date preliminare privind cultura cu ceramică lineară din teritoriul de la sud de Carpați al României*, în SCIV, 17, 1966, 2, p. 223-234.
  13. Alexandrina Alexandrescu.
  14. D. Berciu, *Contribuții la problemele neoliticului...*, p. 375-428.
  15. *Idem*, p. 429-470.
  16. *Idem*.
  17. Determinarea preliminară a făcut-o Alexandra Bolomey care va efectua și studiul oaselor, căreia îi mulțumim.
  18. Mulțumim pentru aprecierile făcute.
  19. E. Comșa, *Istoria comunităților culturii Boian...*, p. 81-85; Vladimir Dumitrescu, *Fouilles de Gumelnița*, p. 50-52.
  20. E. Comșa, *L'utilisation du cuivre par les communautés de la culture Gumelnița du territoire roumain*, în Studia Praehistorica, 1-2, 1978, p. 109-120.
  21. G. J. Georgiev, *Das Spätchalcolithikum in Bulgarien im Licht der neuesten archäologischen Untersuchungen*, în Studia Praehistorica, 1-2, 1978, p. 72-76.

# **Un domnitor bucureștean, Mihnea-Mihail Voievod, în lupta pentru independența poporului român**

ALEXANDRU-NICOLAE TOMESCU

O caracteristică de bază a istoriei noastre medievale o constituie lupta comună a țărilor pentru independență, ilustrată strălucit de acțiuni ale unor domnitori ca Iancu de Hunedoara, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul. Astfel de acțiuni, deși de mai mică amploare vom avea de consemnat și în secolul al XVII-lea, una dintre acestea, cea mai importantă, fiind legată de numele celui ce s-a dorit continuatorul Viteazului, Mihnea-Mihail voievod; acțiunea sa curajoasă s-a desfășurat la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVII-lea, în condiții deosebit de dificile pentru țările noastre, când în sud-estul Europei își disputau întâietatea patru mari puteri: Turcia și Polonia, aflate în declin, Austria și Rusia, în plină ascensiune, iar țările române slăbiseră datorită creșterii obligațiilor față de Poartă, scăderii autorității domnești, luptelor între partidele boierești, aservirii țărănimii, reducerii armatei.

După cum este cunoscut, o primă alianță antiotomană a țărilor române în a doua jumătate a veacului al XVII-lea o constituie aceea dintre Gheorghe Rakoczi al II-lea, principele Transilvaniei, Constantin Șerban, domnul Țării Românești și Gheorghe Ștefan, domnul Moldovei. Încheiată inițial în scopul înăbușirii răscoalei seimenilor din Țara Românească, la 1655, alianța celor trei domnitori s-a transformat într-o coaliție antiotomană, exprimată și cu ocazia campaniei din Polonia, ce a avut loc în anul 1657. Nu se poate nega faptul că o cauză a acestei expediții revine ambiției personale a lui Gheorghe Rakoczi al II-lea de a ocupa tronul Poloniei. Campania a avut însă și un puternic caracter antiotoman, datorat faptului că Polonia era atunci un aliat fidel Porții<sup>1</sup>. Prezența lui Gheorghe Rakoczi al II-lea pe tronul Poloniei ar fi însemnat o considerabilă lărgire a frontului antiotoman. Dar Turcia intervine de partea regelui polonez, solicitând hanului să trimită trupe. O armată de 80 000 de tătari<sup>2</sup> (după alte surse, 150 000<sup>3</sup>) intră în Polonia, înfrângând oastea țărilor române. Acest fapt va avea urmări negative pentru coaliția românească. Turcia va căuta să profite de situația creată, pentru a înlocui pe cei trei cîrmuitori și pentru a dezorganiza astfel blocul antiotoman al țărilor române, căci, așa cum arată cronică „peste voia turcilor era această înălțare a lui Racoții... și împreunarea lui cu aceste două domnii, de Moldova și de Țara Românească”<sup>4</sup> și, de aceea, „au pus gînd rău pre Racoții și pre aceste două domnii”<sup>5</sup>. Ca urmare, sub presiunea Turciei, la 1 noiembrie 1657, dieta Transilvaniei alege ca principe în locul lui Rakoczi pe Francisc Rhedey<sup>6</sup>. A fost o domnie de scurtă durată, căci Rakoczi își va lua tronul la 3 ianuarie 1658<sup>7</sup>. În Moldova și Țara Românească, turcii instalaseră domni noi, considerați fideli, în persoana lui Gheorghe Ghica și Mihnea al III-lea Radu<sup>8</sup>. Era această schimbare atît dovada



nemulțumirii Sublimei Porți pentru campania din Polonia, cît și dorința marilor dregători de a avea liniște în țările române, în vederea războiului pe care-l pregăteau împotriva Veneției<sup>9</sup>.

Noul domn al Țării Românești, spune Cronica, „s-au așezat aici, în scaun la București”<sup>10</sup>. De altfel, numeroși domnitori anteriori lui folosiseră orașul de pe Dîmbovița ca reședință domnească. Voievozi ca: Vlad Tepeș, Radu cel Frumos, Laiotă Basarab cel Tânăr, Vlad Călugărul, Mihnea cel Rău, Radu de la Afumați, Mircea Ciobanul, Petru cel Tânăr, Alexandru al II-lea, Mihai Viteazul stătuseră mai mult în București<sup>11</sup>. O importantă dezvoltare cunoscuse orașul sub domnia lui Matei Basarab, lucru dovedit de descrierile făcute de călătorii Petru Bogdan Baksic, în 1640<sup>12</sup>, și Paul de Alep, în 1657<sup>13</sup>. Mult timp petrecuse la București și Constantin Șerban, care, la vestea venirii lui Mihnea, luase hotărîrea de a arde orașul, pentru ca „atunci cînd va veni noul domn, acesta să nu fie în stare să găsească vreun loc unde să-și așeze scaunul său”<sup>14</sup>. De altfel, Paul de Alep numește, în 1657, Bucureștiul „vestita reședință a domnilor din timpurile cele mai vechi”<sup>15</sup>, iar Evlia Celebi, în 1659, vorbește de „marele oraș București, capitala Țării Românești”<sup>16</sup>, în timp ce Țirgovîștea este considerată „a doua capitală”<sup>17</sup>.

Încă de la începutul domniei sale, Mihnea al III-lea acționează pentru pregătirea îndrăznețului său plan de răscoală antiotomană. Astfel, în timp ce, pe față, se arăta supus turcilor, „den inimă gîndea să se scoale cu arma asupra turcilor, să-i bată”<sup>18</sup>.

Mihnea își stabilește reședința la mănăstirea Radu-vodă din București, pe care o fortifică<sup>19</sup>. La 30 mai 1658 își schimbă numele în Mihai, fiind încoronat la București, de către patriarhul Macarie al III-lea al Antiohiei, după obiceiul împărațesc bizantin<sup>20</sup>. Prin schimbarea numelui în Mihai, noul domn voia să sugereze, desigur, reînvierea lui Mihai Viteazul; încoronarea sa după ritul împăraților bizantini dovedește existența unui alt vis al lui Mihnea, acela al refacerii Bizanțului, prin eliberarea de sub ocupația otomană<sup>21</sup>.

Urmîndu-și planul său, noul domnitor ia o serie de măsuri pentru întărirea țării. Se preocupă de înviorarea vieții economice<sup>22</sup>. Caută întărirea autorității domnești, prin remanierea divanului, mai ales după trădarea marii boierimi în 1658: „s-au pus pre voia sa boieri”<sup>23</sup>. Mihnea dorește și sprijinul bisericii. El asigură terminarea construirii Mitropoliei din București, a cărei sfințire are loc la 6 iunie 1658, cu participarea patriarhului Antiohiei, Macarie<sup>24</sup>. Domnitorul întreține strînse legături cu clerul ortodox din Balcani<sup>25</sup>. Pe plan intern, caută redresarea finanțelor țării, prin rîscumpărări silite din rumînie<sup>26</sup>. Măsura avea un dublu scop: pe de o parte obținerea sumelor de rîscumpărare și creșterea numărului contribuabililor pentru umplerea vistieriei, pe de altă parte, folosirea celor rîscumpărați pentru întărirea armatei. Mihnea-Mihail întărește capacitatea de apărare a Țării Românești, folosind ca pretext față de turci pericolul pe care-l reprezenta pentru el Constantin Șerban<sup>27</sup>: „gătire mare făcea: tunuri, erbării și dorobanți... îi îndrepta pe la steaguri, făcînd căutări tuturor slujitorilor țării”<sup>28</sup>; „alese din neamul dorobăntesc de puse capete mari peste tot”<sup>29</sup>. Oastea, alcătuită din curteni, slujitori, mercenari, ajunge la 30 000 de oameni<sup>30</sup>. În programul său militar, voievodul urmărește și întărirea artileriei, fapt pentru care păstrează cele 53 de tunuri introduse în țară atunci cînd pașa de Silistra îl ajutase la obținerea tronului<sup>31</sup>. În iunie 1658 sînt restituite, la solicitarea sa, adresată lui Gheorghe Rakoczi al II-lea, cele trei tunuri pe care Constantin Șerban le luase cu el cînd se retrăsese în Transilvania<sup>32</sup>. Se adaugă comenzile de armament făcute de domnitor la Sibiu<sup>33</sup>. În fine, se construiesc importante fortificații, după cum arată o cronică turcească: „și-a așezat caiaua în

locuri greu de trecut și în munții Transilvaniei și a pus să se sape șanțuri în cele patru părți ale Tirgovitei<sup>34</sup>. Mihnea caută, de asemenea, să întreprindă bune relații cu celelalte două țări române. Are legături strânse cu negustorii români și sași din sudul Transilvaniei, aceștia beneficiind de privilegii în Țara Românească<sup>35</sup>. Relații bune se stabilesc, încă din primăvara anului 1658, și cu principele Ardealului, Gheorghe Rakoczi al II-lea. Astfel, are loc un schimb de scrisori între cei doi conducători, prin intermediul lui Petru Rhedey<sup>36</sup>. Totodată, Mihnea-Mihail caută să-l susțină la Poartă pe Rakoczi, ceea ce-i atrage domnitorului muntean suspiciunea Turciei<sup>37</sup>.

Legăturile între domnitorul Țării Românești și principele Transilvaniei ies la iveală cu prilejul expediției otomane împotriva lui Rakoczi, în vara anului 1658. Mihnea, deși aflat în tabăra turcească, după cum arată cronicarul Radu Popescu, era „ajuns cu Racoții... să stea împotriva turcilor, și avînd în gîndul său această țintă, cînd vrea să treacă pe la Teleajen, atunci și-au arătat gîndul lui boierilor și căpeteniilor, îndemnîndu-i să taie pe turci și pe tătari”<sup>38</sup>. Dar boierii se opun și, mai mult, informează pe turci despre intențiile lui Mihnea. Domnitorul reușește cu greu să înlăture bănuielile turcilor și execută pe boierii trădători: vistierul Pîracu, postelnicul Istratie, banul Preda Brîncoveanu, aga Preda Bîrsescu, căpitanul de roșii Vintilă, vătaful Badea<sup>39</sup>. El este nevoit să amîne acțiunea antiotomană și se vede forțat să participe la campania din 1658, împotriva lui Rakoczi<sup>40</sup>. Însuși ambasadorul Veneției la Viena arată că domnul muntean a fost determinat de împrejurări să se alăture turcilor<sup>41</sup>. Mihnea însuși consideră necesar să se justifice sibienilor pentru participarea lui la expediție: „fiind și noi sub porunca împăratului, într-alt chip nu am avut cum face, ci ne-au căutat a veni și noi. De care lucru nu am pohtit, să vedem lucruri ca acesta, căci cine se bucură la casa vecinului cînd vede arzîndu-i, iar mîine ori poimîine arde casa lui?”<sup>42</sup>. De altfel, Mihnea se arată dornic să se întoarcă în Țara Românească încă înainte de încheierea expediției în Transilvania, ceea ce determină un conflict între el și pașa de Silistra<sup>43</sup>. Întors în țară, domnitorul continuă pregătirile sale împotriva Sublimei Porți. Politica sa în această perioadă este foarte bine sesizată de către autorul Letopiseșului Cantacuzinesc: „Ce gîndise asupra turcilor nu mai părăsise, ci mai vîrtos se întărise. Strîngînd oști de iznoavă și cu meșteșug mare, două lucruri făcea: cătră Racoții Gheorghe craiul scria cărți să vie oști ajutor, iar cătră turci plecăciune mare făcea. Și lua bani cu împrumut de la turci. Și încă i-au chemat cu rugăciune, de au venit la dînsul aici în țară”<sup>44</sup>. Cu banii obținuți ca împrumut de la turci, Mihnea-Mihail și-a întărit în continuare armata. Pentru a evita o nouă trădare a boierimii, unii mari boieri sînt executați în vara anului 1659. Cad acum: vornicul Radu Cîndescu, spătarul Udriște, clucerul Buicescu, stolnicul Radu Fănășanu, postelnicul Panciu Pîrîianu, comisul Badea Comăneanu, clucerul Stroe Bîrsescu, căpitanul Vasile Cîmpineanu<sup>45</sup>.

O coordonată de bază a politicii lui Mihnea-Mihail, care amintește de aceea a marelui său înaintaș, a fost dorința de a asigura încadrarea tuturor țărilor române în frontul antiotoman. Încă din toamna anului 1658 se încercase stabilirea unei înțelegeri cu principele de atunci al Ardealului Acațiu Borcoi<sup>46</sup> și cu domnul Moldovei, Gheorghe Ghica<sup>47</sup>, dar rezultatele nesatisfăcătoare ale acestor acțiuni îi dovediseră că nu putea conta, în planurile sale, pe cîrmuitorii de atunci ai celorlalte țări surori. De aceea, atunci cînd Gheorghe Rakoczi al II-lea va relua tronul Transilvaniei, domnul Țării Românești se va orienta ferm spre o înțelegere cu acesta, care să prevadă și aducerea unui domn favorabil la scaunul Moldovei. De un real folos în încheierea alianței cu Rakoczi i-a fost Ioan Kemeny, nobil ardelean căzut prizonier la tătari în campania din Polonia din 1657. Acesta, eliberat cu

sprijinul lui Mihnea din robia tătară va fi folosit ca intermediar între domnitorul Țării Românești și principele Transilvaniei<sup>48</sup>. Prin el, Mihnea l-a înștiințat pe Rakoczi „că este tovarăș împotriva turcilor cu dînsul”<sup>49</sup>. Ca urmare a acestei acțiuni s-a încheiat, la 4 octombrie 1659, la Țirgu-Mureș, un tratat semnat de Gheorghe Rakoczi al II-lea, cei doi plenipotențieri ai lui Mihnea și Gabriel Thomassy, vicarul apostolic al Moldovei, în următorii termeni: „Să fie între cei doi domni vecini pace eternă și indisolubilă. Amîndoi să fie prietenilor prieten și dușmanilor dușman. Se vor ajuta reciproc cu arma”<sup>50</sup>. La cîteva zile după aceasta, după cum relatează cronicarul Georg Kraus „Rakoczi trimise numeroase solii în Țara Românească la Mihnea-vodă, și-l înduplecă să vină cu întreaga sa oștire la Rucăr... Făcură un legămînt pe viață și pe moarte”<sup>51</sup>. Mihnea-Mihail prin actul dat la Rucăr, la 15 octombrie 1659, data întîlnirii lui cu Rakoczi, confirmă înțelegerea de la Țirgu-Mureș<sup>52</sup>. Cei doi hotărîsc, totodată, ca scaunul Moldovei să fie ocupat de Constantin Șerban<sup>53</sup>. Pentru aceasta, arată cronică „rîndui Racotii pe Costandin-vodă să meargă cu oști în Moldova, să scoată pe Ghica-vodă... Mihnea-vodă trimise pe Gheorghe Băleanul în Moldova cu puțină oaste, ajutoriu lui Costantin-vodă”<sup>54</sup>. Constantin Șerban, în schimbul ajutorului primit, a făgăduit să asigure integrarea Moldovei în coaliția antiotomană<sup>55</sup>.

Prin încheierea alianței antiotomane între Mihnea și Rakoczi și prin impunerea pe tronul Moldovei a lui Constantin Șerban, frontul antiotoman al celor trei țări române s-a refăcut în toamna anului 1659, dar pentru scurt timp.

În vederea acțiunii antiotomane pe care-o pregătea, Mihnea-Mihail desfășoară și o susținută activitate diplomatică, în parte de comun acord cu Rakoczi, pentru a obține sprijinul celor interesați în lupta împotriva Porții. Domnul român are, întocmai ca Mihai Viteazul, strînse legături cu popoarele ortodoxe din Balcani, aflate sub jugul otoman: grecii, sîrbii, bulgarii, recrutînd totodată dintre ei ostași pentru armata lui<sup>56</sup>. Întreține corespondență cu cazacii care-i făgăduiesc ajutor<sup>57</sup>. Caută o înțelegere cu marele han<sup>58</sup> și cu Polonia<sup>59</sup>. Exploatează neînțelegerile de la Constantinopol, dintre sultana-mamă și vizirul Köprülü<sup>60</sup>, are legături cu răscoala din Asia Mică<sup>61</sup>. Pentru obținerea sprijinului papei, încurajează pe catolicii din Țara Românească: reclădește mănăstirea din Țirgoviște, dăruindu-i sate și moșii, cheamă în țară pe arhiepiscopul Petru, pentru a o reorganiza, acordă privilegii mănăstirii din Cîmpulung<sup>62</sup>. Se adaugă soliile purtate la Viena, Veneția și Roma. În vara anului 1658, plecînd din București, Gabriel Thomassy duce solia lui Mihnea, întărită cu o scrisoare de recomandare din partea lui Rakoczi<sup>63</sup>, la Veneția<sup>64</sup>, Roma<sup>65</sup> și Viena<sup>66</sup>. O nouă solie a lui Mihnea-Mihail, de asemenea întărită printr-o scrisoare a principelui ardelean<sup>67</sup>, este purtată de călugărul Grigore de la Lipovăț, în 1659, la Viena<sup>68</sup>, Veneția<sup>69</sup> și Roma<sup>70</sup>.

Dar puterile creștine nu erau dispuse să sprijine coaliția antiotomană a țărilor noastre. Astfel că, în toamna anului 1659, ca și în alte momente importante ale istoriei noastre, românii vor trebui să se bazeze doar pe forțele lor. Și de data aceasta ei vor avea de făcut față unor oști inamice superioare numeric, trimise de o Turcie aflată în perioada maximei ei expansiuni teritoriale, completate cu trupe tătarăști.

În toamna anului 1659, domnul muntean consideră că sînt îndeplinite condițiile pentru punerea în aplicare a îndrăznețului său proiect.

Campania antiotomană a românilor începe prin obținerea unor succese. Încă de la jumătatea lunii septembrie 1659 Mihnea-Mihail ucisese, întocmai cum făcuse cu 65 de ani în urmă Mihai Viteazul, pe creditorii și ostașii turci din București și Țirgoviște<sup>71</sup>. Apoi, poruncind ostașilor de la graniță să nu permită ieșirea turcilor din

țară, domnitorul execută pe otomanii de pe teritoriul Munteniei<sup>72</sup>. Sînt uciși, în total, circa 10 000 de musulmani, luîndu-li-se, totodată, și averile<sup>73</sup>. Astfel că, la trecerea lui prin țară, la sfîrșitul lunii noiembrie 1659, călătorul turc Evlia Celebi va vedea de-a lungul drumului său „o mulțime de cadavre de ale mahomedanilor”<sup>74</sup>. Apoi, întocmai ca și Viteazul în 1594, și beneficiînd și de un mic ajutor din partea lui Rakoczi, care, după cum arată cronica „trimise ajutor Mîhnii pe Gorund, căpitanul nemților, cu o seamă de unguri”<sup>75</sup>, Mihnea-Mihail atacă orașele controlate de otomani pe ambele maluri ale Dunării: Giurgiu, Brăila, Hirșova<sup>76</sup>, Silistra, Rusciuc, Nicopole, Orșova, Vidin, Cladova<sup>77</sup>.

La 23 noiembrie 1659, Mihnea-Mihail obține strălucita victorie de la Frățești împotriva pașalelor de Rumelia și Silistra și a unui corp de tătari. Bătălia de la Frățești este, în același timp, o importantă luptă antiotomană cîștigată, ultima din secolul al XVII-lea, dar și o dovadă a calităților strategico-militare deosebite ale domnitorului român. Trupele inamice au fost mai întîi atrase într-un loc mîlășinos, închis, unde oamenii lui Mihnea-Mihail, cum arată Letopiseșul Cantacuzinesc, „îi loviră fără veste și foarte rău i-au tăiat. Și cîți scăpară, i-au gonit pînă în tabără. Turcii se îngrijară foarte”<sup>78</sup>.

Dar, aproape în același timp cu strălucita victorie a lui Mihnea-Mihail, aliații săi din celelalte două țări române suferă înfrîngerii decisive. Constantin Șerban pierde tronul Moldovei, fiind învins, la Ciuc, pe Baklui, în ziua de 21 noiembrie 1659, de către o armată tătarască venită și cu ajutor polonez, pentru a-l înscăuna pe Ștefăniță Lupu. După îndeplinirea misiunii lor în Moldova, tătarii pornesc spre Țara Românească, pentru a-l instala domn la București pe Gheorghe Ghica<sup>79</sup>. În aceeași zi de 21 noiembrie 1659, Rakoczi, fiind înfrînt de către pașalele de Buda și Timișoara la Poarta de Fier a Transilvaniei<sup>80</sup>, este nevoit să se retragă, iar turcii pun din nou principe pe Acațiu Barcsoi<sup>81</sup>. Știrile acestea îi parvin lui Mihnea-Mihail chiar după victoria de la Frățești. După cum spune cronica, „peste noapte veni veste neagră Mîhnii, că au bătut turcii pre Racoșii craiul și pe Costandin-vodă așijderea... Că turcii erau mulți și tătarii încă veneau cu Ghica-vodă”<sup>82</sup>.

În situația creată, Mihnea nu poate fructifica succesul obținut la Frățești, deoarece înfrîngerile celor doi aliați duceau, practic, la înconjurarea Țării Românești. Domnitorul este nevoit să se retragă mai întîi la Tîrgoviște, unde plănuia să reziste<sup>83</sup>, dar, din cauza unei noi trădări a boierimii, Mihnea trebuie să treacă munții în Transilvania<sup>84</sup>. Tot aici se retrăsese, în cele din urmă, și Constantin Șerban<sup>85</sup>.

La Sibiu, Mihnea-Mihail ia legătura cu Rakoczi, pentru a obține ajutorul necesar încercării de a-și recăpăta tronul<sup>86</sup>. Din păcate însă, principele ardelean nu era în măsură să-i acorde vreun sprijin<sup>87</sup>. Tot de aici, din Transilvania, Mihnea trimite, în ianuarie 1660, un sol la Varșovia, la regele polon, pentru a cere ajutor<sup>88</sup>, dar tot fără rezultat. La începutul lunii aprilie 1660, Mihnea-Mihail, fostul domnitor al Țării Românești, urmaș demn, în vorbă și faptă, al lui Mihai Viteazul, se stinge, la Satu-Mare, în împrejurări neclare, probabil otrăvit de către Constantin Șerban<sup>89</sup>. În vara anului 1660 este înfrîntă definitiv și rezistența lui Rakoczi, în urma luptei de la Florești<sup>90</sup>. Aceeași soartă o are și ridicarea la luptă a lui Ioan Kemeny, noul principe al Ardealului, în 1661<sup>91</sup>.

Se încheia astfel, înfrîntă, campania antiotomană a țărilor române. Cauzele înfrîngerii sînt mai multe. Una dintre ele este neaderarea la coaliția antiotomană a țărilor noastre a unora dintre domnitorii supuși de turci: Gheorghe Ghica, Grigore Ghica, Ștefăniță Lupu (în Moldova și Țara Românească), Francisc Rhedey și Acțiu Barcsoi (în Transilvania). Este ilustrativă, pentru modul de a gîndi și a acționa al

celor arătați, scrisoarea trimisă lui Rakoczi de către Grigore Ghica, în anul 1658: „Știm și noi că megeașia cea mai bună iaste de bine între țări și între mai marii țărilor, și cu dreptă inimă a noastră am fi bucuroși a trăi cu măriia ta în priință bună... Însă, fiind robi unui stăpîn, dacă va zice porceade, noi cum am putea răspunde?”<sup>92</sup>. O altă cauză este aceea că, în această vreme, Turcia, sub vizirii Köprülü, reușește o perioadă de redresare, ceea ce ușurează intervenția sa împotriva țărilor române. În același timp, românii au trebuit să facă față singuri luptei, ei nefiind în nici un fel ajutați de puterile creștine la care au făcut apel. Nici situația internă a acestor țări nu era dintre cele mai favorabile. Forța lor militară scăzuse, autoritatea domniei era mai mică, iar calitățile lui Mihnea al III-lea Mihail, Gheorghe Rakoczi al II-lea și Constantin Șerban nu erau aceleași cu ale lui Iancu de Hunedoara, Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul.

Dar meritele acestor domnitori, între care un rol de prim ordin revine lui Mihnea-Mihail, sînt incontestabile. Acțiunea lor a arătat că solidaritatea țărilor române în lupta pentru independență oferea posibilitatea unei rezistențe îndelungate împotriva turcilor, a menținut trează ideea luptei antiotomane unite a țărilor noastre. Acțiunile întreprinse de Mihnea al III-lea Mihail s-au modelat adesea după tradiția politică pe care o crease fapta lui Mihai Viteazul. Mihnea-Mihail i s-a vrut urmaș; și chiar dacă el nu s-a ridicat la înălțimea ilustrului său înaintaș, acțiunea sa rămîne ca un act de mare cutezanță, ca o pagină de eroism, în zbulumata și îndelungata istorie a poporului nostru.

## **A prince from Bucharest, Mihnea-Michael Voivode leading the Romanian people's struggle for independence**

### **Summary**

During the Middle Age, the historical conditions were unfavourable to the formation of one unitary Romanian state. Therefore, three Romanian principalities came into being: Wallachia, Transylvania and Moldavia. Throughout centuries there were relationships among these principalities, one of their most important side being connected with the struggle for independence, against the Ottoman Empire.

The present paper deals with one of these actions which took place at the beginning of the 2<sup>nd</sup> half of the 17<sup>th</sup> century and which was initiated by Mihnea III Michael, the prince of Wallachia.

Like many of his predecessors, Mihnea-Michael ascended to the throne of Bucharest, in 1658. From the very beginning, Mihnea adopted an attitude which revealed his intentions to fight against the Turks and his wish to be Michael the Brave's true successor. In May 30, 1658, Mihnea III was crowned according to the Byzantine tradition, by patriarch Macarie of Antioch, in Bucharest, and took the name Michael.

He took measures in order to strengthen the country for the struggle for national independence. As Michael the Brave, Mihnea-Michael made endeavours to bring to his side the other two principalities against the Ottoman Empire. Consequently, he concluded an alliance treaty with George Rakoczi II, the prince of Transylvania, supporting together Constantin Șerban's ascendance to the throne of Moldavia. On the other hand, Mihnea-Michael and Rakoczi carried on an intense diplomatic activity to get the support of Christendom.

The fall of 1659, became the starting point of the fight against the Turks. As Michael the Brave had done in 1594, Mihnea Michael killed the Turks settled in Wallachia at that time and attacked the Turkish tours on the banks of the Danube. In November 23, 1659, he won a brilliant victory at Frătești. At the same time, his allies of Moldavia and Transylvania were decisively defeated, thus the opportunity for Wallachia's surrounding being created. Therefore, Mihnea was compelled to withdraw to Transylvania where he died in April 1660.

There are several causes of this defeat: some of the princes of the Romanian principalities did not adhere to the coalition against the Ottoman Empire, the Ottoman Empire consolidated its position during the Köpülü viziers ruling, the Christian powers did not support the fight against the Turks, the less favourable internal situation of the Romanian principalities.

Although the action of Mihnea-Michael and his allies had not the same ampleness as Michael the Brave's one the 1659 fight against the Ottoman Empire is a most daring act, a page of heroism in the history of the Romanian people.

## Note

1. *Călători străini despre țările române*, vol. VI, Editura Științifică, București, 1976, p. 337 (în continuare, *Călători străini...*).
2. Popescu, R., *Istoriile domnilor Țării Românești*, ediția C. Grecescu. Editura Academiei R.S.R., București, 1963, p. 116-117.
3. Guboglu, M., *Cronici turcești privitoare la istoria țărilor române*, vol. II, București, 1974, p. 173.
4. Costin, M., *Letopisețul Moldovei de la Aron-vodă încoace*, în „Opere”, ediția P. P. Panaitescu, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 183-184.
5. Ibidem, p. 182-183.
6. Pavelesco, E., *George II Rakoczi, prince de Transylvanie (1648-1660). Essai sur sa politique extérieure*, Iași, 1924, p. 106.
7. Mircea, I., *Contribuțiuni la domnia lui Constantin-vodă Șerban*, în „Comunicări ale Institutului de istorie Al. D. Xenopol”, Buletin nr. 1, Iași, p. 28-29.
8. Costin, M., *op. cit.*, p. 187.
9. Malmet, M. A., *Cronici turcești privind țările române*, vol. III, Editura Academiei R.S.R., București, 1980, p. 113-114.
10. *Istoria Țării Românești 1290-1690 (Letopisețul Cantacuzinesc)*, ediția C. Grecescu și P. Simionescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1960, p. 132 (în continuare, *Istoria Țării Românești...*).
11. Giurescu C. C., *Istoria Bucureștilor*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Sport-Turism, București, 1979, p. 50-64.
12. *Călători străini...*, vol. V, p. 216-218.
13. Ibidem, vol. VI, p. 226-229.
14. Ibidem, p. 227.
15. Ibidem, p. 226.
16. Ibidem, p. 707.
17. Ibidem, p. 725.
18. *Istoria Țării Românești...*, p. 131.
19. Ibidem, p. 132.
20. *Călători străini...*, vol. VI, p. 262-265.
21. Ciorănescu, Al., *Domnia lui Mihnea al II-lea (Mihail Radu)*, în „Buletinul Comisiei istorice a României”, XIV, 1935, p. 121 (în continuare, *Domnia...*).
22. Popescu, M. M., Beldeanu, A. N., *Mihnea al III-lea*, Editura Militară, București, 1982, p. 51-65.
23. Costin, M., *op. cit.*, p. 169.
24. *Călători străini...*, vol. VI, p. 265-266.
25. Popescu, M. M., Beldeanu, A. N., *op. cit.*, p. 70-71.
26. Ciorănescu, Al., *Documente privitoare la domnia lui Mihail Radu (Mihnea al III-lea)*, în „Buletinul Comisiei Istorice a României”, XIII, 1934, p. 180, nr. CCXVIII (în continuare *Documente...*).
27. Lehr, Lia., *Mihnea al III-lea (Mihail al III-lea Radu) (1658-1659)*, în „Studii”, XXVI, 1973, nr. 6, p. 1164.

28. Popescu, R., *op. cit.*, p. 119.
29. *Istoria Țării Românești*, p. 132.
30. Ciorănescu, Al., *Domnia...*, p. 121.
31. *Călători străini...*, vol. VI, p. 1265.
32. *Ibidem*.
33. Ciorănescu, Al., *Documente...*, p. 160–171, nr. CCIV, CCVIII, CCIX.
34. Gublogu, M., *op. cit.*, p. 308.
35. Neeteș, Șt., *Domni din Principatele române pribegi în Transilvania în veacul XVII*, Cluj, 1934, p. 33–34.
36. Șincai, Gh., *Cronica românilor*, vol. III, București, 1886, p. 115.
37. *Ibidem*.
38. Popescu, R., *op. cit.*, p. 121–122.
39. *Istoria Țării Românești*, p. 134.
40. *Ibidem*, p. 135–136.
41. Rădulescu-Zoner, S., *Diplomația europeană și lupta pentru neafirmarea lui Mihnea al III-lea*, în „Magazin istoric”, an II, nr. 7–8, 1968, p. 85–86.
42. Iorga, N., *Noi acte românești din Sibiu în „Analele Academiei Române”*, Nem., Sect., Ist., S. II, t. VII, 1927, p. 126–127.
43. Mehmet, M. A., *op. cit.*, p. 123.
44. *Istoria Țării Românești*, p. 136.
45. *Ibidem*, p. 137–138.
46. Neeteș, Șt., *op. cit.*, p. 31.
47. Iorga, N., *Steagul lui Mihnea-vodă Radul în Muzeul istoric din Belgrad*, în „Analele Academiei Române”, Mem. Sect. Ist., S. II, t. XXXVI, 1913–1914, p. 537–539.
48. Mehmet, M. A., *op. cit.*, p. 126–127.
49. Costin M., *op. cit.*, p. 193.
50. Neeteș, Șt., *op. cit.*, p. 38–39.
51. Kraus, G., *Cronica Transilvaniei (1608–1665)*, ediția G. Duvinčevici și E. Reus Mîrza, Editura Academiei R.S.R., București, 1965, p. 306.
52. Neeteș, Șt., *op. cit.*, p. 39.
53. Costin, M., *op. cit.*, p. 193–194.
54. Popescu, R., *op. cit.*, p. 124.
55. Neeteș, Șt., *op. cit.*, p. 22–23.
56. Ciorănescu, Al., *Domnia...*, p. 114.
57. *Ibidem*, p. 114–115.
58. *Ibidem*, p. 115.
59. Lehr, Lia., *op. cit.*, p. 1167.
60. Ciorănescu, Al., *Domnia...*, p. 115–116.
61. *Ibidem*, p. 116.
62. *Ibidem*, p. 124.
63. Idem, *Documente...*, p. 45, nr. XIII.
64. *Ibidem*, p. 43–45, nr. XII.
65. *Ibidem*, p. 59–61, nr. XXX.
66. *Ibidem*, p. 86, nr. LXX.
67. *Ibidem*, p. 94–95, nr. LXXXI.
68. *Ibidem*, p. 89–92, nr. LXXIV și LXXVIII.
69. *Ibidem*, p. 92–94, nr. LXXX.
70. *Ibidem*, p. 104–105, nr. XCV.
71. *Călători străini...*, vol. VI, p. 468.
72. *Ibidem*.
73. *Ibidem*, p. 342.
74. *Ibidem*, p. 465.
75. *Istoria Țării Românești*, p. 140.
76. Costin, M., *op. cit.*, p. 194–195.
77. *Călători străini...*, vol. VI, p. 469.
78. *Istoria Țării Românești*, p. 141.
79. Mehmet, M. A., *op. cit.*, p. 124–125.
80. Kraus, G., *op. cit.*, p. 308–310.
81. Guboglu, M., *op. cit.*, p. 273.
82. *Istoria Țării Românești*, p. 141.
83. *Ibidem*.
84. *Ibidem*.

85. Costin, M., *op. cit.*, p. 203.
86. Kraus, G., *op. cit.*, p. 303.
87. Șincăi, Gh., *op. cit.*, vol. III, p. 128.
88. Ciorănescu, Al., *Documente...*, p. 153, nr. CXCI.
89. Kraus, G., *op. cit.*, p. 332.
90. *Istoria Țării Românești*, p. 142–144.
91. Popescu, R., *op. cit.*, p. 129.
92. Iorga, N., *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. IV, București, 1902, p. 55–56, nr. LN.



# Tabacii din Bucureștii de sus în veacul al XVII-lea\*

PAUL I. CERNOVODEANU și NICOLAE VĂTĂMANU

Una dintre cele mai interesante probleme din istoria vechiului București este fără îndoială aceea a evoluției vieții social-economice a orașului de scaun în veacul al XVII-lea. Este tocmai perioada ascuțirii contradicțiilor de clasă dintre stăpânirea feudală, reprezentată prin marea boierime, clerul mănăstiresc și negustorimea avută, pe de o parte și masele populare, țărani și meșteșugari, oprimați, de cealaltă parte.

Între aceștia din urmă, tabacii au constituit poate grupul cel mai încheagat, dovedind un spirit hotărât de acțiune în conflictele cu clasa exploataoare.

Un număr de documente din veacul al XVII-lea dovedesc existența unei mahalale a tabacilor în nord-vestul orașului de atunci, pe malul stîng al Dîmboviței, între proprietățile a două puternice mănăstiri: sf. Ioan înainte mergătorul (numit mai târziu cel Mare) și Sărindarul. Cel mai vechi document atestînd prezența tabacilor în această parte a orașului datează din 21 iunie 1628 (7136)<sup>1</sup>, iar cel din urmă consemnînd părăsirea acestor locuri de către tabaci este din 12 decembrie 1674 (7183)<sup>2</sup>. Se înțelege de la sine că aceste două date nu sînt limitele reale între care s-a desfășurat viața și activitatea acestor meșteșugari în Bucureștii de sus, dar în faza actuală a cunoștințelor ele sînt, deocamdată, jaloanele extreme ale problemei pe care ne propunem să o analizăm.

Începem, mai întîi, prin a prezenta cadrul geografic al așezărilor de tabaci în Bucureștii de sus, spre a le urmări apoi activitatea meșteșugărească și a încheia cu rolul jucat de acești meseriași în lupta împotriva asupririi feudale.

„*Pîrîul tabacilor*”. Examinînd planurile orașului București ridicate de ofițerii austrieci Ernst și Purcel în perioada 1789–1791, ce conțin mai multe amănunte de ordin topografic decît cel realizat cu 19 ani înainte de cartografii militari ruși, se poate constata că la sud de mănăstirea Sărindar se întindea către nord-vest o vastă zonă mlăștinoasă, Cișmigiul de astăzi. Prin mijlocul acestei zone se observă figurat un curs de apă care curge printre bisericile Sf. Constantin și Schitul Măgureanu, dar mai aproape de colina unde este așezat acest din urmă lăcaș, se unește apoi cu un alt rîuleț ce vine dinspre vest și se îndreaptă către sud, jînîndu-se o bună bucată

---

\* Acest articol a fost redactat în 1960, dar publicarea a fost constant refuzată la vremea respectivă de „Revista Arhivelor”, „Studii” ș.a. Pentru a nu modifica spiritul în care el a fost scris, cu atît mai mult cu cît unul dintre coautori, regretatul dr. Nicolae Vătămănuș a decedat din 1977, am considerat onest să-l încredințez tiparului așa cum a fost conceput acum trei decenii. Cititorii ne vor scuza numai pentru indicarea cotelor de arhivă ale unor documente, dintre care unele au fost publicate de atunci de prof. George Potra sau alții.

din traiect aproape paralel cu o uliță care corespunde străzii Brezoianu de astăzi. Cotind către răsărit se întretaie cu această uliță, puțin mai la sud de grădina din fața Sărindarului, se ține apoi o bucată de drum paralel cu podul de pământ (actuala stradă Belvedere) și trece pe sub acest pod cu foarte puțin înainte de începutul lui, pentru a se vărsa în Dîmbovița imediat mai sus de podișca de peste gîrlă, de la Mihai vodă. Acesta este „pîrîul tabacilor” – așa cum a fost identificat pentru înția oară de G. Ionescu-Gion<sup>3</sup> – ce a luat naștere din izvoarele ce se înșirau sub dealul de nord al Cîsmigiuului de astăzi, de la Fîntîna Boului pînă la Șipotul Fîntînilor; el străbătea mijlocul acestei regiuni mlăștinoase și cele trei-patru caturi descrise mai sus se datorau malurilor înalte de care se lovea, așa cum apare destul de clar pe planul lui Ferdinand Ernst.

*Mahalaua tabacilor.* În lungul acestui pîrîu, pe muchia dealului se găseau la un capăt și celălalt cele două mănăstiri amintite: sf. Ioan și Sărindarul, iar între ele stăpîniri boierești. În josul pîrîului și la vărsarea lui se întindea mai înții proprietatea mănăstirii sf. Ioan<sup>4</sup>. Pe acest teren înțilnim așezați în număr mare pe tabaci cu micile lor case-ateliere după cum reiese din cartea județului Gherghina și a celor 12 pîrgari din 12 decembrie 1666 (7175) ce au adeverit hotarele locului mănăstirii „unde sînt acum tabacii”<sup>5</sup>. La rîndul său, hrisovul lui Radu vodă Leon din 15 februarie 1668 (7176)<sup>6</sup> atestă astfel hotarele: „despre oraș de în podul ci trece Dîmbovița spre mănăstirea lui Mihai vodă, de în capul podului despre oraș pre lîngă gardul Papei comisul<sup>7</sup> pre vale în sus pre lîngă iar gardul lui Pa[a]nă spătar<sup>8</sup> și merge pre în grădina lui Dumitrașco logofăt<sup>9</sup> pînă în gardul Sărindarului și merge pre den jos de cruce preste pârău pînă în Dîmboviță, pînă în vadul cailor”<sup>10</sup>.

Așadar, acești boieri își aveau proprietățile așezate sus pe deal și pe povîrniș spre apă, dar malul Dîmboviței rămînea, după cum se vede, numai în stăpînirea mănăstirii sf. Ioan. Printre amintitele stăpîniri boierești se mai aflau și loturile de pământ ale unor proprietari mai nevoiași, pe care îi vom înțilni mai tîrziu vînzîndu-și locurile din această zonă.

Iată deci care era configurația regiunii ocupate de tabaci în partea de jos.

În partea de sus se aflau proprietățile Sărindarului, arătate în hrisovul lui Constantin vodă Brîncoveanu din 12 decembrie 1692 (7201). Și aceste locuri „unde au fost tabacii mai demainte vreme” fuseseră „cuprinse” de „unii și alții cu case și cu grădini”, o dovadă a înmulțirii populației. La plîngerea egumenului Mitrofan, Ralea portarul, cu Gherghina județul, cu pîrgarii și orășenii bătrîni au ales astfel proprietatea Sărindarului: „den hotarul mănăstirii sfîntul Ioan, despre Dîmbovița, stînjiți trei și despre mănăstirea Sărindarul, despre grădini pînă în ulița care pogoară în jos către grădina Durii neguțătorul, stînjiți 66; și grădina Durii iar iaste locul sfînteii mănăstiri pînă în lac”<sup>11</sup>.

Se constată deci un spațiu liber de trei stînjiți între proprietățile celor două mănăstiri, jos la apa Dîmboviței, care corespundea desigur unei treceri, vecinii avînd neapărată nevoie să aibă acces, cu carele și sacalele, la vadul cailor. Este interesantă menționarea uliței, ce nu poate fi decît actuala stradă Brezoianu, „care pogoară în jos de către grădina Durii neguțătorul”, așezată tot pe locul Sărindarului, ce-și întindea stăpînirea pînă în lac (actuala zonă a Cîsmigiuului). Așadar, mănăstirea înălțată sus pe muchia dealului avea înaintea ei, desfășurate pe coaste, grădinile ce se prelungeau la dreapta pînă în lac și la stînga doar pînă la 66 stînjiți de uliță. După cum se vede, hrisovul din 1692 nu pomenește decît de marginile sudice și vestice ale proprietății Sărindarului, celelalte fiind lăsate

nelămurite, desigur pentru că erau maidane slab populate sau cel puțin lipsite de conflicte cu vecinii, ce făceau necesare precizările de hotar.

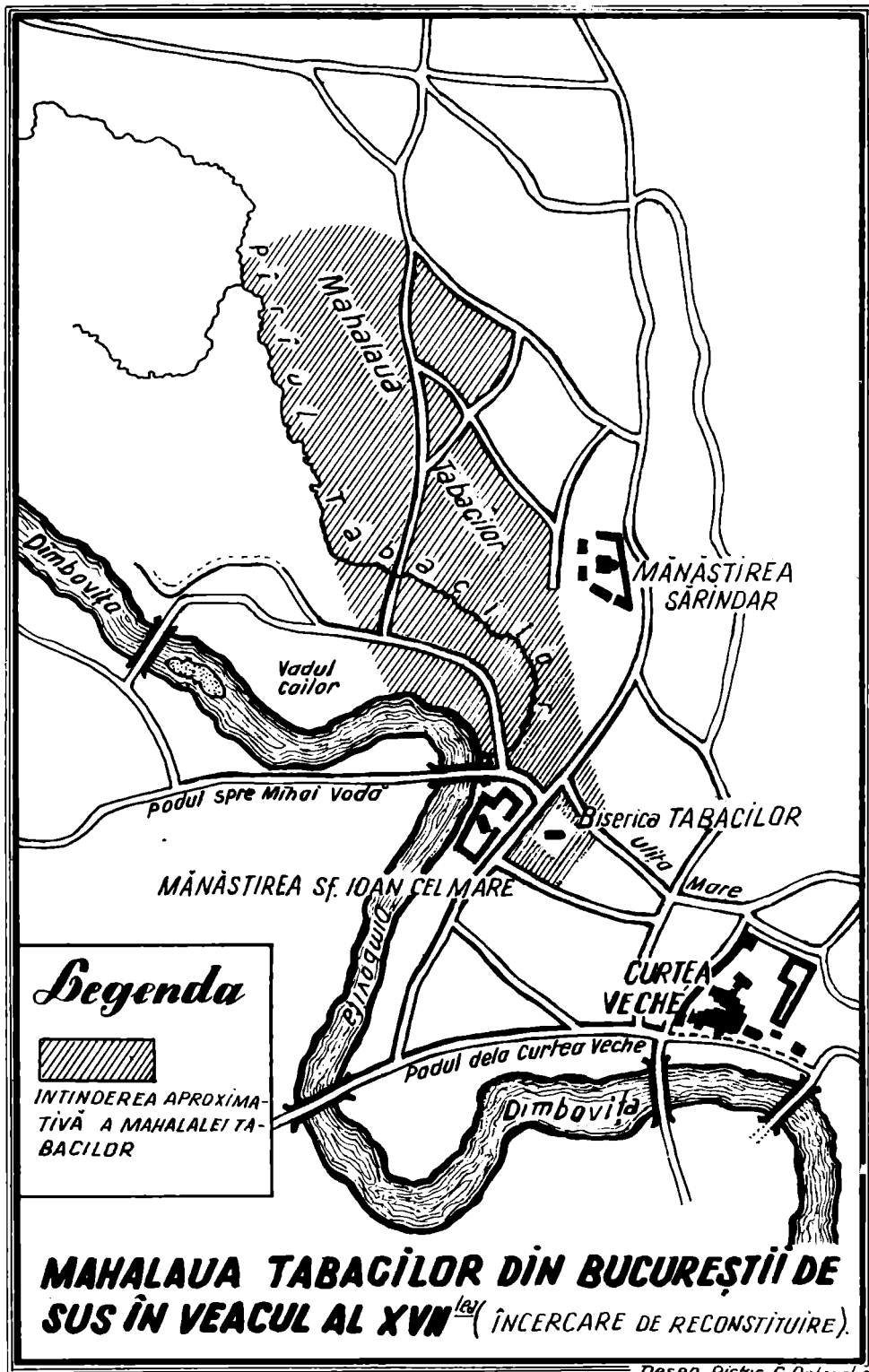
Valea aceasta din lungul pîrului și pînă în Podul care ducea la Mihai vodă, precum și o porțiune de loc din jurul actualei biserici Zlătari alcătuiau mahalaua tabacilor, locuită de o populație amestecată, de oameni nevoiași. Un număr de zapise de vînzare-cumpărare, în care apar vecinii și martorii, de obicei recrutați tot din rîndurile împrejurenilor, ne îngăduie să stabilim, în linii mari, componența socială a acestor locuitori.

În primul rînd erau tabacii care prin numărul lor dăduseră însuși numele mahalalei. Cu toate acestea însă, prezența lor în documente este foarte rară, fiind înfîlșiți mai ales în calitatea de martori<sup>12</sup>.

Printre puținele acte cunoscute atestînd proprietăți de tabaci cităm zapisul din 5 noiembrie 1652 (7161), unde apare un Bucșă tabacul, cu casă lîngă Dîmbovița, ca vecin al locului cumpărat de postelnicul Constantin Cantacuzino<sup>13</sup> și acela din 12 iunie 1668 (7176) prin care Badea Chivărariul vinde lui Marco tabac și lui Neagoe vîtaf de tabaci niște loc de casă<sup>14</sup>. Cei doi cumpărători, cu mijloace puține, și-au împărțit locul pe din două și Neagul vîtaful a luat partea „den sus despre popa Stoica”, iar lui Marco i-a rămas jumătatea din jos. Partea lui Neagul avea 7 stînji fără o palmă la uliță, iar adîncimea din uliță „pînă în locul jupînesii Elinei Păroaei, cît se va afla”. Aceste amănunte ne îngăduie să ne dăm seama, destul de precis, unde se afla locul: între ulița care ținea pe atunci direcția actualei străzi Brezoianu și o proprietate a jupînesii Elina, al cărei nume de Păroaea pare a indica că locuia pe „pîrîul tabacilor” de care am amintit mai înainte. Ca așezare, locul era „despre popa Stoica”, adică ceva mai la sud de fosta biserică Brezoianu, cunoscută încă din veacul al XVII-lea sub numele de biserică popii Stoica Sterpul<sup>15</sup> și lîngă proprietatea mănăstirii Sărindar<sup>16</sup>. Aci era pare-se o margine de oraș, dincolo de care, pe pîrîu, nu mai locuiau tabacii; găsim, în schimb, stabiliți prin aceste locuri mlăștinoase, pe evrei.

Un document, cu cîțiva ani mai tîrziu, din 30 iunie 1713 (7221), arată vînzarea unei case a lui Mănilă mare șetrar, către frații Ion Catana și Dragomir „lîngă șipotă”, „cît iaste din gardul ovreilor pînă în ulița șipotului”<sup>17</sup>. Prezența ovreilor aci, în mahalaua Stejarului, se constată pînă la jumătatea veacului al XIX-lea, cînd sinagoga mare se afla încă pe aceste meleaguri<sup>18</sup>.

Dar să părăsim această limită extremă a mahalalei tabacilor și să vedem ce alți locuitori mai întîlnim. Un „*stegar* di la căpitan Lupul” cu numele de Dumitru Sînge-linge vinde la 15 septembrie 1622 (7131) altui *stegar* Pătru un loc de casă „denaintea Sărindarului”, deci deval, între grădinile mănăstirii și uliță sau pîrîu. Martori la acest tîrg între cei doi oșteni este un *dărăban* și un *șufar* domnesc<sup>19</sup>. Într-un document nedatat, aparținînd însă cu probabilitate anilor 1628–1629, semnează ca martori la vînzarea unui loc de casă către Daico călărașul, un Stan iuzbașa și Udrea călărașul<sup>20</sup>. La 10 aprilie 1635 (7143) apare tot aici un Dumitru *stegarul*<sup>21</sup>. La 8 aprilie 1638 (7146) în zapisul de vînzare a unui loc „drept clopotniță bisericii Grecilor” apar ca martori trei *spătari*: Preda, fiul său Vasile și Drăghici<sup>22</sup>. Un Petrașcu *ceauș*, Neacșu *stegar*, Bădica *călăraș* apar ca martori la o vînzare în mahalaua tabacilor la 5 noiembrie 1652 (7161)<sup>23</sup> și același Petrașcu *ceaușul* își vinde el însuși casa moștenită de la tatăl său Vasile *ceaușul* și așezată lîngă a lui Florea *călărașul* și a lui Nedelco *ceaușul* la 25 mai 1654 (7162), aducînd martori pe un Ivan *călăraș*, Neacșu *ceauș*, Bădica *călăraș*, Dumitru *dărăban*, Toader *călăraș*, Gheorghe *aprod*<sup>24</sup>.



Desen Pictur C. Petroche

Din această înșiruire de nume<sup>25</sup> se poate constata numărul ridicat de oșteni locuind în mahalaua tabacilor. Cauza acestui fenomen o putem atribui – până într-o anumită măsură – sărăciei unora ca și a celorlalți, ce i-a îndemnat să se aciuieze în această margine de oraș, unde am mai putut întâlni și alte categorii de oproșiți, ca de pildă evreii și țigani<sup>26</sup>.

Prezența deosebit de numeroasă a ostașilor în mahalaua tabacilor și în târgul de sus ne va duce la unele concluzii interesante, atunci când vom încerca să descoperim rolul jucat de tabaci în cunoscuta răscoală a seimenilor și dorobanților din 1655 împotriva exploatării domnești și boierești.

În sfârșit, mai este de relevat amănuntul că tot de mahalaua tabacilor ținea și o porțiune de loc care se găsea pe coastă, în târgul de sus, în jurul bisericii tabacilor, cu un caracter negustoresc mai pronunțat, dată fiind apropierea „uliței mari”, unde cu vreo 20 de ani mai târziu își va ridica Șerban vodă Cantacuzino hanul său. În această parte a târgului, actele de vânzare-cumpărare au ca obiect nu numai locuri și case, ci și prăvălii și pivnițe, atestând astfel caracterul comercial al zonei; ne mulțumim, deocamdată, să menționăm acest fapt, deoarece vom reveni asupra lui.

*Biserica tabacilor.* Existența acestei biserici – din mahalaua cu același nume – ne este relevată de zăpisul din 25 mai 1654 (7162) – amintit mai sus – prin care Petrașco ceașul cu frații săi vînd un loc de casă moștenit de la tatăl lor, Vasile ceașul, lui Constantin Cantacuzino, fost mare postelnic; locul „iaste la beserica tabacilor”<sup>27</sup>. De la început ținem să precizăm că acest lăcaș este cu totul diferit de acea biserică a tabacilor semnalată într-o carte din 8 februarie (7204) a lui Constantin vodă Brîncoveanu, privind întărirea stăpînirii asupra unor locuri de casă în mahalaua Oltenilor<sup>28</sup>, cît și de cealaltă biserică a tabacilor „de jos” numită și sf. Nicolae din Broșteni, clădită la 1731 de Ștefan logofăt de divan cu soția sa Maria<sup>29</sup>; de asemenea, ea nu are nimic comun nici cu cea de a treia biserică, apărută pe la mijlocul secolului al XVIII-lea pe Podul Mogoșoaiei, cu numele de sf. Nicolae Tabacul.

Deoarece biserica tabacilor din Bucureștii de sus, denumită astfel pentru înțlia oară la 1654, nu a mai fost identificată pînă acum și din această cauză s-ar putea produce o serie de confuzii între cele trei biserici cu nume asemănătoare, găsim necesar să insistăm asupra localizării ei.

După 14 ani de la atestarea documentară a „bisericii tabacilor”, la împărțirea averii marelui postelnic Constantin Cantacuzino din București, adică la 1 septembrie 1668 (7177), fiilor săi Mihai și Matei le-a revenit o pivniță de lemn cu 3 prăvălii așezate în apropierea bisericii popii Manta cu hramul adormirii Născătoarei de Dumnezeu<sup>30</sup>. Pe de altă parte, la 12 iunie 1674 (7182) întâlnim pe un Mihul croitorul, feciorul Tilii din Tîrgoviște vînzînd mănăstirii Bradu un loc de casă în București cu pivniță, lîngă biserica cu hramul Adormirii Născătoarei de Dumnezeu și alături de ulița ce merge la sf. Ioan<sup>31</sup>. În sfârșit, la 15 februarie 1677 (7185), o carte a județului Toma cu 12 pîrgari întărește stăpînirea mănăstirii sf. Ioan asupra unui loc de prăvălie din Zlătari, ținut cu chirie de un Dumitru brăgarul, stegarul de dărăbanți și soția lui Stana, aflat în „mahalaua popii Manta, unde se chiamă sfînta beserecă cu hramul Adormirii Născătoarei de Dumnezeu”<sup>32</sup>. Prăvălia era așezată între locul lui Tudoran cizmarul și cel al postelnicesei Elina, rămas de la soțul ei Constantin Cantacuzino postelnicul, care îl cumpăraseră la rîndul său la 25 ianuarie 1643 (7153) de la Duca ceașul și frații săi Dima și Enache, feciorii lui Stamatie cupețul den Pitești, „pînă în chiliile bisericii popii Manta”<sup>33</sup>.

Raportînd toate aceste date la un document anterior, din 10 aprilie 1635 (7143) prin care popa Galiton, egumenul de la sf. Ioan, închiria lîngă Stamatie cupeşul o prăvălie lui Dumitru stegarul şi femeii lui, Stana, biserica în vecinătatea căreia s-a făcut tranzacţia este denumită „biserica popei lui Plăcintă”<sup>34</sup>.

Rezultă deci că biserica menţionată în acest zapis sub numele de „biserica popei lui Plăcintă” este una şi aceeaşi cu biserica popii Manta din mahalaua popii Manta, cu hramul Adormirii Născătoarei de Dumnezeu de mai tîrziu şi în sfîrşit identică cu biserica tabacilor de care ne ocupăm.

Într-adevăr, veriga de legătură a documentelor mai sus amintite o alcătuiesc atît cumpărăturile postelnicului Constantin Cantacuzino, care achiziţionează terenuri între 1652 şi 1656 în mahalaua tabacilor, în apropierea bisericii tabacilor, ce în zapisul de împărţea al averii sale din 1668 este trecută sub numele de biserica popii Manta cu hramul Adormirii Născătoarei de Dumnezeu, cît şi prezenţa constantă a cupeşului Stamatie din Piteşti şi a lui Dumitru stegarul cu soţia lui Stana şi a altor martori<sup>35</sup> în tranzacţiile comerciale din vecinătatea lăcaşului amintit la 1635, la biserica popii lui Plăcintă, iar în 1674 şi 1677 numai cu numele hramului.

La acest lăcaş slujea în 1635, ca popă, Anghel<sup>36</sup>, pe care l-am întîlnit şi în 1632<sup>37</sup>, dar fără indicaţie de biserică.

La fel Manta este diacon la această biserică a tabacilor în documentul citat din 1635. Anterior fără indicaţie de lăcaş (deşi după martori este tot biserica tabacilor) îl aflăm iarăşi ca diacon, figurînd la 6 iulie 1630 (7138) la vînzarea unui loc al lui Dumitru soţul Ştefanei, fiica popei Matei, către Stamate postelnic din Piteşti (acelaşi cu cupeşul), aşezat „lîngă prăvălia lui Svêti Ioan şi lîngă Străpodarul”<sup>38</sup>. După 1635 Manta era popă, fiind menţionat ca slujitor al bisericii ce i-a adoptat numele pînă către 1652 cînd apare alt popă al mahalalei, Gligorie<sup>39</sup>. Despre popa Manta mai găsim o menţiune la 13 aprilie 1656 (7164)<sup>40</sup>, iar la 24 aprilie 1665 (7173) se pomenea de clopotniţa popei Manta<sup>41</sup>, care probabil nu mai era în viaţă.

La 12 iunie 1674 (7182) biserica figurează numai cu indicarea hramului<sup>42</sup>, dar se ştie că la această dată tabacii părăsiseră mahalaua lor şi de aceea lăcaşul era desemnat acum numai în felul acesta. Este adevărat însă că denumirea după hram a alternat cu aceea de „biserica popii Manta” încă mulţi ani după dispariţia acestuia [1 sept. 1668 (7177)<sup>43</sup>, 15 febr. 1677 (7185)]<sup>44</sup>, dar în această epocă, mahalaua căpătase de acum numele zlătarilor<sup>45</sup>, iar la 12 septembrie 1682 (7191) biserica avea ca slujitor pe popa Gherman<sup>46</sup>.

Biserica tabacilor rămasă fără poporeni care-i dăduseră numele, trecu în stăpînirea zlătarilor, meşteşugari mai bine organizaţi. Un document din 20 iunie 1712 (7220) vorbeşte de „biserica ce să chiamă Zlătari”<sup>47</sup>, ce fusese închinată ca metoh patriarhiei de la Alexandria; aceleiaşi fundaţii îi închină la 1 iunie 1715 (7223) Mihai Cantacuzino, fost mare spătar, o pivniţă cu prăvălii şi case „aci în Bucureşti, aproape de biserica sf. scaun Alexandriei, unde iaste praznicul Adormirii prea Sfintei Născătoare de Dumnezeu, care se numeşte a zlătarilor”<sup>48</sup>.

Lăcaşul fusese închinat de Constantin vodă Brîncoveanu patriarhiei de Alexandria în timpul vizitei canonice a patriarhului Gherasim Palada la Bucureşti, foarte probabil între 1707–1709<sup>49</sup>. Biserica Zlătarilor, înconjurată de un han, a fost transformată apoi în mănăstire în timpul primei domnii a lui Nicolaie vodă Mavrocordat<sup>50</sup>, însă istoricul ei, începînd de la această dată, depăşeşte preocupările studiului de faţă.

*Motivele aşezării tabacilor în Bucureştii de sus.* Din moment ce cunoaştem sediul activităţii profesionale a tabacilor, adică mahalaua în care îşi aveau casele şi

atelierele, este firesc să ne întrebăm ce motive i-au determinat să se oprească aici, în Bucureștii de sus.

Pentru a căuta un răspuns vom analiza două feluri de argumente: unele de ordin economic și altele de ordin topografic. La început a fost firesc să se dezvolte mai întâi acele meșteșuguri care erau legate de trebuințele imediate ale omului, adică de nevoia de a se îmbrăca și încălța. Dovada a fost făcută și statistic, deoarece cercetându-se cele 253 de mărturii documentare asupra dezvoltării meșteșugurilor la sate, în Țara Românească, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, s-a constatat că în fruntea celorlalți meseriași se aflau, numeric vorbind, croitorii și cojocarii<sup>51</sup>. Când agricultorului îndemînat la coaserea hainelor sau confecționarea cizmelor i-a prisosit ceva din articolele lucrate, el le-a cedat cui avea nevoie. În felul acesta a făcut cunoștință cu piața, iar când a lucrat numai pentru schimb în natură sau în bani, el a devenit producător de marfă. Cîștigînd îndeajuns, el a trebuit să părăsească agricultura și să-și asigure mijloacele de existență numai din „marfă”. Trecerea nu s-a putut face decît treptat, piața fiind la început foarte îngustă. Producătorul vindea direct consumatorului și doar mai târziu negustorilor specializați.

La un moment dat dezvoltarea tîrgului a ajuns atît de mare, încît a fost împărțit, în raport cu Curtea domnească, în tîrgul de jos și cel de sus<sup>52</sup>. Tîrgul de jos, închegat din primitivul „bazar” din veacul al XVI-lea, consta dintr-o aglomerare de așezări ale negustorilor și meseriașilor nediferențiați, după tradiția obișnuită a bazarelor; abia în secolul al XVII-lea apare o uliță a bărbierilor<sup>53</sup>, iar la 1701 se semnalează ulița boiangiilor, desigur preexistentă<sup>54</sup>. Tîrgul de sus, alcătuit mai târziu, a fost împărțit pe ulițe de meseriași, care între timp se înmulțiseră îndeajuns pentru a se reuni în centre anume: ulița șelarilor, cu biserica lor, datînd din 1664, dar poate și mai înainte<sup>55</sup>; ulița căldărarilor, lîngă hanul lui Șerban vodă, la 8 ianuarie 1683 (7191)<sup>56</sup>; ulița zlătarilor, la 15 iunie 1684 (7192)<sup>57</sup>, deși zlătarii apar anterior, la 1 august 1643 și, în sfîrșit, mahalaua de care ne ocupăm, a tabacilor. Dacă unii dintre meseriași, croitorii și cojocarii de pildă, se găsesc risipiți în amîndouă tîrgurile, deși cei mai mulți dintre ei sînt înfîlțiți în preajma bisericii Grecilor<sup>58</sup> iar ceaprazarii locuiesc în mahalaua Sărindeului, lîngă biserica Dintr-o zi<sup>59</sup>, în schimb curelarii, papugiii, cizmarii și calapodarii, adică cei care lucrează piei, și le neguțătoresc, apar în documentele veacului al XVII-lea mai ales aci în tîrgul de sus sau în preajma lui<sup>60</sup>.

Această constatare ne face să presupunem că primul motiv, cel economic, al așezării tabacilor în mahalaua arătată și în lungul „pîrîului” ce le-a păstrat numele, l-a constituit nevoia de a se afla împreună cu aceia cu care trebuiau să conlucreze: cu cizmarii, papugiii, curelarii, șelarii ș.a.

Al doilea motiv, de ordin topografic, reiese din necesitățile procesului de producție. Tăbăcăria este o meserie ce are permanentă nevoie de apă pentru cele câteva operații fundamentale: curățirea de păr, înmuierea, tăbăcirea și fermentarea pieilor. Unde nu existau rîuri, tabacii se foloseau de „fîntînile de debit”<sup>61</sup> sau de „zăcătorile de lemn”<sup>62</sup>, de aceea ei s-au așezat în Bucureștii de sus pe acest pîrîu lăaturalnic aflat odinioară în afara orașului, în apropierea Tîrgului de sus, de care erau legați prin interese profesionale.

*Meșteșugul tabacilor.* Prelucrarea pieilor a fost la noi una dintre cele mai vechi și mai răspîndite meserii; o mărturie constă în faptul că amintirea tabacilor s-a păstrat în cele mai multe dintre orașele și tîrgurile țării în denumirea unor mahalale, ulițe și biserici. Astfel, Bucureștii au avut două mahalale ale tabacilor, o

uliță<sup>63</sup> și trei biserici; Iași au avut mahalaua Talpalarilor cu biserica omonimă și o altă biserică a curelarilor<sup>64</sup>.

Lucrul pe care îl făceau tăbăcarii noștri și apoi cizmarii, meștegii și șelarii era de oarecare calitate; teletinul și saftianul<sup>65</sup> constituiau piei fine, colorate uneori în roșu, iar altele în verde. Metodele de muncă nu le cunoaștem, dar știm din documentele veacului următor că se foloseau, la tăbăcit și la vopsit, un șir de produse vegetale, anume scoarța de stejar, rînsa, șovîrful, frunza de măr, pațachina și scumpia<sup>66</sup>. Este logic să presupunem însă că în sute de ani scursă și în condițiile tradiționale în care se exercitau la noi meseriile nu s-au produs schimbări esențiale în procesul de producție, acestea realizîndu-se numai o dată cu introducerea mecanizării.

De aceea, cu tot arhaismul fabricației, lucrul care se producea la noi a atras atenția uneori puținilor călători ce au dovedit curiozitate pentru produsele noastre meșteșugărești. În acest sens este deosebit de grăitoare mărturia juristului și economistului englez Jeremy Bentham, care în 1786 a putut cumpăra la București piei lucrate și colorate în roșu; el a vizitat chiar un atelier, unde unul dintre lucrători făcea un colorant dintr-o substanță vegetală, pe care a asemuit-o cu orientala „hina”, probabil pațachina noastră<sup>67</sup>; ceea ce a văzut Bentham cu un secol mai tîrziu față de epoca de care ne ocupăm nu poate însă fi mult diferit de tehnica veacului al XVII-lea.

Deși tabacii dezvoltau o activitate care trebuie să fi fost destul de intensă, dată fiind acoperirea nevoilor interne de încălțăminte, harnașament și diferite articole de pielărie ce implicit necesitau un număr însemnat de meseriași, se constată faptul ciudat că prezența lor în documente este cu totul excepțională<sup>68</sup>. Menționarea tăbăcarilor „este rară înaintea epocii de privilegii fanariote” spune N. Iorga și adaugă că a găsit un singur tăbăcar moldovean la Focșani, pînă la 1700<sup>69</sup>.

Alt cercetător, analizînd 12 documente din veacul al XVI-lea și 11 din prima treime a celui de al XVII-lea, constată 96 mențiuni de meseriași în primul lot și 102 în al doilea; între cei aproape 200 meseriași nu apare însă nici un tabac<sup>70</sup>.

Fenomenul nu este propriu Țării Românești, pentru că se constată în Moldova<sup>71</sup>. Numai Ardealul nu urmează această regulă, desigur din pricină că specializarea meșteșugarilor pe ramuri de producție a fost mai precoce și mai bine dezvoltată<sup>72</sup>. Doar la Cluj, între 1587–1599, din 96 meseriași, 10 erau tăbăcari, 8 pielari, 7 cizmari și 6 curelari<sup>73</sup>.

În cazul tabacilor noștri sîntem de părerea acelor care cred că meseriașii prelucrători ai pieilor, indiferent dacă se numeau cizmari, papugii, cavafi, curelari sau șelari, au lucrat pînă la un timp pielea de la prima ei fază (sărarea) și pînă la producerea articolelor finite<sup>74</sup>. Cei dinții care s-au specializat primind piei tăbăcite și confecționînd numai anume articole au fost șelarii, ce s-au desfăcut din grup și s-au individualizat pînă a avea o uliță și o biserică proprie; ceilalți meseriași au rămas pe loc, amestecați cu tăbăcarii propriu-ziși.

Se știe că meseriașii de același fel se așezau unii lîngă alții, alcătuiind centre de meserii; în actele de vînzare-cumpărare, vecinii de casă și de meserie au fost chemați să ateste ca martori<sup>75</sup>. Între diferiții meseriași de pielărie, indiferent de numele profesiei lor, legătura o făcea materia primă, pielea. Conlocuirea le-a conferit un nume comun, acela de tabaci, ce alcătuiuau probabil majoritatea. Numărul lor în orișice caz trebuie să fi fost destul de însemnat ca să alcătuiască o mahala și să patroneze o biserică.

În ceea ce privește organizarea lor profesională, nu se poate vorbi la această epocă, adică în veacul al XVII-lea, decît de o vătășie. Singurii lor vătăfi care apar în



documente sînt Neagul la 12 iunie 1668 (7176)<sup>76</sup> și Radul la 6 decembrie 1669 (7178)<sup>77</sup> și 15 aprilie 1670 (7178)<sup>78</sup>.

În aceste condițiuni nu a putut exista o coeziune organică între tabaci. Prin adîncirea specializării, s-au rupt din grupul inițial după șelari, curelari, cizmari (dintre care s-au deosebit meștegii ce lucrau încălțăminte de lux), apoi papugiii, cavafii etc. Unii dintre ei au trecut la o treaptă superioară, la meseria-negustorie, desfășcîndu-se nu numai profesional, dar și social de tabaci.

Prin această evoluție, tabacii rămîneau tot mai singuri; iată primele motive pentru care aveau să se nască, la vremea lor, corporațiile. Dar în situația specială a țărilor noastre, oprite de jugul otoman care a frînt dezvoltarea industriei, înființarea breslelor avea să mai întîrzie încă multă vreme.

Astfel, ca urmare a acestei situații particulare, tabacii au trebuit să facă față singuri acerbei competiției pe care le-o făceau clerul mănăstirilor și boierimea.

*Conflictul cu clerul mănăstiresc și expansiunea boierească.* Am arătat mai sus cum tabacii erau așezați în mahalaua lor între cele două puternice mănăstiri, sf. Ioan și Sărințarul, numărul lor crescînd în raport cu necesitățile pieței. Valoarea comercială mereu sporită a terenurilor, așezate mai ales în apropierea bisericii Grecilor<sup>79</sup>, din tîrgul de sus, centru economic în plin avînt în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, a stîrnit interesul călugărilor și al boierilor, care, dorind să acapareze proprietăți cît mai întinse, spre a le fructifica ridicînd hanuri<sup>80</sup> și prăvălii, au hotărît să îndeapărteze de aici pe tabaci, meșteșugari mai nevoiași, tolerînd în schimb pe zlătari<sup>81</sup>, de care aveau mai multă nevoie. Hotarele proprietăților tabacilor nefiind bine delimitate, s-a ajuns la neînțelegeri cu mănăstirea sf. Ioan, de pe urma cărora egumenul Atanasie a profitat jeluindu-se în divan, unde bineînțeles că a găsit ascultare datorită poziției de clasă a domnitorului, ce sprijinea vîrfurile păturii exploatare.

Radu vodă Leon, la 1 martie 1668 (7176) aduce la cunoștința „tuturor cari sădeți pre locul bisericeii de la Svēti Ion cu case” porunca dată egumenului și lui Naum al doilea portar ca să-i silească pe toți să-și plătească chiria față de mănăstire<sup>82</sup>, pentru că altfel îi va scoate din locuințele lor<sup>83</sup>, pretext sub care se ascundea de fapt hotărîrea luată de călugări de a-i izgoni pe tabaci din vecinătatea lăcașului. Acest lucru s-a înfăptuit între 15 februarie 1668 (7176) și 12 decembrie 1674 (7183) deoarece documentul cu prima dată vorbește de „niște locuri de aici de în București <ale sf. Ioan>, unde sântu acum tabacii”, iar cel de al doilea amintește de locurile „unde au fost tabacii”<sup>85</sup>.

În afară de vecinătatea dușmănoasă a clericilor mănăstirești, porniți pe împlinirea tiranică a voinței lor de îmbogățire, tabacii au mai avut de suferit o adevărată ofensivă de deposedare și din partea boierimii.

Se poate constata încă din veacul al XV-lea și mai ales în cel următor tendința pe care o aveau boierii de a cumpăra case, prăvălii și pivnițe la orașe pentru desfacerea produselor lor agricole, în special a vinului<sup>86</sup>. În București, în tîrgul de sus, această tendință este dovedită mai ales prin cumpărăturile făcute de marele postelnic Constantin Cantacuzino și familia sa. Astfel, el a cumpărat la 25 ianuarie 1645 (7153) de la Duca ceașul și frații săi Dima și Enache, feciorii negustorului Stamatie din Pitești<sup>87</sup>, o pivniță cu trei prăvălii, lingă chiliile bisericii popii Manta, identificată de noi cu biserica tabacilor<sup>88</sup>. La 5 noiembrie 1652 (7161) postelnicul a mai cumpărat de la Dumitru Vărgatul un loc vecin cu cel luat mai înainte „în mahalaua tabacilor”<sup>89</sup>, iar la 25 mai 1654 (7162) tîrguiește din nou de la Pătrașco ceașul și frații lui, Iancul și Dumitrașco, locul părintesc de casă al acestora, așezat

„la biserica tabacilor lângă alt loc al dumnealui”<sup>90</sup>. În sfârșit, la 29 aprilie 1656 (7164) același mare boier cumpără de la Liia și fratele ei Radul loc lângă cele anterior achiziționate<sup>91</sup>.

Această serie de patru acte de vânzare, singurele care s-au păstrat din cumpărăturile postelnicului în mahalaua tabacilor, dovedește o acțiune bine hotărâtă de acaparare a proprietăților unor oameni nevoiași, mai toți oșteni și meșteșugari, într-un sector aflat, după cum am mai afirmat, în plină dezvoltare comercială.

Dacă ținem seama că mai jos de sf. Ioan, Cantacuzineștii au avut case de locuit, unde au înălțat mai târziu și biserica zisă a Măgureanului (1686)<sup>92</sup> și dincolo în ulița mare, fiul postelnicului, Șerban vodă, și-a ridicat hanul ce i-a păstrat numele, pe întinsele terenuri achiziționate de dînsul, se poate observa mai clar tendința de acaparare a acestei familii în tîrgul de sus și în mahalaua tabacilor.

Noi am evocat aici numai cazul familiei Cantacuzineștilor, de la care s-au păstrat documente doveditoare, dar, fără îndoială, ei nu au fost singurii boieri atrași de posibilitatea unor rodnice afaceri în această parte a orașului. Dincolo, peste Dîmbovița, boierul Cornea Brăiloiu era împroprietărit de Constantin vodă Brîncoveanu la 12 iulie 1693 (7201) și i se îngăduia să-și rotunjească stăpînirea prin achiziționarea de mici proprietăți aparținînd unor oameni nevoiași, în special abagii așezați pe gîrlită<sup>93</sup>.

Ridicarea însemnătății comerciale a acestei părți de oraș, supusă cotropirii boierești, se va vădi curînd prin deschiderea Podului Mogoșoaiei, măsură inițiată de Brîncoveanu, ce pune astfel în valoare un cartier nou.

Creșterea valorii comerciale a terenurilor tîrgului de sus, precum și vecinătatea hrăpăreață a clerului mănăstiresc și a marii boierimi au constituit fără îndoială cauzele principale ale izgonirii tabacilor de pe aceste locuri.

La acestea au mai contribuit – dar într-o mult mai mică măsură și doar ca pretext – neajunsurile izvorite din caracterul ingrat al procesului arhaic de producție al tabacilor, de pe urma căruia sufereau înșiși meseriași obligați să-l folosească. Astfel, este bine cunoscut că din prelucrarea pieilor rămînea o cantitate însemnată de deșeuri: părul și curățitura de pe piei, ce alcătuiau mormane de materii organice expuse descompunerii, producînd mirosul caracteristic din preajma acestor ateliere. Nu puține neplăceri aduceau acumularea, precum și putrezirea ingredientelor vegetale ce fuseseră folosite la tăbăcire, adică rînsa, sovrîful, frunza de măr, scumpia și pațachina<sup>94</sup>.

Această vecinătate neprielnică a folosit doar ca pretext printre altele – ca de pildă neplata la timp a chirilor – spre a se ajunge la scopul final al izgonirii tabacilor din centrul orașului, proces cu substrat economic și social mult mai adînc și pe care am încercat să-l schițăm în cele de mai sus.

*Tabacii și răscoala seimenilor.* Dacă pînă aici am insistat mai mult asupra caracterului economic al activității tabacilor în Bucureștii de sus, ne vom strădui acum să înfățișăm și poziția lor socială în cadrul antagonismului ce opunea masele oprimate exploatatorilor. Acești meseriași, ținuți să lucreze în condiții grele, rău plătiți și priviți cu dușmănie de puternicii vecini, s-au dovedit a fi capabili, în unele momente, să-și spună cuvîntul cu tărie. Îndelunga conlocuire cu oștenii a fost desigur prielnică împrumutării unui spirit hotărît, gata de ripostă.

După cum s-a mai observat<sup>95</sup>, oștenii străini (seimenii), ca și cei de țară (dărăbanții, călărașii) nu mai erau niște oameni veniți „în leafă”, luptînd azi aci și mâine pribegind cine știe unde. Unii dintre ei s-au statornicit mai ales în Bucureștii

de sus cu familiile și gospodăria lor, după cum dovedesc câteva documente atestând vânzarea unor proprietăți ale oștenilor<sup>96</sup>. Ceva mai mult chiar, între oștenii străini, seimenii și cei de țară s-au înnodat strânse legături de familie și încuscrii, așa încât atunci când domnitorul Constantin Șerban, după relatările cronicilor<sup>97</sup>, a voit să-i despartă, asmuțind pe oștenii de țară împotriva celor străini, ei s-au unit și s-au ridicat în comun împotriva stăpînirii asupritoare.

Dacă s-a putut realiza astfel o alianță între ostașii străini și cei de aici, cu atât mai mult este logic să presupunem că tabacii trăind în mijlocul oștenilor, înțilniți în număr destul de mare în mahalaua lor și suferind deopotrivă de pe urma conflictelor cu boierii și mănăstirile, nu puteau lipsi din rîndurile răsculaților.

În afară de această strînsă conviețuire, ce a fost de natură să imprime tabacilor un spirit militar, prompt la acțiune atunci cînd suferința le-o porunceă, mai există și un alt amănunt pe care dorim să-l relevăm, și anume că în câteva cazuri am înțilnit meseriași care erau în același timp și oșteni<sup>98</sup>.

Din enumerarea militarilor pe care i-am înțilnit în mahalaua tabacilor, s-a putut constata totuși lipsa oricărui seimen. S-ar părea deci că ei nu locuiau împreună cu tabacii, ci mai departe în orașul de jos, unde se afla mahalaua sîrbilor<sup>99</sup>. Nu sîntem în măsură să precizăm acum dacă mahalaua își trăgea numele de la seimenii sîrbi sau de la emigranții din dreapta Dunării, care se vor fi așezat aici în vreo „slobozie”. Dar chiar în această a doua alternativă este firesc să ne gîndim că seimenii vor fi tras să se așeze cu familiile lor printre oamenii cu care se puteau înțelege mai bine; repetăm, cu familiile lor, deoarece pentru seimeni existau încăperi anume în însăși Curtea domnească<sup>100</sup>.

Așadar, după cum se poate constata, oștenii locuiau în sus și în jos de Curtea domnească și țîrg. Cînd la 27 februarie 1655 a izbucnit „răzvala” seimenilor, se știe că li s-au alăturat atât dărăbanții, cît și călărașii băștinași<sup>101</sup>. Răscoala a fost provocată de uneltirile marii boierimi pe lîngă domn, îndemnîndu-l să desființeze acest corp militar, ce se bucura de anumite privilegii și de care se temea, fiindcă făcuse dovada puterii sale în răzvrătirea de la Țirgoviște, ce avusese loc un an înainte, pe cînd domnea încă Matei Basarab.

Dar în afară de ostași au mai luat parte la răscoala din 1655 și țărani, atît din jurul Bucureștilor, cît și din țară<sup>102</sup>. Un document de la Constantin Șerban vodă din 1655–1656 amintește de un rumîn Gavrea, de pe moșia Piscuri (Ilfov) a Radului logofăt din Dudești care „s-a sculat... cînd s-au sculat slujitorii țării de au tăiat boierii și au jefuit toate casele boierilor și au jefuit și casa boiarinului domniei mele...”<sup>103</sup>.

Cronica ne spune că răzvrătiții au atacat orașul omorînd pe boieri și pe negustorii avuți, jefuind bisericile, casele și prăvăliile; ei s-au ridicat atît împotriva feudalilor laici, cît și a clerului mănăstiresc.

Nu cunoaștem așezările tuturor boierilor uciși și prădați<sup>104</sup>, dar mîrginindu-ne numai la ceea ce se poate afirma documentar vom încerca să ne dăm seama de configurația atacului, cel puțin la început, pînă ce răscoala nu s-a generalizat. Astfel se poate constata că în totalitatea lor aceste așezări se aflau în *țîrgul de sus sau în apropierea lui*, locuri unde am înțilnit atestată, pe baza izvoarelor indicate, anterior, atît *prezența oștenilor, cît și a tabacilor*. Într-adevăr, răsculații au atacat casele postelnicului Papa Brîncoveanu de la poalele dealului viitoare Mitropolii<sup>105</sup>, ale slugerului Udrea Doicescu din mahalaua Colții de mai tîrziu, ctitorul bisericii omonime<sup>106</sup>, ale marelui vistier Drăghici Grecianu, al cărui fiu, Papa comisul, locuia în marginea proprietății mănăstirii sf. Ioan, deci în mahalaua tabacilor<sup>107</sup>, ale vistierului Gheorghe Caridi, cumnatul marelui vornic Radu Popescu înțilnit și în mahalaua Colții, ca vecin al Sterii lumînărarul, Neculii zăbunarul și Cîrstii

cojocarul<sup>108</sup> și în sfârșit ale marelui logofăt Stroe Leurdeanu<sup>109</sup>, învecinate mănăstirii sf. Ioan, din nou în mahalaua tabacilor.

Tot atunci – relatează un hrisov de întărire de la Constantin vodă Șerban din 11 august 1656 (7164) pentru mănăstirea Țirnovul din oraș – „s-au sculat dorobanții și săimenii și călărașii acolo la București și asupra domniei mele și asupra boierilor domniei mele de au călcat curtea domnească și au prădat mănăstirile și toate bisericile câte au fostu în orașul București... de au luat tot ce au aflat întru dinsele... atacînd cu acest prilej și pe această sfântă mănăstire Țirnovul și au luat și cărțile și zapisele câte au avut pentru moșiile mănăstirii...”<sup>110</sup>.

Acest document arată o dată mai mult că în atacul dezlănțuit împotriva curții domnești și a mănăstirii Țirnovul, focul a venit din două părți: seimenii din jos și călărașii și dorobanții din sus. Dintre aceștia – repetăm – nu puteau lipsi tabacii!

Astfel că, neatestată încă documentar, participarea tabacilor la răscoala seimenilor și a dorobanților din primăvara anului 1655 se prezintă însă cu cea mai mare probabilitate.

Înlăturarea lor din Bucureștii de sus, din preajma celor două puternice mănăstiri și a așezărilor boierești ce se vedeau amenințate de acești vecini, veșnic turbulenți, se impunea așadar atât ca represalii, cât și ca o măsură de siguranță pentru stăpînirea feudală.

*Izgonirea tabacilor în Bucureștii de jos.* În lumina celor arătate mai sus, se poate constata deci că tabacii, stînd în calea îmbogățirii atotputernicilor vecini, dornici să-și speculeze valoarea terenurilor cu maximum de profit într-un colț al orașului, aflat în plină dezvoltare comercială și prezentînd totodată o primejdie pentru proprietarii avuți, au fost izgoniți în josul Bucureștilor, cu o intenție vădită de izolare.

Tabacii s-au strămutat aici înainte de 12 septembrie 1674, mutîndu-și căsuțele de lemn în care-și țineau și atelierele pe pămînturile domnești ce le fuseseră hărăzite.

Un document de la sfîrșitul veacului al XVII-lea ne dă cele dintîi știri despre tabacii din Bucureștii de jos; doi dintre ei (Radul și Stroe) sînt arătați chiar ca vecini, cu case în mahalaua Oltenilor<sup>111</sup>. Un lăcaș din apropiere purta din nou numele lor, „biserica tabacilor” pomenită mai tîrziu ca aparținînd tabacilor „de sus” cu hramul sf. Nicolae, dar cunoscută și sub numele „din Sîrbi”<sup>112</sup>.

Totuși, în curînd, tabacii se vor coborî și mai jos, pe Dîmbovița, dincolo de mănăstirea Radu vodă, unde gîrla bucureșteană despărțită în două le va da puțința să-și vadă de meseria lor în condițiile ingrate ale exploatării feudale. Viața lor a fost la fel de zbuciumată și în aceste locuri. Un proces de producție arhaic, nevoia permanentă de apă, pe care capricioasa Dîmboviță nu o putea întotdeauna asigura, i-a pus mereu în conflict cu vecinii și, mai cu seamă, cu mănăstirea Radu vodă, ale cărei mori se opreau atunci cînd tabacii zăgăzuiau apa spre a veni pe gîrlele lor, spre a nu mai aminti de certurile cu mahalagiile stînjenite din pricina deșeurilor de fabricație, aglomerate și descompuse. Din această viață necăjită de lipsuri și adversități, tabacii nu ieșit numai atunci cînd în orașul din susul apei, asuprirea făcea poporul să se revolte. Ei erau cei dintîi care luau parte la lupta pentru libertate și o soartă mai bună.

Nepoții și strănepoții acelor care au luptat la 1655 au fost de față în primele rînduri și mai tîrziu la 1806<sup>113</sup>, 1848 și 1859, credincioși unei tradiții de lupte, ce i-a așezat în fruntea muncitorimii combatante din trecutul orașului nostru.

# Les tanneurs du nord-ouest de Bucarest au XVII<sup>e</sup> siècle

## Résumé

Des documents du XVII<sup>e</sup> siècle attestent l'existence d'un faubourg des tanneurs au nord-ouest de la ville sur les rives de Pîrîul Tabacilor, faubourg habité par une mélange de gens besoigneux.

Les raisons de leur installation à cet endroit tenait aussi bien à la nécessité de se trouver à proximité de ceux avec qui ils collaboraient – cordonniers, savetiers, bourreliers, selliers – qu'au processus de production, supposant l'existence d'une source permanente d'eau.

Il est probable qu'au début les tanneurs travaillaient le cuir depuis la première phase jusqu'aux produits finis. Les divers artisans se mêlaient aux tanneurs proprement dits sous le nom générique de *tabaci*.

Avec le temps, à mesure qu'avance la spécialisation, se détachent les selliers d'abord, ensuite les bourreliers, les cordonniers et les savetiers, isolant de plus en plus les tanneurs.

L'augmentation de la valeur commerciale de Tîrgul de Sus («la Ville d'en Haut») ainsi que le voisinage cupide du clergé régulier et des grands boyards constituent les principales raisons de l'expulsion des tanneurs de ces endroits.

Avant le 12 décembre 1674, ils s'installent du côté sud de la ville.

Les tanneurs constituaient un groupe organisé, l'un des premiers à participer aux conflits sociaux du XVII<sup>e</sup> siècle.

## Note

1. Acad. Română, XLII/42.
2. Arh. St. Buc., Mân. sf. Ioan cel Mare, XII/6.
3. *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 297.
4. Acest lăcaș bisericesc era o veche ctitorie, datînd dinainte de 1591, a vistierului Andrei și a fratelui său postelnicul Dumitru (V. Drăghiceanu, *O ctitorie brîncovenească dispărută: Biserica sf. Ioan grecesc din București*, Cluj, 1931, 7 p. și George D. Florescu, *Din vechiul București*, Buc., 1935, p. 30-31); cel dintîi era socrul banului Preda Buzescu (cf. I. Ionașcu, *Despre hatmanul moldovean Andrei, ajuns mare logofăt al lui Mihai Viteazul*, Buc., 1936, 9 p. și George D. Florescu, *Andrei vistierul și Andrei hatmanul – logofătul de la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, Buc., 1936, 15 p.). Mănăstirea rămînînd sub îngrijirea fiicei lui Andrei, băneasa Catalina Buzescu, a fost cunoscută din această cauză și sub denumirea de mănăstirea Bănesei (Arh. St. Buc., *Mitrop. Buc.*, CCXCIII/4 și 5, doc. din 1625 (7134) dec. 26). Hramul binecunoscut al mănăstirii sf. Ioan Botezătorul nu a fost însă singurul, deoarece pe vremea lui Constantin vodă Brîncoveanu o găsim menționată ca „mănăstirea cu hramul sf. Dimitrie și Ion Botezătorul”, căreia i se dăruia la 2 febr. 1706 (7214) moșia Grozăvești cu trei roate de moară pe apa Dimboviței (Acad. rom., XIV/27). Acest amănunt ne face să credem că acest lăcaș era unul și același cu mănăstirea sf. Dimitrie din Bucureștii de sus, căreia Mihnea vodă Turcitul îi întărea în 1584-1590 (7098) un număr de proprietăți, case, prăvălii și pivnițe în enoria popii Matei, dăruite de mama voievodului, doamna Ecaterina (Gr. Nandriș, *Documente românești în limba slavă din mănăstirile Mui. telui Athos 1372-1658*, Buc., 1936, p. 77-78, doc. 12). Demn de menționat mai este faptul că unele dintre acele case dăruite, doamna Ecaterina le deținea de la Dumitru postelnicul, ce la rîndul său le cumpărase de la un anume Capotă, încă de pe cînd se afla la Țarigrad. Pare ciudat că doamna Ecaterina să fi cumpărat case de la ctitor ca să le dăruiască apoi ctitoriei aceleiași, dar se poate ca

- Dumitru postelnicul să a să căpînit acele case și să le fi vîndut pe vremea cînd nu își ridicase încă mănăstirea cu fratele său Andrei vistierul, iar după ce lăcașul a luat ființă, dintr-o pricină sau alta, doamna Ecaterina i-a închinat acele proprietăți. Este iarăși probabil ca mănăstirea să fi fost distrusă în focul Bucureștilor pe vremea cînd cîmpăritul lui Sinan pașa și ca băneasa lui Preda Buzescu să o fi refăcut, pentru care motiv a și fost numită într-o vreme „mănăstirea Băneșei”; tot de atunci i se va fi schimbat și hramul, mai cunoscută sub numele de sf. Ioan decît acela de sf. Dimitrie, pe care l-i dăduse postelnicul pomenit.
5. Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan cel Mare Buc.*, XII/3; reproduc și de Ionescu-Gion, *op. cit.*, p. 728-729; G. Nicolaiașu, *Trei acte bucureștene din veacul al XVII-lea*, în revista *Bucureștii vechi*, anii I-V (1930-1934), p. 103-104 și N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, Buc. 1939, p. 345-346, nr. XIV.
  6. Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan cel Mare*, XII/4.
  7. Papa era fiul marelui vistier Drăghici Grecianu (cf. Șt. D. Grecianu, *Genealogii documentate ale familiilor boierești*, vol. I, Buc., 1913, p. 14), ocupînd dregătoriile de postelnic la 29 martie 1655 (7163) (*idem*, I, p. 105), mare comis la 5 mai 1665 (7173) (cf. Ioan C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, Buc., 1919, p. 222, nr. 704), 17 iunie 1665 (*idem*, p. 34-35, nr. 132), 24 iunie 1665 (*idem*, p. 223, nr. 705), 26 august 1668 (7176) (*idem*, p. 98, nr. 301), 22 mai 1669 (7177) (*idem*, p. 144, nr. 430), 12 iunie 1669 (*idem*, p. 225, nr. 709), 30 august 1669 (*idem*, p. 226, nr. 710) și mare vistier la 11 mai 1671 (7179) (*idem*, p. 227, nr. 711) și 20 noiembrie 1671 (Muzeul de istorie a orașului București, nr. inv. 13149); piere ucis de Gheorghe vodă Duca la 1675 (cf. *Letopisețul Țării Rumînești* transcris de St. Nicolaescu în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, vol. XI (1910), partea I, p. 181 și I. Ionașcu, *Documente bucureștene privitoare la proprietățile mănăstirii Colțea*, Buc., 1941, p. 34-36, nr. 16 și p. 42, nota). Papa Grecianu a jînit în căsătorie pe Evda, fiica marelui stolnic Dumitrașco Filipescu, fiind cumnatul vecinului său de casă, marele spătar Pană Filipescu (G. D. Florescu, *Ceva despre cîteva neamuri boierești oltenești, înrudite între ele în veacul al XVII-lea în Arhiva romînească*, tom IX (1944) partea a II-a, p. 360).
  8. Pană era fiul marelui stolnic Dumitrașco Filipescu (cf. Grecianu, *op. cit.*, I, p. 295-6 și Filitti, *ibid.*, p. 217, nr. 689), ocupînd dregătoriile de postelnic la 22 dec. 1643 (7152) (Grecianu, *idem*), mare stolnic la 10 martie 1654 (7162) (Filitti, *op. cit.*, p. 219, nr. 694), mare paharnic la 11 iunie 1654 (7162) (*idem*, p. 2, nr. 3), 25 iunie 1654 (*idem*, p. 220, nr. 696), 3 iulie 1654 (*idem*, p. 143, nr. 428) și mare spătar la 20 noiembrie 1657 (7166) (*idem*, p. 221, nr. 699) și 18 noiembrie 1661 (7170) (*idem*, p. 114, nr. 332). A fost înșurat cu Maria, fiica marelui postelnic Constantin Cantacuzino, deținător al unor însemnate proprietăți în mahalaua tabacilor (*idem*, p. XXVIII și p. 55-56, nr. 192).
  9. Nu putem identifica pe acest personaj, dar ar putea fi același cu Dumitru logofăt care apare ca grămătic în două hrisoave domnești date în București de către Radu vodă Leon și Antonie vodă din Popești la 17 iunie 1668 (7176) (Filitti, *op. cit.*, p. 225, nr. 708) și 30 august 1669 (7177) (*idem*, p. 226, nr. 710).
  10. În amintita carte a lui Gherghina județul, acest din urmă punct este arătat ca matca cea veche. Raportat la situația de astăzi, el trebuie să se fi aflat aproximativ cam pe locul unde se găsește acum clădirea imprimeriei Buletinului Oficial.
  11. Arh. St. Buc., mss. 705, f-o 7; Dimitrie Ionescu, *O danie a lui Constantin vodă Brîncoveanu pentru Sărindar*, în *Revista istorică*, an XVIII (1932), nr. 7-9 (iulie-sept.), p. 264.
  12. La 21 iunie 1628 (7136) apare Dumitru tabacul (Acad. R.P.R., XLII/42), la 5 aprilie 1638 (7146) Nedelco tabacul și Stancul tabacul (Arh. St. Buc., *Căldurășani*, XXI/1), iar la 6 dec. 1669 (7178) Radu tabac (Acad. R.P.R., CLXIII/20).
  13. Acad. Rom., XLIV/1; regest la Ioan C. Filitti, *Arhiva Gh. Gr. Cantacuzino*, p. 53, nr. 185.
  14. Arh. St. Buc., *Măn. Radu vodă*, X/14, reproduc și de Ionescu-Gion, în facsimil și transcriere, *op. cit.*, p. 730-731 și N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, p. 342-343, nr. X.
  15. Arh. St. Buc., *Fond Papazoglu*, CLXXVII/9 (doc. din 29 martie 1692); Muzeul de istorie a orașului București, nr. inv. 37353 (doc. din 11 oct. 1693).
  16. La „tragerea și măsurătoarea” locului mănăstirii Sărindar, poruncite de Constantin vodă Brîncoveanu la 12 decembrie 1692, apare și „sluga Domnii mele Marco văzător la măsurătoarea acestui loc”, poate același cu Marco tabacul mai sus amintit.
  17. Arh. St. Buc., *Măn. Zlătari*, XIII/1.
  18. *Buletin Gazeta Oficială*, anul 1842, nr. 36 (21 mai), p. 152.
  19. *Documente privind istoria Romîniei* (ed. Acad.), veac XVII, B. Țara Romînească, vol. IV, Buc., 1954, p. 194, nr. 205.
  20. Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan cel Mare*, XII/13.
  21. *Idem*, XII/1.

22. Idem, *Stavropoleos*, XII/7.
23. Acad. Rom., XLIV/1.
24. Idem, XLIV/12; menționat de I. C. Filitti, *op. cit.*, p. 53, nr. 186 și de N. Iorga, *Răscoala seimenilor împotriva lui Matei Basarab în Analele Acad. Rom.*, seria a II-a, tom XXXIII (1910-1911), M.S.I., p. 200.
25. La care mai putem adăuga pe Iștac călăraș la 23 martie 1629 (7137) (Arh. St. Buc., *Stavropoleos*, XII/2), Dragomir călăraș la 10 iulie 1654 (7162) (*idem*, sf. Sava VI/2), Lupul iusbașa la 10 noiembrie 1631 (7140) (*idem*, *Stavropoleos*, XII/3), Ndelcu iuzbașa la 5 aprilie 1638 (7146) (*idem*, *Căldărușani*, XXI/1), Radul iuzbașa de fustași la 10 iulie 1654 (vezi mai sus), Lupul căpitan la 12 mai 1634 (7142) (*idem*, *Stavropoleos*, XII/6), Nedelea și Pavel căpitani la 5 aprilie 1638 (vezi mai sus), Stoica Păcală dărăbanul la 10 noiembrie 1631 (7140) (*idem*, *Stavropoleos*, XII/3) și 12 mai 1634 (7142) (*idem*, XII/6) și în sfârșit Stoica ceauș la 1 aug. 1643 (7151) (*idem*, *Cotroceni* XXV/7). Pentru o epocă mai târzie menționăm pe Dobre Stegarul la 10 mai 1668 (7176) (*idem*, *Căldărușani* XX/2) și Ion stegarul la 1 noiembrie 1674 (*id. măn. Bradu, Manu Greci și Codreni* X/5), Pătru și Mihai fustași la 10 mai 1668 (vezi mai sus) și Datco fustașul la 12 iunie 1668 (7176) (*id. Radu vodă* X/14), Roșan dărăbanul la 10 mai 1668 (vezi mai sus) și Vlad trîmbițașul la 12 iunie 1674 (vezi mai sus).
26. Este semnificativă în această privință prezența aici a unui Voico faur care-și vinde bordeiul său lui Marco tabacul la 12 iunie 1668 (7176) pe 25 de costande (Arh. St. buc., *Măn. Radu vodă*, X/14).
27. Acad. Rom., XLIV/12.
28. Arh. St. Buc., mss. 705, f-o 81 v<sup>o</sup>-82; reprodus și de Teodor Codrescu în *Uricarul*, vol. XVI, Iași, p. 39-41 și George D. Florescu, *Din vechiul București...*, p. 71, nr. 359.
29. Pr. Marin Dumitrescu, *Istoricul a 40 de biserici din Romînia*, vol. III, Buc., 1907, p. 84-85; Florescu, *op. cit.*, p. 77.
30. Acad. Rom., copie, în mss. 5291, fo. 1-9.
31. Arh. St. Buc., *Măn. Bradu, Hanu greci și Codreni*, X/5.
32. Idem, *Măn. sf. Ioan cel Mare*, XII/7.
33. Acad. Rom., XLIII/71.
34. Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan*, XII/1.
35. Pădica călăraș la 5 noiembrie (Acad. R.P.R., XLIV/1) și 25 mai 1654 (7162) (*idem*, XLIV/12) devenit spătar la 29 aprilie 1656 (*idem*, XLIV/29), mătușa Dumitra chivărăreasa, la 12 iunie 1674 (Arh. St. Buc., *Măn. Bradu, Hanu greci și Codreni*, X/5) și 15 februarie 1677 (*idem*, *Măn. sf. Ioan*, XII/7), văduva lui Badea chivărăriul din 12 iunie 1668 (*idem*, *Radu vodă*, X/14), Pătrașcu Pătură scurtă la 5 noiembrie 1652 (vezi mai sus) și 29 aprilie 1656 (*idem*) etc.
36. Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan*, XII/1.
37. Idem, *Stavropoleos*, XII/4.
38. Acad. Rom., XLII/58 ap. Ion Bianu, *Documente romînești*, vol. I, Buc., 1907, p. 172-173, nr. 188; mențione la N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, p. 81. Dar într-o carte a județului Gheorghe din București cu 12 pîrgari, din 1631-163 (7140) Manta este trecut ca „popă” printre martori, fără indicație de biserică (Arh. St. Buc., *Stavropoleos*, XII/5, reprodus și de Ionescu-Gion, *op. cit.*, p. 727 și N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, p. 341-342, nr. VIII). Apoi îl găsim diacon la biserică popii lui Plăcintă, adică a tabacilor în 1635, ceea ce ar părea neobișnuit. Dar mai găsim un caz similar între documentele citate în acest studiu privind pe Hrizea diaconul, numit astfel în cuprinsul actului din 12 iunie 1674 (7182) (Arh. St. Buc., *Măn. Bradu, Hanu greci și Codreni*, X/5) și care totuși semnează „Eu popa Hrize”, ceea ce pare a însemna că diacon sau popă își ziceau în mod curent deopotrivă „popă” și numai în acte, adică într-o situație oficială, își arătau, mai cu precizie, calitatea.
39. Idem, XIV/1. Este interesant de notat că deși popa Gligorie al mahalalei era de față, nu el a redactat zăpisele de vânzare, ci „popa Stoica de la biserică de jurămîntu”; de altfel popa Gligorie semnează prin punere de deget, ceea ce ne dă de bănuț ca nu știa carte, sau poate că era prea bătrîn. În tot cazul pare a se ghici ierarhizarea între popa bisericii tabacilor și cel de la cealaltă biserică, cu tradiție, unde se făceau jurămintele și era deci mai căutată.
40. Arh. St. Buc., *Măn. Cîmpulung*, LXII/28. Acest cleric mai apare într-un însemnat număr de acte din care i se poate urmări activitatea. Astfel la 11 iulie 1637 (7145) popa Manta apare ca martor la vânzarea ocinei lui Roman călărașul din „funea Lupului” către Oprea mare agă (Acad. Rom., DLXXXVIII/5); la 8 aprilie 1638 (7146) și 6 dec. 1640 (7149) este din nou martor la vânzarea unor locuri de casă în firgul de sus către Costea cojocarul și soția sa Tudora (Arh. St. Buc., *Stavropoleos*, XII/7 și 10). La 4 iulie 1641 (7149) popa Manta împreună cu soția sa Maria și fiii lor Gheorghe și Oancea cumpără mai multe funii de ocină în Clanța (Ilfov) de la Leca feciorul Cîrstei postelnicul din Brătulești și Ianachi fiul lui Burdușăi Stan (*idem*, *Măn*

Cotroceni, XC/15 și 16). La 25 ianuarie 1648 (7156) popa Manta apare din nou ca martor în zăpădă de înfrățire al lui Radu logofăt din Spăteni cu Sima pentru ocina din Pârțaieni (Idem, *Fond Pappasoglu*, CLXXVII/3) și în sfârșit la 13 aprilie 1656 (7164) el rămâne „de lege” în divanul lui Constantin vodă Șerban în pricina avută cu mănăstirea din Cîmpulung Muscel pentru niște țigani robi, ce aparținuseră mamei sale Despina (Idem, *Măn. Cîmpulung*, LXII/28). După această dată întâlnim în actele vremii numai pe urmașii popii Manta. Astfel la 2 mai 1665 (7173), fiul său, Gheorghe logofătul, vinde lui Dumitru cupețul un loc de casă cu groapă de pivniță alături de Jițan zugravul în ulița cea mare (Idem, *Stavropoleos*, XII/16; mențiune în Ștefan Grecianu, *Genealogii documentate...* I, p. 108). La 15 iunie 1669 (7177), 17 noiembrie 1669 (7178), 5 febr. 1674 (7182) și 27 mai 1676 (7184) Gheorghe logofătul mai apare ca martor în diferite zăpădi de vânzare ale unor case și prăvălii în mahalaua sa și vecinătăți către Tudor luminărarul, Radul zătarul și alții (Arh. St. Buc., *Măn. Cotroceni*, XXV/11 și 20; Acad. Rom., CXCV/27; I. Ionașcu, *Documente bucureștene privitoare la măn. Colțea*, p. 24 și 25, nr. 11). Alt fiu al popii Manta, Oancea, semnează și el ca martor într-o carte a județului Dragotă cu 12 pîrgari din 18 iunie 1669 (7177) prin care se întărea lui Ghinea cojocar un loc de casă în mahalaua bisericii Colțea (Ionașcu, *op. cit.* p. 23, nr. 10). La 28 octombrie 1680 (7189) Oancea împreună cu fratele său Pătrașco și cu ne-oții lor, Pătrașco, Ienache, Bălașa și Ilinca, copiii lui Gheorghe logofăt, vînd lui Șerban vodă Cantacuzino toată moșia lor din Clănța, de pe apa Colentinei, totalizînd 1000 de stîneni, cu heleșteu și mori, pe 1500 de taleri (Arh. St. Buc., *Măn. Cotroceni*, XC/22, menționat în G. M. Ionescu, *Istoria Cotrocenilor, Lupescilor (sf. Elefterie) și Grozăvescilor*, Buc., 1902, p. 45 nota, p. 542). Această moșie era dăruită de Șerban vodă ctitoriei sale de la Cotroceni la 10 decembrie 1680 (7189) (Arh. St. Buc., *Măn. Cotroceni*, XC/25; G. M. Ionescu, *op. cit.*, p. 15–16 și 46 nota). În sfârșit la 5 martie 1689 (7197) mai întâlnim pe Pătrașco cîntărețul și fratele său Enache, fiii lui Gheorghe logofăt,

nepoții popii Manta, cumpărînd un loc de prăvălie în mahalaua zătarilor, de la Alexandru și fratele său Tudoran, pe 15 taleri (Arh. St. Buc., *Măn. Bradu, Hanu Greci și Codreni*, LIV/14).

41. Arh. St. Buc., *Stavropoleos*, XII/15.

42. Arh. St. Buc., *Măn. Bradu, Hanu greci și Codreni*, X/5.

43. Acad. Rom., mss. 5291, f-o 1-9.

44. Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan cel Mare*, XII/7.

45. Prezența acestor meșteșugari este semnalată încă de la 1 august 1643 (7151) printr-un Tudor zătar (Idem, *Măn. Cotroceni*, XXV/7), iar la 10 iulie 1654 (Idem, *Măn. sf. Sava*, VI/2), întâlnim un alt zătar, Iorga. Mai aflăm la 5 februarie 1664 (7172) de un Radul zătar care avea loc de casă în Tîrgul de sus între Ghioca și Ianache băcan, ca martori figurînd și Stoica, vîtaf de zătari, împreună cu alți doi zătari (Idem, *Măn. Cotroceni*, XXV/1. În iunie 1669 (7177), Șerban vodă Cantacuzino avea loc de prăvălie în Tîrgul de sus, în ulița zătarilor (Idem, XXV/19 și 20). În sfârșit la 27 iunie 1672 (7180), Dragotă județul întărea stăpînirea a două prăvălii în Tîrgul de sus, între Radul vîtaf de zătari și Cornea fiul lui Ianache băcan (Idem, XXV/23 și 24).

46. Idem, XXV/31.

47. Idem, *Măn. Zătari*, XVII bis/3.

48. Idem, XVII bis/4.

49. D. G. Ionescu, *Relațiile țărilor române cu patriarhia de Alexandria*, Buc., 1935, p. 54.

50. *Ibidem*, p. 56.

51. Maria Turbatu, *Rolul meșteșugarilor de la sate în dezvoltarea producției de mărfuri în prima jumătate a secolului al XVII-lea în Țara Românească* în *Studii*, VIII (1955), nr. 3 (mai–iunie), p. 54.

52. Întîlnim însă și un tîrg din lăuntru la 7 octombrie 1698 (7207) (Arh. St. Buc., *Mitropolia Țării Rom.*, CCLVII/10).

53. La 10 octombrie 1660 (7169) (Acad. Rom., XLIV/61).

54. Arh. St. Buc., *Condica nr. 5 a Mitropoliei Ț. Rom.*, ap. *București. Rezultatul săpăturilor arheologice și ale cercetărilor istorice din anul 1953*, I, Buc., 1954, p. 200.

55. I. Ionașcu, *Doc. bucureștene...* Colțea, p. 13, notă.

56. Arh. St. București, *Măn. Cotroceni*, XXV/32.

57. Idem, XXV/34.

58. Dumitru Cozleaci, croitor la 23 martie 1629 (7137) (Arh. St. Buc., *Stavropoleos*, XII/2) și 4 ian. 1644 (7152) (idem, XL/1), Radul croitor la 23 martie 1629 (vezi mai sus), Antonie croitor la aceeași dată și la 1 februarie 1632 (7140) (idem, *Stavropoleos*, XII/4), meșterul Paraschiva croitor la 23 martie 1629, 1 februarie 1632 (vezi mai sus) și 8 aprilie 1638 (7146) (idem, XII/7), Sima și Tile, croitori la 6 decembrie 1640 (7149) (idem, XII/10), Radul, Stoica și Arvat croitori la 4 ianuarie 1644 (vezi mai sus), alt Radul croitor la 3 mai 1671 (7179) (idem, *Eps. Buzău*,



- LXXXV/4), Pîrvul croitor la 7 septembrie 1676 (1785) (idem, *Cotroceni*, XXV/2/1) etc.; Dobre cojocar la 23 martie 1629 (vezi mai sus), 1 februarie 1632 (idem) și 4 ianuarie 1644 (idem); Costea cojocar la 1 februarie 1632 și 8 aprilie 1638 (idem), Iane cojocar la 3 noiembrie 1635 (7144) (Arh. St. Buc., *Cotroceni*, XXV/5) și 8 aprilie 1638 (vezi mai sus), Pană cojocar la 8 aprilie 1638 (idem), Ghinea și Sima cojocari la 6 decembrie 1640 (idem), Gheorghe Paspala cojocar la 14 octombrie 1653 (7162) (id., *Cotroceni*, XXV/8), 14 martie 1666 (7174) (id., XXV/15) și 10 august 1667 (7175) (idem XXV/16); Voicil cojocar la 15 februarie 1679 (7179) (id., XXV/21) și 16 martie 1671 (id., XXV/22), Iorga cojocar la 3 mai 1671 (7179) (id., *Eps. Buzău*, LXXXV/4) etc.
59. Dediul ceaprazar la 10 mai 1668 (7176) (Arh. St. Buc., *Măn. Căldărușani*, XX/2) și 2 ianuarie 1675 (7183) (idem, XX/4), Stanciul ceaprazar la 10 mai 1668 (vezi mai sus) și 15 februarie 1671 (7179) (idem, *Cotroceni*, XXV/21), Danciul, Vișan, Gheorghe și Chiriac ceaprazari la 10 mai 1668 (vezi mai sus).
60. Cernica cizmar la 1631–1632 (7140) (Arh. St. Buc., *Stavropoleos*, XII/5), Tanasie cizmar la 21 aprilie 1646 (7154) (idem, *Mitropolia T. Rom.*, CCXXVII/1); Neagoe cizmar la 26 aprilie 1664 (7172) (Acad. Rom., CCCLXIV/245), Danciul, Luca, Stancul și Stoica Pită cizmari la 10 mai 1668 (7176) (Arh. St. Buc., *Măn. Căldărușani*, XX/2), Badea cizmar la 3 mai 1671 (7179) (idem, *Eps. Buzău*, LXXXV/4), Tudoran cizmar la 17 februarie 1677 (7185) (idem, *sf. Ioan cel Mare*, XII/7), Ion cizmar la 9 aprilie 1686 (7194) (idem, *Cotroceni*, XXV/40) etc.; Costandin calapodarul fustașii la 26 aprilie 1664 (vezi mai sus); Radu curărar (curelar) la 16 iulie 1668 (7176) (Arh. St. Buc., *Sărandar*, IX/1), Stan curărar la 5 februarie 1674 (7182) (idem, *Cotroceni*, XXV/11); Ghioca papugiu la 5 februarie 1674 (idem) etc.
61. Gh. Ghibănescu, *Biserica Talpalari*, Iași, 1934, p. 9; Eugen Pavlescu, *Economia breslelor în Moldova*, Buc., 1939, p. 273. Citeva generalități la Constantin C. Giurescu, *Din istoricul breslelor bucureștene în Albumul Lunii Bucureștilor 9 mai–9 iunie 1936*, Buc., 1936, p. 27–35.
62. St. Olteanu, *Un aspect al producției meșteșugărești în orașele din Moldova în secolul al XVII-lea: prelucrarea pieilor în Studii*, X (1957), nr. 3, p. 99. Merită semnalat amănuntul că diverși meseriași bucureșteni și-au împărțit, după nevoile specifice ale profesiei lor, cursurile de apă locale. Astfel, postăvarii și abagii s-au așezat pe gîrlîța din dreapta Dimboviței, unde amintirea mahalalei lor s-a păstrat în numele unei biserici (Alba din Postăvari). Altă gîrlă locală, Bucureștioara, a fost luată pe seama săpunarilor și măcelarilor, care, de asemenea, pun scaunele lor de carne, și-au dat numele unei biserici (a Scaunelor).
63. Ulița tabacilor la 6 august 1752 (N. Iorga, *Studii și documente* vol. V, Buc., 1903, p. 498, nr. 72).
64. Olteanu, *op. cit.*, p. 98.
65. Teletin = piele de bou sau de cal tăbăcită cu materii vegetale; iuft; saftian = piele fină de capră, oaie sau vițel, din care se confecționează marochinul.
66. Rînsa = numele eflorescenței masculine a unor arbori; șovîrf = plantă erbacee aromatică cu flori roșii-purpurii, întrebuințată la vopsitul lînii; pațachina = arbust cu frunzele asemănătoare fagului folosite drept colorant; scumpia = arbust cu flori verzi-gălbui, ale cărui coajă și frunze se întrebuințează în vopsitorie și tăbăcărie.
67. "At Bucharest also there is a house or two houses together, where I saw them manufacturing red leather; but the specimens I saw of it at the shops were very different from the other, and much inferior... You will find the manufactory at about a quarter of a mile distance, still in the suburb, before you reach the town. You may know it by the skins you may probably see hanging up in different states. Upon entering the manufactory, I observed a man pounding in a trough a vegetable substance that to all appearance had been a leaf, but in the state in which I found it, was reduced to small fragments, though not yet to powder. The finer it was rendered, the more is approached in appearance to the powder which under the name, I think it is, of *Al Henna* or *Hina* is used all over Turkey for colouring the women's nails red; accordingly the nails of the man whom I saw pounding it were dyed, not red indeed, but as might be expected, of a deeper colour, resulting from continual use, a sort of a dirty blackish brown... I brought off with the consent of the people a small specimen of the drug used at Bucharest which I keep to experiment upon, and confront with the *Henna*, of which I have also made provision; the Bucharest drug is apparently pure, but my *Henna* from the weight of it must be largely adulterated with sand. Having no tongue to speak with, I could not ask for any the leaf in its more perfect state..." (În București se găsesc de asemenea una sau două case lipite, unde am văzut prelucrîndu-se piele roșie; dar exemplarele pe care le-am zărit erau cu totul diferite de celelalte «de la Ruscuc n. a.» și mult inferioare... Atelierul se află la o distanță de aproximativ un sfert de milă, tot într-o mahala, înainte de a intra în oraș. El poate fi recunoscut după pieile care se văd atîrnînd în diferite stadii de prelucrare. La intrarea în atelier am văzut un om care pisa o substanță vegetală ce după toate aparențele fusese o

- frunză, dar în stare în care am găsit-o era transformată în mici bucățele, dar nu încă în pulbere. Cu cât devenea mai fină, cu atât se apropia ca înfățișare de pulberea ce, după cât mi se pare, este cunoscută în toată Turcia sub numele de *Al Henna* sau *Hina*, întrebuințată de femei pentru colorarea unghiilor în roșu; de asemenea, unghiile omului pe care l-am văzut pisînd-o erau vopsite într-adevăr, nu în roșu după cum ar fi fost de așteptat, ci într-o culoare mai închisă, provocată de întrebuințarea continuă, un fel de brun-negricios murdar... Cu consimțămîntul oamenilor am adus cu mine o mică bucată din substanța întrebuințată în București, pe care o păstrez spre a o experimenta și compara cu *Henna*, din care de asemenea mi-am făcut o provizie; substanța din București pare a fi curată, căci *Henna* mea, după greutate, trebuie să fie destul de mult amestecată cu nisip. Necunoscînd limba spre a mă înțelege «cu ei», n-am putut întreba de vreo frunză în cea mai bună stare a ei...» cf. E. D. Tappe, *Bentham in Wallachia and Moldavia in The Slavonic and East European Review*, vol. XXIX (1950), nr. 72 (December), p. 68.
68. În colecția „Documente privitoare la istoria României”, în veacul XVI, apar la București cizmari, cococari, croitori, printre alți meseriași, dar nici un tabac (op. cit., B. Țara Românească, veacurile XIII–XVI, *Indicele numelor de locuri*, Buc., 1956, p. 20).
69. N. Iorga, *Istoria industriilor la români*, Buc., 1927, p. 44.
70. Lia Lehr, *Despre dezvoltarea economică a orașelor în Țara Românească în anii 1501–1560 în Studii și referate privind istoria României*, partea I, Buc., p. 663.
71. V. Neamțu, *Comerțul cu piei și prelucrarea lor în Moldova în sec. XV–XVII în Studii și cercetări științifice*, filiala Iași a Academiei, an II (1951), nr. 1–2 (ianuarie–iulie), p. 542; lipsa tăbăcarilor din documente îl face chiar pe autor să creadă că hămurarii ar fi putut să prelucraze ei singuri, în întregime, pieile fără ajutorul tabacilor.
72. Aici înfîlîm meșteșugul tăbăcitului dezvoltîndu-se încă din veacul al XIV-lea, tăbăcarii fiind organizați în bresle la Sibiu, Sighișoara, Sebeș și Orăștie. Pentru mai multe amănunte, vezi Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Buc., 1954, p. 108–112.
73. G. S. Ardeleanu, *Orașul Cluj important centru meșteșugăresc în secolul al XVI-lea*, în *Studii și referate privind istoria României*, I, p. 719.
74. M. Turbatu, op. cit., p. 49 afirmă că „meșteșugarul, fie cococar sau cizmar, trebuie să-și pregătească singur materia primă – pielea – deoarece pe tăbăcari aproape că nu îi găsim în acest timp la sate”.
75. V. Costăchel, P. P. Panaitescu, A. Cazacu, *Viața feudală în Țara Românească (secolele XIV–XVII)*, Buc., 1957, p. 54. Astfel – printre alte exemple – găsim la 10 mai 1668 (7176) într-un zapis de vânzare al unui loc de lîngă Sărindar, deci în mahalaua tabacilor, nu mai puțin de trei cizmari în fruntea maritorilor (Arh. St. Buc., *Măn. Căldărășani*, XX/2) ceea ce atestă cel puțin conlucrarea, dacă nu chiar identitatea cizmarilor cu tabacii.
76. Arh. St. Buc., *Măn. Radu vodă*, XI/14.
77. Acad. Rom., CLXIII/20.
78. Arh. St. Buc., *Măn. Radu vodă*, XLII/42.
79. În această privință este revelatoare seria de 20 de cumpărături sistematice efectuate în acest sector de Șerban Cantacuzino, atât ca boier cât și ca domn al țării între 26 februarie 1666 (7174) (Arh. St. Buc., *Măn. Cotroceni*, XXV/13) și 19 iulie 1688 (7196) (idem, XXV/49). Astfel din aceste documente se poate constata că prețul de cumpărare al locurilor de prăvălii a crescut în această perioadă de la 14 ughi (adică 21 taleri, 1 ughi=1 1/2 taler) (10.VIII.1667 (7175) Arh. St. Buc., *Cotroceni*, XXV/16) și 15 ughi (22 tal.) de stînjîn (12 august 1667, idem, XXV/17) la 21 ughi (31 tal.) de stînjîn (iunie 1669, idem, XXV/19); atunci cînd însă Șerban a ajuns voievod nu a mai oferit decît 20 taleri de stînjîn (la 9, 21 și 23 aprilie 1686 (7194) (idem, XXV/39–43); în schimb o prăvălie costa 50 de taleri (doc. din 8 ianuarie 1683 (7191) (idem, XXV/32) și 13 aprilie 1685 (idem, XXV/36); în ceea ce privește prețul locurilor de casă, care, spre deosebire de prăvălii, puteau să fie așezate și în funduri de curți, a variat între 1685–1688 (doc. din 6 aprilie 1685, idem, XXV/35, 12 septembrie 1685, idem XXV/38, 13 mai 1687, idem, XXV/45 și 46 și 19 iulie 1688, idem XXV/49), de la 4 la 10 taleri de stînjîn, fără să se mențină pe o curbă ascendentă, ci numai în raport cu poziția lor față de uliță.
80. Amintitul Șerban vodă Cantacuzino își ridică hanul pe locurile achiziționate lîngă biserica Grecilor între 1683 și 1686 (cf. George Potra, *Hanurile bucureștene*, Buc., 1943, p. 53), iar nepotul său Constantin vodă Brîncoveanu, la rîndul său, clădește în apropiere, pe Podul Mogoșoaiei, hanul cu același nume, în ultimul deceniu al veacului al XVII-lea (idem, p. 14).
81. Zlătarii care au conlocuit cu tabacii în tirgul de sus fiind înfîlîți aici încă din 1643, s-au dovedit a fi mai bine organizați profesional decît aceștia, vătăfii lor fiind semnați mai devreme decît ai tabacilor. Producînd bunuri de mai mare valoare de schimb (obiecte de

- cult, podobe, giuvaieruri etc.), zătlării s-au făcut mai necesari clasei stăpînitoare și au reușit să se substituie tabacilor în această mahala, care le-a adoptat chiar numele începînd din 15 ianuarie 1675 (7183) (Muzeul de istorie a orașului București, nr. inv. 33345), preluînd pe seama lor și patronarea bisericii locale (doc. amintit din 20 iunie 1712). Mai constatăm totuși, izolată, prezența a doi tabaci în fosta lor mahala și într-o epocă mai tîrzie, figurînd ca martori în zapise de vînzare, ca de pildă, Radu tabacul la 6 decembrie 1680 (7189) (Arh. St. Buc., *Condica măn. Cotroceni*, nr. 691, fo. 112) și Cîrstea tabacul la 23 mai 1691 (7199) (Acad. Rom., CCXLIV/55).
82. La cît se ridică chiria nu ni se spune, dar știm că în 1635 (doc. din 10 aprilie la Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan*, XII/1) se plăteau pentru o prăvălie două costande (anual?), iar în 1691-1692 (7200) pentru un loc de casă 90 bani pe an (idem, XII/15), adică 10 costande, raportate la valoarea lor din 1683 (1 cost. = 9 bani) (cf. Const. Moisil, *O monedă curioasă: costanda*, în *Cronica numismatică și arheologică*, vol. XIX (1945) nr. 135-136 (iulie-decembrie p. 56). În cazul celorlalți chiriași, așezați pe locul Sărindarului, obligația lor era să dea de fiecare casă, o dată pe an, cîte o oca de ceară (cf. D. Ionescu, *O danie... pentru Sărindar*, în *Rev. ist.*, XVIII (1932), p. 264).
83. Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan cel Mare*, XII/5.
84. *Idem*, XII/4.
85. *Idem*, XII/6. Izgonirea tabacilor nu poate fi precis determinată în timp, însă apariția denumirii de ulița zătlărilor la 15 iunie 1669 (7177) (idem, *Cotroceni*, XXV/20) ne face să presupunem că înlăturarea lor s-a petrecut curînd după anul 1668.
86. Costăchel, Panaitescu, Cazacu, *Viața feudală...*, p. 422.
87. Pentru acest cupeț Stamatie, ce a mai fost amintit în acest studiu în partea privitoare la biserica tabacilor, menționăm încă un zapis din 1631-1632 (7140), prin care județul Gheorghe din București cu 12 pîrgari îi întăreau un loc în tîrgul de sus, cu 2 prăvălii și pivniță, cumpărate de la Mara și vîtaful Gheorghe (Arh. St. Buc., *Stavropolecs*, XII/5).
88. Acad. Rom., XLIII/71.
89. *Idem*, XLIV/1.
90. *Idem*, XLIV/12.
91. *Idem*, XLIV/29; regest la Filitti, *Arhiva Cantacuzino*, p. 54, nr. 188.
92. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, p. 199; G. D. Florescu, *op. cit.*, p. 33.
93. Acad. Rom., XLV/84; menționat (cu data greșită) de Șt. Grecianu, *Genealogii documentate...*, vol. III, Buc., 1915, p. 68 și G. D. Florescu, *Din vechiul București*, p. 130, n. 635.
94. Atunci cînd tabacii s-au mutat în josul orașului, dincolo de Radu vodă, ei au fost deseori pîrîți de către vecini la domnie, că aruncă „samanul și rînsa în mijlocul drumului, unde s-a făcut movilă de nu se mai putea trece cu carele” (V. A. Urechia, *Istoria romînilor*, vol. XIII, Buc., 1901, p. 288-290, doc. din 22 martie 1822).
95. N. Iorga, *Răscoala seimenilor împotriva lui Matei Basarab...* p. 200.
96. Duca ceașul la 25 ianuarie 1645 (7153) (Acad. R.P.R., XLIII/71). Pătrașco ceașul, feciorul lui Vasile ceașul la 25 mai 1654 (7162) (idem, XLIV/12) și alții pe care i-am mai citat.
97. *Letopisețul Țării Romînești* (ed. St. Nicolaescu) în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, vol. XII (1910), p. 156.
98. Este drept însă că nu avem mărturii decît pentru o epocă posterioară răscoalei, dar precedente puteau exista și mai înainte. Astfel întîlnim la 26 aprilie 1664 (7172) un Costandin calapodarul fustașul (Acad. Rom., CCCLXXIV/245) și la 25 ianuarie 1683 (7191) un Didul juzașa de dărăbanți ceaprazariu (Arh. St. Buc., *Măn. Căldărușani*, XX/6).
99. Întîlnim pentru prima oară această mahala la 28 mai 1639 (7147) (Acad. Rom., DCCV/2).
100. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, p. 118, 125.
101. *Letopisețul Țării Romînești*, p. 156.
102. Ca de pildă rumîinii din Dobrințeni și Bărbătești (Vîlcea) răzvrățiți împotriva mănăstirii Arnota (doc. din 8 aprilie 1655 (7163) la Arh. St. Buc., *Măn. Arnota*, XVIII/11 ap. N. Iorga, *Studii și documente...*, vol. IV, Buc., 1903, p. CCLXXX-IV).
103. Acad. Rom., *Condica credinții nr. 1*, p. 40-45 (copie).
104. *Letopisețul Țării Romînești*, p. 156.
105. N. Iorga, *Inscripții din bisericile Romîniei*, vol. I, Buc., 1905, p. 245, nr. 16.
106. I. Ionașcu, *Documente bucureștene... Colțea*, p. 25-28, nr. 12.
107. Ar. St. Buc., *Măn. sf. Ioan cel Mare*, XII/4.
108. Ionașcu, *op. cit.*, p. 18 (notă la doc. nr. 8), p. 34, nr. 16 și p. 35-36 (nota).
109. Acad. Rom., CXCVII (doc. din 1655 (7163) iunie 28, menționat și de N. Iorga, *Studii și documente*, V, p. 549, nr. 10). Pentru casele lui Stroe Leurdeanu din vecinătatea mănăstirii sf. Ioan, vezi doc. din 15 februarie 1677 (7185) (Arh. St. Buc., *Măn. sf. Ioan*, XII/7, 2 iulie 1677 (idem, XII/91) și 27 noiembrie 1677 (7186) (idem, XII/10).

110. Arh. St. Buc., *Măn. sf. Apostoli*, I/1 și *Mitropolia T. Rom.*, XVI/4 (copie).
111. Arh. St. Buc., mss. 705, fo. 81 v<sup>o</sup>-82.
112. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, p. 204; N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, fasc. II, Buc., 1907, p. 343-6, nr. LXIX/871; G. D. Florescu, *Din vechiul București*, p. 72.
113. \* \* \* *Un povestitor ploieștean despre București și Ploiești* [Ioan Stoicescu], Văleni, 1928, p. 9:  
 „dacă turcii ar cuteza să facă vreo pradă în București, atunci să iasă arvații din fortăreață  
 <Radu vodă> însoțiți și de tabacii de sus și de jos... și cu poporul armat, spre a se apăra  
 contra turcilor”.

# Orașul București în timpul domniei lui Constantin Vodă Brîncoveanu

dr. PANAIT I. PANAIT

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, Bucureștii erau cel mai mare centru urban românesc și al doilea oraș din sud-estul Europei. Devenit reședință voievodală în timpul domniei lui Vlad Tepeș, când este emis și hrisovul ce atestă numele așezării<sup>1</sup>, funcția pe care o va împărți pînă la 1659 cu Tîrgoviștea, orașul de pe râul Dîmbovița, a cunoscut un proces continuu de dezvoltare, în pofida expedițiilor prădalnice otomano-tătare, a calamităților și epidemiilor care s-au abătut și asupra populației lui. Cîțiva factori s-au dovedit hotărîtori în evul mediu privind evoluția Bucureștilor: orașul s-a menținut ca o puternică concentrare de meșteșugari și neguțători, și-a exercitat menirea în cadrul unei bogate concentrări de așezări rurale, a beneficiat de drumul care permitea legătura între Brașov, Tîrgoviște cu sudul Dunării, respectiv cu capitalele otomane de la Istanbul și Edirne, a fost sediul autorității politice, culturale și religioase a Țării Românești ș.a. Evoluția Bucureștilor a cunoscut etape de mai accentuată sau mai lentă dezvoltare, dînd, pe ansamblu, imaginea unui proces ascendent studiat în ultimul secol în lucrări de sinteză de certă valoare<sup>2</sup>.

Domnia lui Constantin Vodă Brîncoveanu marchează una din *etapele de vîrf*, purtînd în ea moștenirea unor acumulări dătătoare de progres ale deceniilor imediat anterioare și pregătind, la rîndul ei, resursele unei rezistențe menținută în tot seacul regimului fanariot. Cazul Bucureștilor nu este singular pentru domnia ce acoperă cumpăna secolelor XVII-XVIII. Dovezi de înflorire urbană se regăsesc în realitățile tîrgoviștene, reședință revitalizată de voievod în Craiova, Ploiești, Pitești, Slatina și în celelalte orașe ale țării<sup>3</sup>. Sporirea și diversificarea producției meșteșugărești, creșterea circulației de bunuri, inclusiv cea monetară, afirmarea actului de cîtorie, mai întîi de către domnie, apoi de către marii boieri și negustori, s-au răsfrînt benefic asupra centrelor orășenești mai puternic angajate în noile transformări. Expresia cea mai plenară a acestui proces s-a vădit la București, unde și acumulările anterioare erau mai numeroase și unde s-au creat condițiile cele mai generoase din partea societății respective. Domnia lui Brîncoveanu a marcat dezvoltarea și amplificarea unor realități preexistente.

Reconstituirea acestei perioade este posibilă datorită izvoarelor elaborate atunci și păstrate pînă în prezent. Această lungă domnie se oglindește în cronică la zi<sup>4</sup>, în mii de hrisoave emise de cancelaria oficială, zapise, documente întocmite de autoritatea bisericească sau locală, la care se adaugă prețioase însemnări ale unor călători străini<sup>5</sup>. Orașul București, în calitatea lui de reședință oficială a țării, ocupă un loc însemnat, oferind în același timp cadrul cel mai fidel pentru aprecierea etapei date, pornind de la izvoare contemporane<sup>6</sup>.

La începutul secolului al XVIII-lea, Bucureștii se compuneau, din punct de vedere teritorial, din două zone: vatra urbană și moșia orașenilor, pe care se aflau atât ogoarele, viile bucureștenilor, cât și satele din imediata vecinătate. Cît privește limitele moșiei, se cunosc cîteva repere certe, consemnate în documentele vremii. Cel mai vechi în această privință este hrisovul lui Matei Basarab, emis la 6 septembrie 1636, în care se menționează o hotărnicie făcută în prezența voievodului<sup>7</sup>. La 1 septembrie acel an, domnitorul constata personal că pietrele de hotar au fost mutate din rea-voință. Se arăta că marginea de sud a terenului orașenesc se afla în vecinătatea satului Văcărești, pornind din luncă pînă sus în dealul ocupat cu vii. Delimitarea respectivă este atribuită din vechime lui Mircea voievod (Ciobanu), fiind reasezată în zilele lui Radu Șerban. Spre est, hotarul apare consemnat în cronica Anonimului cantacuzin, care relatează că, pregătindu-și lupta împotriva lui Radu Iliș în 1632, proaspătul voievod ales de țară, Matei Basarab, a concentrat oastea lui „pre marginea orașului, dăspre Dudești”<sup>8</sup>. Un valoros studiu, publicat cu puțini ani în urmă, localizează bătălia respectivă în zona Plumbuita–Obilești (azi Pantelimon)<sup>9</sup>, unde se oprea moșia bucureștenilor. Spre nord, ocolul Bucureștilor urca pînă la riul Colentina. S-a păstrat hrisovul din 1628, prin care Stanciu logofăt „ot Fundeni” primea întărire pentru niște locuri „pe moșia orașului București de pe apa Colintinii”<sup>10</sup>. În fine, spre vest; limita proprietăților colectivității bucureștene mergea la satul Lupești în apropierea căruia, un veac mai înainte, era „ciutăria domnească”<sup>11</sup>. În mare, acest domeniu orașenesc se înscrisa într-un dreptunghi cu suprafața de circa 8 milioane stînjeni pătrați<sup>12</sup>. Delimitarea moșiei orașenești era făcută în secolele anterioare cu pietre puse peste grămezi de cărbune, așa cum rezultă din judecata la fața locului pentru rezolvarea litigiului dintre Radu Dudescu și călugării raduliști, la 2 iunie 1707.

Ocolul Bucureștilor era ocupat, în mare, cu ogoarele orașenilor care practicau și această ocupație sau numai această ocupație, precum și cu vii, păduri, grădini, livezi, pășuni, lacuri cu pește, vetre de sate, care vor fi primele înglobate prin extinderea orașului. Cele mai însemnate suprafețe reveneau viilor din Dealul Bucureștilor, dar și din alte părți, ogoarelor, grădinilor și pădurilor. La sfîrșitul secolului al XVII-lea, codrii Vlăsiei avansau pînă în zona mahalalei Oltenilor<sup>13</sup>, extinzîndu-se masiv la Elefterie, Cotroceni<sup>14</sup>, Plumbuita<sup>15</sup> ș.a. Călătorul dalmat Petru Deodat Baksic relatează că în zona centrală a cîmpiei poți merge o zi fără să ieși din pădure<sup>16</sup>. La acea dată, în ocolul orașenilor pădurile făcuseră loc însemnat ogoarelor, grădinilor și viilor, rămînînd însă pe suprafețe destul de întinse, așa cum rezultă și din hărțile întocmite către sfîrșitul veacului al XVIII-lea<sup>17</sup>.

Vatra urbană constituită în jurul Curții domnești înregistra o puternică extindere, ocupînd ambele maluri ale riului Dîmbovița. Orașul dobîndise deja forma circulară pe care o va păstra pînă în prezent, cu unele tentacule de-a lungul principalelor drumuri de legătură cu țara. Pe malul drept, vatra începea de la poalele mamelonului ce adăpostea ctitoria lui Mihai Viteazul pînă dincolo de Radu Vodă, avansînd sub muchia terasei înalte și înconjurînd practic gorganul mitropoliei. În amonte de Mihai Vodă, terenul era liber. De partea cealaltă a promontoriului se constata, în 1668, că moșia mănăstirii Mihai Vodă era „împresurată de oameni”<sup>18</sup>. Suprafața ocupată de partea stîngă a Dîmboviței era mult mai mare. Ea pornea dincolo de zona smîrcurilor lui Dura neguțătoriu – Cîșmigiul de astăzi, urcînd spre șipotele din mahalaua Brezoianu și de aici spre metohul Episcopiei de Rîmnic. Un document emis în 1692 decembrie 12 arată că în timpul domniei lui Radu Leon (1664–1669), locurile mănăstirii Sărindar, aflate la începutul marelui cot al Dîmboviței<sup>19</sup>, erau ocupate „cu case și grădini”<sup>20</sup>. La 30 iunie

1713, Mănăilă vel șetrar vindea o casă „lîngă șipote” cu pivniță, cîpătînd pe ea 10 taleri, sumă extrem de modestă<sup>21</sup>. În legătură cu identificarea șipotului, mai concludent este hrisovul din 20 decembrie 1691, dat pentru întărirea unui loc de casă „în sus de mahalaua de la biserica de la Stejar, lîngă șipot”. Limita nordică a reședinței lui Constantin Brîncoveanu includea mahalalele Batiștei și Oțetari, în timp ce spre răsărit sînt consemnate, în documentele epocii, lăcașele Agăi Niță, Olteni și Sf. Nicolae din Sîrbi, fiecare avînd în jurul său cîte o mahală periferică în structura orașului<sup>22</sup>. Folosind ca document de calcul același plan ridicat de Vladimir de Blaremburg în 1842, se constată că vatra propriu-zis urbană acoperea doar a opta parte din întreaga suprafață aflată la dispoziția bucureștenilor.

Două forme de relief sînt mai evidente în acest perimetru: lunca largă a Dîmboviței și Dealul Bucureștilor. Încă de la mijlocul secolului al XVII-lea, rîul începuse să pună probleme serioase riveranilor, inclusiv livezii domnești. Lămuriri concludente se găsesc în hrisovul emis de Gheorghe Duca, la 31 mai 1678, pentru biserica Curții domnești care primea 200 ughi din vinăriciul Dealului Bucureștilor drept despăgubire pentru morile acesteia desființate pe Dîmbovița. Se menționează că „de la o seamă de vreme, noroindu-se apa Dîmboviței pe unde îi iaste matca, și ieșind apa mai pe deasupra, început-au a face mare stricăciune și înneacătură grădinii domnești, care grădină fiind mai înainte vreme tocmită și înfrumusețată cu vie și cu pometuri roditoare, cu de tot felul de pomi ca o grădină domnească” se află acum într-o stare rea<sup>23</sup>. De fapt, încă din 1669 se vorbea de „matca Dîmboviței celei vechi”<sup>24</sup>, lăsînd să se înțeleagă faptul că rîul își croise deja altă albie. În mod cert, în timpul lui Constantin Vodă Brîncoveanu, Dîmbovița curgea pe o matcă croită mai aproape de gorganul mitropoliei, voievodul avînd astfel posibilitatea să extindă suprafața Curții sale, procedînd la umplerea cu moluz a unei porțiuni de pe latura de sud a terenului domnesc<sup>25</sup>. De o parte și de alta a rîului se mențin mai vechile pîraie și brațe. Pe dreapta, Gîrlița închidea ostrovul cel mare din prund, pe cînd pe latura opusă își purta apele, din ce în ce mai infestate cu murdălicuri, Bucureștioara sau Bucureșteanca cum apare în zăpădăritul din 16 august 1699<sup>26</sup>. În documentul dat la 1 iulie 1695 cu prilejul cercetării unui loc în Scaune se stabilește drept reper „în lungul Cădînăi”<sup>27</sup>, denumire cu care pîrîul respectiv se va menține pînă în secolul al XIX-lea cînd se colmatează. În aval de zona locuită, Dîmbovița forma al doilea mare ostrov, pe care vor pune stăpînire tabacii cu pestilențioasa lor meserie. Alimentat și cu apele revărsate ale rîului, dar și cu izvoare ce fîșneau din dealul Mihai Vodă se menținea Lacul Adînc, în jurul căruia își desfășurau activitatea postăvarii.

Dîmbovița a avut un rol deosebit în evoluția orașului. Mai întîi, ea alimenta cu apă colectivitatea bucureșteană. Anton Maria del Chiaro, secretar al domnitorului, apreciază apa rîului a fi „foarte ușoară și sănătoasă”<sup>28</sup>. Se constituiseră deja cîteva vaduri cu acces mai îngrijit, atît pentru oameni, cît și pentru vite. În al doilea rînd, rîul pune în mișcare unele din morile necesare aprovizionării cu pîine a orașului, altele fiind construite pe cursul Colentinei. Documentele atestă încă din secolul al XVI-lea mori pe Dîmbovița bucureșteană<sup>29</sup>. La sfîrșitul veacului al XVII-lea sînt identificate cîteva mori de apă care aparțineau marilor mănăstiri: Radu Vodă, Mihai Vodă, Cotroceni, Sf. Ioan cel Mare, Sf. Ecaterina și unor boieri: Șerban Cantacuzino și Preda Pîrșcoveanu. Instalațiile de morărit ale ctitoriei lui Mihai Viteazul și-au păstrat vadul, în vecinătatea podului ce permitea legătura dintre cele două maluri ale rîului în zona respectivă. Cele ale raduliților sînt plasate, prin hrisovul din 7 august 1696, la Gorgani<sup>30</sup>, deci pe malul stîng al Dîmboviței, în vecinătatea lăcașului Sf. Ilie. În anul 1692 august 25, mănăstirea Radu Vodă primea

învoire de la domnitor să construiască o moară nouă „din susul orașului Bucureștilor, pe locul domnesc dăspre livedea domnească, împotriva morii mănăstirii Mihai Vodă”<sup>31</sup>. Lucrările au fost impuse de faptul că tocmai atunci călugării de la Mihai Vodă au schimbat vadul lor de moară „mai jos pre alt vad”, lăsînd singură instalația celor de la Radu Vodă. Un an mai tîrziu, lucrurile nu mergeau prea bine și prin ordin domnesc, cel de al doilea portar este obligat să aducă meșteri să îndrepte morile mănăstirii Mihai Vodă<sup>32</sup>. În marele cot al rîului, din 1706, și pe moșia Grozăvești<sup>33</sup> se plasau morile mănăstirii Sf. Ioan cel Mare, pe cînd acelea ale Cotrocenilor fuseseră construite în amonte de oraș, acolo unde este de presupus și plasamentul proprietății marelui dregător Șerban Cantacuzino. Cît privește moara mănăstirii Sf. Ecaterina, ea trebuie să fi existat în aval de Curtea domnească. Mai anevoie este de identificat locul morii spătarului și marelui medelnicer Preda Pîrșcoveanu, membru al soliei bolerești trimisă de voievod la Edirne, pentru a motiva întîrzierea prezentării sale la padișah în 1703<sup>34</sup>. Cum casele Pîrșcovenilor se aflau în jos de Curtea domnească este de presupus că și moara marelui dregător se afla în aval de Curte.

Către sfîrșitul secolului al XVII-lea problema morilor pe Dîmbovița este analizată global. Dintr-o carte domnească emisă în 1699 rezultă că în urma unei cercetări făcute de trei meșteri morari s-a ajuns la concluzia că instalațiile celor șapte proprietari puteau funcționa concomitent, în condițiile unui debit normal al rîului<sup>35</sup>. Documentul lasă să se înțeleagă că acestea erau morile existente, la acea dată, pe cursul Dîmboviței bucureștene. În secolul al XVIII-lea, numărul lor va crește, afectînd atît malurile din amonte, cît și pe cele din aval de oraș.

Cea de a doua mare componentă geografică a Bucureștilor era terasa înaltă a Cîmpiei Române oprită în lunca largă a Dîmboviței și martorii de eroziune cunoscuți sub denumirea de dealuri: Mihai Vodă, Mitropoliei, Radu Vodă. În timpul Brîncoveanului, toate aceste mari mameloane erau ocupate cu importante ansambluri arhitectonice ridicate de către voievozii anteriori lui. Fiind extrem de bogate, iar mitropolia abia terminată<sup>36</sup>, Vodă nu a avut prea mari probleme, întărindu-le, după obiceiul vremii, actele de proprietate. Terasa înaltă, în unele locuri cu 18-20 m mai sus decît lunca, este numită în documentele vremii Dealul Bucureștilor și era ocupată în exclusivitate cu vii<sup>37</sup>. În timpul lui Constantin Vodă Brîncoveanu se interzicea ridicarea de case în podgorie, permițîndu-se locuirea numai în timpul lucrărilor de întreținere și cules. Măsura respectivă este exprimată clar în porunca dată de voievod mănăstirii Radu Vodă la 3 februarie 1696, prin care egumenul era împuternicit să vegheze asupra viilor mănăstirești „să nu șază nimeni fără cînd va fi vremea viilor de lucru”<sup>38</sup>. În actele emise în secolele XVII-XVIII, terasa înaltă apare în general sub denumirea de Dealul Bucureștilor, dar și cu unele localizări mai restrînse. În 1694<sup>39</sup> și 1710 se vorbește de Dealul Lupeștilor<sup>40</sup>, după cum documente mai vechi menționează Dealul Văcăreștilor de jos<sup>41</sup>, teren inclus în timpul lui Constantin Brîncoveanu în Dealul Bucureștilor<sup>42</sup>. A mai existat de asemenea un deal al Măicăneștilor în zona actualului cimitir Bellu<sup>43</sup>, un altul al moldovenilor, pe care mănăstirea Plumbuita poseda o vie la jumătatea secolului al XVII-lea<sup>44</sup>. În general, terasa înaltă a Dîmboviței, așa cum rezultă și din însemnările lui Radu Popescu privind vizita unui domnitor otoman la București în 1718-1719, era ocupată cu cultură de viță de vie<sup>45</sup>. Orașul se desfășura în luncă și îndeosebi pe partea stîngă a rîului.

La începutul secolului al XVIII-lea Bucureștii aveau o populație de cca 50 000 locuitori. Cifra este consemnată de secretarul domnesc del Chiaro, care apreciază că populația aceasta nu corespunde mării suprafețe pe care o ocupă orașul,



„deoarece casele sînt răzlețe și depărtate una de alta avînd fiecare casă curtea ei, cu bucătărie și grajd și deosebit, grădina ei cu diferiți pomi, ceea ce-i dă o înfățișare veselă și încîntătoare”<sup>46</sup>.

Ca în toate așezările urbane contemporane, mult mai mici decît capitala Țării Românești<sup>47</sup>, și la București exista o evidentă deosebire între nucleul meșteșugăresc –negustoresc și zonele marginase, de obicei mult mai extinse. În general, casa bucureșteană, indiferent de mărimea ei, apare însoțită de grădină sau de unele dotări gospodărești: grajd, șuri, bordei pentru alimente ș. a. Se construia din cărămidă, și acesta era materialul folosit la casele boierești și la unele dintre cele aflate în centrul negustoresc, lăcașele, edificiile Curții domnești, noile hanuri, dar și din scînduri, paianță sau nuiele. La 16 august 1699, se vindea un teren pe malurile pîrului Bucureșteanca (Bucureștioara – Cacaia – n.n.), pe care fuseseră trei case, „de nuiele”<sup>48</sup>, formula lăsînd să se înțeleagă existența unui procedeu mai vechi. Cum informații privitoare la acest mod de construire de case nu mai apar, cel puțin în timpul domniei lui Brîncoveanu, trebuie înțeles că el s-a practicat în trecut, fiind înlocuit cu alte tehnici de construcție. Și una dintre acestea era construcția din scînduri și birne de lemn, care completa tradiționala paianță folosită de către bucureșteni încă din secolul al XV-lea<sup>49</sup>. Într-un act întocmit la 10 octombrie 1728 se arată că una din cele patru prăvălii vînzătoare „era cu lemne cu tot a noastră (a Ancuței Comăneanca și a fraților ei – n.n.), iar trei prăvălii sînt lemnele ale celor care-și dau chiria”<sup>50</sup>. Toate patru se aflau lîngă pușcăria domnească, deci în zona bazarului orașenesc. Casele boierești, începînd cu acelea ale Brîncovenilor<sup>51</sup>, Cantacuzinilor din mahalaua Scorțarului<sup>52</sup> (str. Apolodor – n.n.), cele din capul podului Mihai Vodă<sup>53</sup>, ale Văcăreștilor din mahalaua Dintr-o zi ș. a., ca și hanurile Șerban Vodă<sup>54</sup>, Sf. Gheorghe Nou<sup>55</sup>, Zlătari<sup>56</sup> ș.a. erau construite din cărămidă bine arsă și mortar foarte rezistent. De asemenea, lăcașele ridicate de voievod și de către marii săi boieri erau făcute din cărămidă. Existau încă într-un număr destul de mare și biserici din lemn<sup>57</sup>. În porțiunea comercială și îndeosebi pe Ulița mare se zideau prăvălii din cărămidă<sup>58</sup>. De regulă, acestea erau ridicate spre stradă, lăsînd în spate casa de locuit cu grădină și alte nemestii gospodărești. La 1 noiembrie 1693, Iane băcanul vindea „o prăvălie cu căscioara ei”<sup>59</sup>. Un alt act, întocmit la 6 iulie 1702, arată clar că patru prăvălii din mahalaua Scaunelor se compuneau din „pivniță în rîndul prăvăliilor și cu casele ce sînt în dosul prăvăliilor”<sup>60</sup>. La unele din aceste spații comerciale valoarea era substanțial mărită, atît de plasamentul lor, cît și de dotările interioare. Elefteris (din mahalaua Colțea) vindea, la 23 aprilie 1694, o prăvălie, „cu tacîmurile ei”, arătînd că pentru construcție a cheltuit 70 taleri, iar „mărunțișurile și lucrurile prăvăliei” se evaluau la 56,5 taleri<sup>61</sup>. Din informațiile epocii rezultă că atît prăvăliile, cît și multe din casele bucureștene erau acoperite cu șifă și dotate cu pivniță, fiind înconjurate cu grădini și pometuri delimitate de garduri<sup>62</sup>. Casele cu pivniță se întîlnesc atît în mahalalele centrale<sup>63</sup>, cît și în cele marginase, cum era, de exemplu, proprietatea lui Mănăilă vel șetrar din mahalaua Brezoianu<sup>64</sup>. Tot în zonele periferice se vindeau, în afară de vii, ogoare și grădini cu pomi, așa cum primea întărire pentru noua sa stăpînire în mahalaua Broșteni la 4 martie 1697 vel comisul Radu Golescu<sup>65</sup>. O serie de factori determinați, printre altele, de poziția și de mărimea construcției, de fluctuația monetară, făceau ca prețurile să fie extrem de diferite, pornind de la valoarea unei case de 10 taleri pînă spre sumele de 200 taleri<sup>66</sup>, 310 taleri<sup>67</sup> sau 390 de taleri<sup>68</sup>. Variate sînt și prețurile prăvăliilor, fără să atingă valorile superioare ale caselor. Considerînd că cifra de 50 000 locuitori este exagerată<sup>69</sup> și presupunînd că în majoritatea zdrobitoare, fiecărei familii îi revenea o gospodărie, putem socoti că orașul București avea în

jurul anului 1700 cel mult 8 000 case. Este o cifră maximală, avînd în vedere și evoluția înregistrată în secolul al XVIII-lea de cînd încep să se păstreze și unele date demografice mai sigure. Distribuția în teren a acestor gospodării era și ea destul de variată, atît în funcție de poziția pe care o aveau, mai în centrul comercial, mai la periferie, cît și de starea socială a proprietarului. Punctul central al orașului era Curtea domnească al cărei teren fusese delimitat încă din secolul al XV-lea<sup>70</sup>. Excepțînd unele extinderi prin amenajarea albiei vechi a Dîmboviței terenul Curții a rămas același. Nu există nici un document din care să rezulte acte de încălcare a unor proprietăți sau cumpărări de terenuri în vederea sporirii suprafeței Curții Vechi din București. În secolul al XVIII-lea s-au produs unele împingeri spre Est, dincolo de zidul construit de Constantin Brîncoveanu<sup>71</sup>.

În 1688, proaspătul voievod prelua o curte bine gospodărită de înaintașii săi și care se extindea pe ambele maluri ale râului Dîmbovița. Pe partea din dreapta erau livada domnească și unele construcții ridicate în apropierea cursului de apă<sup>72</sup>. În stînga râului se desfășura ansamblul domnesc propriu-zis, delimitat de proprietățile tîrgoveștilor printr-un masiv parapet din trunchiuri de copaci. Limitele porneau din albia Dîmboviței, urcau puțin oblic spre Bărăție, urmau actuala stradă Gabroveni<sup>73</sup> și coborau la cîțiva metri Est de str. Șelari din zilele noastre, din nou spre Dîmbovița<sup>74</sup>. Două porți oficiale permiteau accesul la Curte: Poarta de sus aflată la intersecția de azi a str. Iuliu Maniu cu str. Șelari și Calea Rahovei și Poarta de jos din fața gangului de acces în hanul Manuc, ridicat în primii ani ai secolului al XIX-lea prin înglobarea unor edificii domnești. Fiecare din cele două porți era apărată cu cîte un turn de strajă, avînd uși masive din lemn, ferecate, care se deschideau în două părți<sup>75</sup>. Terenul domnesc era împărțit în mai multe curți interioare, cea mai importantă dintre ele fiind aceea ce găzduia palatul în care își lăsaseră mărturie toate marile etape de construcție, începînd cu fundațiile celei dintîi cetăți<sup>76</sup>, cu cetatea lui Vlad Țepeș din 1458-1459<sup>77</sup>, cu momentul transformării acestui castru în palat de către Mircea Ciobanu<sup>78</sup> și cu transformările intervenite în secolul al XVII-lea. Palatul prezenta, în mare, structura dată de Matei Bsarab după 1640<sup>79</sup>, la care se adăugaseră paraclisul Sf. Ioan ridicat, fără a fi terminat, de către Grigore I. Ghica<sup>80</sup>, un șir de case pe latura de Nord, datorate lui Gheorghe Duca<sup>81</sup> și o altă casă făcută, în calitate de domnitor, de către Șerban Cantacuzino. Brîncoveanu a continuat actul de ctitorie finisînd opera înaintașilor săi, dotînd palatul cu unele componente noi, înfrumusețînd sălile principale și adăugînd alte case. Încă din 1689, au început intervențiile sale mai întîi prin terminarea paraclisului aflat în colțul de NV al vechii construcții, care a primit tindă, a fost zugrăvit și i s-a pus catapeteasma<sup>82</sup>. Paraclisul avea formă de navă cu diametrul longitudinal de cca. 10 m, iar lățimea de 6,30 m, corespunzînd traveei de nord a subsolurilor. Era lăcaș strict de familie la care se putea ajunge, atît din apartamentele domnitorului, cît și dinspre cel al doamnei țării. A urmat construirea unei case „ce iaste pre stîlpi de piatră și iaste cu trei cafasuri și cu toate ce se vād într-însa care iaste dinspre biserica cea mare”<sup>83</sup>. Era ultimul corp de clădire care se adosa pe partea de Est a palatului. De formă dreptunghiulară, casa aceasta avea parterul la nivelul curții bisericii domnești, la care se putea ajunge printr-o ușă amenajată sub un arc semicilindric. Distanța între aceste ieșiri și lăcaș rămăsese de numai cca 15 m, întrucît, cel puțin în trei mari etape, s-au adăugat șiruri de camere pe terenul aflat între cetatea lui Vlad Țepeș și biserica de ungere. Cronica oficială mai consemnează alte două rînduri de camere „despre doamna”, precum și clopotnița cu „ceasnic”, în locul aceleia a lui Șerban Vodă, lovită de un trăsnet la 25 iunie 1692.

La fațada palatului a fost adăugată loggia, flancată de două foișoare, unul dintre acestea socotit „mai mare” dotat cu o monumentală scară de marmură.

În interiorul palatului s-au făcut unele îmbunătățiri dintre care Anatafterul consemnează pe cele din sala divanului, pentru care s-au plătit, în iulie 1701, 200 taleri și în octombrie 153 taleri cu mențiunea „pentru lucrul divanului domnesc de aici din București”<sup>84</sup>. Sumele nu par prea mari dacă se are în vedere că în februarie 1703 se alocău 100 taleri „de s-au cumpărat 9 perechi de perne de frînghie în casa cu șahnichiile”<sup>85</sup>. Erau perne care se puneau pe lavițele de ședere sau direct pe pardoseală.

În palatul Curții vechi, unele încăperi erau rezervate exclusiv domnitorului și familiei sale, altele slujeau ca locuri de desfășurare a activității instituției domnești și, în fine, cele mai multe adăposteau marile dregătorii: logofeția, spătăria, visteria, agia ș.a., în care își desfășurau activitățile grămățici, logofeți, traducători ș.a. Spațiul ce revenea voievodului se reducea la apartamentele acestuia, apartamentul doamnei format din două încăperi și paraclisul, toate găsimu-se la parter. La același nivel funcționa sala mare a divanului, în care se găseau și tronul țării, spătăria mare, camerele de așteptare și „spătăria cea mică, noao care-i zic cu stealile”, făcută de Șerban Vodă, probabil în casele ridicate de el. În corpul vechi al palatului, toate încăperile de la parter erau cu plafonul boltit. S-au păstrat două din aceste camere, dintre care una are 9x8 m, iar cealaltă 9x7 m, ambele cu plafonul semicilindric. În timpul lui Constantin Vodă Brîncoveanu, palatul avea încă un etaj, iar la unele din casele alăturate chiar două caturi. Parterul era mult înălțat în cauza subsolurilor compartimentate în patru travee, la rîndul lor și acestea segmentate cu ziduri separate.

Descrierile făcute de cronicarii contemporani epocii arată că după ascultarea slujbei în biserica cea mare, Vodă și suita sa urca în casele domnești. Astfel, în prima zi de domnie, luni, 29 octombrie 1688, Constantin Vodă Brîncoveanu „în casele domnești în divanul cel mare suindu-să, în scaunul domnesc au șazut și cu tunurile dînd...”<sup>86</sup>. Aceeași desfășurare este înfățișată și de Radu Popescu, care adaugă faptul că după ungere „s-au suit în casă și au început a scrie cărți”<sup>87</sup> diferitelor personalități politice europene. Delegațiile străine erau primite în palat pe scara de marmură, care conducea în foișor, loggie și sala divanului<sup>88</sup>. Domnitorul își desfășura activitatea oficială în divan sau în spătăria cea mare, așa cum rezultă din descrierea judecării lui Staicu Merișanu și a celorlalți pîrași la Poartă<sup>89</sup>.

Palatul, ca de altfel întreaga Curte domnească bucureșteană, a înregistrat etapa de maximă înflorire în timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu. Referindu-se la construcția principală, del Chiaro apreciază că „Palatul domnului (în întregime de piatră și cu scara principală de marmură) este de mărime destul de însemnată”<sup>90</sup>. Secretarul domnesc menționează sălile mari boltite, prima dintre ele, avînd pe mijloc un rînd de coloane scunde, apoi sala divanului în care Vodă împărțea dreptatea și unde se organizau ospetele domnești, sălile de audiențe ș.a. Descrieri similare fac și alți oaspeți sosiți la București<sup>91</sup>. Activitatea constructivă a lui Constantin Brîncoveanu s-a desfășurat și asupra altor componente ale Curții sale. În 1712 a fost îndepărtat parapetul din stîlpi de lemn și înlocuit cu zid din cărămidă. Radu Greceanu precizează că „fiind zidul dimprejurul Curții (domnești de la București) stricat și foarte scund, măriia-sa s-au îndemnat și au pus dă-l-au dires și l-au mai înălțat jur-împrejur făcînd...”<sup>92</sup>. În timpul săpăturilor efectuate în anii 1969-1971 au fost cercetate fundațiile acestui zid, atît în incinta Hanului Manuc, unde se afla colțul de sud-est, cît și pe strada Șelari<sup>93</sup>. Alte lucrări privesc „odăile seimenilor tot dă piatră că era dă lemn vechi și foarte proaste”<sup>94</sup> și „slomnul cel dă

carțile domnești, dă piatră, din temelie”<sup>95</sup> construit în 1713. Un loc deosebit au ocupat în activitatea gospodărească a domnitorului grădinile palatului, plantate atît pe terenul dintre edificiul central și albia riului, cît și pe latura de nord. Vodă Brîncoveanu plătea 20 de grădinari special pentru Curtea domnească bucureșteană<sup>96</sup> și a amenajat aici, ca și la Tîrgoviște, un foisor de odihnă, din piatră, în locul celui de lemn<sup>97</sup>, probabil un chioșc asemănător celor existente în curtea a patra a palatului Topkapi Sarai de pe Cornul de Aur. Apa necesară întregului ansamblu arhitectonic se lua din Dîmbovița sau se aducea pe tuburi de pămînt ars pînă la visteria apelor și de acolo la cișmele amenajate<sup>98</sup>. Dacă visteria apelor a fost localizată în fața lăcașului mare, ușor spre nord, celelalte construcții pot fi presupuse ca loc de amplasare. Un document din 1701 menționează că în colțul Curții, spre ulița Băraților, „sînt și grajdurile domnești”. În zona respectivă, sau mai sigur pe latura de nord a Curții, trebuie să fi fost și șoproanele pentru carete, slomnul refăcut de domnitor în 1713. De fapt, pe terenul delimitat în prezent de străzile Covaci și Gabroveni s-a desfășurat activitatea meșteșugarilor și slugilor domnești. În timpul lui Constantin Vodă Brîncoveanu se constată o largă diversitate în rîndurile acestui personal: vizitii, viglari, dîrvari, legănari, grădinari, lemnari, butari, dogari, fîntînari, sacagii, „copoiari”, ogărari ș.a. O altă categorie provenea din rîndul robilor: spălătoare, cusătoare, gunoieri, măturari ș.a.<sup>99</sup>. Domnia apela pentru trebuințele ei și la alte categorii de meșteșugari numiți „domnești”. Pentru activitățile de destindere, Curtea din București avea angajați opt scamatori și saltimbanci, conduși de șeful lor indicat ca fiind „cel mare”, zece mehteri (muzicanți – n.n.), alți lăutari, cobzari<sup>100</sup> recrutați din lotul de țigani robi domnești. Unii dintre aceștia erau apreciați de către oaspeții străini pentru virtuozitatea lor<sup>101</sup>.

Lipit de zidurile Curții, se desfășura orașul cu o vădită ierarhizare impusă de ocupațiile locuitorilor. În porțiunile învecinate se mențineau, ca și în secolele anterioare, ulițele meșteșugarilor și negustorilor, dincolo de care își făceau locul gospodăriile slujitorilor, tîrgoveților, în timp ce spre periferie se stabiliseră agricultorii, pescarii, camenii de rînd. Erau tot mai conturate cartierele în care se grupau casele marilor boieri, unele dintre acestea plasîndu-se în mahalaua Scorțarului<sup>102</sup>, altele spre ctitoria lui Aga Niță<sup>103</sup> și din ce în ce mai multe pe Podul Mogoșoaiei<sup>104</sup>. Vatra urbană era străbătută de „poduri”, ulițe mari, ulițe, poteci și cărări care se desprindeau din arterele mai însemnate, înfundîndu-se în cîte o gospodărie oarecare. Orașul fiind vechi, s-a dezvoltat în funcție de cerințele de moment, neexistînd o concepție urbanistică. În atenția domniei și a organelor orășenești se aflau numai străzile mari, în fruntea cărora se găseau drumurile de legătură cu țara care porneau și conduceau în totalitatea lor la Curtea domnească. Astfel, la Poarta de sus veneau: Podul Mogoșoaiei, lărgit și îndreptat de Brîncoveanu, ultima porțiune purtînd numele de Ulița domnească, atestată cu acest nume în 1659, și Podul Calicilor care se prelungea cu Drumul Mehedinților. De la Poarta de jos porneau: Podul Șerban Vodă, care asigura legătura cu Giurgiu și de aici cu orașele mari ale Imperiului otoman și Podul Tîrgului de Afară, arteră locală cu deosebită importanță economică pentru locuitorii orașului<sup>105</sup>. Toate aceste patru „poduri” erau acoperite cu birne de lemn<sup>106</sup>, tot așa fiind îngrijită și Ulița mare<sup>107</sup>, precum și alte artere centrale. Nomenclatorul stradal bucureștean nu era încă încheiat, ulițele purtînd denumirea meșteșugarilor și negustorilor care le populau, a unor construcții sau proprietăți mai importante, eventuale instituții sau așezăminte monahale etc. Artera economică cea mai importantă era Ulița mare care corespunde astăzi străzii Lipsani. Ea apare încă din 5 iunie 1589 sub denumirea de „Ulița cea mare”<sup>108</sup>, fiind prezentă apoi în documentele bucureștene

sub diferite formulări de precizare a sectorului la care se referă izvorul respectiv: „Ulița mare pe lângă Tudor abagiul” în 1661<sup>109</sup>, „Ulița cea mare din susul zarafilor”<sup>110</sup>, „Ulița cea mare în rîndul șelarii” în 1697<sup>111</sup>, „Ulița cea mare între croitori” (1708)<sup>112</sup>, „Ulița cea mare în rîndul mărgelarilor” (1713)<sup>113</sup> etc. Din documentele vremii rezultă că mai erau și alte ulițe mari de exemplu: „Ulița cea mare care vine de la Curtea domnească la Tîrgul de Afară”<sup>114</sup>. Cîteva asemenea artere aveau puncte de reper terenul domnesc, precum „Ulița care merge de la Curtea domnească spre biserica Grecilor”<sup>115</sup>, sau „Ulița ce merge alături de zidul Curții domnești”<sup>116</sup>. Practic nu erau denumiri precise, forma lor de exprimare variind de la document la document. Exemplul cel mai concludent îl oferă Ulița scaunelor, consemnată sub forma „Ulița de la scaunele de carne”<sup>117</sup> sau „Ulița pî unde stau scaunele”, variantă așternută în documentul din 1 iulie 1695<sup>118</sup>. Dintre ulicioare sînt amintite, la 17 octombrie 1694, „Ulicioara Călinescului” din mahalaua Răzvan<sup>119</sup> și o altă ulicioară între proprietățile lui Manu și Defta pentru care se ivise chiar un litigiu<sup>120</sup>. Din cele peste treizeci de străzi atestate în documentele emise în timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu, mai bine de jumătate sînt indicate prin profilul meșteșugarilor și neguțătorilor care le populau: șelari, croitori, boiangii, abagii, măcelari, lăcătuși, bărbieri, căldărari, zarafi etc. Unele dintre ele sînt amintite și anterior anului 1688, după cum străzi mai vechi, în mod cert existente la sfîrșitul secolului al XVII-lea, nu se regăsesc în actele ce s-au păstrat în prezent. Date fiind lacunele nomenclatorului stradal, se apela, în unele documente, la indicarea drept reper a unor locuri de interes comun, deosebit, cum erau: locul unde au fost<sup>121</sup> sau erau carele cu pește, locul unde au fost tabacii, scaunele vechi de carne, „Unde se frînge hierul”<sup>122</sup>, sărăriia, jitnița domnească ș.a.

Întreaga suprafață urbană era împărțită în mahalale organizate în jurul unui lăcaș, ridicat din cărămidă sau făcut din lemn. La începutul secolului al XVIII-lea, orașul București avea peste 30 mahalale dintre care mai bine de jumătate apar consemnate pentru prima oară în documentele emise în timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu. Aceasta nu indică și faptul că ele s-au constituit atunci, ci simpla situație că existau la acea dată, după cum este posibil să fi fost și alte atări unități teritoriale nesurprinse în izvoarele scrise. Atestarea mahalalelor mărginașe: Stejaru, 1691<sup>123</sup>, mahalaua popii Stoica Sterpu, 1692<sup>124</sup>, mahalaua Oțetari, 1695<sup>125</sup>, mahalaua Broșteni, 1696<sup>126</sup>, mahalaua Sfînta Vineri, 1693<sup>127</sup>, mahalaua Oltenița, 1696<sup>128</sup> ș.a. confirmă limitele vetrei locuite în acea perioadă. Alte atări mahalale, deși sînt atestate acum, erau în mod sigur mult mai vechi: mahalaua Răzvan<sup>129</sup>, mahalaua Colțea<sup>130</sup>, mahalaua Sf. Ioan<sup>131</sup>, mahalaua Sf. Gheorghe Vechi<sup>132</sup>, mahalaua Lăcătușilor<sup>133</sup> ș.a.

Denumirea ulițelor, a unora dintre mahalale, sugerează în mare structura socio-profesională a societății bucureștene în perioada de vîrf a orînduirii feudale. Datele consemnate în documente arată în mod convingător că orașul beneficia de o puternică populație de meșteșugari și neguțători, tîrgoveți, agricultori, slujitori domnești, stabiliți de cele mai multe ori în colectivități compacte. Elementul cel mai dinamic a fost categoria meșteșugarilor care a atins, la sfîrșitul secolului al XVII-lea și în primele decenii ale veacului următor, un puternic proces de specializare. În perioada brîncovenească sînt consemnate în documente peste 60 meșteșuguri, numărul lor putînd fi chiar mai mare.

Cîteva valoroase studii tipărite în ultimele decenii au redat, cu multă acribie, componența colectivității meșteșugărești din București, așa cum aceasta se reflectă în documentele vremii, inclusiv în cele scrise în timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu<sup>134</sup>. Prima concluzie care se degajă este faptul că orașul reședinței

oficiale beneficia de cea mai numeroasă, mai variată și mai specializată concentrare de meșteșugari cunoscută atunci pe teritoriul țării. Se anunța deja apariția unor stabilimente manufacturiere prin: luminăria de ceară, tipografia mitropolitană, jitița domnească și chiar prin manufactura de postav de la Afumați, atribuită lui Șerban Cantacuzino<sup>135</sup>. Un rol însemnat revenea Curții domnești care grupa cei mai buni meșteșugari, atât pentru cerințele ansamblului arhitectonic voievodal, cât și pentru construcțiile ridicate de către domnitor. În funcție de amplasarea lor teritorială, meșteșugurile își păstrau unele trăsături mai vechi. Cele mai multe ramuri populau străzile centrale, aflate în jurul Curții domnești, care de fapt le purtau și numele. Sînt însă meșteșuguri care rămîn cartiruite în zone propice desfășurării lor. Tabacii au fost permanent legați de Dîmbovița, chiar dacă pe la jumătatea secolului al XVII-lea se aflau în cotul cel mare al râului, pentru ca ulterior, să se stabilească, prin hotărîre domnească, mult în jos de Curte, în mahalaua Broșteni<sup>136</sup>. Măcelarii cu scaunele lor se plasau pe Bucureștioara și în apropierea lacului numit mai tîrziu al Șuțului, unde și-au ridicat și lăcașul lor<sup>137</sup>. Tot în această parte erau săpunarii și mai spre est de ei oțetarii. *Fierarii* sînt consemnați pînă tîrziu în secolul al XIX-lea<sup>138</sup>, în zona Sf. Gheorghe Nou-Răzvan, acolo unde cuptoarele lor erau amenajate încă din secolele XV-XVI<sup>139</sup>. Este greu de urmărit, pentru sfîrșitul secolului al XVII-lea, locul în care și-au continuat activitatea *olarii*, ale căror cuptoare de ars vase, datînd din secolele XV-XVI, erau la Colțea<sup>140</sup>. În mod cert, în secolele XVII-XVIII ei nu mai erau în vechea vatră, migrînd, probabil, spre periferia orașului pentru ca în secolul al XVIII-lea să-și găsească teren în jurul lăcașului ce le poartă numele<sup>141</sup>.

În centrul orașului, axa principală a activității comerciale și meșteșugărești o reprezenta Ulița mare, cu o pondere mai evidentă pe negoț. Pe ulițele care porneau din această arteră, în special în părțile de nord, nord-est și est ale Curții se grupau variate meșteșuguri, unele vechi, altele constituite în decursul secolului al XVII-lea în legătură directă cu cerințele societății bucureștene. Cum este și firesc, nu toate ramurile au cunoscut aceeași amploare. Au fost meșteșuguri puternice, practicate de un lot numeros de meșteșugari, după cum au fost altele mai hibride, uneori legate direct de Curtea domnească sau de curțile marilor boieri. Pentru deceniile de domnie a lui Brîncoveanu, documentele consemnează acești meșteșugari, dînd posibilitatea plasării lor în teren, de cele mai multe ori în funcție de Ulița mare sau de Curtea domnească. Puternica colectivitate a *abagiilor* este indicată „în Ulița cea mare, în rîndul abagiilor”<sup>142</sup>, în imediata apropiere a locului unde „se frînge fierul în colț”<sup>143</sup>, ca atare în vecinătatea bisericii Sf. Gheorghe Nou, spre colțul Curții domnești. Din cei cca 25 abagii bucureșteni, atestați în documentele secolului al XVII-lea<sup>144</sup>, mulți au fost activi în vremea domniei lui Constantin Brîncoveanu: Petcu și Vasile, care semnează ca martori într-o tranzacție din 25 noiembrie 1693<sup>145</sup>, Petre și Iane consemnați într-un zapis din 17 octombrie 1694<sup>146</sup>, Stoica și fiii lui Prodan abagiu<sup>147</sup>, Lazăr și Neagu<sup>148</sup>, Tudor abagiu, Caraciomag, martor alături de alți patru zăbunari și doi papugii<sup>149</sup>, Nicolae Abagiu<sup>150</sup> ș.a. Tot în Ulița cea mare, sau mai corect spus în vecinătatea acesteia, se afla Ulița *bărbierilor*<sup>151</sup>. Cînd la 13 noiembrie 1726 se vindeau două locuri de prăvălii se menționa că ele erau în Ulița bărbierilor, „în față, mai sus de casele paraților”<sup>152</sup>, în zona Bărbăției. A fost una din ocupațiile importante din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, unii bărbieri avînd stare economică foarte bună. Bărbierii bucureșteni erau constituiți în breaslă încă din 1668<sup>153</sup>. Din deceniile de domnie brîncovenească, sînt atestați Iane, care era bărbier domnesc în 1691<sup>154</sup>, Lefter ș.a., care stăteau cu chirie pe terenul bisericii Curții domnești, Mihăilă bărbier, Voico bărbier<sup>155</sup> ș.a. În imediata vecinătate a bărbierilor

se afla Ulița *boiangiilor* „în colțul zidului domnesc”, curțile proprietăților lor fiind „pînă în Ulița baragiilor”<sup>156</sup>. Terenul ocupat de boiangii apartinea mahalalei Sf. Gheorghe Vechi. Documentele vremii consemnează, de asemenea, *băeși*, care-și desfășurau activitatea la băile construite în vecinătatea râului<sup>157</sup>. Mult mai puternică era colectivitatea *brutarilor* sau *pitarilor* conduși de un vătăf<sup>158</sup>, care aveau îndatorirea de a coace pîinea zilnică și de a face posmegi comandați de către trupele otomane aflate în campanie. La 15 mai 1695, ei primeau enorma sumă de 500 taleri pentru pîinea uscată pe care o lucraseră la o asemenea poruncă<sup>159</sup>. Aparținînd tot branșei ocupațiilor alimentare sînt menționați *grădinarii*, *vierii*, *brăgarii* și *bucătarii*, aceștia din urmă folosiți în casele boierilor<sup>160</sup> sau la Curte. De mare preț se bucura meșteșugul practicat de *căldărari*, conduși încă înainte de domnia lui Brîncoveanu de către un vătăf. La 20 iunie 1700, voievodul a dat Cartea vătăfului de căldărari din care rezultă că acesta se afla „în toată vremea cu slujbă în Curtea domniei mele, să drege vasele care se strică”. Din același act reiese că vătăful<sup>161</sup> avea autoritate asupra tuturor căldărarilor domnești, boierești sau călugărești „au seimean, au cazacu, au tălpaș, au oameni streini ce vin dănr-altă țară cu marfă căldărărească...” de la care lua o dare de 1 1/2 taler la „sacsana” sau „de car ughi 2 după obicei”<sup>162</sup>. Documentul indică în mod clar mediul social din care proveneau acești meșteșugari, în general oameni din corpurile ostășești. Unii dintre căldărari aveau proprietăți însemnate, așa cum se degajă din cazul fraților Albu și Vilcu căldărari, care, în perioada 1708–1713, au vîndut lui Radu Dudescu un loc, apoi case, o prăvălie și în fine alte patru prăvălii<sup>163</sup>. Căldărarii sînt localizați în grup, în vecinătatea lor aflîndu-se cele cinci prăvălii cumpărate în 1683 de către Șerban Vodă Cantacuzino pentru a face hanul ce i-a purtat numele<sup>164</sup>. Ei se aflau, ca atare, în apropierea Uliței celei mari, în capătul de vest. Mai greu de plasat în teren sînt *cizmarii*, deși dănuirea străzii Cavafii pare a îndreptăți localizarea lor în apropierea imediată a ansamblului arhitectonic Sf. Gheorghe Nou. După numărul celor atestați în documente, cca 26, în tot veacul XVII<sup>165</sup>, dintre care 16 în ultimele decenii, ei se prezintă ca o branșă importantă, din care s-au specializat *ciubotarii*<sup>166</sup>, *cavafii* și *papugiii*<sup>167</sup>, surprinși în documentele sfîrșitului de veac XVII și la începutul veacului următor. Ca și în cazul căldărarilor, unii cizmari, precum Dumitru dorobanțul, vînzător la 20 noiembrie 1681, proveneau din oamenii corpurilor ostășești<sup>168</sup>. Un zapis întocmit la 29 martie 1692 pentru vînzare în mahalaua Popii Stoica sterpul poartă semnătura lui „Dobre cizmar domnesc”<sup>169</sup>. Ținînd seama de ocupațiile martorilor la întocmirea unor acte de proprietate rezultă că meșteșugarii *cojocari* se plasau în vecinătatea abagiilor. Astfel, cu prilejul cumpărării mai multor locuri de prăvălii de către Ilie Cojocarul, la 2 martie 1701 sînt menționați ca vînzători și martori trei abagii<sup>170</sup>. Același Ilie cojocarul cumpărase, cu doi ani înainte, alte două prăvălii, alături de Stoica abagiu, martor fiind fiul lui Prodan abagiu, iar vînzător Ianache cojocarul<sup>171</sup>. Alte documente consemnează prezența lui Cârstea cojocarul, același Ianache cojocarul<sup>172</sup>, Necula cojocarul<sup>173</sup>, Gherghe cojocar<sup>174</sup>, „Tudor sirbu ot Beligradu” cojocarul<sup>175</sup> ș.a. Este unul dintre puținii străini aflați în categoria meșteșugarilor bucureșteni la acea dată. Meșteșugul cojocăritului a cunoscut o puternică dezvoltare, oferind în același timp condiții propice de cîștig. Ilie cojocarul era proprietar al mai multor prăvălii, pe cînd Pîrvu cojocarul din Pitești avea țigani robi, pe care îi vindea la 10 iunie 1695<sup>176</sup>. În timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu, cojocarii primeau comenzi pentru cojoace din blănă de rîs, pe care voievodul le trimitea sultanului<sup>177</sup>. Și în rîndul cojocarilor s-au produs diferențieri: unii erau considerați „pîrv”, alții cîrpaci. În aceeași mare categorie a meșteșugarilor producători de îmbrăcăminte se încadrează și *croitorii*, care la București erau

plasați pe Ulița mare avînd un staroste al lor. Un document din 20 septembrie 1705 menționează „Ulița cea mare între croitori”<sup>178</sup>. Ținînd seama de semnăturile așternute pe zăpăsul din 20 februarie 1705, se pare că locul croitorilor era învecinat cu cel al zăbunarii sau al unui grup de zăbunari<sup>179</sup>. Un document mai vechi, emis la 23 martie 1629, lasă să se înțeleagă faptul că meșterii croitori își aveau atelierele lor în jurul bisericii lui Gheorma banul, numită și Greci<sup>180</sup>. În perioada domniei lui Brîncoveanu la București sînt atestați: Necula și Micul<sup>181</sup>, Udriște, Bratu<sup>182</sup>, Dobre croitor, martor la o vînzare făcută în mahalaua Popii Gheorghe la 1 mai 1704<sup>183</sup> ș.a. Este firesc ca unii meșteșugari, inclusiv croitori, să-și fi efectuat activitatea și în alte mahalae, așa cum apare acest Dobre. Mult mai puțin sînt consemnate *cusătoarele*, *ceaprazarii*, dintre care sînt cunoscuți „Gligorie ceaprazarul”<sup>184</sup>, consemnat într-un alt izvor ca fiind ceaprazar domnesc<sup>185</sup> și „Chiriac ceprăzariul”<sup>186</sup>, *fîntînarii* din rîndul cărora se cunoaște numele lui Stoica fîntînar domnesc<sup>187</sup> și Radu fîntînarul, locuitor în mahalaua bisericii Stejar<sup>188</sup>, *copciarii*, *giuvaergii*. La 1 martie 1701, Preda paharnic și fratele său vindeau o casă „la biserica Colții” lui Alexandri giuvaergiul, care plătea 120 taleri și un inel de aur cu rubin prețuit la 80 taleri<sup>189</sup>. O căutare plină de interes au cunoscut *lăcătușii* plasați, așa cum arată documente emise în 1709 și 1726, în Ulița lăcătușilor, „care se găsea mai sus de pușcărie, aproape de zidu Curții domnești”<sup>190</sup>. Sînt menționate numele lui Stanciu lăcătușul, Rai lăcătușul ș.a.

Într-un oraș înconjurat de păduri, cu construcții ridicate din lemn și-au găsit locul, din cele mai vechi timpuri *lemnarii*. Ei erau conduși de un vătăf, așa cum arată hrisovul din 30 iunie 1698 dat spre întărirea proprietății dobîndită de Voico diaconul „feciorul Stanciului vătăf de meșterii de lemn”<sup>191</sup>. Acest Stanciu era trecut și pe lista oamenilor domnești care primeau „postavuri, bogășie i abale” cu prilejul sărbătorilor pascale din 1695. Tot pe același document este trecut Cazan meșterul de lemnari, „care se află la Curte în toată vremea” și încă un lemnar cu sarcina de a păzi depozitul de cherestea, lemnăria<sup>192</sup>. Din același Anatafter rezultă că în cadrul Curții domnești își desfășurau activitatea *butarii* și *dogarii*<sup>193</sup>, ocupații legate de prelucrarea lemnului. Prezența acestor meseriași de butii și butoale este pe deplin justificată într-un oraș care beneficia de o podgorie destul de întinsă. Din documentele vremii rezultă că domnia acorda o atenție deosebită *lumînărilor*, care își desfășurau activitatea în atelierul domnesc din București și în cel de la Țirgoviște. Executarea lumînărilor era monopol domnesc care atrăgea și obligația măcelarilor de a vinde secul rezultat din tăierile lor numai lumînăriei domnești. Din cartea specială, emisă la 21 martie 1698, rezultă că în manufactura de lumînări bucureșteană munceau, alături de meșterii respectivi, și zece argați scutiți de peste 20 dări nominalizate și altele care eventual surveneau în cursul anului<sup>194</sup>. Sînt cunoscuți hagi Vasile lumînărarul, cel care primea cartea domnească din 1698 „Sterie lumînărarul” posesor al unor case în mahalaua Colțea<sup>195</sup>, Tudor lumînărarul<sup>196</sup>, din aceeași mahala Mihul<sup>197</sup> ș.a. Prezența lumînărarilor în jurul ctitoriei de la Colțea este îndreptățită prin aceea că meșteșugul lor era direct legat de scaunele de carne ale *măcelarilor* mai de mult instalate în mahalaua Sf. Sava și apoi plasate pe malurile Bucureștioarei. În anul 1704, măcelarii aveau ca vătăf pe Petru, stăpîn și al unei moșii în Frumușani, pe care a vîndut-o mitropoliei<sup>198</sup>. Sub denumirea de *meșter*, se înțelege din unele acte ale vremii că este vorba despre meșterii morari. Concludent în acest sens este documentul din 28 mai 1686, referitor la niște mori la Lungulețu, pe care le cercetaseră Stan meșter de la Radu Vodă, Radu meșter de la Mihai Vodă, Ilie de la mănăstirea Cotroceni și Stoia fîntînarul<sup>199</sup>. Probabil același „Radu meșterul ot București”, împreună cu Șerban meșterul și alții au participat la recunoașterea hotarelor moșiei Dudești a boierului Radu Dudescu,



la 2 iunie 1707<sup>200</sup>. În unele izvoare este folosit și termenul de *morar*, așa cum se vede în hrisovul dat de Ștefan Cantacuzino la 5 iunie 1714, când mănăstirea Radu Vodă primea învoirea să țină două slugi și un morar, scutiți de haraci<sup>201</sup>. Numeroasele construcții ridicate atât la București, cât și în țară au determinat creșterea numărului de *pietrari*. În scrisoarea sa din 21 iulie 1712, Matei Filipescu cerea judeului Brașovului, Hanos Mancăș, un meșter pietrar foarte bun arătând că și aici „sânt dăstui, buni puțini și carii sînt cei buni lucrează la trebile Marii Sale, lui Vodă”<sup>202</sup>. Unele lucrări de pietrărie în București, inclusiv la Curtea domnească erau executate cu pietrari din Albești-Argeș. Printre meșteșugurile puternice în Bucureștii începutului de veac XVIII se numărau și *postăvarii*, stabiliți mai de mult în vecinătatea Lacului adînc<sup>203</sup>. În timpul domniei brîncovenesti, unii dintre ei, precum Mihai postăvarul se bucurau de o stare economică bună, care le permitea să cumpere ocine în jurul orașului. Documentele atestă prezența lui Iane postăvarul, Gheorghe postăvarul<sup>204</sup>. Dintre *potcovarii* este atestat numele lui Tudoran<sup>205</sup>. O *povarnă* care aparținea lui Marco iudov funcționa, la 12 martie 1638, în mahalaua Stejarului<sup>206</sup>, fără a fi singura<sup>207</sup>. Executarea și întreținerea mijloacelor de transport au impus specializarea unor meșteșuguri necesare atât colectivității, cât și Curții domnești. Printre aceștia sînt *rotarii*, *legănarii*, care în 1694 aveau la Curte un vâtaf al lor, *caretașii* ș.a. Se mențin informații despre *sîrmarii*, unul dintre aceștia numindu-se Mihai sârmagiul<sup>208</sup>, precum și despre *săhăidăcarii*<sup>209</sup> și *spoitori*. Mult mai bine sînt reflectați *săpunarii*, despre care un izvor contemporan arăta că ei „fac săpun și vînd săpunul de se hrănesc cu săpun”<sup>210</sup>. În actele vremii sînt menționați Radeș săpunariul, care, împreună cu fiul său Andronache, cumpărau ocine la Ștefăneasca și Răteasca<sup>211</sup>, Dragomir săpunarul<sup>212</sup>, Coman săpunarul<sup>213</sup> ș.a. Dacă săpunarii și-au avut terenurile pe Bucureștioara, mai sus de scaunele de carne, unde se află și locașul lor, *șelarii* erau în Ulița cea mare<sup>214</sup>, avînd chiar o uliță și o mahala a lor atestată la 4 martie 1676<sup>215</sup>. Șase ani mai tîrziu ei apar conduși de un vâtaf numit Ion<sup>216</sup>. Corespunzînd obiceiului de construire a acoperișurilor caselor din șifă, trebuie să admitem existența unui număr însemnat de *șindrilarii*. Sectorul beneficia, de asemenea, de *stucatori* și *zidarii*<sup>217</sup>, unii fiind zidari domnești, *cărămidarii*<sup>218</sup>, *zugravii*<sup>219</sup>, *tavangii*, *sculptorii*. Printre cele mai importante meșteșuguri bucureștene era și tăbăcăritul. *Tabacii* alcătuiau o mahala a lor, în jos de București, acolo unde s-au stabilit după dizolvarea lor din marele cîot al Dîmboviței. În tipografia bucureșteană lucrau *tipografii* și *legătorii de cărți*. În fine, lungă listă a meșteșugarilor se continuă cu *zăbunarii*, stabiliți, se pare, atât spre biserica Doamnei<sup>220</sup>, cât și în Tîrgul de jos<sup>221</sup> și cu *zlătarii*, șezători în jurul locașului ce le poartă numele. Un grup mai restrîns de meșteșugari sînt legați mai mult de Curte: *tunarii*, conduși de un vâtaf al lor<sup>222</sup>, folosiți pentru turnarea și întreținerea țevelor de tun<sup>223</sup>, *arcarii*<sup>224</sup>, *tuingiții*, *păpușarii*, care executau otgoanele necesare ambarcațiunilor navale, *trîmbițașii* ș.a.

După cum rezultă în mod convingător din informația privind pe săpunari, meșteșugarii bucureșteni aveau posibilitatea să vîndă direct produsele lor. Viața economică a orașului beneficia însă de o categorie de negustori care desfăceau articole executate în oraș, în țară sau aduse de peste hotare. Activitatea acestora se desfășura în prăvălii, în centru, acestea fiind construite în grupuri aparținînd negustorilor respectivi, dar și unor mănăstiri și biserici, care percepeau taxe de închiriere. Comerțul bucureștean avea trei mari categorii de bunuri: unele care formau monopolul domnesc: fierul și sarea, care se desfăceau, conform cărții speciale din 1 ianuarie 1700 ce prevedea, printre altele, ca „nimeni dăn orășeni, au den neguțatori, au den turci, au dăn boieri, au den slujitori au ce măcar fel de om

ar fi să n-aibă voce aici în București, nici în Țirgoviste să vînză nici sare, nici fier"<sup>225</sup>. Mărfurile respective se vindeau de către cei stabiliți de domn. Alte produse, precum seul obținut de măcelari, erau dirijate prin poruncă domnească.

Elementul hotărîtor în activitatea comercială era producția meșteșugărească locală. Deși străzile principale cunoșteau și prăvălii specializate pe desfacerea diferitelor categorii de mărfuri, cei mai mulți meseriași, constituiți în „rînduri”, puneau direct la dispoziția cumpărătorilor articolele confecționate de ei. Documentele emise pentru săpunari<sup>226</sup>, măcelari<sup>227</sup>, ca și unele informații ce se degajă din cele de care beneficiau abagii, șelarii, cizmarii ș.a. nu lasă nici un dubiu în acest sens. Paralel cu această modalitate de veche tradiție, s-a desfășurat activitatea negustorilor bucureșteni propriu-zisi. Actele vremii îi desemnează sub termenul generic de negustori sau neguțători, cupeți, dar și cu unele denumiri mai explicitate privind cîmpul lor de cuprindere: băcan, cafegiu, mătăsar, tutungiu, mîrgelar, precupeț, zaraf ș.a. Cît privește proveniența acestora, cei mai mulți erau români localnici, alături de care se aflau greci, scheieni, pe care Vodă îi definește ca fiind aceia care „se hrănesc cu negoț brașovenesc aici în Țirg în București și pentru alte Țirguri și sate cu prăvălii și cu altă hrană”<sup>228</sup>, chiproviceni, armenii, evreii, fiecare dintre aceștia beneficiind de unele înlesniri financiare<sup>229</sup>. Destul de rar apar negustori turci, raguzani, venețieni, nemți ș.a. La sfîrșitul secolului al XVII-lea s-a adîncit diferența între marii negustori și cei de rînd, mulți dintre aceștia fiind nevoiți chiar, grație impozitelor sporite, să-și înceteze practicarea ocupației lor.

Activitatea comercială se desfășura în hanuri, prăvălii proprietate sau luate cu chirie pe ulițele comerciale, în Țirgul de Afară, la diferitele iarmaroace, la care luau parte și neguțătorii bucureșteni, în sate sub forma comerțului ambulant etc. Elementul nou îl formau hanurile, cele mai puternice dintre aceste stabilimente eminamente comerciale fiind ridicate de domnie<sup>230</sup>. Ele practic flancau Ulița Mare în care erau înșiruite prăvăliile cele mai importante. Alte prăvălii se aflau în vechiul bazar din apropierea Porții de jos a Curții domnești sau pe Podul Țirgului de Afară, Țirg care permitea contactul cu produsele lumii rurale învecinate, dar și cu mărfuri aduse de departe de către dogari, pietrari, rudari ș.a.

În timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu, Bucureștii se prezentau cu o piață bogată<sup>231</sup>, în care se desfășeau atît bunurile indigene, cît și o varietate largă de articole din Orient, Balcani, dar și din centrul Europei, precum și din Rusia. Direcția cea mai puternică pe care Vodă a imprimat-o schimburilor libere de mărfuri viza Brașovul și celelalte centre transilvănene. Era aceasta și o măsură antiimperială, pe care voievodul de la București a susținut-o sub diferite forme. Brașovul, piață de veche tradiție pentru întregul pămînt românesc, a fost furnizorul principal cu postavuri, unelte și vase din metal, arme, podoabe din argint și aur, peceți, ferecături, păpuși de sfoară, carete, obiecte de îmbrăcăminte și încălțăminte, sticlărie etc.<sup>232</sup>. Se expediau din Țara Românească, dincolo de munți, cereale<sup>233</sup>, porci, vite cornute, lînă și piei, pește, vin, miere, articole aduse din sudul Dunării precum: pipër, mătase, dulciuri, bumbac, citrice ș.a. Multe din mărfurile orientale erau tranzitate prin București, luînd apoi drumul vămii Branului sau pe acela ce urma valea Teleajenului.

Documentele vremii consemnează legături comerciale întreținute de Curtea domnească direct, prin emisarii săi sau de către marii negustori bucureșteni cu însemnate piețe europene: Lipsca, Danzig, Veneția, ca să nu mai vorbim despre Istanbul, Edirne, Broussa, Moscopole, Ragusa ș.a.

Importanța economică a Bucureștilor a fost completată cu calitatea politică și culturală a orașului de reședință domnească<sup>234</sup>. Cartea tipărită la București a

cunoscut o largă răspîndire dincolo de limitele Valahiei și îndeosebi în Transilvania. Deși Constantin Vodă Brîncoveanu a revitalizat pentru ultima oară în Evul Mediu scaunul domnesc de la Tîrgoviște, orașul de pe Dîmbovița a beneficiat de calitatea de capitală oficială a Țării Românești. Soli moldoveni<sup>235</sup> și transilvăneni, delegați ai popoarelor din Balcani, ca și în timpul lui Șerban Cantacuzino<sup>236</sup>, diplomați otomani, imperiali, ruși, englezi, venețieni, unguri, diverși călători străini și militari sînt consemnați la București și la Curtea domnească<sup>237</sup>. La rîndul ei, Academia domnească de la Sf. Sava, prima instituție de învățămînt academic din țară, a atras profesori de renume, mulți dintre ei proveniți de la academia patriarhiei constantinopolitane, prigoși de politica Sublimei Porți<sup>238</sup>. Domniei Brîncoveanului îi aparține, de asemenea, prima bolniță din țară și din București, spitalul de la Colțea organizat în 1704, de către spătarul Mihai Cantacuzino<sup>239</sup>. Orașul s-a îmbogățit cu edificii și lăcașe datorate domniei și marilor boieri în fruntea cărora, în afara palatului de pe Dîmbovița, se găseau ansamblul arhitectonic Sf. Gheorghe Nou, palatul Mogoșoaia, lăcașele Fundeni, Răzvan, „Dintr-o zi”, ca și ctitoriile de la Sf. Sava, Sf. Ioan cel Mare, Măgureanu ș.a.<sup>240</sup>.

Orașul București a înregistrat în această lungă și strălucită domnie una din etapele de vîrf ale continuei lui deveniri. Secolul care a urmat sub regimul fanariot va frîna în mod evident afirmarea elementelor noi anunțatoare de ev modern, întîrziind menținerea orînduirii feudale în cadrul societății române.

## **La ville de Bucarest à l'époque du règne de Constantin Vodă Brâncoveanu**

### **Résumé**

Le règne de Constantin Brîncoveanu marque l'une des étapes de pointe du développement de la ville, l'évolution de Bucarest constituant, par rapport aux centres qui bénéficient de cette époque prospère, la plus haute expression de ce processus.

Deux formes de relief dominant l'aire urbaine: Lunca Dîmboviței (la Vallée de la Dîmbovița) et Dealul Bucureștilor (la Colline de Bucarest).

Le point central de la ville est la Cour Princière, dont on peut dire qu'elle enregistre pendant le règne de Constantin Brîncoveanu l'époque de sa plus grande éclosion.

Adossée aux remparts de la Cour se déploie la ville hiérarchisée selon les occupations des habitants. D'abord les rues des artisans – l'élément le plus dynamique de la période de pointe du système féodal – et des marchands; viennent ensuite les habitations des fonctionnaires et des citadins, puis, vers la périphérie, les agriculteurs, les pêcheurs, les gens du commun.

Etant ancienne, la ville se développe selon les exigences du moment.

Il n'y a pas eu de conception urbanistique. Les noms des rues et de certains faubourgs suggèrent la structure socio-professionnelle de la population.

A l'importance économique de Bucarest à l'époque du règne de Constantin Brîncoveanu s'ajoute celle politique et culturelle.

1. *Documenta Romaniae Historica, B. Țara Românească*, I, Buc., 1966, p. 213, Hrisov din 20 septembrie 1459.
2. Gh. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, Buc., 1899; Nicolae Iorgă, *Istoria Bucureștilor*, Buc. 1939; Dan Berindei, *Orașul București, reședință și capitală a Țării Românești (1459-1862)*, Buc., 1963; *Istoria orașului București*, Muzeul de istorie a orașului București, 1965; Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, Buc. 1979, ed. II; *București. Monografie*, Buc. 1985.
3. Ștefan Ionescu, Panait I. Panait, *Constantin Vodă Brîncoveanu*, Buc., 1969, p. 82-107; Ștefan Olteanu, *Locul și rolul orașului București în contextul producției meșteșugărești din Țara Românească în Evul Mediu*, în *București*, VIII, 1971, p. 114.
4. Radu Greceanu, în *Cronicari munteni*, ed. M. Gregorian, Buc., 1961, vol. II; Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, Buc., 1963, ed. Const. Grecescu; *Istoria Țării Românești de la 1 octombrie 1688 până la martie 1717*, Buc., 1959. Se pot adăuga, pentru primii ani de domnie, și *Istoria Țării Românești*, 1290-1690, Letopisețul Cantacuzinesc, ed. C. Grecescu și Dan Simionescu, Buc., 1960 ș.a.
5. *Călători străini despre Țările Române*, Buc., 1983, VIII, volum îngrijit de Maria Holban (redactor responsabil), M. M. Alexandrescu, Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu.
6. N. Iorgă, *Studii și documente privitoare la istoria românilor*, Buc., 1903, V; C. Giurescu și N. Dobrescu, *Documente și regeste privitoare la Constantin Vodă Brîncoveanu*, Buc., 1907; Dinu C. Giurescu, *Anatafterul. Condiția de porunci a visteriei lui Constantin Brîncoveanu*, în *Studii și materiale de istorie medie* (S.M.I.M.), Buc., 1962, V, p. 353-490, Florian Georgescu, Paul I. Cernovodeanu, Ioana Cristache-Panait, *Documente privind istoria orașului București*, București, 1960 (se va cita *Doc. priv. ist. București*); George Potra, *Documente privitoare la istoria orașului București (1594-1821)*, București, 1961 (se va cita *Doc. București*); *Idem*, *Documente privitoare la istoria orașului București (1634-1800)*, București, 1982 (se va cita *Doc. București*, III, întrucât volumul II a apărut în anul 1975).
7. *Doc. priv. ist. București*, p. 25-27.
8. *Cronicari munteni*, ed. M. Gregorian, București, 1961, I, p. 152, Radu Popescu precizează și el „în marginea orașului între Dudești și mănăstirea Mărcuța”, Radu Popescu, *op. cit.*, p. 95.
9. Paul I. Cernovodeanu, *Noi precizări privitoare la bătălia câștigată de Matei Basarab în împrejurimile Bucureștilor (oct. 1632) în Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol”*, Iași, XXII, 1985, 2, p. 623-629, cu harta la p. 624.
10. *Documente privind istoria românilor*, B. Țara Românească, veac XVI/V, p. 81-82 (se va cita D.I.R.), vezi și N. Ghinea, *Așezări sătești din secolele XV-XIX pe teritoriul orașului București*, în *București*, Buc., 1969, VII, p. 247.
11. Ion Ionașcu, *Aspecte demografice și sociale din București în 1752 în Revista Arhivelor*, S.N., II, 1959, 2, p. 118.
12. Calcul făcut pe baza planului întocmit în 1842 de Vladimir de Blarenberg.
13. Gh. I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 6.
14. G. M. Ionescu, *Istoria Cotrocenilor, Lupescilor (Sf. Elefterie) și Grozăveștilor*, București, 1902, p. 35.
15. Ion Sachelarescu, *Din istoria Bucureștilor, Plumbuita*, București, 1940, p. 68-69; N. Ghinea, *op. cit.*, p. 238.
16. *Călători străini*, V, p. 203-204. Vezi și Constantin C. Giurescu, *Istoria pădurii românești*, București, 1976, p. 44-45, 172 ș.a.
17. Ana Toșa Turdeanu, *Orașul București în cartografie până la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, în *Materiale de istorie și muzeografie*, București, 1964, I, p. 212 (se va cita M.I.M.).
18. *Arh. Stat.*, Buc., fond Mănăstirea Mihai Vodă, VI/2; George Potra, *Doc. București*, III, p. 101-102.
19. George D. Florescu, *Din vechiul București*, București, 1935. Harta finală.
20. Dan Berindei, *op. cit.*, p. 80.
21. *Arh. Stat. Buc.*, Mănăstirea Zlătari, XVII/1. Documentul vorbește despre ulița șipotului care se forma din „ulița cea mare prin lac”. Pentru identificarea mai concludentă reținem hrisovul din 20 decembrie 1691, care se referă la un loc de casă „în sus de mahalaua de la biserica de la Stejar, lângă șipot”, *Ibidem*, XVI/89.
22. A se vedea schița de plan întocmită de Paul I. Cernovodeanu și publicată de Dan Berindei, *op. cit.*, p. 83 și studiul temeinic al Tereziei Sinigolia *Observații privind structura urbană a Bucureștilor la sfîrșitul secolului al XVII-lea*, în *Rev. Muz. Mon.*, Mon. Ist. și de Artă, XVIII/1987, 2, p. 25-35.
23. George Potra, *Doc. București*, p. 179-180.
24. Documentul este emis la 15 iunie 1669 de către județul Dragotă și pîrgarii săi; *Arh. Stat. Buc.*, *Donații XXX/18*; P. Cernovodeanu și N. Vătămanu, în *Studii*, XIII, 1959, 6, p. 125-126.
25. Panait I. Panait, *Evoluția perimetrului Curții Vechi în lumina descoperirilor arheologice (secolele*

- XVI-XVIII), în *București*, 1971, VIII, p. 85.
26. *Doc. priv. ist. București*, p. 60.
27. George Potra, *Doc. București*, III, p. 110; vezi și N. Vătămanu. *Istoria bucureșteană*, București, 1973, p. 25-29.
28. *Călători străini*, VIII, p. 372.
29. Maria Stan, *Contribuții la istoricul morilor Vladichii (Sf. Elefterie) din București*, în *București*. București, 1967, V, p. 262.
30. Arh. Stat. Buc., Mănăstirea Radu Vodă, LXV/2. Vad de moară pe Dîmbovița primise mănăstirea și de la Grigore Ghica prin hrisovul din 6 februarie 1663, Arh. Stat. Buc., Mănăstirea Radu Vodă, XXXI/18.
31. *Ibidem*, LXV/1; George Potra, *Doc. București*, III, p. 101.
32. *Idem*, Mănăstirea Mihai Vodă, XV/11.
33. George Potra, *Doc. București*, p. 235-237.
34. Radu Greceanu în *Cronicari munteni*, II, p. 240; Morile de aici aveau trei roate.
35. Arh. Stat. Buc., Condica Mănăstirii Cotroceni, ms. 692, f. 23-24.
36. Constantin Vodă Brîncoveanu a adăugat ansamblului mitropolitan turnul clopotniță, pe care a pus inscripția ce conține data terminării lucrărilor, 20 septembrie 1698, cf. *Inscripțiile medievale ale României, Orașul București*, București, 1965, I, p. 300. Volum coordonat de Alexandru Elian.
37. Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, ed. II, p. 267.
38. Arh. Stat. Buc., Mănăstirea Radu Vodă, V/12.
39. *Idem*, Mănăstirea Radu Vodă, V/11.
40. *Idem*, ms. 705, f. 475v-476v.
41. D.R.H., XXII, p. 361-362, document din 27 sept. 1629, prin care Vișan vinde 2 răzoare de vie în dealul Văcăreștilor de jos, cu 20 galbeni.
42. La 15 ianuarie 1705, Stoian tuingiu vindea logofătului Niculai o vie în Dealul Bucureștilor „mai jos de Văcărești”; George Potra, *Doc. București*, p. 231.
43. Constantin C. Giurescu, *op. cit.*, p. 267.
44. Ion Sachelarescu, *op. cit.*, p. 70.
45. Radu Popescu, *op. cit.*, p. 253. Ipsir pașa a fost condus de Nicolae Vodă Mavrocordat în a doua sa domnie „pînă la deal între vii”.
46. *Călători străini*, VIII, p. 372.
47. În 1641, negustorul italian Bartolomeo Locadello notează ca fiind cele mai mari orașe ale Țării Românești: Gherghița, Buzău, Rîmnic, Focșani, Slatina și „alte zece cu cîte 200 de locuri”, în timp ce la București erau 1 500 case (vezi *Călători străini*, V, p. 33).
48. *Doc. priv. ist. București*, p. 60.
49. Panait I. Panait, *Însemnări arheologice pe șantierele de construcții din București (II) în București*. București, 1969, VII, p. 30-31.
50. Arh. Muzeului de Istorie și Artă București (M.I.A.M.B.), inv. 30505.
51. Fundațiile lor au fost identificate recent de către arheologul Radu Ciuceanu cu prilejul amenajării noului bulevard de la poalele Dealului Patriarhiei, în Piața Unirii.
52. Fostele case ale postelnicului C. Cantacuzino au intrat în posesia familiei Dudescu. Vestigiile lor din str. Apolodor au fost cercetate în anii 1957-1959. Planul caselor publicat de Gh. Cantacuzino în *Materiale și cercetări arheologice*, București, 1962, VIII, p. 783.
53. Gheorghe Cantacuzino, *O mare locuință feudală descoperită prin săpături arheologice în București*, în *Cercetări arheologice în București* (se va cita CAB), II, 1965, p. 325-340.
54. Fundațiile laturii sudice a hanului ridicat de Șerban Vodă au fost semnalate sub trotuarul str. Lipsani, în fața palatului Băncii Naționale. Erau făcute din cărămidă și mortar, avînd grosimea de 0,92 m, cf. Aristide Ștefănescu în CAB, III, 1981, p. 27.
55. Dinu V. Rosetti, *Săpăturile din preajma bisericii Sf. Gheorghe Nou*, în *Materiale și cercetări arheologice*, VI, 1959, fig. 25.
56. Cornel Talos. *Vestigii ale hanului Zlătari*, în *Rev. Muz. și Mon., Mon. Ist. și de Artă*, XLIX, 1980, 1, p. 48.
57. Blasius Kleiner menționează în 1761 un număr de 94 biserici, dintre care 17 erau din lemn, cf. Paul Simionescu, Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 62, nota 116.
58. Panait I. Panait, *Hanul cu Tei din București*, în *Rev. Muz. și Mon., Mon. Ist. și de Artă*, XLVII, p. 23-24, 1976, 2.
59. George Potra, *Doc. București*, p. 200.
60. *Ibidem*, p. 223-235. Unele pivnițe erau căptușite cu lemn, altele erau construite din piatră. Valoarea acestora din urmă era foarte mare, atîngînd chiar 200 tl; George Potra, *Doc. București*, III, p. 93.
61. Ion Ionașcu, *Documente bucureștene privitoare la proprietățile mănăstirii Coljea*. București, 1941, p. 64 (se va cita *Doc. Coljea*).

62. Așa cum erau casele cumpărate de Radu Dudescu de la clucerul Tudosie „cu grădină, cu locul cît ține îngrădișul” (George Potra *Doc. București*, p. 228); Constantin log. cumpăra la 15 iunie 1696 case „cu tot locul curții, cu grădină, cu pometul și cu pivnița din curte și cu jitiță și cu toate dichisele ce sînt pe lîngă casă” (*Idem, Doc. București*, III, p. 111–112). La 14 aprilie 1708, Ioan, arhimandritul mănăstirii Hurez, vindea casele lui din malul Dîmboviței alcătuite din „trei case cu foc și cu cămară, avînd și foișor și despre grădină” (George Potra, *Doc. București*, III, p. 131).
63. Casa cu pivnița în mahalaua Grecilor (Arh. Stat. Buc., episcopia Buzăului, LXXXV/20), altă casă a lui Nica zaraful în mahalaua Sf. Gheorghe Vechi, N. Iorga, *Studii și documente*, București, 1902, IV, p. 75.
64. Arh. Stat. Buc., Mănăstirea Zlătari, XVII/1.
65. *Idem*, ms. 705, f. 114–115.
66. N. Iorga, *op. cit.*, IV, p. 75.
67. Arh. Stat. Buc., Mănăstirea Sf. Ioan, XII/20. Este vorba de casele cumpărate la 16 aprilie 1708 de Constantin Greceanu, mare căpitan de Cerneji și care aparținuseră, mai de mult, egumenului Ioan de la Hurezi.
68. Casa vîndută de Tudorache și frații săi lui Mihai neguțătorul „lîngă zidul grădinii domnești”, conform actului din 1 decembrie 1701 (George Potra, *Doc. București*, p. 221–222).
69. Dan Berindei, *op. cit.*, p. 91. Paul de Alep este informat că orașul ar fi avut, înaintea călătoriilor sale, „cam 6000 de case”, cf. *Călători străini*, VI, p. 227.
70. Panait I. Panait, *op. cit.*, în *București*, VIII, p. 87.
71. *Idem*, *Hanul Manuc – Cercetări arheologice*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XLI, 1972, p. 9.
72. Un zid din bolovani de piatră veche și fundații de clădiri din secolele XVII–XIX din cărămidă și din lemn au fost semnalate în partea de N-NE a bisericii Bălașa cu prilejul lucrărilor de construcție a Centrului civic.
73. O porțiune de gard din trunchiuri de copaci masivi s-a descoperit în str. Gabroveni, Panait I. Panait, *Curtea domnească din București în secolul al XVI-lea*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XLII, 1973, 2, p. 5.
74. A se vedea planul de parcelare a Curții Vechi din 1799 și studiul lui Ion Ionașcu în *R.I.R.*, XIII, 1943, fasc. 1, p. 55–83.
75. Gravura contemporană care prezintă luarea în captivitate a lui Nicolae Mavrocordat în noiembrie 1716 este fantezistă. Ea redă un zid din blocuri din piatră (sicl) și construcții lipsite de orice asemănare cu datele certe, pe care le deținem în prezent.
76. Panait I. Panait, *Cetatea Bucureștilor în secolele XIV–XV*, în *Revista Muzeelor*, VI, 1969, 4, p. 310–318.
77. *Idem*, *Vlad Tepeș și cetatea Bucureștilor*, în *Rev. Muz. și Mon.*, Mon. Ist. și de Artă, XLIX, 1980, 1, p. 34–35.
78. *Idem*, *op. cit.*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XLII, 1973, p. 6–8.
79. Paul de Alep reține faptul că vechea clădire „a fost dărîmată de răposatul Matei Voievod și refăcută din nou de-a întregul”, fiind „uimitor de armonioasă” (*Călători străini*, VI, p. 227). Recentele cercetări au dovedit că Matei Basarab nu a îndepărtat pivnițele boltite peste care a construit parterul înălțat al palatului, Panait I. Panait, Aristide Ștefănescu, *Muzeul Curtea Veche*, București, 1973, p. 49.
80. Dumitru Almaș, Panait I. Panait, *Curtea Veche din București*, București, 1974, p. 41.
81. Panait I. Panait, Aristide Ștefănescu, *op. cit.*, p. 54.
82. Radu Greceanu în *Cronicari munteni*, II, p. 32, Virgiliu N. Drăghiceanu, *În amintirea lui Constantin Brîncoveanu. 1714–1914*, București, 1914, p. 49.
83. Radu Greceanu, în *Cronicari munteni*, II, p. 32.
84. C. D. Aricescu, *Condica de venituri*, în *Revista Istorică Română*, 1873, p. 614.
85. *Ibidem*, p. 661, Sahnici, balcoane închise, socnasiuri specifice arhitecturii istanbulote.
86. Radu Greceanu, în *Cronicari munteni*, II, p. 15.
87. Radu Popescu, *Istoriile domnilor...*, p. 188. Relatare similară în *Letopiseșul Cantacuzinesc*, în *Cronicari munteni*, I, p. 219. Cronica privind anii 1688–1717 precizează că „voievodul a chemat în spărtăria cea mică gramaticul grecesc, logofătul ruinănesc, azagiu turcesc și au început a învăța cărți a scrie...”, *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, București, p. 43.
88. Descrierea cea mai concludentă privește primirea suitei ambasadorului britanic William Paget, în aprilie 1702, Radu Greceanu în *Cronicari munteni*, II, p. 117–118.
89. *Cronicari munteni*, I, p. 528.
90. *Călători străini*, VIII, p. 373.
91. Edmund Chishull, capelanul factoriei engleze din Smirna, membru al suitei lordului William Paget, apreciază că „Palatul doamnesci cu apartamentele și grădinile ce țin de el sînt într-adevăr mîndre și mărețe...”, *Călători străini*, VIII, p. 197.
92. Radu Greceanu, în *Cronicari munteni*, II, p. 211.

93. Panait I. Panait, *Hanul Manuc în Buletinul Monumentelor Istorice*, XLI, 1972, 2, p. 8-9.
94. Radu Greceanu, în *Cronicari munteni*, II, p. 211.
95. *Ibidem*, p. 222.
96. Dinu C. Giurescu, *Anatafterul*, în *S.M.I.M.*, V, p. 359.
97. Radu Greceanu, în *Cronicari munteni*, II, p. 270.
98. *Bucureștii de odinioară*, București, 1959, p. 158, Panait I. Panait, *L'alimentation en eau de la lour princière de Bucarest*, în *XIII-e Congrès international d'histoire de la médecine*, Bucarest-Constanța (30 août-5 septembre 1970), 1970, p. 449-450.
99. Toate aceste categorii sînt consemnate în *Anatafter* ca personal permanent, *op. cit.*, p. 353-360.
100. *Ibidem*, p. 360.
101. Luigi Ferdinando Marsigli, în cinstea căruia s-a dat un ospăț la Curtea domnească, apreciază muzica creștină, turcească și persană, pe care a ascultat-o cu acest prilej, *Călători străini*, VIII, p. 56.
102. Casele bătrîniști ale Cantacuzinilor, devenite Dudesco, aflate dincolo de rîu, cele ale Floreștilor, ale lui Toma Cantacuzino, atunci înălțate, ș.a.
103. Casele familiei Herăscu Năsturel, cele ale lui Alexandru biv vel postelnic dobîndite prin hrisovul din 8 februarie 1696, (cf. George Potra, *Doc. București*, III, p. 111). În aceeași perioadă își face case „în prund piste Dimbovița” Cornea Brătioiu (*Ibidem*, p. 104).
104. Casele Văcăreștilor, cele ale lui Șerban Cantacuzino, ale lui Pătrașco Brezoianu ș. a., Gheorghe Crutzesco, *Podul Mogoșoaiei*, ed. Virgil Teodorescu. București, 1986; Ștefan Ionescu, *Podul Mogoșoaiei-Calea Victoriei*, București, 1962.
105. Într-un document din 6 iunie 1709 se vorbește despre o tranzacție de vînzare făcută „alături cu Podul cel mare care merge la Tîrgu de Afară”, George Potra, *Doc. București*, p. 246.
106. Podul cel mare care merge la Tîrgu de Afară era acoperit cu birne lungi de 2,80 m flancate de două „trotuare” de cîte 1,5 m prinse pe urși de lemn cu cuie din lemn, Panait I. Panait, *Observații arheologice pe șantierul de construcții din Capitală*, în *C.A.B.*, București, 1963, I, p. 145-147.
107. Mai multe straturi de podiri, datînd din secolele XVI-XIX, au fost observate cu prilejul amenajării pasajului Lipscani, mergînd pe traseul fostei Ulițe Mari-Lipscani.
108. Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, ed. II, p. 313.
109. Arh. Stat. Buc., Radu Vodă, XXXIV/25. Document din 30 martie 1661.
110. *Doc. priv. ist. București*, p. 49.
111. Paul I. Cernovodeanu, Nicolae Vătămanu, în *Studii*, tom XII, 1959, 6, p. 129.
112. *Doc. priv. ist. București*, p. 72.
113. George Potra, *Doc. București*, p. 251-252.
114. Arh. Stat. București, Radu Vodă, XXIII/36. Document din 17 iulie 1698.
115. George Potra, *Doc. București*, p. 164. Azi str. Smîrdan.
116. *Doc. priv. ist. București*, p. 49. În prezent str. Gabroveni.
117. George Potra, *Doc. București*, III, p. 86, document din 11 mai 1684.
118. Arh. Stat. București, Mitropolia Țării Românești, CCLVII/7.
119. George Potra, *Doc. București*, p. 206.
120. *Doc. priv. ist. București*, p. 51.
121. Arh. Stat. București, Radu Vodă, XXIII/36. Document emis la 17 iulie 1698, referindu-se la un loc aflat între biserica Agăi Niță și Podul Tîrgului de Afară.
122. George Potra, *Doc. București*, p. 374.
123. Arh. Stat. București, Mănăstirea Zlătari, XVI/89.
124. George Potra, *Doc. București*, p. 201.
125. Dan Berindei, *op. cit.*, p. 98.
126. George Potra, *Doc. București*, III, p. 115, 121.
127. Dan Berindei, *op. cit.*, p. 98.
128. George Potra, *Doc. București*, III, p. 111.
129. *Ibidem*, p. 206. La 6 iunie 1701 este menționată Ulița bisericii lui Răzvan, *Doc. priv. ist. București*, p. 63.
130. Arh. Stat. București, Epis. Buzăului, LXXXV/20.
131. *Idem*, Mănăstirea St. Ioan, XII/20.
132. George Potra, *Doc. București*, p. 250.
133. Atestată în anul 1709.
134. Ștefan Olteanu, *Producția meșteșugărească din Moldova și Țara Românească în secolele X-XVII*, în *Studii*, XV, 1962, p. 869-896. *Idem*, *op. cit.*, în *București*, VIII, p. 111-120; Ștefan Olteanu și Constantin Șerban, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, București, 1969, ș.a.
135. Mihai Cantacuzino, *Istoria politică și geografică a Țării Românești*, ed. Gh. Sion, București, 1863, p. 38; Dan A. Lăzărescu, în *Imaginaea României prin călători* (București, 1986, II, p. 230) preia această informație fără a o comenta.

136. Constantin C. Giurescu, *op. cit.*, harta „Dezvoltarea Bucureștilor între 1300–1831”. Spre lăcașul Sf. Nicolae Broșteni (Tabaci) este indicată limita sudică a orașului. Hrisovul din 12 decembrie 1692 indică lacul lui Dura și Dimbovița ca fiind „unde a fost tabacii mai denainte vreamă”, George Potra, *Doc. București*, III, p. 101–104.
137. Lăcașul actual a fost terminat în 1705 fiind ridicat pe locul altuia din lemn, cf. Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 268.
138. Un document din 24 noiembrie 1814 menționează o prăvălie „între abagii, la Fier” în mahalaua Sf. Gheorghe Nou, George Potra, *Doc. București*, p. 692.
139. Panait I. Panait, Aristide Ștefănescu, *Cercetări privind biserica mînăstirii Răzvan din București*, în *Glasul Bisericii*, XXIX, 1970, 1–2, p. 94.
140. Un cuptor de olar din secolul XV a fost cercetat în fața clădirii centrale a spitalului Colțea, Dinu V. Rosetti, *Sondașul de la biserica Colțea, în Materiale și cercetări arheologice*, VII, p. 674–676.
141. Biserica Olari zidită în secolul al XVII-lea. În prezent este ușor traslatată de pe amplasamentul ei pentru a permite lărgirea Căii Moșilor la intersecția cu Bulevardul Carol I. Un document din 1752 arată că în zona aceasta erau „gropile de unde se iau pămînt de oale”, Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 238.
142. George Potra, *Doc. București*, p. 440. Document din 16 septembrie 1758.
143. Incendiul din 1716 a izbucnit în mijlocul Tîrgului unde „se frînge fierul în colț”, în „Ulița abagiilor”.
144. Ștefan Olteanu și Constantin Șerban, *Meșteșugurile...*, p. 178.
145. Ion Ionașcu, *Doc. Colțea*, p. 63.
146. George Potra, *Doc. București*, p. 206.
147. Zăpis din 2 aprilie 1699, George Potra, *Doc. București*, p. 215–216.
148. *Ibidem*, p. 220. Act din 2 martie 1701.
149. *Doc. priv. ist. București*, p. 71.
150. George Potra, *Doc. București*, p. 251–252. Document din 1 ianuarie 1713.
151. *Ibidem*, p. 260. Document din 25 aprilie 1714.
152. *Ibidem*, p. 315.
153. Arh. M.I.A.M.B., inv. 70. 085.
154. Arh. Stat. București, Mitropolia Țării Românești, ms 134/f 561–561 v.
155. George Potra, *Doc. București*, III, p. 129 și respectiv 123.
156. *Ibidem*, p. 250. Act din 15 aprilie 1712.
157. Pană băeș, martor într-un act de vânzare din 15 ianuarie 1705, *Ibidem* p. 231.
158. Șt. Olteanu, în *Studii*, tom XII, 1959, 5, p. 91.
159. Dinu C. Giurescu, *Anatafterul*, în *SMIM*, V, p. 124.
160. Ion „Iost bucătar la Vergo...” menționat la 22 mai 1706, George Potra, *Doc. București*, p. 237. Un „Ianaș bucătariul”, vânzător către Cornea Brăiloiu amintit în actul din 12 iulie 1693, *Ibidem*, III, p. 104. Udrea sufariu stăpîn al unui loc în mahalaua Olteni, *Ibidem*, p. 111.
161. Dinu C. Giurescu, *Anatafterul*, în *SMIM*, V, p. 431.
162. În 1709 este amintit Drăgan, căldărar domnesc, Ion Ionașcu, *Doc. Colțea*, p. 96, iar în 1698 iulie 17, Iano fiul lui Constantin căldărarul, Arh. Stat. Buc., Radu Vodă, XXIII/36, Voicu căldărarul martor la 1 august 1713, George Potra, *Doc. București*, III, p. 144.
163. George Potra, *Doc. București*, p. 254.
164. Cele 5 prăvălii fuseseră făcute pe locul lui Ișvan băieșul „la ulița împotriva căldărarilor”, *Ibidem*, p. 187.
165. Șt. Olteanu, *op. cit.*, Studii, XII, 1959, 5, p. 85.
166. Un Mișu cavafu semnează ca martor la 22 mai 1706, cf. Ion Ionașcu, *Doc. Colțea*, p. 88.
167. La 23 februarie 1698, Vasile papugiul este martor la vânzarea unui loc în mahalaua Sf. Gheorghe Vechi, Arh. Stat. București, Mănăstirea Cotroceni, 691/92 v. Este menționat un „Chirca, seimeanul papugiul” (N. Iorga, *Studii și documente*, IV, p. 74), precum și Dediul papugiul.
168. Arh. Stat. București, A.N. MMDCCCXXI/2. În 1708 sînt atestați papugii Chirca și Dediul. Alt meșteșugar de papuci, Vasile semnat al unui act din 23 februarie 1698, Ștefan Olteanu și Constantin Șerban, *op. cit.*, p. 187.
169. George Potra, *Doc. București*, p. 202. Banu cizmarul, martor la 12 iulie 1693; *Ibidem*, p. 104, Mihul cizmar, *Ibidem*, p. 110.
170. *Ibidem*, p. 220.
171. Ion Ionașcu, *Doc. Colțea*, p. 73. Document din 13 iunie 1699.
172. George Potra, *Doc. București*, p. 219. Document din 8 ianuarie 1701.
173. *Ibidem*, p. 238.
174. Ion Ionașcu, *Doc. Colțea*, p. 71.
175. *Ibidem*, p. 96.
176. Arh. Stat. București, Mitropolia Țării Românești, CCCXLVIII/14. Un alt cojocar Matei este martor la



- vînzarea unei case la 15 august 1692 „denaintea lumînării”, George Potra. *Doc. București*, III, p. 100.
177. Nicolae Iorga. *Istoria industriei la români*, București, 1927, p. 45.
178. *Doc. priv. ist. București*, p. 72.
179. *Ibidem*, p. 69–70.
180. D.R.H., B., Țara Românească, XXII, p. 466.
181. *Doc. priv. ist. București*, p. 69–70. Act emis la 20 februarie 1705.
182. *Ibidem*, p. 72. Document întocmit la 29 septembrie 1708.
183. George Potra. *Doc. București*, p. 228–229. Delta croitor, Oprea croitor martori la 9 ianuarie 1705; George Potra, *Doc. București*, III, p. 129, Ion croitorul, locuitor pe Ulița de la scaunele de carne, *Ibidem*, p. 86, Tudor Croitoru, martor, *Ibidem*, p. 123, Riero croitor, Istodor croitor, menționați martori la 15 mai 1698, *Ibidem*, p. 118 ș.a.
184. *Doc. priv. ist. București*, p. 72.
185. *Ibidem*, p. 69–70.
186. George Potra, *Doc. București*, III, p. 138. Act din martie 1711.
187. Arh. Stat. București, Mănăstirea Nucet, XX/30.
188. *Idem*, Mănăstirea Zlătari, XVI/89.
189. Ion Ionașcu, *Doc. Colțea*, p. 85.
190. George Potra. *Doc. București*, p. 311.
191. *Doc. priv. ist. București*, p. 59–60.
192. N. Iorga, *Studii și documente*, V, p. 361.
193. Dinu C. Giurescu, *Anatafterul*, în *SMIM*, V, p. 359.
194. *Ibidem*, p. 389–390 vezi și Nicolae Iorga. *Studii și documente*, V, p. 345.
195. Ion Ionașcu. *Doc. Colțea*, p. 75–78. Tot Sterie avea vii în dealul Mitropoliei, George Potra, *Doc. București*, p. 223–225.
196. Ion Ionașcu, *Doc. Colțea*, p. 68–69.
197. Nicolae Iorga. *Istoria industriei la români*, p. 59–60.
198. Arh. Stat. București, Mitropolia Țării Românești, XIV/13. Document din 26 iunie 1704. La 15 mai 1698 este consemnat Stan vătăf de măcelari, George Potra. *Doc. București*, III, p. 118.
199. Arh. Stat. București, Mănăstirea Nucet, XX/30.
200. Arh. M.I.A.M.B., inv. 473.
201. Arh. Stat. București, Radu Vodă, XXXI/26.
202. Nicolae Iorga. *Studii și documente*, X, p. 143.
203. Paul Cernovodeanu și dr. N. Vătămanu, în *M.I.M.*, III, p. 41–42.
204. Nicolae Iorga. *Studii și documente*, X, p. 143.
205. George Potra, *Doc. București*, III, p. 106–107. Document din 4 august 1694.
206. Arh. Primăriei București, Fond Grivița Roșie, inv. IX/2.
207. Un document din 18 august 1703 reține numele lui Ștefan rachieru, George Potra, *Doc. București*, p. 225–226.
208. George Potra. *Doc. București*, III, p. 110.
209. *Ibidem*, p. 245. Dobrin săhăidăcar menționat la 20 iunie 1708.
210. Nicolae Iorga. *Studii și documente*, I, p. 340.
211. Arh. Stat. București, A. N. Pachet XXXi/2, Document din 2 iunie 1694.
212. *Idem*, Mitropolia Țării Românești, CCLVII/6. Dat la 11 august 1694.
213. George Potra. *Doc. București*, p. 237. În zăpădăritul întocmit la 26 noiembrie 1691 este menționată Bana săpunăreasa, George Potra. *Doc. București*, III, p. 97.
214. *Ibidem*, p. 293.
215. Ștefan Olteanu și Constantin Șerban, *Meșteșugurile...*, p. 176. În rîndurile martorilor prezenți la întocmirea de acte de vînzare apar șelarii Irimie, Gligorie, Amza cf., George Potra. *Doc. București*, III, p. 99, 118, 129.
216. Ștefan Olteanu, *op. cit.*, Studii, tom XII, 1959, 5, p. 86.
217. Nicolae Iorga. *Studii și documente*, X, p. 113.
218. *Idem*. *Istoria industriei la români*, p. 65. O activitate deosebită desfășurau cărămizarii din Dudești.
219. Documentele menționează numele lui Pîrvu Mutul zugravul și Trifan zugravul, George Potra, *Doc. București*, III, p. 124, Marin zugravul, *Ibidem*, p. 130–131 ș.a.
220. *Doc. priv. ist. București*, p. 69–70.
221. *Ibidem*, p. 71. Sînt menționați zăbunarii: Stoica, Mihăilă, Radu, Iordache, precum și Scărlat, Marco ș.a.
222. Arh. Primăriei București Fond Grivița Roșie, inv. 9/1. Bărboi vătăf de tunari, Isar tunarul.
223. C. Glurescu, N. Dobrescu, *Documente și regeste*, București, 1907, p. 123–124.
224. „Dobrin arcariul” este martor la semnarea unui zăpădărit din 9 ianuarie 1705, George Potra, *Doc. București*, III, p. 129.

225. Nicolae Iorga, *Studii și documente*, V, p. 338, Dinu C. Giurescu, *Anatafterul*, în *SMIM*, V, p. 366–367.
226. Nicolae Iorga, *Studii și documente*, V, p. 340.
227. În cartea domnească din 1 ianuarie 1713, pentru ierbari, domnitorul permite încasarea unor taxe de la cei care sacrificau animale „prin târguri domnești și în București și în Țîrgoviște și prentre-alte târguri... pentru că și măcel(ă)ria se chiam(ă) negustorie”, *Ibidem*, p. 352.
228. N. Iorga, *op. cit.*, X, p. 394.
229. În scrisoarea din 21 august 1700 către judele Brașovului Constantin Vodă Brîncoveanu menționează printre cei privilegiați, în limitele posibilităților fiscale, pe „brașoveni și Chiproveceani, și Armeni și Jidovii”, *Ibidem*, p. 400.
230. În documentul dat de Ianache județul la 14 mai 1673 se menționează un loc pe Ulița Mare spre grădina Sf. Gheorghe Vechi pe care erau construite de către Manole zaraful „case și hanuri” (George Potra, *Doc. București*, p. 166–167). Este cel mai vechi han bucureștean cunoscut pînă în prezent. Au urmat Hanul Șerban Vodă din mahalaua Grecilor menționat la 15 mai 1681 (Arh. Stat București, Mănăstirea Cotroceni ms. 693), Hanul Sf. Gheorghe-Nou relăcut de Constantin Brîncoveanu (George Potra, *Istoricul hanurilor bucureștene*, București, 1985, p. 47–50), Hanul lui Iane Stăncescu din mahalaua Sf. Nicolae și eventual Hanul Constantin Vodă atribuit de unii cercetători lui Vodă Brîncoveanu, (N. Stoicescu în *M.I.M. București*, 1964, I, p. 346, George Potra, *op. cit.*, p. 56) concluzie privită cu rezervă de către alții (Ștefan Ionescu, Panait I. Panait, *op. cit.*, p. 94–95). Mai funcționau în aceeași perioadă Hanul Filipescu, Hanul Zamfir, Hanul Grecilor, toate acestea fiind mai mici.
231. Ipolit Visenski, în *Călători străini*, VIII, p. 250–251.
232. Ștefan Ionescu, Panait I. Panait, *op. cit.*, p. 96 ș.u.
233. Șerban Papacostea, *Contribuții la problema relațiilor agrare în Țara Românească în prima jumătate a secolului al XVIII-lea în SMIM*, III, p. 241.
234. Ștefan Ionescu, *Epoca brîncovenească*, Cluj-Napoca, 1981.
235. Panait I. Panait, *Moldova în politica lui Constantin Vodă Brîncoveanu*, în *Anuarul Muzeului Județean Vaslui*, 1980, II, p. 301–307.
236. Radu Ștefan Ciobanu, *Orașul București în politica balcanică a lui Șerban Cantacuzino*, în *București*, IX, București, 1972, p. 129–136.
237. Constantin Șerban, *Constantin Brîncoveanu*, București, 1969, p. 78–100.
238. Ștefan Ionescu, *op. cit.*, p. 150–159.
239. *Istoria orașului București*, București, 1965, p. 138.
240. Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, Vasile Drăguș, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976.

# **Luminile Brîncoveanului**

## **Rolul gîndirii novatoare în epoca brîncovenească**

OLIVER VELESCU

„Multe și vrednice de auzit istorii sînt faptele ce s-au întîmplat în zilele domniei lui Constantin Vodă Brîncoveanu...” și așa estel Cronicarul are dreptate. Într-adevăr, în vîltoarea provocată de interesele contradictorii ale împăraților din jur, Țara Românească a avut norocul de a avea un domnitor despre care se știe că era „un sprijinitor al ordinii și disciplinei în țară” (Cishull), „punctual și nelăsător în toate treburile sale” (Del Chiaro), însușiri politice grefate pe o fire blîndă și, din nefericire, prea încrezătoare. Politica Brîncoveanului s-a desfășurat astfel încît a antrenat la viața țării toate păturile sociale și a interesat în desfășurarea ei, geografic vorbind, întreaga Țară Românească, iar prin implicațiile ei, toate pămînturile românești. Prin sfera de interese – e un lucru cunoscut – ea a cuprins fără exagerare întreaga Europă și tot Orientul Apropiat.

În timpul lui Brîncoveanu s-au desfășurat fapte în toate domeniile, care pot defini activitatea unui stat modern sau, în cazul nostru, începuturile unei vieți de stat moderne. Se poate scrie istorie brîncovenească cu privire la economia agrară, începuturi industriale, organizare fiscală, viață politică internă, diplomatie – abil dublată de un adevărat serviciu de informații – construcții, arhitectură, artă, învățămînt, ideologie, cercetare științifică, tipar, politică culturală, moravuri, destindere (voiajuri de plăcere) și, desigur, se mai pot adăuga și alte domenii de interes mai mărunț. S-a scris cu erudiție, cu talent, cu multă căldură despre domnia lui Constantin Brîncoveanu, iar moartea-i de martir a aureolat toată moștenirea lui încît cu greu se mai poate adăuga cîte o contribuție substanțială la istoria brîncovenească.

În consensul tuturor cercetărilor, al tuturor exegeților lui Brîncoveanu se regăsește ideea centrală a politicii epocii – sinuoasă și nu întotdeauna bine înțeleasă – aceea a neafrînării țării și a ocrotirii ei prin politică și diplomatie de invaziile străine. O altă coordonată a epocii lui, iarăși unanim recunoscută, a fost aceea de libertate, de eliberare.

Nu se poate vorbi încă de eliberare națională, deși speranțe se puneau în politica Rusiei, politică sprijinită de Brîncoveanu prin canalele secrete ale „informației”. Brîncoveanu, mai abil decît Dimitrie Cantemir, a înțeles că puterea otomană – cu toate înfrîngerile militare suferite – era încă în stare să controleze politica Europei Orientale. El a înțeles și rolul Angliei (a se vedea primirea făcută lordului Pagett), ca și perfida politică a Austriei, de unde și sprijinul său – calculat – dat pentru păstrarea unui principat autonom al Transilvaniei, și cel dat românilor ardeleni greu încercați prin uniție<sup>1</sup>.

Mai importantă ni se pare mișcarea de eliberare spirituală sau de libertate în sensul hegelian, de inovare, de înnoire. Or, una din trăsăturile caracteristice, am spune chiar fundamentale ale acestei epoci, este înnoirea. Epoca brîncovenească n-a fost în acest sens o epocă de răsturnări de valori, ci o perioadă de rodire a unor acumulări anterioare. Desprinderea din tiparele gândirii medievale, formarea unor noi deprinderi, dezvoltarea unor noi mentalități sînt cunoscute de istoriografia românească, existînd iarăși un consens în aprecierea acestei perioade istorice ca o epocă de deschidere. Sau, altfel spus – citîndu-l pe G. M. Cantacuzino – „perioada brîncovenească este aceea în care sufletul românesc a intrat în stăpînirea posibilităților sale creatoare”<sup>2</sup>.

Cele mai importante evenimente ale perioadei premergătoare au fost „oficializarea” limbii române, lărgirea științei de carte dincolo de biserică și cancelaria domnească, precum și afirmarea originii și unității neamului românesc. Toate aceste împliniri din viața spirituală a poporului român trebuie interpretate ca o reflectare în aria românească a ceea ce se întîmpla în secolul XVII în întreaga Europă: o nouă gândire filozofică, cuceriri științifice și apariția unor noi lucrări literare, care, laolaltă, pun bazele unei noi culturi – cultura epocii moderne. Pe drept cuvînt definiția de „le grand siècle” dată veacului XVII se potrivește și realităților românești.

Politica novatoare brîncovenească este recunoscută de istoriografie, dar majoritatea studiilor au caracter de contribuție documentară sau monografic-analitică, iar în sinteze problemele sînt tratate separat în viziunea fiecăruia dintre autori. Asistăm la o „pulverizare prin specializare” sau în cel mai bun caz la o „juxtapunere de procepe paralele”<sup>3</sup>. Dar logica istoriei pretinde existența unei conexiuni între faptele istorice. Vasile Pârvan vorbește de o „legătură pur energetică”<sup>4</sup> pe care noi o vedem ca o țesătură de idei conducătoare și care rezidă desigur în concepțiile filozofice cu largă circulație în epoca de care ne ocupăm. Afirmatia nu este gratuită, referințele la filozofii antici fiind curente în scrierile epocii, iar ediții ale clasicilor filozofiei aflîndu-se în bibliotecile vremii. Pe drept cuvînt, preceptele filozofice pot fi considerate ca urzeală în țesătura de idei pe care ne-am închipuit-o.

Pornind iarăși de la lucruri cunoscute cum sînt: puternica influență a Universității de la Padova și însușirea de către studenți, viitori profesori și oameni politici ai Țării Românești, a neoaristotelismului; acerbele dezbateri de la Academia de la Constantinopol, în care au fost implicați Chiril Lukaris și marele filozof din veacul al XVII-lea Teofil Coridaleu; reluarea învățăturilor acestuia la București o dată cu înființarea, după cîteva decenii, a Academiilor, cea de la Iași, apoi cea de la Sf. Sava din București, așadar, pornind de la toate acestea constatăm că Țara Românească, Bucureștiul, se situează dintr-odată în fruntea mișcării culturale, a ceea ce se numea în vremea aceea Europa Orientală.

Dar, să revenim la filozofie, la filozofia neoaristotelică, pe care și-o însușeau cei aproape 200 de studenți la Academia de la Sf. Sava la sfîrșitul veacului XVII în primul deceniu al domniei lui Brîncoveanu. Trebuie să ne transpunem în epocă pentru a înțelege fiorul care străbătea studențimea cînd magistrii lor, interpretînd Logica lui Aristotel în viziunea lui Coridaleu, afirmau că „noi cunoaștem lumea nu prin revelație divină, ci prin cercetare și demonstrație logică”<sup>5</sup>. Dar, pentru că sîntem în epocă, ne menținem în limitele ei de gândire. Nimeni, nici în Apus, unde cartesianismul se impune treptat și nici în aria noastră ortodoxă nimeni dintre teoreticienii filozofi nu negă Divinitatea sau Creația. Dar odată Universul creat, rămîne omului să-l cunoască. Descartes crede că această cunoaștere se face prin

„intuitus mentis”<sup>6</sup>, prin sesizare, intuirea clară a lumii înconjurătoare. La București, în anii imediat următori se învăța la Sf. Sava că „percepem înainte de toate obiectul fizic așa cum este el, apoi spiritul nostru îi adaugă elemente... obținute prin abstracție. Aceasta este imaginea obiectului obținută deci prin percepție și inteligența activă”<sup>7</sup>.

A gândi filozofic în acea epocă însemna să te îndoiești de ceea ce s-a scris sau se afirma în Scripturi. Paul Hazard<sup>8</sup> citează un teolog protestant, Isaac D'Huisseau, care scria într-o carte apărută în 1669 că „nu mai trebuie să credem... decât ceea ce este limpede explicat în Scriptură”. Spiritul acesta dubitativ, care zdruncină convingerea că teologia dogmatică înseamnă totul îl întâlnim și la noi. Semnificativă este prin însuși titlul ei tălmăcirea lui Nicolae Milescu: „Carte cu multe întrebări (subliniem aceste cuvinte), foarte de folos pentru multe trebi ale credinței noastre”<sup>9</sup>. Lucrarea lasă să se întrevadă îndoiala care i-a cuprins pe intelectualii români, în epoca desprinderii lor de ceea ce a fost denumit „frica medievală”, îndoială cu privire la cele mai inalienabile dogme ale Bisericii cum ar fi de pildă „unitatea Sfintei Treimi” sau „Imaculata Concepțiune”. Este o reflectare a confruntării între Scolastică și omul sfârșitului de veac XVII, cuprins de noua dimensiune a spiritului european. Milescu aseamănă Divinitatea cu raza de lumină, care „intră și prin case și prin tot locul, luminează și nu lipsește de nicăieri”. Dar, pentru acea epocă, când în tot veacul XVII în fizică, s-au făcut descoperiri senzaționale, mai ales în domeniul opticii, însemna că se foloseau ultimele cuceriri ale științei pentru a da răspunsurile la îndoielile ce frământau intelectualitatea vremii. Ultimele cuceriri ale fizicii cu privire la problemele razei de lumină erau la acea epocă: refracția, dispersia, spectrul, viteza luminii și în fine teoria ondulatorie a luminii a lui Huygens, care a fost valabilă până la teoriile lui Einstein<sup>10</sup>.

Iată un exemplu de modul cum folosește Milescu „raza de lumină” pentru a explica o dogmă: „În ce chip iaste fecioară să nască și iarăși rămîie fecioară. Această minune ne îngrozește. Să zicem: Cum o căscioară mică și spre răsărit să aibă o ferestruie mititică de sticlă curată și răsărind soarele se pogoară ca zarea și lovește în sticla aceia și sticla întru nimic nu se despică, nici se strică, ci rămîne sănătoasă, însă raza trece și luminează toată casa... și intră și iese raza prin sticlă, iară pentru aceia nimic nu se vatămă”.

Citind și recitind textul de mai sus nu se poate să nu izbească și humorul ce răzbate din el. Desigur, considerînd și humorul ca o categorie istorică, sensul fragmentului citat a fost altul decât cel pe care am fi înclinați a-l atribui prin prisma veacului XX. Și totuși, și în această epocă oamenii glumeau și rideau „de cele sfinte”. Mărturie sînt „Didahiile” lui Antim Ivireanul, oglindă fidelă a moravurilor epocii. Mitropolitul pledează contra „păcatului”, aidoma scenelor cu iadul din frescele noastre medievale. Se poate chiar spune că expresivitatea scenelor din fresce își găsește un corespondent în elocința Didahiilor. Antim se adresează însă unei adunări alese. Dar această adunare nu era un „public cuminte”, ci dimpotrivă, Ivireanu se ridică împotriva lipsei de religiozitate, de respect. În timpul slujbei, spune mitropolitul, se vorbește, se rîde, se face cu ochiul „mai rău decât pe la cîrciumi”. Iar cînd se întreabă: „ce neam înjură ca noi”, enumerarea mitropolitului este antologică pentru humorul românesc: „de lege, de cruce, de cuminecătură, de morți, de pomene, de luminare, de suflet, de mormînt, de colivă, de prescuri, de spovedanie, de botez, de cununie și de toate tainele sfîntei biserici”<sup>11</sup>.

Luptînd, cum se spune, de la înălțimea amvruului cu „relele” unei societăți care își permitea libertăți în vorbire, gîndire și comportament, mitropolitul Antim rostește fraze din care două ni se par concludente: „Sîntem orbiți de deșertăciunile

cele lumești, nu ne bucurăm la altceva, fără numai la lucrurile întunecului veacului acestuia” și „înțelepciunea lumii acestia este nebunie în fața lui Dumnezeu”.

Revenind la textul mai înainte citat al lui Milescu îi subliniem caracterul dubitativ, iar dubitativul are un corolar: cunoașterea, iar orizonturile cunoașterii sînt practic infinite. Cît de aproape sîntem de acel „cogito” al gîndirii cartesiene!

Immanuel Kant consideră cunoașterea de două feluri: istorică – *cognito ex datis* – și cea rațională – *cognito ex principiis*<sup>12</sup>. Căutarea rațiunii sau, mai corect, justificarea prin rațiune a dogmelor și care era stadiul ei în lumea românească de care ne ocupăm, am încercat să o ilustrăm prin lucrarea lui Milescu. Interesant pentru epoca brîncovenească este și celălalt aspect al clasificării kantiene, „*cognito ex datis*” – cunoașterea istorică. Ea stă la baza cercetării științifice, atît a celei umaniste, cît și a celei din științele pozitive, ambele prezente în epoca brîncovenească.

Încă în 1914 Nicolae Iorga scrie despre „Academia literară și istorică a Brîncoveanului” (nu cea de la Sf. Sava), în fapt „asocierea lumii intelectuale făcută la îndemnul Domnitorului într-o vreme cînd în Europa se constituiau academii”<sup>13</sup>. Și tot marele savant scria cu referire la traduceri în românește și în special la monumentală operă de traducere a Bibliei din 1688 că: „pentru înțiași oară, limba românească e socotită ca obiect de pedepsire”, adică de studiu. Lucrarea a fost executată „de mai mulți oameni competenți care aveau o misiune oficială”. Textele epocii și mai ales Predoslovia Bibliei confirmă marele efort de cercetare lingvistică și filologică depus pentru a se scrie într-o limbă românească curentă și ușor accesibilă. Greutăți au avut traducătorii cu retorica limbii eline și cu cuvintele care nu-și aveau încă corespondent în limba română – neologismele. Din acest ultim punct de vedere foarte interesantă este „Scara a numerelor și cuvintelor străine filcutoare”<sup>14</sup> întocmită în 1704 de Dimitrie Cantemir ca anexă la „Istoria Ieroglifică”. Iată cîteva din cuvintele cuprinse în „Scara” lui Cantemir și care s-au încetățenit în acea epocă în limba română: astrolab, ateist, atomiști (filozofii), centru (centrul geometric), comedie, democrație, eclipsă, fantasmă, palat și altele. Numai lectura acestor cuvinte ne poate da o imagine asupra noilor preocupări și a diversității lor în lumea românească în vremurile de care ne ocupăm. Finalitatea acestor strădanii este o limbă cursivă, la curent cu schimbările petrecute în graiul de toate zilele. Nicolae Iorga consideră această limbă ca armonioasă, de o „senină unitate” și afirmă că și în limbă, ca și în arhitectură, se poate vorbi de un stil brîncovenesc.

Fructul acestor străduințe îl regăsim în politica tipăriturilor. Cartea se tipărește și se difuzează – și rolul de unificator de neam al cărții nu mai trebuie demonstrat – pentru „înțelegerea de obște”, „ca să poată fiește care rumîn ce și pușînă învățătură ar avea să le înțeleagă” sau „să o citească (tinerii) nu numai în școală ci și pe la casele sale”. Subliniem aceste citate<sup>15</sup> din predosloviile unora din cărțile tipărite în epoca brîncovenească pentru că atunci au existat și opinii contrare. Erău susținători ai superiorității limbii eline (Frații Lihudi, 1685) sau pentru menținerea limbii slavone („pre limba obișnuită a se citi prin bisericile rumînești – Psaltirea, Buzău 1701). La aceste obiecții, în deplin consens cu curentul de opinie generală – răspunsul îl găsim tot în filozofia epocii. De data aceasta într-o scriere a lui Dimitrie Cantemir din anul 1700 (*Sacrosantae scientiae indepingibilis imago* – Imaginea științei sacre, care nu se poate zugrăvi): „Ă vorbi limba maternă este un dar perfect al naturii”<sup>16</sup>. În fapt, constatăm triumful limbii române, cucerirea cea mai de seamă a culturii de pe meleagurile noastre la acea vreme.

Ne vom opri, fără a intra în amănunte, asupra Fizicii lui Aristotel în interpretarea corydoleană și a transpunerilor ei în manifestările concrete din timpul lui Brîncoveanu. Nu, nu este o ciudățenie sau o interpretare forțată a documentelor, dar rar se întâmplă ca o învățătură să creeze o mentalitate care produce o „energie socială” capabilă să se manifeste în domenii aparent fără legătură între ele. De pildă, teza aristotelică mai sus amintită a materiei percepută de simțuri, iar cunoașterea ei prin gândire, a deschis interesul pentru obiectele (lucrurile) concrete. Materializarea acestui precept s-a făcut prin studiul naturii (de fapt descoperirea naturii), a geografiei și a cartografiei, a matematicii și a astronomiei, aceste două din urmă discipline fiind și materii de învățămînt la Academia Sf. Sava.

Încă o dată, cele afirmate mai sus nu trebuie interpretate simplist ca o relație directă. Neoaristotelismul trebuie înțeles ca o nouă metodă de gândire care a cucerit sufletele oamenilor în dorința lor de a cunoaște.

Preocupările astronomice ale stolnicului Constantin Cantacuzino ce își comandă și o lunetă în acest scop, stabilirea coordonatelor geografice ale orașului București de către Hrisant Nottara, ridicarea cartografică și întocmirea hărții stolnicului Constantin Cantacuzino, iată doar cîteva exemple care credem că vin în întîmpinarea celor scrise mai sus. Ar mai fi de adăugat participarea la aceste lucrări a zeci de dieci, care nu erau doar simpli copişti, ci formau, alături de personalul cancelariei, de cel al școlilor, intelectualitatea mărunță a epocii. Și așa după cum se întîmpla peste tot, aceștia discutau despre munca lor și colportau ideile din cărțile sosite și citite, comentau lecțiile ținute la Academie, precum și noutățile aduse din călătorii sau de către călători.

Preocupările la care ne-am referit integrează lumea intelectuală românească în spiritul european. Paul Hazard în studiul mai înainte amintit, într-una din concluziile sale afirma că la vremea aceea „cel ce rămînea în afara științei risca să rămînă la marginea vieții” (pag. 123) sau „a vorbi despre stele – adică despre astronomie, dar și de astrologie (a se vedea Foletul Novel al domnitorului Brîncoveanu) este o preocupare galantă” și îl citează pe Fontenelle care are o frază despre „nobila furie de astronom” (pag. 309). Pentru celelalte exemplificări trimitem la cartea sus amintită, noi mărginindu-ne a aminti în acest context *Tratatul de matematică* apărut la Paris a lui Hrisant Nottara, personalitate deosebită a epocii, care după părerea noastră ar trebui inclus cu mai multă convingere în istoria culturii românești, implicarea sa în viața politică și culturală a Brîncoveanului fiind de altfel bine cunoscută. Argumente astronomice folosește și Antim Ivireanul în cunoscutele lui Didahii: „S-au aflat întinăciuni (pete) la soarele cel simțitor, prin mijlocul ochanelor, de astronomii cești de pe urmă, lucru necunoscut de cei vechi...”<sup>17</sup>. În amintirile Didahii sînt și alte pilde luate din lumea înconjurătoare și din realizările fizicii, cum ar fi magnetismul sau raza de lumină. Ele dovedesc nu numai cultura mitropolitului, ci și predispoziția mentală a auditorilor săi, pregătiți să recepteze predicile de înaltă ținută intelectuală ale lui Antim Ivireanul.

Aminteam de noua considerație de care se bucurau lucrurile, obiectele, în viziunea filozofiei neoaristotelice și rolul creator al imaginii. Această concepție și-a găsit aplicabilitate și la natură ca întreg și la înscrisura „obiectelor” în peisaj. În acest context se amintește de contemplarea naturii, ca atitudine filozofică, ca act suprem de descărcare, ca o formă a liniștii suverane, nu însă în sensul ruperii de lumea fizică reală, ci de o solidarizare cu natura (exemplul cel mai frecvent citat este acela al lui Socrate privind ore întregi cetatea Atenei).

La noi, însă, nu se poate vorbi de o „ieșire în natură”, pentru că, parafrazând, se poate spune că „românii-i frate cu natura”, dragostea pentru peisaj fiind prezentă în spiritualitatea poporului nostru: „Pe un picior de plai, pe o gură de rai”!

Caracter de noutate în epoca brîncovenească are însă noua dimensiune dată naturii, peisajului; se poate vorbi de redimensionarea lui estetică, atribuirea de noi valențe. Del Chiaro amintește de foișoarele din grădină și de pridvoarele caselor boierești, ca loc de contemplare a naturii. În aceeași epocă, dar cîțiva ani mai tîrziu, la 8 martie 1724, Constantin Mavrocordat își motivează amplasamentul casei domnești de la „Foișor” ca fiind „locu cu mai frumoasă priveală”. Ideea „locului de priveală” o întîlnim și în 1786 la Nicolae Mavrogheni cînd își face chioșcul cu etaj și havuz la „capul Podului Mogoșoaiei” iar foișoare pe malurile înalte ale Dîmboviței au în București, în 1803, vornicii Brîncoveanu și Manu. Dar în afara acestei nevoi de peisaj, mai importantă ni se pare necesitatea amenajării lui, de „construire a” pitorescului. Ne referim la arta grădinăritului, „care – cităm din Hegel – creează pentru spirit un mediu înconjurător cu totul nou”<sup>18</sup>. Izvoarele istorice menționează adevărate corpuri de grădinari, care confirmă această preocupare și subliniază înflorirea artei grădinăritului în epoca brîncovenească<sup>19</sup>.

Un alt aspect al aceleiași probleme – a descoperirii naturii – este călătoria, fenomen care la rîndul său deschide noi problematice. Ideea renascentistă a călătoriei în opoziție cu sedentarismul și frica de ceea ce era „dincolo de pădure”, subiectul multor studii, nu își găsește o aplicare întocmai în părțile noastre. Circulația peste plaiurile de munte între cele trei țări românești, transhumanța, mai tîrziu deseale călătorii la Poartă, dar și la Raguza, Veneția, în orașele germane, au prilejuit contactele care au creat primele premise de unitate a poporului, dar și un prilej de a cunoaște lumea. Călătoria, deplasarea cu întreaga curte este un obicei de veche tradiție feudală, practicat în toată Europa. În timpul lui Brîncoveanu asistăm la o reluare a ei, iar din relatările cronicărești se simte plăcerea, bucuria de a întreprinde călătorii prin țară. Domnitorul s-a dus la Rîmnicu Sărat „să o vadă” (mînăstirea) și pentru aceia mai mult iar și ca să se plimbe”. Parcurgerea țării în aceste călătorii – și cronicarii subliniază cu insistență fastuozitatea alaiurilor – creeau în mod firesc relații spirituale complexe între cei care călătoreau și peisajul s\_răbătut, între Domn și însoțitorii lui pe de o parte și pe de altă parte poporul care privea parcurgerea cortegiului domnesc. Între sentimentele care se nășteau atunci în sufletul tuturor am intui doar acela de unitate între domn și popor, între oameni și țară și am putea spune că prin aceste călătorii se formau acele elemente care vor contribui la începuturile unui viitor sentiment național, sub forma unui simțămînt de siguranță și unitate cu pămîntul Țării Românești, o legătură a omului cu ținutul său ce baștină. Domnia lui Brîncoveanu, epoca sa, nu este o lume statică și nici sedentară. Călătoria – scrie Tudor Vianu în 1931 – este un excitant al imaginației și al memoriei ereditare. Prin prezența curții, locurile de popas – de unde Brîncoveanu își exercită domnia – sînt reședințe domnești trecătoare, pe timpul șederii domniei acolo, altele, cele îndrăgite de domnitor, devin reședințe temporare, pe lîngă cele oficiale de la București și Țirgoviste.

„Neconținut, iubind a înfrumuseța”, cum scrie cronicarul, Brîncoveanu dacă găsea mulțumire interioară – o împlinire estetică – într-un peisaj pe care-l îndrăgea, el simțea nevoia să-l armonizeze cu gusturile sale, să-l umanizeze și dispunea amenajarea lui și construirea unei case pentru el și familia sa. A se vedea cazul casei de la Doicești: „le-au prefăcut și le-au îngrijit foarte frumos... ca să aibe unde să se primble cîte odată și a făcut și heleșteu”. Intuim o relație de la transparența peisajului la gîndire și de la gîndire la arhitectură. Ne întoarcem încă o dată la



Aristotel, la Corydaleu, la mentalitatea epocii și reamintim de rolul creator al imaginii care duce și la ideea de a construi. Sau, folosind un alt gând al lui Tudor Vianu, de a le compune într-o imagine, de ale înzeștra cu un înțeles. Dar cum se construia în epoca lui Brîncoveanu? Nu, nu vom intra în tehnologia construcțiilor, în arheologia medievală, ci dorim să subliniem unele din trăsăturile estetice dominante ale construcțiilor brîncovenești, așa după cum reies ele din izvoare. Documentele scrise și inscripțiile (pisaniiile) folosesc ca regulă generală, pentru caracterizarea unei ctitorii brîncovenești cuvintele „frumos” și „luminos” fie împreună, fie separat.

Dar ce se înțelege prin frumos în epoca respectivă? Putem răspunde că tot ceea ce era luminos. Ideea de a „sparge” întunericul o găsim bine exprimată în Cronică la Radu Greceanu cu privire la biserica de la Viforita. Fiind „proastă, întunecoasă și nezugrăvită... s-au apucat... de i-au mai lărgit ferestrele”. La Sf. Gheorghe Nou din București „surpatau acea mică și întunecoasă (biserică) și au făcut din temelie alta”, care era „luminoasă, desfătăată”. Discuția asupra luminii brîncovenești, ca o contribuție la istoria esteticii românești poate constitui o temă aparte. Pentru a înțelege însă structura intimă care justifică amplasamentele și arhitectura caselor brîncovenești să vedem ce se înțelegea prin „lumină” în limitele Academiei de la Sf. Sava, în definiția lui Corydaleu: „Lumina nu este nici corp, nici materie, este mai degrabă o formă de diaphaneitate. Ea este – subliniem – energia obiectului care răspîndește lumina și cu care coexistă perpetuu”<sup>20</sup>.

Ne oprim o clipă și asupra noțiunii de „frumos”, de frumos „tocmit” – adică construit, clădit. În povestirea „Varlaam și Joasafaat” (versiunea lui Udrishte Năsturel 1649) în care vorbindu-se de cer unde stelele sînt tocmit cu rînduială, se scrie că cerul s-a clădit „și iaste din multe tocmit, pentru care lucru se chiamă frumuseje. Deci, frumuseje și tocmire iaste măiestria a vreunui meșter”. Dorim să subliniem acest corolar „frumuseje și tocmire” ca existent în mentalitatea vremii, ea fiind garanția măiestriei a ceea ce se clădește. Ideea o regăsim de altfel atestată documentar mai ales în pisanii, mulțumindu-ne a cita doar inscripția de la mănăstirea Sf. Sava din București din 1709: „au ridicat aceasta ce astăzi se vede, așa iscusită și frumoasă”. Încă o dată, nu este o argumentație sterilă pentru că însuși mărturiile arhitectonice confirmă acest ideal, prezent de altfel și în literatura populară alături de ideea de „strălucire”, de „sompțuozitate”. Două exemple din multe altele: un palat de aur, pardosit cu rubine, oculit cu un zid de marmoră și o grădină de flori și copaci întodeauna înfrunziți (Basmul „Șarpele Unchieșului”) sau iată reprezentarea raiului din povestirea Varlaam și Joasafaat sus citată: „O cetate care lumina cu o strălucire nespūsă, pentru că era de aur curat”. Toate aceste plăsmuiri arhitectonice sînt așezate pe malurile unui heleșteu, sau pe ape curgătoare „foarte limpezi și curate”, „care veseleau privirile ochilor”.

Desigur, în imaginația populară această strălucire făcea parte din idealul de frumusețe, iar un domnitor cult, iubitor de natură și de somptuos cum a fost Brîncoveanu nu putea fi străin de aceste sensibilități în întregul context mental amintit.

Palatele Brîncoveanului nu mai sînt cocoțate „pe o stîncă neagră”, ci sînt așezate în Cîmpia Română sau în zona colinară a podgoriilor. Despre natura acestor locuri și înscrierea arhitecturii în peisajul înconjurător, efectele luciului de apă (a heleșteelor) s-au scris pagini frumoase în literatură, ca și în textele de specialitate. Se subliniază mai ales peisajul molcom, transparența aerului și luminozitatea lui („aerul răsfrînt în unde diafane...” – Odobescu în Pseudokynegheticos). Reținem talentul deosebit al arhitecților lui Brîncoveanu,

perfecta stăpînire a jocului de lumină și umbre, care venea nu numai în întîmpinarea gustului comanditarului, dar se înscrisă perfect în spiritualitatea românească prin efectul său vizual, sesizat cu măiestrie de arhitectul eseist G. M. Cantacuzino. Dar iată de pildă cum receptează peste veacuri aceleași imagini, la Mogoșoaia, Marta Bibescu: toamna „văzduhul este limpede precum cristalul”, sau „cerul albastru, de un albastru fără nume, într-atît este de frumos ca fata din povestea persană”, sau iarna: „o vreme dumnezeiască. Nici cînd nu s-a oglindit un cer atît de mîndru într-o pulbere de zăpadă atît de subțire”<sup>22</sup>. Regăsim, așadar, în compozițiile arhitecturale brîncovenești exprimată nu numai o atmosferă elevată, păstrată pînă în zilele noastre, ci și o noblețe, o ținută de mare distincție și demnitate, o proiecție peste veacuri a ceea ce a fost epoca brîncovenească. Dar Brîncoveanu construiește în spiritul epocii sale și trebuie amintite aici, în acest context de măreție artistică, mănăstirile Horezu, Surpatele și multe alte realizări arhitectonice de seamă.

Amintind de Mogoșoaia, reținem din pisanie că este vorba de „un palat” inaugurat la 20 septembrie 1702, pe cînd în 1698 la Potlogi pisania menționează doar „o casă” și gîndul ne duce la „Scara” lui Cantemir, între neologismele căreia figurează și cuvîntul „palat”. Atribuirea numelui de palat caselor domnești apare în descrierile călătorilor străini încă de la sfîrșitul veacului al XVI-lea. În 1593 I. Walther amintește casele domnești de la Radu Vodă din București (Res Gestae Michaelis) și Petru Bogdan Baksici în 1640 descrie curtea domnească din București, ambii definind aceste construcții cu termenul de palat. Nu e o observație oarecare, pentru că în Europa este vremea marilor palate: Versailles (1664-1684); în 1689 începe la Viena construcția palatului Schönbrunn, în anul 1703 se fondează Sankt-Petersburgul, iar din 1709 avem ansamblul de la Petrodvoreț și lista poate fi mult lărgită. Nicolae Iorga, discutînd țărta europeană a epocii, încadrează din punct de vedere al arhitecturii aceste palate „cu tot ce este pompos, ales, sever și distant în ele” „într-o ordine general europeană”<sup>23</sup>. Noi credem că și curțile domnești, casele brîncovenești pot fi încadrate în aceeași mentalitate europeană. În ceea ce privește volumul construit (proporția Versailles-Mogoșoaia) ne gîndim la ceea ce ar putea fi caracterizat ca o dimensiune românească a monumentalului. Sau, reluînd o temă discutată în estetică și de esești ai culturii, se poate spune fără a greși, că monumentalitatea poate fi regăsită la orice scară sau, altfel spus, volumul construit nu determină monumentalitatea unei valori artistice.

Deschiderea către Apus, semnalată în comportamente<sup>24</sup> și în moravuri, s-a făcut într-o formă specifică, originalitatea românească fiind unul din factorii constanți ai istoriei noastre, ca o exprimare a neațîrnării. Revenind la exemplul Mogoșoaiei, ce pildă poate fi mai bună decît arhitectura edificiului pentru ilustrarea îmbinării selective a elementelor tradiționale cu cele aduse din alte părți pentru realizarea acestui original palat românesc. Într-adevăr, Mogoșoaia demonstrează că „poți participa la o civilizație, fără a o copia”<sup>25</sup>.

Mogoșoaia devenise chiar în epocă o reprezentare a simțămîntelor politice. Nu întîmplător Brîncoveanu dispusese să se execute aici cunoscuta frescă – azi dispărută – care trebuia să eternizeze victoria diplomatică asupra turcilor din anul 1703. Și, trebuie imediat să amintim că în 1688 Domnul a fost ales de țară și nu de turci. Așadar, Mogoșoaia este o clădire simbol al neațîrnării, o clădire-idee.

Această exprimare a puterii prin construcții este doar una din fațetele politice ale lui Brîncoveanu. Credem că la măreția epocii brîncovenești – și faptele permit folosirea acestei expresii – a contribuit o gîndire curajoasă, deschizătoare de noi orizonturi, cu o orientare optimistă, însușită și de Domn și de sfetnicii săi. Ea este

confirmată de cuvintele cronicarului Radu Greceanu: „toate scîrbele și întristarea trecutelor primejdii, spre bucurie l-au întors”.

Dar desigur, din nefericire, o asemenea domnie, plină de lumini, o asemenea viață predestinată binelui obștesc, civilizației, n-ar fi meritat tragicul sfîrșit din 15 august 1714.

## **„Les lumières de Brîncoveanu”**

### **Résumé**

Dans cet étude on arrive à comprendre l'existence d'une tissage des idées provenant de la philosophie néoaristotélienne, exprimée dans la vision du grand philosophe Théophil Corydaleu et qui ont les retrouvent dans l'enseignement académique de Jassy et de St. Sava à Bucarest. Les idées novatrices trouvant leur application dans les différentes disciplines: les dogmes de l'Eglise, la littérature, la linguistique, mais aussi dans les sciences positives – comme la physique ou l'astronomie. La reconsidération de la nature comme paysage et la maîtrise achevée par les architectes de l'époque concernant le jeu des ombres et des lumières, représentent en même temps une réflexion de la même philosophie.

Les traits de la vie spirituelle et matérielle de l'époque Brîncoveanu sont en effets les traits d'un mouvement de libération spirituelle, de liberté dans l'acception de la philosophie hégélienne et en même temps une réflexion roumaine de tout ce qui se passait en Europe pendant le XVII-ème siècle, ce désigné par l'histoire: „Le Grand Siècle”.

### **Note**

1. Ion Lupaș, în studiile sale mereu actuale, a caracterizat suma relațiilor cu Transilvania, reflectate în politica culturală, spirituală, de relații sociale, de construcții laice și de cult, de achiziționare de proprietăți, drept o „penetrație pacifică, lentă a Brîncoveanului în Transilvania”. A se vedea studiile: „Suveranitate” transilvană, moldovană și munteană în veacul al XVII-lea; Sfîrșitul suzeranității otomane și începutul regimului habsburgic; Mitropolitul Teodosie Veștemeanu (1668–1672 și 1679–1708) în Ion Lupaș, *Studii, conferințe și comunicări istorice*, vol. IV, Sibiu, 1943.
2. G. M. Cantacuzino, *Brîncoveanu sau izbînda oltenească*, în antologia Izvoare și popasuri, București, 1977, p. 143.
3. Mihai Berza, *Pentru o istorie a vechii culturi românești*. Culegere de studii. București, 1985, p. XLIII.
4. Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice*, p. 77 apud V. E. Catargiu, Vasile Pârvan, filozof al istoriei, Iași, 1982, pag. 151.
5. Cleobul Tzourkas, *Les debuts de l'enseignement philosophique et de la libre pensée dans les Balkans. La vie et l'oeuvre de Théophile Corydalée (1653–1646)*, Bucarest, 1948, p. 129.
6. Pentru discuția etimologică a expresiei folosite de Descartes, întîi într-o scrisoare din 1639, apoi în lucrarea lui „*Recherche de la Verité, par les lumières naturelles*” (ediția Adam-Tannery, t. II, p. 599 și t. X, p. 505) a se vedea Jean Laporte, *Le rationalisme de Descartes*, Paris, 1945, p. 24–25.
7. Cleobul Tzourkas, *op. cit.*, p. 149.
8. Paul Hazard, *Criza conștiinței europene 1680–1715*, București, 1973, pag. 93.
9. S-a folosit textul publicat de Virgil Cîndea, *Rățiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*. Cluj-Napoca, 1979, p. 89.
10. Dr. Valer Novacu, *Despre noțiunea de lumină în procesul dialectic de dezvoltare istorică*, în

- Studii. Revistă de știință, filozofie, arte*, nr. 1, 1948, p. 25 și J. D. Bernal, *Știința în istoria societății*, București, 1964, p. 327.
11. Episcopul Melchisedec, *Didahiile sau predicile mitropolitului Antim Ivireanul*. Studiu. București, 1888, p. 11 (Didahia la Duminica Vameșului), reproducă apoi și în alte ediții ulterioare). Aceeași idee o regăsim la I. L. Caragiale: „În mănăstiri de ambe sexe nici un excursionist, indiferent de naționalitate, protecțiune sau confesiune nu are voie de a înjura sub nici un cuvânt de cruci, de troiță, incoastas, aiasmă, în fine de tot ce privește religia străbunilor noștri, paladiul naționalității române” (*Mare excursiune română prin județul Neamțu*) în *Opere*, ediția 1962, vol. 3, p. 559.
  12. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, ediția 1930, p. 644.
  13. Nicolae Iorga, *Activitatea culturală a lui Constantin Brîncoveanu și scopurile Academiei Române*. Comunicare în ședința din 12 septembrie 1914. An. Academiei Române Mem. Secț. Ist. t. XXXVII, București, 1914.
  14. Acad. Al. Rosetti, *Observații asupra limbii lui Dimitrie Cantemir* în „Istoria Ieroglică” în Academia R.P.R. Buletin Științific. Secția de știința limbii, literatură și artă, t. I, nr. 1-2, 1951, p. 23.
  15. Nicolae Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, Vălenii de Munte, 1909, vol. II, p. 3-12.
  16. Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, București, 1964, p. 205-212.
  17. Interesantă observație a lui Iuliu Zane în *Proverbele Românilor*, 1895. La proverbul „a căuta pete în soare” adaugă următorul comentariu: „Această zicătoare destul de răspîndită prin orașe pare a fi mai puțin cunoscută pe la țară”.
  18. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, 1966, vol. II, p. 93.
  19. Radu Popa, *Mogoșoaia. Palatul și muzeul de artă brîncovenească*. București, 1962, p. 26. Del Chiaro amintește de „grădina palatului domnesc din București, desenată după bunul gust italian”, iar Aubry de la Motraye menționează „grădina frumoasă” care ține de Mogoșoaia, în *Călători străini despre țările române*, vol. VIII, p. 372 și 528.
  20. Cleobul Tzourkas, *op. cit.*, p. 227.
  21. Lazăr Șeineanu, *Basmelor române, în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*. Ediția 1978, p. 172.
  22. Martha Bbescu, *Jurnal Politic*, București, 1979, p. 122 și 126.
  23. Nicolae Iorga, *Istoria artei medievale și moderne în legătură cu dezvoltarea societății*, București, 1923, p. 249.
  24. Tarifal vamal al lui Brîncoveanu, pe lângă articole de proveniență orientală, pomeneste de „povare de mărfuri venețiene și vieneze”.
  25. G. M. Cantacuzino, *op. cit.*, p. 132.

# **Sate din secolele XV-XIX pe teritoriul orașului București. Clanța, Cîrstienești, Herăstrău și Băneasa\***

NICOLAE GHINEA

1. *Spațiul geografic.* Zona cuprinsă între drumul care trece peste râul Colentina spre Afumați, la est, drumul spre Mogoșoaia, actuala cale a Griviței, la vest, valea tătaranilor la nord și râul Colentina la sud este o mare cîmpie cu mici variații de teren. Rîurile din această zonă au un curs leneș și formează numeroase meandre, deschizîndu-și văi nu prea largi. Rîul Colentina are o vale mai largă și formează bălți și iezere mari legate una de alta. În valea Tătaranilor, care se unește cu o altă vale numită Valea Dolii la dreapta aproape de schitul Tătarani și se continuă spre satul Pipera, unde se întîlnește cu Valea Săulei sau Valea lui Saul pe stînga, îndreptîndu-se spre sud pentru a se uni cu râul Colentina aproape de mănăstirea Plumbuita, a curs în trecut un rîu care astăzi se pierde în bălți și smîrcuri, culminînd cu bălțile din apropierea satului Pipera și formînd un pîriu de abia din dreptul acestui sat. Numai deschiderea văilor mai indică albia acestui rîu cu micii lui afluenți<sup>1</sup>.

Solul acestei cîmpii este format la suprafață dintr-un strat nu prea gros de humus, care a favorizat dezvoltarea de culturi agricole și de bogate pășuni. Straturile de sub acest înveliș de humus, ieșite la iveală în valea adîncă săpată de râul Colentina, sînt formate din pămînt lutos (loess), nisipuri, pietrișuri și argile<sup>2</sup>. Straturile acestea de sol au oferit în trecut și oferă și astăzi mari cantități de materiale de construcție, mai ales pămînt lutos pentru fabricarea cărămizilor, necesare orașului București din imediata apropiere și în continuă dezvoltare. Stratul de argilă favorizează menținerea apei în sol la mică adîncime, care alimentează cu bogate izvoare lacurile formate de râul Colentina și oferă apă bună de băut<sup>3</sup>.

Clima cu caracter continental, deși cu ierni uneori viscolite și geroase, datorită vînturilor de la est, nord-est și nord-vest și verilor fierbinți care îi dau un caracter extrem, totuși cu primăverile timpurii și toamnele lungi cu ploi abundente, favorizează culturi agricole bogate.

Vegetația zonei este bogată și variată. În trecut, păduri dese de stejar o acopereau. Ele făceau parte din vestitul codru al Vlăsiei<sup>4</sup>. Despăduririle treptate au mărit spațiul culturilor agricole și al pășunilor, producînd modificări în structura climatică. S-au păstrat puține petice din acest codru. Vegetația luncii nu prea largi a râului Colentina este formată în principal din esențe albe (sălcii, arini, răchitișuri,

---

\* Continuare a articolului „Așezări satești din secolele XV-XIX pe teritoriul orașului București”, în „București”. Materiale de istorie și muzeografie, nr. VII/1969, pp. 237-252.

plopi și rareori stejari). Unele plante au coborât din zona nordică a dealurilor subcarpatice pe firul luncii, iar altele au înaintat din sud pe același fir, întâlnindu-se în această zonă<sup>5</sup>. Iazurile și bălțile formate de Colentina au oferit din cele mai vechi timpuri pește și raci din abundență pentru hrana oamenilor, iar mai târziu au format o bogată rezervă pentru aprovizionarea orașului din apropiere.

Era firesc ca în acest spațiu geografic, mai ales în apropierea cursului Colentinei, să se formeze așezări omenești din cele mai vechi timpuri. Săpăturile arheologice făcute în ultimii 50 de ani la Băneasa, Tei, Pipera ș.a. au scos la iveală probe materiale indubitabile de locuire continuă a acestei zone din paleolitic și pînă în epoca feudalismului timpuriu, cînd dovezile scrise confirmă existența în continuare a unor așezări sătenești aici<sup>6</sup>.

Cele mai vechi așezări constatate documentar în această zonă sînt două sate numite *Clanța* și *Cîrstienești* așezate pe cursul Colentinei. Pe teritoriul acestor sate s-au format ulterior altele, care, o dată cu dezvoltarea orașului București, au devenit în secolul XX cartiere ale acestuia. Să le analizăm pe rînd.

2. *Clanța*. Era situat pe rîul Colentina, mai ales pe malul drept, și se învecina la sud cu satul Grozăvești și la vest cu satul Giulești. Prin el trecea un drum spre marginea nord-vestică, numit „drumul Măicăneștilor”, un alt sat vecin cu cele două menționate. Era în amonte de satul Cîrstienești tot pe rîul Colentina, mai ales pe malul stîng, cu care era în hotar înspre est, sud-est<sup>7</sup>. Știri documentare confirmă existența satului *Clanța* în a doua jumătate a secolului XVI. Prima mențiune este din anul 1582 august 12–26<sup>8</sup>. Este sigur, însă, că el exista cu mult mai înainte. Satul era format la început din țărani liberi. Treptat, prin cumpărări, el ajunge în mîna cîtorva stăpînitori ca Dragomir vîtaful, care cumpără părți de la țărani<sup>9</sup>, apoi Hrizea mare vistier, căruia la 1624 august 27 Alexandru vodă Coconul îi întărește stăpînirea unei părți din sat cumpărată de el de la Ionașco post., fiul lui Miroslav log., care la rîndul lui îl cumpăraseră de la Neacșul cu ceata lui și de la Mănăilă și de la Dan „încă din zilele răposatului Mihail voevod”<sup>10</sup>, apoi popă Manta din București, care cumpără mai multe funii de moșie „fără rumâni” de la diferiți oameni din sat împreună cu un vad de moară în apa Colentinei<sup>11</sup>. Acest popă Manta era la mijlocul secolului XVII preot la biserica Zlătari și a dat numele mahalalei din jurul acestei biserici, care s-a numit „a popii Manti”<sup>12</sup>. Urmașii acestuia, fii, nepoți și nepoate, vînd la 1680.X.28 toată moșia lor din satul *Clanța* „după apa Colentinei din jud. Ilfov”, cu eleșteul din apa Colentinei și cu morile, lui Șerban Vodă Cantacuzino<sup>13</sup>. Moșia avea peste 1 000 de stînjeni<sup>14</sup>. În actul de vînzare se arată și hotarele moșiei și anume: „den jos den fîntăna cu știubeiul pre calea Racilor pînă în calea moșii Grozăveștilor dă Sus și dă sus merge pre Valea Băei pînă în calea Măicăneștilor în rovină. Și trece dă rovină în sus pînă în calea vacilor”, găsindu-se 1 060 st.<sup>15</sup>. Astăzi este imposibil de identificat pe teren topicele indicate în această hptărnice. Desigur, numai cu o foarte largă aproximație. Neîndoielnic este că satul *Clanța* era situat între satele menționate mai sus, avînd ca ax de orientare apa Colentinei cuprinsă astăzi între podul peste rîu pe care trece șoseaua spre Băneasa–Ploiești și podul din punctul „Bordei” de astăzi. Șerban Cantacuzino a dăruit toată această moșie împreună cu heleșteul și morile mănăstirii Cotroceni, ctitoria sa<sup>16</sup>, care o va stăpîni pînă la exproprierea averilor mănăstirești. Hotărnicii ulterioare indică aceleași hotare pentru această moșie, care va crește cu noi cumpărături, acoperind aproape întreg satul *Clanța* de altădată, în plus și „un codru de loc” luat de Șerban Cantacuzino în schimb cîțva timp mai înainte de la mănăstirea Sf. Sava din București<sup>17</sup> și care era situat „în capul moșii Grozăveștilor, înfundat în toate părțile

de cîte 200 st. pînă în hotarul Clanței"<sup>18</sup>. Pe acest „codru de loc” se aflau zăgazul cu morile și o ciutărie făcută de domnitor și înconjurată cu șanț<sup>19</sup>.

Satul, puțin izolat, devenit moșia mănăstirii Cotroceni, s-a alăturat moșiei pe care aceeași mănăstire o avea în Cîrstienești cu care Clanța era în hotar. Cu trecerea anilor, numele satului a fost uitat și treptat, împreună cu Cîrstieneștii mănăstirii Cotroceni, s-a format satul Herăstrău. Cert este însă că satul Clanța era, anterior apariției lui în documente, format din țărani liberi. Belciul sau Belcea din Clanța cu fratele său Manea cumpără părți și funii de pămînt de la oamenii din sat, așa cum menționează actul din 1582<sup>20</sup>. De asemenea, și Hrizea mare vistier mai tîrziu ca și popa Manta, deși acesta din urmă cumpără funii de moșie și „fără rumâni”<sup>21</sup>. Treptat însă, pe măsură ce pămîntul se concentrează în mai puține mîini, ajungînd la sfîrșitul secolului XVII în stăpînirea mănăstirii Cotroceni, procesul de aservire a țăranilor urmează într-un ritm accelerat. Căci puținii țărani liberi cu loturile lor mici n-au putut rezista alături de marii stăpînitori, cum era mănăstirea Cotroceni și, un timp, urmașii lui Hrizea mare vistier. În secolul XVIII țăranii erau în cea mai mare parte aserviți mănăstirii Cotroceni căreia îi prestau obligațiile lor feudale, reconfirmate prin acte domnești<sup>22</sup>.

3. *Cîrstienești*. Era situat pe rîul Colentina, mai ales pe malul stîng, în aval de satul Clanța, întinzîndu-se spre est pînă în hotarul moșiei de vatră a mănăstirii Plumbuita. Spre nord se întindea pînă-n valea Tătărănilor, iar spre nord-vest depășea satul Clanța mergînd pînă-n hotarul satului Măicănești<sup>23</sup>. Partea nord, nord-vestică a satului, pe care se formează mai tîrziu satul Băneasa, este numită în unele documente Cîrstieneștii de Sus (Gor Cîrstienești)<sup>24</sup>. Era un sat mult mai mare decît Clanța și avea pe întinderea lui pămînt pentru culturi agricole, pășunat, pădure, bălți formate de cursul Colentinei bogate în pește, locuri pentru grădinărit, zăvoaie, pămînt lutos pentru cărămidării. Ca și în cazul satului Clanța, prima mențiune documentară nu echivalează cu formarea așezării satești. Căci documentul din 1501 în care este probabil pentru prima oară menționat și face obiectul unui schimb între Gherghina pîrcălabul care îl cedează lui Vlaicul din Dragomirești pentru un alt sat<sup>25</sup>, ca și documentul din 1564-68 prin care este donată mănăstirii Sf. Nicolae de la Pilcov din București o moșie în Cîrstienești cu rumâni și vad de moară de către jupanița Caplea, soția lui Ghiorma postelnicul și ctitoria mănăstirii refăcută mai tîrziu de Mihai Viteazul<sup>26</sup> arată că satul exista cu mult mai înainte și că parțial era în stăpînirea unui boier, cu rumâni și vad de moară. Aceasta ne îngăduie să credem că el era mai vechi decît Clanța, iar procesul de concentrare a stăpînirii pămîntului și aservirii țăranilor începuse aici mai dinainte. Documentele din acest timp confirmă faptul că țăranii din Cîrstienești erau în majoritate rumâniți. Concentrarea pămîntului se continuă în a doua jumătate a secolului XVI și în secolul XVIII pînă ce satul ajunge în stăpînirea a două mănăstiri. Astfel pe lîngă mănăstirea de la Pilcov, Mihai Vodă din București, mănăstirea Cotroceni ajunge stăpîna celei mai mari părți din sat printr-un șir de mutațiuni. La 1580 februarie 6 Mihnea II Turcitul întărește lui Dragomir vornicul „ocină la Cîrstienești toată partea moștenită de Drăghici din Buzești și vîndută de acesta Neacșei preoteasa de la care o cumpără Dragomir”<sup>27</sup>, „fost mare vornic în zilele răposatului Alexandru voevod cel bătrîn”, care mai obține prin schimb și partea stăpînită de Dumitru postelnicul, primul soț al Doamnei Stanca, soția lui Mihai Viteazul, în Cîrstienești<sup>28</sup>, formîndu-și o mare moșie aici. Stăpînește moșie aici și mănăstirea Cernica, din partea ctitorilor ei Cernica mare vornic și Chiajna, soția lui. Aceștia o aveau de la Neaga vorniceasa, care o dona pentru pomenirea soțului

ei Mitrea vornicul „cu vecini, cîți vor fi... și cu vad de moară”<sup>29</sup>. După moartea lui Cernica vornicul, Chiajna vorniceasa împreună cu fiicele ei vinde satul Cîrstienești cu vadurile de moară și rumânii (7 familii) lui Dumitru al doilea vistier Dudescul<sup>30</sup>. Tot lui Dumitru Dudescul al doilea vistier vinde și Maria, soția lui Stanciu logofăt din Cîrstienești, 80 stînji și 3 rumâni, partea soțului ei din sat<sup>31</sup>. Acesta cumpără în continuare și de la alții părți din sat și-și formează un adevărat domeniu aici. La mijlocul secolului XVII stăpîneau în Cîrstienești Radu logofăt Dudescul, fiul lui Dumitru Dudescul al doilea vistier, urmașii lui Stancu logofăt și Spiridon logofăt, care țineau două surori<sup>32</sup>, și mănăstirea Mihai Vodă din București, care-și delimitează părțile de moșie prin hotărnicia din anul 1652<sup>33</sup>. Neacșa, văduva lui Radu căp. Dudescul „fata lui Gherghe banul” vinde la 1680 septembrie 20 lui Șerban vodă Cantacuzino „satul Cîrstienești duple Colintina ot sud. Elhov” cu 12 familii de rumâni<sup>34</sup>, iar acesta îl dăruiește mănăstirii Cotroceni, ctitoria sa<sup>35</sup>. Șerban Cantacuzino a continuat să cumpere părți de pămînt ale țăranilor și stăpînilor din sat pe care le-a alipit donației făcute mănăstirii Cotroceni, încît a format aici ctitoriei sale Cotroceni o moșie mult mai mare decît moșia mănăstirii Mihai Vodă.

Dintr-un sat de țărani liberi, Cîrstieneștii devin în mai puțin de două secole un sat de rumâni. Aservirea țăranilor s-a făcut fie prin vînzare, fie prin silnicie. De multe ori boierii cumpărători transformau prin abuz țăranii liberi, care niciodată nu se vînduseră rumâni. Mai jos vom cita un caz de silnicie a unui țăran din Cîrstieneștii de Sus.

Partea de sus a satului Cîrstienești, situat tot pe cursul Colentinei în amonte, în hotar cu satul Clanța pe care îl depășea spre nord, nord-vest<sup>36</sup>, se numea *Cîrstieneștii de Sus*. Și acesta era tot atît de vechi ca și celălalt și a fost populat tot de țărani liberi. La mijlocul secolului XVII, cînd apare în documente, era deja în mîna unor boieri. În a doua jumătate a secolului XVII Mareș banul, Maria băneasa, soția lui, împreună cu fiii lor cumpără părți de moșie în Cîrstieneștii de Sus „ce iaste peste apa Colintinii”<sup>37</sup>. La 1670 ghenar 19 ei cumpără de la Anca „ot Mărșă”, fosta soție a lui aga Iipa, moșia „ce să chiamă Pănteștii duple apa Colintinii”<sup>38</sup>, iar la 1671 decembrie 31 aceiași cumpără moșia Zgăriata, vecină „pre din sus” cu moșia Păntești, cu vad de moară „și din siliștea satului”, de la Bobe cu Zoica, femeia lui, și Vilcul cu Irina, femeia lui (țineau două surori) din „Gor Cîrstienești după Colintina”<sup>39</sup>. Atît Pănteștii, cît și Zgăriata erau moșii în raza satului Cîrstieneștii de Sus și nu avem indicii că ar fi fost sate. După moartea lui Mareș banul, Maria băneasa a continuat să cumpere părți de moșie, făcîndu-și aici un mare domeniu, care de la sfîrșitul secolului XVII a început să se numească *Băneasa*, după numele ei.

La 1696 iunie 15, la cererea lui Socol medelnicerul, un alt mare stăpînitor aici, se face hotărnicia moșiei sale și a Mariei băneasa din Cîrstieneștii de Sus, care se împarte în două: partea lui Socol medelnicerul și a urmașilor lui, situată în partea de nord a satului Cîrstieneștii de Sus, în hotar cu satul Tătarul sau Tătărăanii și care moșie s-a numit și *Socola*, și partea lui Gheorghe, mare căpitan de dorobanți, fiul lui Mareș banul<sup>40</sup> și a urmașilor lui în partea de sud a satului Cîrstieneștii de Sus, care, după cum arată hotărnicia, trecea și dincoace de Colentina spre București. Lui Socol și urmașilor lui le-a revenit vadul de moară din sus, iar lui Gheorghe, mare căpitan de dorobanți, și nepotului său, Fiera căpitanul, vadul cel din jos, „care iaste împotriva moșiei lor, ce să știia dincoace, unde au avut heleșteu și moară cu tot heleșteul, pentru că li s-au căzut lor, avînd moșie dincoace, spre București, osebită de a lui Socol medelnicerul”<sup>41</sup>. Deci, moșia Băneasa a urmașilor lui Mareș banul și Maria Băneasa, care va forma mai tîrziu satul și apoi comuna



suburbană Băneasa, iar în secolul XX cartierul bucureștean Băneasa, se întindea și dincoace de Colentina spre București. Pînă la 1759 iulie 19 cînd se face o nouă hotărnicie<sup>42</sup>, moșia Bănesei și-a schimbat de mai multe ori stăpîinii pînă ce ajunge în stăpînirea Mitropoliei Țării Românești. Astfel, urmașii lui Gheorghe căpitan Băjescul, fiul lui Mareș banul, vînd moșia lui Barbu Greceanu, fost mare stolnic, și lui Grigorie mare vistier<sup>43</sup> cu casele de pe moșie, heleșteul și morile care erau, însă, dărăpănate. Ei stăpîneau moșia în părți egale. Barbu Greceanu fost mare stolnic cu soția sa Păuna vînd partea lor din moșia Băneasa cu casele, 2 roți de moară și jumătate din heleșteu lui Gheorghe (Iordache) Trapezuntul, dascălul de la școala domnească din București<sup>44</sup>. Acesta vinde moșia Băneasa la 1726 august 1 cu case, mori și heleșteu lui Gligorașco fost mare logofăt<sup>45</sup>. Iar acesta o vinde probabil medelnicerului Iordache Giurgiul, care, împreună cu soția lui Arghira, o dăruiește Mitropoliei Țării Românești<sup>46</sup>. În diată se arată că era în suprafață de 500 st. și avea pe ea 2 roți de moară în Colentina și jumătate din heleșteu, amenajat mai înainte de Barbu Greceanu și cumnatul său Grigorie mare vistier<sup>47</sup>. Hotărnicia din anul 1759 delimitează părțile Mitropoliei Țării Românești și ale lui Nicolache mare paharnic, din partea nepoților lui Mareș banul, de Marica postelniceasa, deținătoarea părții lui Socol medelnicerul<sup>48</sup>. Din hotărnicie se vede că moșia lui Socol medelnicerul, moștenită de Marica postelniceasa, era cuprinsă între apa Colentinei, parțial în amonte de fostul sat Clanja, devenit moșie a mănăstirii Cotroceni, moșia Cotroceni și Valea Tătăranilor, întinzîndu-se spre nord pînă la Otopeni. Iar la sud de aceasta, în hotar cu moșia Cotroceni, era moșia Mitropoliei și ce mai rămăsese de la urmașii lui Mareș banul, stăpînită de Nicolache mare paharnic<sup>49</sup>.

La 1761 ianuarie 14 Ștefan Văcărescu fost mare ban face schimb cu Mitropolia, dîndu-i pentru moșia Băneasa de pe apa Colentinei 2 moșii, Lupșanul și Culcații din județul Ilfov, și 1000 de taleri<sup>50</sup>. Este posibil ca Mitropolia să nu fi fost mulțumită cu acest schimb sau poate dintr-un alt motiv, care ne scapă, deoarece la 1761 aprilie 1 se face un alt schimb. Banul Ștefan Văcărescu dă de astă dată Mitropoliei pentru Băneasa moșiile Băseștii și Inghimpenii din județul Dîmbovița<sup>51</sup>. Către sfîrșitul secolului XVIII au în stăpînire Băneasa, Ienăchiță Văcărescu fiul banului Ștefan Văcărescu și vistierul Ioniță Damaris, care stăpînea partea lui Grigore vistierul, cumnatul stolnicului Barbu Greceanu<sup>52</sup>.

Deci, la mijlocul secolului XVIII marele sat Cîrstienești de pe apa Colentinei și satul Clanja tot pe apa Colentinei în amonte își pierduseră de mult caracterul de sate libere și deveniseră moșii în stăpînirea mănăstirii Cotroceni, care, probabil printr-un schimb, ocupase și moșia mănăstirii Mihai Vodă, a banului Ștefan Văcărescu, a vistierului Ioniță Damaris și a Maricăi postelniceasa în Cîrstienești de Sus. Cum s-a spus mai sus, aservirea țăranilor s-a făcut fie prin vînzare, fie mai ales prin silnicie. Este semnificativ din acest punct de vedere cazul țăranului Crăciun Papalea din Cîrstienești<sup>53</sup>. El a fost rumănit cu sika de Dumitru vistier Dudescul pentru care fapt s-a plîns lui Matei Basarab. Acesta i-a dat lege 12 boieri megiași să adeverească pentru el și ai lui. Însă, Crăciun Papalea cu ai lui, chibzuind că vor cheltui mult cu jurătorii, s-a înțeles cu Dumitru vistierul, dîndu-i „doi boi și jumătate de piine de estimpu” ca să-i sloboadă de rumănie, ceea ce boierul a primit. Însă, a doua zi s-a dus la domn și i-a spus învoiala cu Crăciun. Domnul îl pedepsește pe Crăciun Papalea pentru „că împlă rumănul cu măciuni și poartă divanul de val”, îi ia boii pe seama domniei și-l dă „să fie iar rumănit lu Dumitru vist., cum au fostu și mai denainte vreme”, zice actul domnesc<sup>54</sup>. Este sigur că au fost și alte cazuri similare, care, însă, nu ne-au parvenit pe cale documentară. Moșiile formate pe

aria acestor sate erau muncite de țărani rumâniți. Sînt numeroase cazurile de nesupunere a lor la obligațiile feudale, pentru care se-nregistrează multe plîngerii din partea stăpînitorilor<sup>55</sup>. Uneori, țărani aserviți de pe moșie cer domnitorului țării să le îngăduie să plătească bani în locul zilelor de muncă, întîmpinînd, însă, opoziția stăpînului (mănăstirea Cotroceni) care se plînge că are nevoie de brațe de muncă și nu de bani<sup>56</sup>.

De la sfîrșitul secolului XVII și mai ales în secolul XVIII numele fostelor sate Clanța și Cîrstienestî încep să fie uitate și se întîlnesc numai în documente și hotărînicii. Vecinătatea cu orașul București, aservirea lor cîtorva stăpînitori care le exploatează organizat, legăturile economice tot mai strînse cu orașul, a cărui piață cerea produse tot mai multe, mai ales agroalimentare, duc la formarea unor noi așezări cu alt caracter și alte denumiri, dintre care cele mai apropiate au fost *Herăstrău* și *Băneasa*.

4. *Herăstrău*. A fost noul nume pe care încă de la sfîrșitul secolului XVII au început să-l aibă satele Clanța și Cîrstienestî, intrate în cea mai mare parte în stăpînirea mănăstirii Cotroceni. Numele de *Herăstrău* pe care încep să-l aibă cele două sate arată că lîngă moara făcută de Șerban Cantacuzino pe cursul Colentinei, după ce a cumpărat moșia de la Neacșa Dudeasca<sup>57</sup> fusese amenajat un ferăstrău de tăiat lemne pus în mișcare de cursul apei<sup>58</sup>. Noul nume al satului apare pentru prima oară pe harta stolnicului Constantin Cantacuzino sub forma de *χερσεστεου*, lîngă podul peste Colentina în dreptul unui sat numit Bănești<sup>59</sup>. Apare apoi, în documentul de la 1701.IV.27 în care Constantin vodă Brîncoveanu obligă egumenul mănăstirii Cotroceni „să dreagă heleșteul de la fierăstrău unde s-a stricat”<sup>60</sup>, ceea ce arată că ferăstrăul se află lîngă heleșteul amenajat de Șerban Cantacuzino. Într-un alt document din timpul lui Constantin Brîncoveanu se menționează „drumul Hărăstrăului” (sic)<sup>61</sup>. Pe la locul numit „Ferăstrău, nu mult departe de București” au pătruns armatele austriece în București la 1716<sup>62</sup>. În cursul secolului XVIII numirea de *Herăstrău* înlocuiește aproape definitiv fostele numiri ale satelor, încît la începutul secolului XIX aproape nimeni nu-și mai amintea de ele. Pe harta austriacă din 1790<sup>63</sup> *Herăstrău* apare sub numele de „Chirestiec” pe malul drept al rîului Colentina lîngă o mare baltă. Satul se concentrează în zona cuprinsă de o parte și de alta a cursului Colentinei în apropierea morii și heleșteului amenajat de Șerban Cantacuzino, care au continuat să existe și în secolul XIX. Zona agricolă a satului se întindea dincolo de Colentina, spre nord, unde era și pădurea<sup>64</sup>.

Moșia *Herăstrău* a mănăstirii Cotroceni era lucrată de țărani clăcași, care locuiau în sat. Harta statistică rusă din 1853 arată că satul *Herăstrău* avea la această dată între 5 și 20 de gospodării de clăcași<sup>65</sup>. Ea aducea importante venituri mănăstirii Cotroceni. Moara aducea venituri, heleșteul oferea pește. Se scotea de aici pește și pentru curtea domnească<sup>66</sup>. Pădurea de pe moșie oferea mari cantități de lemn, care era fasonat pe loc la ferăstrăul de pe Colentina. El era cerut fie pentru construcții, fie pentru poditul ulițelor din București, fie pentru încălzit. În afară de lemn, pădurea mai oferea și mult vînat<sup>67</sup>. Pășunile dădeau posibilitatea creșterii animalelor mari și mici. Pe moșia mănăstirii Cotroceni de la *Herăstrău* erau în 1849 numeroase vite la pășunat dintre care erau 608 vite mari<sup>68</sup>. Din vadul Colentinei se lua nisip și pietriș pentru construcții<sup>69</sup>, iar pămîntul lutos a servit și servește și astăzi ca materie primă pentru fabricarea cărămidilor.

Începînd de la sfîrșitul secolului XVIII, mănăstirea Cotroceni, datorită greutăților de exploatare în regie proprie, dă în arendă pe diferite termene moșia, moara și heleșteul de la *Herăstrău*<sup>70</sup>.

Însă, datorită apropierii de București, vegetației bogate, heleșteului și ostroavelor cu sălcii, plop și arini, pădurii dese și-n general naturii încântătoare, Herăstrăul devine din a doua jumătate a secolului XVIII un loc de retragere și odihnă tot mai mult căutat de bucureșteni. Alexandru vodă Ipsilanti, în prima sa domnie în Țara Românească, construiește la Herăstrău un chioșc pe marginea bălții cu același nume, unde-i plăcea să se retragă doamnei Ecaterina, soția sa<sup>71</sup>. Visarion, egumenul mănăstirii Cotroceni, construiește odăi de locuit pe ostrovul Colentinei „ce-i zice Ferestreu” în timpul războiului ruso-turc din anii 1806–1812, pentru a avea liniște, deoarece trupele rusești ocupaseră mănăstirea<sup>72</sup>. La începutul secolului XIX Herăstrău devenise „plimbarea favorită a lumii din București”, așa cum arată consulul prusian la București, Kreuchely<sup>73</sup>.

Satul Herăstrău suferă modificări în timpul domniei lui Cuza vodă. Legea de secularizare a averilor mănăstirești expropriează marea moșie a mănăstirii Cotroceni de la Herăstrău<sup>74</sup>, iar legea rurală din august 1864 împroprietărește pe clăcașii de pe moșie cu loturile de casă pe care se aflau și cu terenuri de cultură din pământul expropriat<sup>75</sup>. Din tabelele de împroprietărire putem preciza că satul Herăstrău se afla în acest timp pe malul stîng al râului Colentina, în dreapta drumului București–Ploiești<sup>76</sup>. În 1878 s-a înființat un nou sat numit Herăstrăul Nou, față de Herăstrăul Clăcași sau Vechiu, prin împroprietărirea a 50 de „însurăței”, foști luptători în războiul de independență, cu cîte 1 pogon loc de casă în vatra satului și 10 pogoane loc arabil<sup>77</sup>. El era situat tot pe malul stîng al Colentinei, la răsărit de vechiul sat, în stînga drumului ce trece podul peste rîu și merge la Pipera (actualul pod de la „Bordei”) <sup>78</sup>. Prin legea administrativă din 1864 Herăstrăul este unit cu Băneasa, formînd comuna rurală Băneasa–Herăstrău<sup>79</sup> din județul Ilfov. La sfîrșitul secolului XIX satul Herăstrău avea o suprafață de 770 ha cu o populație de 244 locuitori. Satul avea 400 ha, din care 100 ha izlaz comunal, iar restul se dădea în arendă. Locuitorii aveau 370 ha pe care le cultivau în întregime. Satul se remarcă prin creșterea vitelor mari. Comerțul era redus. Avea o școală mixtă<sup>80</sup>.

5. *Băneasa*. S-a format pe teritoriul satului Cîrstienești, în partea de nord a lui, care, așa cum s-a arătat mai sus, s-a numit Cîrstieneștii de Sus<sup>80bis</sup>. Și-a luat numele de la Maria băneasa, soția lui Mareș banul din a doua jumătate a secolului XVI<sup>81</sup>. Ea cuprindea la început și fosta parte a lui Socol medelnicerul și a urmașilor lui, care în unele documente este numită Socola<sup>82</sup> și era situată la nord de moșia banului Ștefan Văcărescu. La mijlocul secolului XVIII banul Ștefan Văcărescu începe construcția bisericii Sf. Nicolae, situată pe malul drept al râului Colentina, pe care o termină fiul lui, Ienăchiță Văcărescu, în ultima decadă a secolului XVIII. Biserica există și astăzi<sup>83</sup>. Ea a servit de capelă pentru casa ridicată aici de Ienăchiță Văcărescu și de biserică pentru puținii locuitori ai satului de pe moșia sa. Că erau puținii locuitori deducem din faptul că la 1816 Nicolae spătarul, fiul lui Ienăchiță Văcărescu, obține de la Ioan Vodă Caragea învoirea de a aduce oameni străini pentru muncă din satul Cervenii județul Teleorman<sup>84</sup>, probabil bulgari, refugiați din sudul Dunării, pe care îi așază pe moșia sa Băneasa, întărind satul. Acesta pare să fi fost situat de o parte și de alta a râului Colentina, între Șoseaua București–Mogoșoaia (astăzi acoperită în parte de Casa Presei Libere) și Aeroportul Băneasa, fiind în hotar cu satul Herăstrău la est și cu Dămăroaia la vest<sup>85</sup>. Se pare că satul a fost organizat și întărit la 1839 de băneasa Zoe Brîncoveanu de la care în mod greșit se crede că-și trage numele<sup>86</sup>.

Prin căsătoria Mariei, fiica spătarului Nicolae Văcărescu cu Gheorghe vodă Bibescu, Băneasa devine moșie domnească. Cu puțin timp înainte de 1848,

Gheorghe Bibescu începe construcția unui palat aici, alături de fosta casă a lui Ienăchiș Văcărescu<sup>87</sup>. Începutul revoluției de la 1848, abdicarea și fuga lui Bibescu au întrerupt construirea palatului ale cărui ziduri ruinate se mai puteau vedea pînă acum cîțiva ani. Moșia Băneasa a rămas zestrea fiicei sale, Maria, devenită prin căsătorie contesă de Montesquieu-Fezensal și decedată la Paris în anul 1928<sup>88</sup>.

Centrul comunei rurale Băneasa-Herăstrău, înființată în 1864<sup>89</sup>, era la Băneasa. Comuna mai cuprindea și satele Floreasca și Tătăranii la sud, sud-est, Dămăroaia și Grefoaicele la nord, nord-vest<sup>90</sup>. Satul Băneasa propriu-zis avea o întindere de cca 700 ha la sfîrșitul secolului XIX, din care jumătate era pădure, 165 ha izlaz, iar restul era al oamenilor pentru cultură. Numărul locuitorilor împreună cu satele Dămăroaia și Grefoaicele era de 571. Avea biserica de care am amintit și două școli primare (una de băieți și alta de fete)<sup>91</sup>.

Băneasa devine ca și Herăstrău din secolul XIX un loc de agrement pentru bucureșteni. Fiind la mică depărtare de București și avînd o pădure frumoasă în partea de nord, iar riul Colentina formînd o baltă cu bogată vegetație în jur, Băneasa era căutată de locuitorii orașului. Distanța se putea parcurge cu trăsura, iar spre sfîrșitul secolului XIX au fost organizate curse cu tramcarul din București<sup>92</sup>. Drumul spre Brașov, poarta principală de intrare în oraș din direcția nordică, trecea prin Băneasa<sup>93</sup>, ca și drumul spre Tîrgoviște, care trecea prin marginea nord-vestică<sup>94</sup> a comunei. Faptul acesta a contribuit la creșterea importanței comunei Băneasa, care depășește treptat importanța celorlalte așezări vecine. În această direcție își îndreaptă privirile domnitorul Nicolae Mavrogheni la sfîrșitul secolului XVIII și conducerea orașului București, atunci cînd urmăresc organizarea unor locuri de agrement pentru bucureșteni<sup>95</sup>.

6. *Legăturile cu orașul București.* Aceste sate se aflau pînă la sfîrșitul secolului XIX la o distanță variînd între 5–6 km depărtare de București. Toate hărțile Țării Românești și planurile orașului București din secolele XVII–XIX le situează la nord de oraș, indicînd un spațiu liber între zona construită a orașului și aria de întindere a lor. Acest spațiu a făcut parte din moșia domnească din jurul orașului, donată sau înstrăinată de domnitorii țării în favoarea unor mănăstiri sau boieri. Treptata extindere a orașului București, care se poate urmări pe planurile orașului, începînd cu planul rusesc de la 1770<sup>96</sup> și în continuare pînă la sfîrșitul secolului XIX, a scurtat distanța dintre oraș și ele. Situate în afara zonei administrative a orașului, aceste sate au aparținut din punct de vedere administrativ de județul Ilfov, fiind supuse administrației județene. Ocupate însă de mari moșii, aparținînd unei mănăstiri sau unor mari boieri, eventualele conflicte sau acte de nesupunere ale țăranilor clăcași se rezolvau direct de domnitor sau divanul domnesc la intervenția stăpînului moșiei. Situația lor din punct de vedere administrativ s-a schimbat o dată cu legea administrativă din 1864 și cu unirea lor într-o singură comună rurală Băneasa-Herăstrău.

Satul Herăstrău, situat la o mai mică distanță de București și cu spații mai atrăgătoare, a devenit mai de timpuriu, chiar de la mijlocul secolului XVIII, loc de refugiu și odihnă pentru unii domnitori și pentru o bună parte din locuitorii orașului<sup>97</sup>. Este vorba, desigur, de partea de dincoace de riul Colentina a satului. Satul Băneasa, deși puțin mai depărtat de oraș, totuși își sporește importanța prin poziția lui. Căci dintre drumurile care le legau de București, cel spre Brașov, care trecea prin Băneasa, era cel mai important.

În fapt drumurile care, pornind din București, treceau prin aceste sate, erau următoarele: un prim drum era cel spre Plumbuita, care trecea pe lîngă casa

banului Dumitrache Ghica<sup>98</sup> de la Tei, apoi peste podul numit în unele documente „marele pod al Cîrstieneștilor”, lăsînd mănăstirea Plumbuita la dreapta, se îndrepta spre nord-est. Urma un al doilea drum de mai mică importanță, care se îndrepta spre nord prin Floreasca pe marginea râului Colentina pe care-o trecea pe un pod, aproape de actuala Șosea a Glucozei și se îndrepta spre Pipera. Al treilea drum, tot de mică importanță, continua „drumul Herăstrăului”<sup>100</sup>, care corespundea Căii Dorobanților de astăzi, în prelungire pe Str. Aviator Radu Beller, bifurcîndu-se, unul spre dreapta, care în unele documente este numit „drumul Plăcînții” și dădea în drumul Floreascai amintit mai înainte, iar altul spre stînga, pe la Restaurantul „Bordei”, trecea podul peste Colentina și dădea în satul Herăstrău și de aici se îndrepta spre satul Pipera ca și cel de mai sus, așa cum sînt însemnate pe planurile parțiale ale satelor Herăstrău și Băneasa de după 1879<sup>101</sup>. Urma drumul spre Brașov, actuala Șosea București-Ploiești care trecea prin Băneasa și de care am amintit mai sus. Și, în sfîrșit, ultimul mare drum tangențial de legătură cu Băneasa se desprindea la stînga din drumul Brașovului în Piața Presei Libere de azi și se îndrepta spre Mogoșoaia, întîlnindu-se cu vestitul drum al Țîrgoviștei, în continuarea actualei Căi a Griviței, trasat și amenajat în a doua jumătate a secolului XIX<sup>102</sup>.

Lăsînd la o parte legăturile cu Moldova spre nord-vest, Brașovul și Țîrgoviștea spre nord și nord-vest, care se făceau pe aceste drumuri, e de reținut faptul că acestea erau căile de circulație a locuitorilor acestor sate spre oraș. Pe aceste drumuri se aduceau produsele agricole din aceste sate spre piețele bucureștene, dar mai ales se cărau din lunca Colentinei, din așa-numitele „gropi”, marile cantități de materiale de construcție, nisip, pietriș, lut, cărămizi de la cărămidăriile de la Herăstrău, Floreasca și Băneasa pentru construcțiile din București. Frecvența circulației în aceste direcții a necesitat pavarea și întreținerea lor mai din timp decît a altor drumuri<sup>103</sup>. Ele erau în același timp și căile folosite de bucureșteni spre locurile de agrement din aceste sate.

Limita orașului la mijlocul secolului XIX se apropia de actuala Șosea Iancu de Hunedoara-Ștefan cel Mare în partea de nord, nord-est<sup>104</sup>. Încă din 1830 se pun pietre de hotar și se fixează bariere<sup>105</sup>. Principalele bariere ale orașului în această parte erau bariera Țîrgoviștei (actuala Cale a Griviței, aproape de podul C.F.R. Constanța), bariera Mogoșoaiei (Podul Mogoșoaiei-Calea Victoriei, aproape de Piața Victoriei) și bariera Herăstrăului (aproape de întretăierea Căii Dorobanților cu Șoseaua Ștefan cel Mare). Pînă după primul război mondial actuala Str. Aurel Vlaicu s-a numit „Ulița țăranilor”, indicație indubitabilă că aceasta era una din căile de intrare a sătenilor în București<sup>106</sup>.

Depășirea limitei spre nord înspre Herăstrău și Floreasca, dincolo de bariera Herăstrăului, s-a produs din prima jumătate a secolului XIX. Vornicul Iordache Goleșcu ia în embatic la 1817 un loc de 88 pogoane de la mănăstirea Cotroceni și altu! alăturat de 28 pogoane și 19 prăjini de la mănăstirea Sf. Sava aproape de Șoseaua Kiseleff, formînd o mare grădină<sup>107</sup>. La sfîrșitul secolului XIX această grădină se afla în proprietatea fraților Hagi Tudorache, Christu Alexandriu și Vila Watsch<sup>108</sup>. Tot în această zonă (la nord de grădina și Șoseaua Kiseleff) ia o grădină în embatic Constantin Brăiloiu, vecină cu grădina Goleștilor. De asemenea aveau locuri în embatic din moșia Herăstrău, aproape de râul Colentina, Floreasca și Colentina-Tei: Dim, Hagi Panteli, Ioniță Șerbănescu, Const. Lecca, Stan Dorojan și Andrei Popovici<sup>109</sup>. De-a lungul drumului Herăstrăului, care ducea spre sat, s-au așezat cei mai mulți embaticari ai moșiei mănăstirii Cotroceni, dincolo de actuala

Șosea Ștefan cel Mare. Depășirea limitei spre nord, înspre Băneasa, dincolo de bariera Mogoșoaiei (aproape de Piața Victoriei de astăzi), este un fapt cert la sfârșitul secolului XVIII. Nicolae vodă Mavrogheni (1786–1791) a preferat să construiască aici o „visterie” a apelor pentru alimentarea cu apă a orașului, o clădire afectată pentru aceasta, un palat al său pentru odihnă, o biserică cu hramul Izvorul Tămăduirii, centrul mănăstirii Mavrogheni, azi biserica Mavrogheni, o frumoasă grădină în jur, care se întindea pe o suprafață cu latura de 200 st. ale cărei limite erau spre sud, dincoace de Piața Victoriei, spre nord până la Bufet, spre est până la Șoseaua Jianu și spre vest actuala str. Dr. Felix<sup>110</sup>, mori de vânt pentru timpul iernii, când morile de apă nu mergeau, un loc de târg, o școală lângă biserica mănăstirii Mavrogheni și o tipografie<sup>111</sup>. Locul pe care ctitorul a construit toate acestea a fost răscumpărat de el de la mănăstirea Sf. Sava din București, care probabil provenea dintr-o donație din fosta moșie domnească din jurul orașului<sup>112</sup>. Mănăstirea Mavrogheni a fost bogat înzestrată de ctitor. Scurt timp însă, după înlăturarea și uciderea lui Mavrogheni, marele ei patrimoniu s-a destrămat, iar egumenii au început să dea locuri în embatic din vatra mănăstirii. Pe un loc luat în embatic se înființează spitalul „Iubirea de oameni” (Filantropia) din inițiativa medicului Constantin Caracas<sup>113</sup>. Pe locul de vatră a mănăstirii Mavrogheni se trasează la 1831 Șoseaua, care, în fapt, era drumul spre Brașov, numită mai târziu Șoseaua Pavel Kiseleff, tăind zona de pădure din partea de nord a orașului. De o parte și de alta a șoselei se amenajează grădina, care va purta același nume<sup>114</sup>.

Trecerea în proprietatea statului a marii moșii Herăstrău a mănăstirii Cotroceni, ca și a altor moșii mănăstirești din această zonă, a făcut posibilă amenajarea în această parte a numeroase obiective edilitare și urbanistice. A continuat să se amenajeze marele parc numit astăzi al Herăstrăului în partea dreaptă a Șoselei Kiseleff. În partea stângă a șoselei, pe un fost teren al mai multor mănăstiri<sup>115</sup> se mută sediul „Școlii centrale de agricultură și silvicultură” de la Pantelimon, pentru care se construiește un local propriu, care se inaugurează în 1869<sup>116</sup>. Lângă rondul II al Șoselei Kiseleff se formează o mahala numită „mahalaua Dragului”<sup>117</sup>. Către sfârșitul secolului XIX vastul spațiu cuprins între Calea Floreasca la est, Șoseaua Ștefan cel Mare la sud, Str. Dr. Felix la vest și marile parcuri din dreapta râului Colentina se parcelează treptat și se construiesc locuințe, mai ales vile frumoase, formînd marile parcuri de locuințe: Domenii, Filipescu, Kiseleff; și spre est de această zonă, în Floreasca, se formează parcul de locuințe Cornescu<sup>118</sup>. Sînt și cazuri cînd se ocupă prin abuz terenuri din moșia Herăstrău a statului<sup>119</sup>. Pînă la primul război mondial se construiesc localuri pentru noi instituții pe terenul fostei grădini Mavrogheni, de la începutul Șoselei Kiseleff. La 1906 se construiește actualul palat al Institutului geologic și se pune piatra fundamentală a palatului Muzeului de artă națională pe locul unde a fost localul Monetăriei inaugurat în 1870<sup>120</sup>, de la care a rămas numele străzii actuale. Tot în 1906 se construiește palatul Muzeului de istorie naturală, înființat la 1836 și adăpostit în alte localuri pînă ce i s-a afectat un local propriu<sup>121</sup>. Satele Băneasa și Herăstrău rămîn, totuși, izolate de București, deși spațiile verzi, grădinile și parcurile amenajate pe o parte din cuprinsul lor reprezintă o atracție permanentă pentru bucureșteni, asigurînd în același timp o permanentă legătură între acestea și oraș.

După primul război mondial, prin legea de reformă agrară din 1921, se trece în proprietatea statului fosta moșie Băneasa a urmașilor lui Gheorghe Bibescu, lăsându-li-se numai conacul cu terenul din jur, cărămidăria din lunca Colentinei și o bucată de pădure în partea de nord. Pe suprafața expropriată, Ministerul Agriculturii și Domeniilor amenajează ferma statului de la km. 10 spre Otopeni, Ministerul Armatei amenajează Aeroportul Băneasa, iar Municipiul București, luând încă o parte din fosta moșie, amenajează Parcul Băneasa și mărește suprafața parcului național Herăstrău<sup>122</sup>, care ia forma de astăzi numai după ce se asanează lacurile formate de râul Colentina în această zonă, adică în a patra decadă a secolului XX<sup>123</sup>.

Creindu-se aceste obiective urbanistice-edilitare de interes deosebit pentru capitala țării, comuna Băneasa împreună cu satele din aria ei administrativă rămân definitiv legate de București. De aceea, în 1929, prin legea pentru organizarea administrativă a Municipiului București<sup>124</sup>, este declarată comună suburbană a capitalei. După cel de-al doilea război mondial atât Băneasa, cât și Herăstrău sînt incluse în orașul București și formează două cartiere în marginea de nord a lui.

**7. Concluzii.** Satele Clanța și Cîrstienești fac parte din grupa celor mai vechi sate din apropierea Bucureștilor. Descoperirile arheologice făcute în această zonă confirmă existența unor așezări umane începînd din paleolitic și continuîndu-se neîntrerupt pînă-n ziua de astăzi. Explicația acestei impresionante continuități de viațuire umană o găsim în mediul ambiant favorabil: râul și bălțile pline de pește, solul fertil cu posibilități de culturi variate, vegetația bogată de luncă, pășunile și mai ales pădurea, clima favorabilă, umiditatea satisfăcătoare. Toate acestea au oferit oamenilor posibilitatea unei vieți pașnice în comunități sătești libere. Aceste sate și-au păstrat acest caracter pînă la întemeierea și organizarea statului feudal românesc. Căci existența lor trebuie socotită anterioară întemeierii statului. Treptata întărire a statului a însemnat acapararea lor și aservirea țăranilor. Vecinătatea cu Bucureștii, devenit centrul puterii statului feudal, a accelerat ritmul supunerii lor. Începînd din secolul XVI și pînă-n prima jumătate a secolului XVIII, prin concentrarea stăpînirii asupra pămîntului, aceste sate ajung mari moșii în mîna unor boieri sau a unor mănăstiri. În cazul nostru, mănăstirea Cotroceni face din marele sat Cîrstienești una din cele mai mari moșii mănăstirești din apropierea Bucureștilor, iar Mitropolia Țării Românești, mai tîrziu boierii Văcărești prin schimb, Băneasa într-o moșie a lor.

Darea de terenuri în embatic și formarea unor gospodării în zona imediat vecină cu orașul a însemnat prima etapă de alipire la acesta. Ea s-a continuat o dată cu treptata creștere teritorială a orașului, consecință a creșterii populației în tot secolul XIX și pînă la primul război mondial, mai ales după ce moșia Herăstrău a intrat în patrimoniul statului. Nevoile sporite de produse agroalimentare, dar mai ales de materiale de construcție, care se găsesc din abundență în vadul Colentinei, a intensificat circulația pe drumurile de legătură cu aceste sate, care totuși, pînă după primul război mondial, rămîn separate de oraș din punct de vedere administrativ. Sporirea masivă a populației orașului între cele două războaie mondiale determină extinderea teritorială a lui. Însă ceea ce a dus la definitiva

alipire a acestor sate de București, pînă la transformarea lor în mari cartiere în marginea nordică a lui, a fost atracția exercitată de pitorescul deosebit al acestei zone, cursul liniștit al râului Colentina, lacurile pe care le formează, frumosele și atrăgătoarele zăvoaie și ostroave, vastele spații verzi, pădurile răcoroase. Toate acestea au determinat municipalitatea orașului să amenajeze aici o vastă zonă de recreere și agrement, pentru locuitorii lui.

## **Villages des XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles sur le territoire de la ville de Bucarest: Clanța, Cîrstinești, Herăstrău et Băneasa**

### **Résumé**

L'espace géographique, le climat, la végétation riche et variée, les étangs et les marais offrent aux environs de Bucarest de bonnes conditions d'habitat attestées par des preuves matérielles allant du paléolithique jusqu'à l'époque du haut féodalisme.

Les plus anciens habitats villageois signalés par les documents dans cette zone sont les deux villages Clanța et Cîrstinești situés sur le cours de la Colentina.

A partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la proximité de la ville de Bucarest, leur asservissement par certains maîtres qui les exploitent d'une manière organisée, les rapports économiques toujours plus étroits avec la ville dont le marché réclamait la multiplication des produits entraînent la création d'autres habitats à un caractère différent et portant des noms différents, les plus importants en étant Herăstrău et Băneasa.

La translation dans la propriété de l'Etat des grandes superficies de terrain appartenant aux monastères de cette zone a rendu possible l'aménagement d'un important nombre d'objectifs édilitaires et urbains, par lesquels la commune de Băneasa avec les villages de son aire administrative s'est vue plus étroitement liée à Bucarest.

Le bail à long terme de terrains et la formation de fermes dans la zone la plus proche de la ville constituent la première étape de la jonction de la commune avec Bucarest.

L'intensification du trafic sur les routes reliant ces villages à la ville – suite à l'augmentation des nécessités de cette dernière –, l'extension territoriale de Bucarest, la beauté et l'attraction exercée par ces endroits qui ne se trouvaient au début qu'à 5-6 kilomètres de la ville ont conduit à leur jonction définitive avec la capitale.

### **Note**

1. V. Harta.
2. Gh. Vîlsan, *Bucureștii din punct de vedere geografic. Temelia Bucureștilor*; în „Anuarul de geografie și antropografie”, an. 1909-1910; V. Mihăilescu, *Vlășia și Mostiștea*, Buc., 1925, pp. 62-68.
3. Gh. Vîlsan, *op. cit.*
4. V. Mihăilescu, *op. cit.*; C. C. Giurescu, *Istoria pădurii românești din cele mai vechi timpuri pînă azi*, Buc., 1976, pp. 54, 98, 172.



5. Gh. Vilsan, *op. cit.*
6. *Istoria orașului București*, București, 1965, pp. 19–73 (I.O.B.), (lucrare redactată de colectivul format din: Dan Berindei, Alex. Cebuc, Paul Cernovodeanu, Petre Daiche, Florian Georgescu, Ștefan Ionescu, Panait I. Panait și Const. Șerban de la Muzeul de istorie a orașului București).
7. V. Harta.
8. Arh. St. Buc., *S.I. nr. 1211* și „*Documente privind istoria României*” (D.I.R.), sec. XVI, B, vol. V, p. 70.
9. Id., *S.I. nr. 1392* și *D.I.R., sec. XVI, B, vol. V*, p. 325, din 1587–1588.
10. Id., *ms. nr. 256, f. 644–645* și *D.I.R., sec. XVII B, vol. IV*, pp. 453–454.
11. Id., *Mănăstirea Cotroceni XC/15 și 16*; id., *ms. nr. 692, f. 47v–48, din 1641*, VII.4.
12. Id., *Mănăstirea Sf. Ioan-București XII/7, din 1677. II.5*; id., *XII/8, din 1677. III.1*.
13. Id., *Mănăstirea Cotroceni XC/22*; id., *ms. nr. 692, f. 48v–49*.
14. Id., *ibid.*
15. Id., *ibid., doc. nr. 23*; id., *ms. nr. 692, f. 48v*.
16. Id., *ibid., doc. nr. 25, din 1680 XII 10*; id., *ms. nr. 692, f. 50*.
17. Id., *ibid., doc. nr. 24, din 1680 XI 20*; id., *ms. nr. 692, f. 49v–50*.
18. Id., *ibid.*
19. *Mănăstirea Cotroceni XC/28*; id., *ms. nr. 692, f. 52v–54*.
20. V. nota nr. 8.
21. V. nota nr. 11.
22. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni XC/26, din 1731. VII.24*; id., *ms. nr. 692, f. 51v*.
23. V. Harta.
24. V. mai jos.
25. „*Documenta Romaniae Historica*” (D.R.H.) B, Buc. 1972, vol II, doc.9.
26. Arh. St. Buc., *S. I. nr. 733* și *D. I. R., sec. XVI B, vol. III*, p. 190, reconfirmată mai târziu: v. id., *S. I. nr. 1393* și id., p. 187, doc. din 1585–1586.
27. Id., *S. I. nr. 1148* și *D.I.R., sec. XVI B, vol. IV*, p. 452, în doc.: Cîrstienești.
28. Acad. R.S.R., *CCII/11 și D. I. R., sec. XVII B, vol. II*, p. 141, doc. din 1613 I 16. moșia era a Doamnei Stanca, care se trăgea din boierii din Izvorant, iar aceștia aveau numeroase moșii în jurul Bucureștilor. Informația o am de la Dan Pleșa.
29. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni XC/5 și D. I. R., secolul XVII B, vol. I*, p. 83, doc. din 1603 .V.6.
30. Id., *ibid., doc. nr. 7* și *D.I.R., secolul XVII B, vol. IV*, p. 506, doc. din 1625.IV.27. Pare curios cum donatorul poate să vîndă donația făcută unei mănăstiri.
31. Id., *ibid., doc. nr. 8* și *D.R.H., B, vol. XXI*, p. 363, doc. din 1627.IV.12.
32. *D.R.H., B, vol. XXI*, p. 418, unde se arată legăturile de înrudire.
33. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni XC/17 și 18*.
34. Id., *ibid., doc. nr. 20*.
35. Id., *ibid., doc. nr. 21, din 1680.IX.27*.
36. V. Harta.
37. Arh. St. Buc., *Mitropolia Țării Românești CCLXXII/3*, p. 4, perilips de doc.
38. Id., *ibid., doc. nr. 1*.
39. Id., *ibid., verso*.
40. Pentru neamul lui Mareș banul v. Șt. D. Greceanu, *Genealogiile documentate ale familiilor boierești*, Buc., 1913, vol. I, p. 81.
41. Arh. St. Buc., *Mitropolia Țării Românești CCLXXII/2*.
42. Id., *ibid., doc. nr. 3*.
43. Id., *ibid., doc. nr. 4 și 5, din 1719. I.8*.
44. Id., *ibid., doc. nr. 9, din 1725.XII. 21*.
45. Id., *ibid., doc. nr. 10*.
46. Id., *Mitropolia Țării Românești CCCXCVI/2*, diata lor nedată.
47. V. mai sus.
48. V. nota nr. 37.
49. Id., *ibid.*
50. Id., *Mitropolia Țării Românești XVIII/19*.
51. Id., *ibid., LVII/131*. Din actele de schimb rezultă că moșia se numea Băneasa și că pe ea se aflau case, haleșteu în Colentina și vad de moară.

52. Șt. D. Greceanu, *op. cit.*, vol. I, p. 86.
53. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni XC/12*, din 1633.VI.19 și *D.R.H., B*, vol. XXIV, p. 134–135.
54. Id., *ibid.*, doc. nr. 13, din 1633.VI.20 și id., *ibid.*, p. 135–136.
55. Id., *ibid.*, XXVIII/23, din 1745; id., *ibid.*, doc. nr. 26, din 1748; id., *ibid.*, doc. nr. 40, din 1765.
56. Id., *ibid.*, doc. nr. 49, din 1793.
57. V. nota nr. 34.
58. C. C. Giurescu, *Istoria pădurii românești din cele mai vechi timpuri pînă azi*, p. 98.
59. Acad. R.S.R., Hărți S. 50; C. C. Giurescu, *Harta stolnicului Constantin Cantacuzino*, art. în „Revista Istorică Română”, 1943, fasc. I, p. 12.
60. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni XCIII/4*.
61. Id., *Mănăstirea Sf. Sava I/1*, copie din 1842 a unui doc. din 1705.II.10.
62. Del Chiaro, A. M., *Storia delle moderne rivoluzioni delle Valachia* (ed. N. Iorga), Buc. 1914, p. 205.
63. Acad. R.S.R., Hărți, D. XXVII/6.
64. Id. *ibid.*
65. C. C. Giurescu *Principatele române la începutul secolului XIX*, București, 1957, p. 244.
66. Dinu C. Giurescu. *Anatefterul. Condica Je porunci a visteriei lui Constantin Brîncoveanu*, în „Studii și materiale de istorie medievală” 1962, p. 440, apud C. C. Giurescu, *Istoria pescuitului și pisciculturii în România*, București, 1964 p. 224. Menționează 10 pescari domnești în trei sate din județul Ilfov: 2 la Cîrstienești, 2 la Florești și 6 la Tinganu, care primeau ca dar de Paști cîte „o abă de 16 coți” adică de cca 9,60 m pentru haine.
67. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni CXI/74*.
68. Id., *Mănăstirea Mihai Vodă XXII/76*.
69. Id., *Mănăstirea Cotroceni*, dosar nr. 32/1835, f. 6, 18, 20, 23, 32.
70. Id., *ibid.*, CXIV/69, doc. grecesc din 1798.I.1; id., *ibid.*, CVIII/10, doc. grecesc din 1811 nov. 15; id., CX/43, doc. grecesc din 1818. febr. 3.
71. F. I. Sulzer, *Geschichte der transalpinischen Daciens I*, Viena, 1781; N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, Buc. 1961, p. 151.
72. Arh. St. Buc., *ms. nr. 206*, f. 7 v.
73. Hurmuzaki-Iorga, *Documente*, vol. X, p. 432.
74. *Monitorul. Jurnal oficial al Principatelor Unite Române*, nr. 251, din 17.XII.1863.
75. Id., nr. 181, din 14/26.VIII.1864.
76. Arh. St. Buc., *Legea rurală din 1864. Jud. Ilfov. Planul nr. 86/1864, v. și Harta*.
77. Id., *ibid.*, *Planul nr. 824/1879, tabela împroprietărilor și planul comunei*.
78. Id., *ibid.*
79. *Monitorul*, nr. 75/1864.IV.1 și nr. 267/1864.XI.29.
80. *Marele Dicționar Geografic al României*, vol III, Buc. 1900.
80. bis. V. nota nr. 24; v. și *Harta*.
81. V. mai sus. Mulți istorici ai Bucureștilor și împrejurimilor lui socotesc că numele îi vine de la soția banului Ștefan Văcărescu. Însă moșia se numea deja Băneasa în momentul cînd banul Ștefan Văcărescu devine stăpînul ei (v. notele nr. 50 și 51). Un document din 1750 menționează martori din Băneasa (Arh. St. Buc.) *Mănăstirea Mărcuța III/6,7*.
82. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni XC/27*, din 1794.
83. Gr. Ionescu, *București, Ghid istoric și artistic*, Buc. 1938, pp. 330–332.
84. Gh. Nemetescu, *Băneasa, stațiune recreativă a Bucureștilor*, Buc., 1935, p. 16.
85. V. *Harta*.
86. Gh. Nemetescu, *op., cit.*; v. și nota nr. 81.
87. Virgil Drăghicescu, *Palatul lui Bibescu de la Băneasa*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice” an. VII (1914), pp. 174–179; N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, B. 1961, pp. 60, 78.
88. Gh. Nemetescu, *op. cit.*, p. 17.
89. V. nota nr. 79.
90. *Marele Dicționar Geografic al României*, vol. I, Buc. 1898.
91. Id., *ibid.*
92. *I.O.R.*, pp. 331–332.
93. Id., pp. 281, 288.
94. Arh. St. Buc., *Jud Ilfov, Planul nr 316*.

95. V. mai jos.
96. I. Ionașcu, *Planul cartografic inedit al orașului București din anul 1770*, în rev. „Studii” an. XII (1959), nr. 5, pp. 113–131.
97. V. mai sus notele nr. 71, 72 și 73.
98. I. Ionașcu, *art. cit.*, p. 115.
99. Acad. R.S.R., *CXLVII/35, din 1755*.
100. *Planul Borroczyn* (v. Arh. St. Buc., Jud. Ilfov, Planul nr. 338); v. și Harta.
101. V. Harta. Trecerea peste acest pod era foarte frecventă, deoarece nu se percepea taxă, iar în apropierea lui se afla un han al mănăstirii Cotroceni (Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni, Dosar nr. 249/1852 și dos. nr. 355/1859*, când hanul este dăruit).
102. Arh. St. Buc., Jud. Ilfov, Planul nr. 301.
103. Id., *Vornicia dinlăuntru, dosar nr. 5918 A și B/1832; nr. 1025/1845*, pavarea cu piatră a uliței Herăstrăului; E. Virtosu, I. Virtosu și H. Oprescu, *Începuturi edilitare (1830–1832), I, Documente*, Buc. 1936 p. 10, pavarea uliței Tîrgoviștei și a Herăstrăului.
104. *Planul Borroczyn* (v. nota nr. 100).
105. E. Virtosu, I. Virtosu și H. Oprescu, *op. cit.* pp. 3–4, 30–32.
106. *Planul Borroczyn*.
107. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni, dosar 259/1853; dosar 360/1859; dosar 452/1865*, unde la f. 28 se află un istoric al înstrăinărilor acestei grădini.
108. Id., *dosar 506/1876, partea II*, p. 127. Christu Alexandru obține dreptul de a înființa o fabrică de bitter și coniac pe acest loc și un drum de legătură cu Șos Kiseleff (Id., f. 159–174. La f. 162 și 163 planuri ale locului și drumului).
109. Id., f. 163 v, unde este lista embaticarilor. La f. 252 din același dosar planul locurilor citorva embaticari.
110. C. C. Giurescu, *Istoricul ctitoriilor bucureștene ale lui Nicolae vodă Mavrogheni*, în rev. „Biserica Ortodoxă Română”, an. LXXX, 1962, pp. 351–353. Sint folosite 2 hotărnicii: una din 1808 și alta din 1863.
111. Id., *ibid.*, unde se dau ample amănunte.
112. Id., *ibid.* Presupunerea îmi aparține.
113. Pentru spitalul „Filantropia” v. Al. Gh. Găleşescu, *Eforia spitalelor civile din București*, Buc., 1899; G. Petrovici, *Cum a luat ființă spitalul Filantropia din București*, art. în „Munca sanitară”, an. I, 1952.
114. Arh. St. Buc., Jud. Ilfov, Planul nr. 221 întocmit de arh. C. Fr. Mayer la 1860. Pentru istoricul amenajării șoselei și grădinii Kiseleff v. N. D. Popescu, *Istoria înființării șoselei și grădinii Kiseleff din București*, în „Revista pentru istorie, arheologie și filologie”, vol. XV (1914), pp. 171–218; Rică Marcus, *Parcuri și grădini în România*, Buc. 1958, pp. 52–54; G. Potra, *Din Bucureștii de altădată*, Buc. 1981, p. 260–266; N. Vătămanu, *Istorie bucureșteană*, Buc., 1973, cap. 8, despre arh. C. Fr. Mayer..
115. Arh. St. Buc., *Reforma agrară din 1864, jud. Ilfov, Planuri 824* (v. planșa nr. 36 din pachet, din 1876).
116. Ch. D. Druju, *Istoricul învățămîntului agricol în România*, Buc. 1906, p. 45 și urm.; *Institutul Agronomic „N. Bălcescu” din București*, Album, Buc. 1955.
117. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni, dosar 506/1876, partea I*, f. 146.
118. După numele Elenei Cornescu care a preluat moșia Floreasca în a doua jumătate a secolului XIX, iar în ultima decadă a secolului o parcelează și o vinde. Se fac case mai ales în apropierea Șos. Ștefan cel Mare, iar partea dinspre Colentina este arendată la diverși grădinari (v. Arh. St. Buc., Jud. Ilfov, Planul nr. 270, din 1898).
119. Arh. St. Buc., *Mănăstirea Cotroceni, dosar 506/1876, supl. II*, uzurparea făcută de Rici.
120. „Monetăria Națională.” *Zece ani de activitate 1935–1945*, Buc. 1945, p. 12–14; C. Moisil, *Vechile monetării din România*, art. în „Monetăria Națională.” *Zece ani de activitate*, Buc. 1945, p. 45–50.
121. Gr. Ionescu, *București, Ghid istoric și artistic*, Buc. 1938, p. 307–310.
122. Gh. Nemetescu, *op. cit.*
123. Fl. Geogescu, Al Cebuc, P. Daiche, *Probleme edilitare bucureștene*, Buc. 1966, cap. 3.
124. *Mon. Of. nr. 202*, din 11.IX.1929.

# **1821. Intrarea lui Tudor Vladimirescu în București – „Scaunul oblăduirii norodului” \***

G. D. ISCRU

Apropierea lui Tudor Vladimirescu, cu „Adunarea norodului”, de Capitala țării a stîrnit aci o vie activitate politică. Consulii puterilor străine (afară de cel prusian) se vor retrage din București, iar caimacanii domnului fanariot Scarlat Callimachi se vor retrage și ei la Giurgiu. Unii din marii boieri ai țării se vor retrage la Brașov, alții pe la moșii, pe la mănăstiri.

Divanul – „țara politică”, „țara legală” –, chibzuind asupra implicațiilor instalării „Adunării norodului”, cu întregul efectiv, în Capitală, a schițat unele măsuri – mai mult simbolice, căci de o împotrivire eficientă nu putea fi vorba – pentru a-l abate pe Tudor de la un astfel de gînd în noua conjunctură politică (cînd congresul „Sfintei Alianțe” la Laybach, condamnase, oficial, acțiunea revoluționară declanșată în Țara Românească). În acest scop, Divanul a depus evidente eforturi ca, prin tratative, să ajungă la o reglementare a raporturilor politice cu Tudor. Episcopul Ilarion al Argeșului – o personalitate a vremii și foarte apropiat lui Tudor încă din anii ultimului război ruso-turc – a ieșit în întâmpinarea „Adunării” (oare, trimis? al cui? oare din proprie inițiativă?), poate la Bolintin, și a avut cu căpetenia „Adunării” o confruntare dramatică<sup>1</sup>. Și misiunea lui a reușit, dar episcopul a rămas, poate ca o garanție (voluntară? sau poate cerută ori chiar reținută de Tudor?), de aci înainte în mijlocul „Adunării”.

După întrevăderea cu Ilarion sau înainte de aceasta – oricum, la 16/28.III –, Tudor trimitea, din Bolintin, *a doua proclamație către locuitorii Bucureștilor*. În textul documentului se pornea de la ideea că este cunoscută „cererea norodului” pentru „dreptățile cele folositoare la toată obștea”. Se repeta – acum, și ca o presiune politică asupra Divanului – reproșul unirii „pămîntenilor boieri cu cei după vremi trimiși de domni”, unire datorită căreia acele dreptăți „cu totu s-au înghițit și s-au stricat”. Apoi venea argumentul puterii: să se rețină că el, Tudor, era în marginea orașului și comanda „peste șaisprezece mii” de oșteni – și toți „trag la București, unde este ca să se adune toată țara, cu mic cu mare”, spre a aștepta pe trimișii „prea puternicii împărății, ca să cerceteze jalnica lor stare și să le facă dreptate și orînduială bună”. Tudor le repeta bucureștenilor, ca un reproș, și le rezuma conținutul *primei proclamații* (din 8/20.III), cu constatarea că „nici o urmare văz că nu ați făcut”. Acum, date fiind cele spuse, „după datorie” le aducea la cunoștință și „părintește” îi sfătuia „ca în grab să-mi dați răspuns în scris, iscălit de toate

\* Capitol dintr-o lucrare în pregătire.

*iznăfurile și de toți, mici sau mari, precum și de toți ostașii cîți vă aflați în București și vă hrăniți dintr-această țară, ca să știți de voiți binele de obște sau nu".* Incluziunea în proclamație și a ostașilor aflați în București și care se hrăneau „dintr-această țară” era clară și grăitoare: ea se referea la arnăuții domnești, conduși de bimbașa Sava, oameni străini de țară; dacă între Tudor și Sava – om al Eteriei – ar fi fost vreo înțelegere, includerea acelor ostași în proclamație nu-și avea rostul, nici cel puțin tactic. Proclamația în sine era, evident, un *ultimatum*, dar unul de cea mai bună credință – cu adevărat „după datorie” și „părintește” dat repetat, după cum s-a înțeles –, în perspectiva noii ordini ce urma a se statornici, ordine a cărei temelie Tudor o arăta, din nou, succint, dînd totodată toate garanțiile de siguranță și de securitate: „*Căci oricare va fi la un glas și într-o unire cu creștinescul norod, este pornit numai pentru dreptate, acela se va numi patriot. Iar vericare se va împotrivi binelui obștesc, acela ca un vrăjmaș se va socoti! Să știți și aceasta!*”. Și proclamația se încheia cu garanția: „*Pentru care vă încredințez că toți se vor uni cu obștescul norod și vor fi întocmai următori cu dînsul, nicidecum nu vor rămînea căiți, sau boieri, sau ostași, sau vericine vor fi. Iar care împotriva va urma, în veac se va căi*”<sup>2</sup>.

Proclamația din 16/28.III va fi avut efect asupra Divanului. Reușita misiunii lui Ilarion s-a putut adăuga la aceasta, hotărînd Divanul la primul pas politic important pe linia reglementării raporturilor politice cu Tudor. Boierii divaniți pregătiseră – în prealabil, se poate deduce din observarea atentă a izvoarelor – un document spre a i-l înmîna lui Tudor. Era, desigur, acea „*Carte de adevărire*”, semnată de 77 boieri, înmînată însă după reușita misiunii lui Ilarion și după menționata proclamație, anume la 17/29.III, de către Dinicu Golescu, la Ciorogîrla<sup>3</sup>, unde, ca trimis al Divanului, l-a întîmpinat pe Tudor. Precum se știe, prin această „*Carte de adevărire*” Divanul accepta să considere că „*pornirea d-lui slugerului Theodor Vladimirescu nu este rea și vătămătoare nici în parte fieșcăruia, nici patriei, ci folositoare și izbăvitoare și norodului spre ușurință*”. Și boierii divaniți se jurau că „*niciodată nu vom cugeta împotriva vieții și a cinstei d-lui și ne vom uni într-o toate bunele cugetări cîte se vor chibzui*” între Tudor și ei, acele „*chibzuiri*” urmînd a privi, fără nici o părtinire, la folosul, „*nebîntuirea pacinică*” și la „*cinstita petrecere*” a „*acestui norod al Valahiei, patriei noastre*”<sup>4</sup>.

După I. P. Liprandi, Dinicu Golescu ar fi invitat pe Tudor să ocupe cît mai repede Capitala<sup>5</sup> Dar căpetenia „*Adunării norodului*”, precum se știe, a „*preferat*”, deocamdată, să-și instaleze tabăra la Cotroceni, atunci în afara orașului, într-o poziție excelentă, la 18/30 martie.

Dar consulul general țarist Al. Pini se retrăsese spre Brașov, poate la 17/29.III iar Alexandru Ipsilanti se apropia de București. Propagandei eteriste nu-i va fi fost greu – o mai făcuse și pînă atunci! – să intimideze Divanul cu „*legăturile*” dintre cei doi – Tudor și Al. Ipsilanti. Divanul avea nevoie însă să cunoască *sigur* dacă există sau nu atari legături între Tudor și șeful Eteriei. Pentru aceasta era necesar să ia legătura *direct* cu Al. Ipsilanti. Atari legături, dacă ar fi existat, ar fi complicat mult situația politică, în defavoarea românilor, a țării lor. Și dacă prin Dinicu Golescu, la 17/29.III îl vor fi chemat să ocupe Capitala – unde eteriștii puteau să facă mari nereguli și încurcături, după plecarea consulului Pini, și dacă informația aceasta a lui I. P. Liprandi este exactă! –, acum, cînd Tudor se instalase cu tabăra la Cotroceni, iar Al. Ipsilanti încă era la cîteva zile de București, era mai nimerit, sub aspect politic, ca Tudor să rămînă la Cotroceni. Divanul îl putea suspecta pentru eventuale legături cu eteriștii. Dar și Tudor avea motive să suspecteze, la rîndul lui, Divanul.

În această situație, din partea mitropolitului și a Divanului a fost trimis la Cotroceni, la 19/31.III, unul dintre cei mai abili boieri, foarte cunoscut și oarecum apropiat lui Tudor, logofătul Al. Filipescu-Vulpe, cu misiunea „să-l înduplece (pe Tudor) a nu intra în oraș pînă nu va sosi și prințul Ipsilanti”. Și abilitatea boier – continuă Naum Rîmniceanu – „pînă seara s-au prigonit cu dînsul”. Dacă Divanul se temea de eventualele legături ale lui Tudor cu Ipsilanti, Tudor, la rîndul lui, avea motive, cum am spus, să suspecteze cel puțin pe unii boieri divaniți. În esență însă, pentru el era absolut necesar ca Divanul să nu cadă în mîinile eteriștilor-fanarioți. Și Naum Rîmniceanu scrie: „abiia l-a înduplecat (Al. Filipescu pe Tudor - n.n.) să rămăie afară din București”<sup>6</sup>.

Aci, la Cotroceni, trimisul Divanului și Tudor vor fi discutat și delicata *problemă a puterii politice*. După Naum, Tudor, „acceptînd” soluția rămîinerii, deocamdată, la Cotroceni, a intrat în „altă fandasie, mai mare”, anume, aceea „că lui i să cade să stăpînească singur, cu deplină putere, toată Țara Românească, fiindcă este pămîntean și s-au străduit pentru dreptățile Patrii”. Sînt de reținut și ideea dar și argumentarea ei, deopotrivă!

Oricum, deși motive de suspectare reciprocă rămîneau – pînă la sosirea lui Al. Ipsilanti și clarificarea raporturilor dintre cei doi! –, Divanul (țara politică!) și Tudor (reprezentant al „Adunării norodului” și comandant al unei puternice oștiri) se înțeleseseră, deocamdată: Tudor să rămîină la Cotroceni – de unde, în ce-l privea, putea să controleze cu ușurință Capitala – pînă cînd situația politică urma să se mai clarifice.

În precipitarea evenimentelor este însă posibil ca bulibașa Sava, comandantul arnăuților – singura forță armată din oraș, totuși! –, în așteptarea lui Al. Ipsilanti, să fi făcut (ori numai să fi încercat) presiuni asupra Divanului, spre a și-l subordona. Aceasta ar fi fost extrem de periculos pentru cauza românilor, dat fiind scopul declarat antiotoman al acțiunii eteriste din Principate (chiar dacă despre Sava se știa acum că este „omul lui Callimachi” – domnul fanariot, numit de la Poartă; comportarea lui ulterioară îi definește poziția).

Tudor, care știa să-și plaseze cu abilitate informatorii, putea să fie la curent cu evenimentele din București.

Pe de altă parte, după exprimarea poziției ostile a țarului, era un moment decisiv, cînd românii, practic, își luaseră soarta în propriile lor mîini, hotărîți „să-și poarte crucea”, cum se spunea atunci –, o cruce a suferinței, dar și a speranței, a credinței în forțele proprii, așa cum se sugera și pe steagul cel mare al revoluției.

Atît pe plan intern (prin reglementarea raporturilor cu Divanul), cît și pe plan extern, revoluția românilor intrase într-o nouă etapă: Tudor va da, în curînd, toate garanțiile despre inexistența legăturilor cu Al. Ipsilanti, iar ostilitatea țarului – care nu era o surpriză, dar de care trebuia să se țină seama cu tată seriozitatea – urma a fi analizată în toate implicațiile ei.

Direct și oficial, Tudor a luat cunoștință despre ostilitatea țarului la 19/31.III, cînd Al. Filipescu i-a remis, la Cotroceni, „nota” lui Al. Pini. În răspunsul întors Divanului, la 20.III/1.IV, Tudor nu bravează cînd spune că a „văzut” și a „înțeles” cele cuprinse în „nota” consulului general țarist, dar că „și de să va publicarisi și de nu, pe mine nu mă supără” (va fi „sugerat” însă ca „nota” să nu fie publicată!). După discuțiile purtate cu Al. Filipescu, trimisul Divanului, pe Tudor îl interesa acum modul în care va colabora cu această „țară politică”. Pentru a nu oferi nici un pretext de intervenție din afară, indiferent din partea cui – căci pe această linie trebuia mersul –, era absolut necesară o comportare adecvată a Divanului: să nu facă – sau să nu fie silit să facă – vreun gest politic necugetat. Ca reprezentat al

„norodului”, pe Tudor îl interesa și poziția politică a locuitorilor Capitalei. Într-o zi sau în câteva ore, multe se puteau petrece în București, în absența lui!

Deci, în atari condiții, Tudor hotărîse să intre în oraș – și trimitea Divanului („din partea mea”) o notă, pe care o socotea că „va fi după plăcerea dumneavoastră”, a boierilor divaniți. Trimitea, totodată, și „încredințarea care este de trebuință sufletește a o face toți oroșanii<i>, mari și mici</i>”. Și din nou un apel ultimativ, dar tot „părintește” făcut, căci era hotărît ca a doua zi, la 21.III/2.IV, să intre în Capitală: „Ci de aveți dv. scopos a urma binelui obștesc, mă rog să binevoiți a pune să citească în grab, întru auzu tuturor, și *pînă în seară negreșit să aleagă cei buni de cei răi, adică cei ce vor binile obștesc să iscălească încredințarea cea sufletească, iar cine nu – slobod este ca să să tragă în lături*”. Lucrurile erau hotărîte, nu mai încăpea nici o îndoială. „Mîine dimineată – încheia Tudor apelul către reprezentantul Divanului –, trăgînd, voi ca să așaz și eu acoloa în București cu o sumă de oameni, pentru care să fie știut dumitali”<sup>8</sup>.

La 18/30.III, din Mizil, Al. Ipsilanti își trimitea „proclamația” către „nobilii locuitori ai Bucureștiului”<sup>9</sup>, chemîndu-i să rămînă în Capitală, promișîndu-le totul și nimic. Era clară dorința lui de a ajunge în Capitală, unde să-i găsească pe toți „nobilii locuitori” adunați. Or, tocmai acest lucru trebuia evitat, căci ar fi fost, mai ales în noua conjunctură, un evident motiv de intervenție otomană. Singura forță care putea împiedica intrarea lui Al. Ipsilanti în București era Tudor, cu „Adunarea norodului”. Chiar dacă Divanul mai șovăia – sau, poate, numai unii dintre boieri –, intrarea trebuia urgentată.

Proclamația lui Tudor Vladimirescu, din 20 III/1.IV, dată în ajunul intrării sale în Capitală, a reafirmat cauzele și obiectivele revoluției, cu unele „retușuri” cerute de momentul politic. Totodată, prin textul ei, proclamația înfățișa revoluția ca expresie a „renașterii” românilor și expunea succint temelia noii ordini ce urma a se instaura. Ea nu se adresa numai către „nobilii” locuitori ai Capitalei, precum cea a lui Al. Ipsilanti, ci „către toți lăcuiitorii din orașul Bucureștilor, parte bisericească și mirenească, boierească și neguțătoarească și către tot norodul”. Erau, în cuprinsul acestei proclamații, atît concesii din partea căpeteniei „Adunării norodului” – concesiile utile, după primirea acelei „cărți de adevărire” –, dar erau totodată și presiuni politice menite să înlăture, din capul locului, vreo abatere de la principii sau vreo eschivare.

„Pricinile care m-au silit a apuca armele sânt pierderea privilegiurilor noastre și jafurile cele nesuferite care le pătimea frații noștri” (adică jăranii – n.n.) – începea Tudor proclamația, eliminînd orice comentariu asupra vinovaților, comentariu prezent în acte anterioare. Apoi, pe linia concesiilor astfel începute, continua: „Mai naintea intrării mele în București, cu cale am socotit să vă vestesc mai întîiu, ca din partea norodului, uitare de istov celor mai nainte lucrate și să vă chem pe toți ca să vă uniți cu norodul și să lucrați cu toți dinpreună obșteasca fericire fără de care norocire în parte nu poate fi”. Era cuprinsă, în economia acestei fraze, hotărîrea de a intra în București – asupra acestui punct nu încăpea discuții! Urma nouă concesie importantă – „uitare de istov celor mai nainte lucrate” –, acordată „din partea norodului” (care, evident, trecea astfel peste atîtea chinuri îndurate – și nu era de ignorat acest preț al „uitării”!). Se cerea însă un lucru esențial, în schimb: unirea cu „norodul” și lucrarea pentru „obșteasca fericire, fără de care norocire în parte nu poate fi”. Se exprima astfel dezideratul intern suprem al revoluției și raporturile individ-societate în noul regim care urma a se institui. Și –

de reținut, pentru toate formulările acestui principiu suprem în toate documentele revoluției – nu vorba „stăpînul”, „domnul”, „dictatorul”, deținătorul de fapt al unei mari puteri, ci atît concesiile, cît și chemarea la unire politică se lansau „din partea norodului”. Această formulare, prezentă în toate documentele eminate din cancelaria lui Tudor, cînd împrejurările o cereau, exprimă democratismul profund al gîndirii conducătorului (evident, o democrație în limitele epocii) și a sfetnicilor cu care, desigur, Tudor se consulta.

Urma, în proclamație, un patetic apel către toți românii: „Fraților! cîți n-ați lăsat să <ă> stingă în inimile dv. sf<înta> drag<ost>e cea către patrie, aduceți-vă aminte că sântem părți ale unui neam” și „cîte bunătăți avem sânt răsplătirea din partea neam<u>ului către strămoși<i> noștri pentru slujbele ce au făcut” – teoretiza Tudor, în invocație, la nivelul gîndirii europene a timpului, legătura omului modern cu țara și cu neamul său. Apoi, logic, urma datoria fiecăruia: „Ca să fim și noi vrednici acestor cinstiri ale neamului, datoriile netăgăduită avem să uităm patimile cele dobitocești și vrăjibile ce ni-au defăimat atît încît să nu mai fim vrednici de a ne numi neam”. Ce trebuia făcut? Soluția venea în aceeași logică fermă a gîndului început: „Să ne unim dar cu toții, mici și mari, și ca niște frați, fii ai unii mamei, să lucrăm cu toți<i> împreună, fieșcare după destoinicia sa, câștigarea și nașterea a dooa a dreptăților noastre”. Iată un aspect nesubliniat al revoluției din 1821: conducătorii și ideologii ei au conceput-o ca o *expresie politică a renașterii românești* la începutul veacului trecut, în acest moment de început al epocii moderne. „Vericarele va îndrăzni a face cea mai mică împotrivire în lucrări aceștii nașteri de al doilea – continua Tudor –, unul ca acela, fraților! să <ă> pedepsească cumplit”<sup>10</sup>.

Cu aceasta, pregătirea politică, de principiu, pentru intrarea în București era făcută. În dimineața zilei de 21.III/2.IV, în tabăra de la Cotroceni se puneau la punct ultimele detalii și se trimiteau ultimele înștiințări spre Capitală: „cu un ceas mai întîi” (mai devreme – n.n.) să se anunțe ca prăvăliile, porțile și hanurile să fie închise „pînă la opt ceasuri din zi” (orele 20 seara), iar pînă a doua zi „negreși” să se lase „slobode”, pentru încartiruirea ostașilor „Adunării”, mai multe „locuri” importante din Capitală: Mitropolia și mănăstirile Sf. Spiridon și Radu Vodă, precum și „casile răposatului Manuc Bei, Cîșmeaua lui Filaret, casile dumneaei cocoanii Joiții Brîncoveanca, casile sardarului Marcu ce sînt în capul podului Beilic, casile dumneaei cocoanii Elenchi Crețuleasca și ale Fălcoencii”<sup>11</sup>.

Și astfel, în ziua de 21 martie/2 aprilie 1821 – zi însoțită de primăvară –, pe la orele două d. a., venind din tabăra de la Cotroceni, Tudor Vladimirescu a intrat în București cu toată solemnitatea<sup>12</sup>, dînd dovadă, și cu acest prilej, de multă înțelepciune și răspundere politică pentru interesele superioare ale țării și ale neamului său<sup>13</sup>. Comandirul era – după C. D. Aricescu<sup>14</sup> – în fruntea pandurilor săi, în cea mai mare parte gorjeni și mehedințeni, „renumiți” pentru curajul și statura lor”. În mînă Tudor ținea o piine mare – semn tradițional al bunătății și al belșugului. În dreapta, un preot ( nu putea fi Ilarion, ar fi fost remarcat!) purta crucea dreptății, dar și crucea jertfei și a suferinței. Un pandur – nu-i cunoaștem locul în alai – ducea steagul, steagul cel mare al revoluției – chintesență a programului revoluționar, simbol al ideii de unitate și independență românească, purtînd pe el culorile naționale care se vor cristaliza curînd în stîndard național<sup>15</sup>. Timpul era superb și Dealul Mitropoliei era plin de „curioși”, dar, desigur, și de mult popor entuziast, venit să privească și să primească așa cum se cuvine alaiul. Se descărcau focuri de armă, dar nu ca semn de ostilitate din partea cuiva.



Tudor și-a stabilit „cartierul general” în casele „răposatului” Manolache Brîncoveanu, aflătoare „la poalele malului Mitropoliei”, continuînd, în următoarele două zile, tratativele cu Divanul (pînă la 23.III/4.IV).

Tudor a evitat, cu înțelepciune, complicațiile politice pe care le-ar fi adus provocările lui bimbașa Sava sau ale arnăuților pe care acesta îi pusese de pază la Mitropolie. Dînd în notă alte relatări demne de luat în seamă, din izvoare referitoare la momentul intrării lui Tudor în București<sup>16</sup>, reținem în text, ca mai bogată în detalii, relatarea din *Istoria jefuitoarelor ...*, izvor în general nefavorabil lui Tudor, dar tocmai de aceea mai prețios. „*Bimbașa Sava găsea cu cale – se arată în menționatul izvor – să nu lase pre Tudor a intra cu oastea în București, ci să-i stea înprotivă, atît cu oamenii săi, cîți avea atunci strînși, cît și cu oroșanii; însă, ori pentru frica vîrsării de sînge, ori pentru răscolirea orașului sau pentru amăgitoarele momeli ale aceluia sluger Tudor, nu s-au găsit a fi cu cale părerea bimbașei Savei, cu toate că din povățuirea lui se ridicaseră multe scînduri, de la intrările în oraș, ale podurilor celor mari, și să lase slobod numai Podul Calicilor, prin care a și intrat în București Tudor cu gloata lui. Și măcar că poftia a veni în Mitropolie, însă văzînd că nu se primește bucuros, <Tudor> au tras la casele Brîncoveancii și s-au umplut curtea și toată mahalaoa aceia de oamenii lui. Iar în Mitropolie era orînduit de pază un căpitan Tănăsie Arnăutul, om al Savei, cu vreo patruzeci de oameni aleși. Acest numit căpitan era foarte dîr și nebăgător în seamă de moarte, însă în acea zi (a intrării lui Tudor în București – n.n.) au petrecut liniștit; iar dacă au înopțat, au pus, din oamenii lui, pre cîțiva în clopotniță, iar pe alții deasupra chiliilor despre Răsărit și, poate fiind înfierbîntați și de vin, a început fără veste a arunca puști, focuri necurmăte, asupra lui Tudor și a ordinii lui; iar el (Tudor – n.n.), socotind a fi această pornire a lor mai mult din beție decît din vitejie, nu s-au potrivit mintea cu a lor ci au poruncit la ai săi ca să se aștearnă toți la pămînt și să stingă focurile și lumînările; și cu acest mijloc au trecut furia primejdiei ce putea să urmeze din porneala acelor arnăuți, care au ținut nebunește, cu neîncetare, pînă la miezul nopții, și altă stricăciune n-au putut face decît au spart geamurile caselor și au împușcat doi cai.*

*Iar făcîndu-se ziua și adunîndu-se Tudor cu boierii și cu bimbașa Sava, <Tudor> a arătat cu umilință părerea sa de rău pentru acea nebunească pornire a arnăuților din Mitropolie, în vremea cînd el n-au venit cu nici o răotate asupra Bucureștilor, ci mai vîrtor spe paza orașului acestuia; <Tudor a mai spus> că nu îi sînt neștiute răotățile ce făceau Ipsilanteștii în Moldova și, poate, neștiind aceia că să afla păzitori în București, să vor întinde pînă aicea.*

*Duioasele lui cuvinte au înduplecat pre boieri și pre bimbașa Sava a crede că el (Tudor – n.n.), la acea vreme, cînd nici domn nu mai venia să se așeze în scaun, nici vreo oaste otomanicească să simția, putea să fie de folos împotriva năpădirii Ipsilanteștilor. Deci toți au imputat căpitanului Tănăsie, mai marele arnăuților din Mitropolie, pentru pornirea ce făcuse; și dintr-aceia zi au dat Tudor strașnice porunci tuturor oamenilor săi a nu să face nici cea mai mică supărare orășenilor, că oricare dintrînșii să va afla înprotivă, cu cumplită pedeapsă să va pedepsi. Și așa, ostoidu-să deocamdată frica boierilor și a lăcuitorilor, <aceștia> petrecea în pace de cătră Tudor și de cătră oamenii lui”<sup>17</sup>.*

Mai reținem aici, de la un martor ocular și trăitor al evenimentului, memorialistul C. Izvoranu, că „a doua zi de dimineață însă arnăuții deșertaseră Mitropolia și Tudor băgă un căpitan cu 100 panduri în Mitropolie” – și Izvoranu continuă a arăta măsurile de securitate luate de Tudor, ulterior, în Capitală<sup>18</sup>.

Pentru seriozitatea actului ce se săvârșea, pentru solemnitatea, dar, mai ales, pentru gravitatea momentului, încă mai reținem – după C. D. Aricescu – că în frumoasa și liniștită zi a intrării în București, deja „la trei ore după amiază căpitanii lui Tudor parcurseră Capitala, citind pe la răspîntii proclamațiunea scrisă de la Bolintin (cea din 16/28.III – n.n.); iar preoții întonau cînturi bisericești, urmate de descărcături de arme. Apoi – continuă C. D. Aricescu – se orînduiră streji pe la toate locurile unde trebuința cerea”<sup>19</sup>. Și încă mai este de reținut, tot după C. D. Aricescu, bazat pe sursele sale vii, că în ziua aceea chiar, a intrării în Capitală, Tudor a făcut o „vizită”, poate prima „vizită” importantă, boierului care preluase – după plecarea lui Gr. Brîncoveanu – dregătoria de mare spătar, Emanoil Băleanu<sup>20</sup>; l-a „vizitat”, deci, pe conducătorul legal al tuturor forțelor înarmate ale țării, pe care bimbașa Sava nu-și „permisese” să-l „închidă”, cu Divanul, în Mitropolie și căruia, la o adică, trebuia să i se subordoneze. Tot în aceea zi Tudor l-a mai „vizitat” pe prietenul său Manole Gugu lipscanul<sup>21</sup>.

Relatînd, după sursele sale (edite, inedite sau încă vii atunci), despre cele petrecute în seara și în noaptea acelei prime zile a prezenței lui Tudor în București, C. D. Aricescu ne informează că „în acea seară se dăde ordin a se stinge luminile mai devreme; iar pe la 8 ore seara se auziră descărcături de arme, fără gloanțe”, timp de un sfert de oră. „Toți crezuseră că pandurii s-au încăderat cu arnăuții lui Sava” – continuă Aricescu. „Nu era însă decît uă simplă sfidare reciprocă, fără triste rezultate”<sup>22</sup>.

De un deosebit interes pentru împrejurările intrării lui Tudor în București este relatarea din nota informativă rusă – trimisă chiar de la fața locului – din 22.III/3.IV. „Tudor Vladimirescu, care conduce poporul răsculat din Oltenia – se arată în respectiva notă – a sosit în sfîrșit la București. Mai întîi și-a ales mănăstirea Cotroceni, situată în suburbia orașului, apoi, la data de 21, a anunțat că dorește să intre în Mitropolie, situată în oraș, ca să se poată aduna acolo și boierii și toate celelalte stări, pentru consfătuiri, spre a pune la cale soarta poporului. Bimbașa Sava, comandantul arnăuților din București, și-a manifestat împotrivirea la această dorință și, ridicînd podurile de pe multe străzi, a căutat să nu lase pe Vladimirescu să intre în oraș. Acesta însă, lăsînd în fața străzilor principale numai cîteva detașamente înarmate ale «Adunării norodului», a poruncit celorlalte să intre în oraș pe străzile mici. Bimbașa Sava, văzînd această dispoziție, s-a dus cu arnăuții săi la Mitropolie și s-a închis în ea, împreună cu Mitropolitul însuși. Între timp, toate prăvăliile și casele din oraș s-au închis și ele. Poporul înarmat, împreună cu Tudor Vladimirescu, s-a grăbit spre Mitropolie, în speranța că aceasta li se va deschide în cele din urmă. Arnăuții însă au hotărît să se împotrivească cu hotărîre și Vladimirescu, convingîndu-se de aceasta, a ocupat pentru locuința sa proprie casa văduvei Zoița Brîncoveanu, situată chiar în fața Mitropoliei, iar oamenii lui înarmați s-au așezat prin diferite case și locuri în jurul Mitropoliei, căutînd să nu lase să treacă în ea nici un fel de provizii”<sup>23</sup>.

Deci, o adevărată blocare a Mitropoliei, în fața acestei acțiuni de bravadă a lui bimbașa Sava, dar o blocare discretă, cu infiltrări pe străzile mici, desigur în relativă liniște, ca orașul să nu intre în panică, timp în care celelalte dispoziții ale lui Tudor (închiderea prăvăliilor, a caselor etc.) își urmau cursul normal, din dispoziția Divanului sau, dacă acesta era închis de Sava în Mitropolie, în mod spontan, pentru siguranță<sup>24</sup>.

Coroborînd izvoare și rezumînd, reconstituim împrejurările grave – și complicate, sub aspect politic – ale intrării lui Tudor în Capitala țării; dar, în ultimă instanță, o intrare solemnă, triumfală, în fruntea „Adunării norodului” și în numele acesteia, intrarea în orașul care urma să fie, în concepția lui Tudor și a celor care gîndeau ca el consiliindu-l sau urmîndu-l cu încredere și speranță, urma să fie, deci, „scaunul oblăduirii norodului”.

Deci, rezumînd, reconstituim. Acceptînd, pentru început, să-și așeze tabăra la Cotroceni, de unde putea controla Capitala, Tudor, aflînd despre manevrele lui Sava – categoric, ostil acestuia – și mai ales de primejdia „năpădirii *Ipsilanteștilor*”, situație în care Divanul – ca „țară politică” – putea să cadă în mîna eteriștilor-fanarioți, Tudor deci a hotărît să intre în București cît mai repede și cu orice preț; de altfel, deocamdată, nimeni nu-l putea împiedica. În acest sens, a înștiințat Divanul și a dat dispozițiile de cuviință, pînă la detaliu. Bimbașa Sava s-a opus, bravînd cu nechibzuință sau, poate, în mod deliberat provocator, pentru a crea complicații. Divanul n-a fost de acord cu Sava, dar acesta, cu de la sine putere, a luat unele măsuri de împotrivire, săvîrșind totodată un grav act politic: închiderea Divanului în Mitropolie (chiar dacă nu integral), sub pază! Dacă Sava a putut strica podul spre mănăstirea Radu Vodă și strada („podul”) spre mănăstirea Mihai Vodă, unde-și avea instalați arnăuții, este de reținut că n-a stricat și „Podul Calicilor”, adică exact drumul care ducea sub „malul Mitropoliei”. Am reținut că Divanul nu fusese de acord cu măsurile lui Sava, dar pe unele dintre ele, practic, nu le-a putut preveni sau împiedica. Sava n-a ajuns însă să strice și „Podul Calicilor” (actuala Cale a Rahovei). Am mai reținut cum Tudor și-a introdus oștirea în București pe străzile mici, înconjurînd Mitropolia și, practic, blocînd-o, cu forțe net superioare arnăuților lui Sava, iar intrarea lui în Capitală s-a făcut în chip solemn, în liniște, fiind bine primit de poporul adunat pe „traseu”, fără incidente, cu citirea proclamației, cu „vizite” protocolare, cu străji puse unde trebuința cerea și cu toată înțelepciunea față de bravada lui Sava (sau numai a căpitanului lăsat de acesta în Mitropolie). A urmat, a doua zi (22.III/3.IV) evacuarea Mitropoliei de către arnăuții lui Sava și continuarea tratativelor lui Tudor cu Divanul pînă la 23.III/4.IV, cînd Tudor, primind forma finală a acelei „Cărți de adevărire”, a acceptat, la rîndul lui, să dea din parte-i și în numele „Adunării norodului”, „Înscrisul” din 23.III/4.IV 1821<sup>25</sup>.

Prin acest „Înscris” – pe care îl publicăm, ca anexă, după original – Tudor se obliga („din parte-’m, cu glasul obștii norodului”) ca „de astăzi înainte” să recunoască „*Vremelnica stăpînire a țării*” (deci, ca un fel de guvern provizoriu); făcea, e drept, unele concesii politice strict necesare pentru a înlătura asperitățile colaborării viitoare, dar, în schimb, reafirma cu toată fermitatea principiile revoluționare după care țara urma a se conduce sub „noul regim”.

A urmat, apoi, Proclamația către „toți lăcuiitorii orașelor și satelor”, tipărită în 3000 de exemplare și larg difuzată, databilă după 23.III/4.IV (adică după „Înscris”), act prin care principiile revoluționare de conducere a țării sînt aduse la cunoștința tuturor, prin citire în public – în sate și orașe –, sub luare de semnături<sup>26</sup>.

Cu aceste acte – între care nu uităm a enumera și amintita „Carte de adevărire” primită de Tudor de la Divan – au fost puse bazele colaborării între Tudor cu „Adunarea norodului” pe de o parte și „Vremelnica stăpînire” a țării pe de alta, de aici, din Capitala țării – considerată, cum am spus, drept „SCAUNUL OBLĂDUIRII NORODULUI”.

**„Înscrișul” prin care Tudor Vladimirescu, „cu glasul obștii norodului”, intrînd în București, se obligă să recunoască „Vremelnica Stăpînire a țării”, reafirmînd însă principiile revoluționare pe baza cărora înțelege să colaboreze cu aceasta.**

**„În numele prea sf<inte> și nedăspărțitii Troițe,  
unuia adevăratului Dumnezeu**

Ajungănd și într-aceast<ă> poliție a Bucureștilor cu o parte din ostași<i> țării ce au încins arme spre izbăvirea răutăților ce au cercat toți lăcuiitori<i> aceștii țări din pricina oblăduirii<i> domnilor ce au stăpînit pînă acum, și unindu-mă întru bune cugetări cu toți cei ce au cunoscut întru adăvăr că voiesc binele și folosul patriiei; luînd desăvârșite încredințări prin înscris și str<ă>ș<ni>c jurămint pe numele atotputernicului Dumnezeu, spre adevărarea și temeinica încredințare a vericărui patriot, mă leg și eu din parte-'m, cu glasul obștii norodului, printr-acest înscris al meu, și mă jur pe numele marelui Dumnezeu: întîiu, că niciodinioară nu voi cugeta, nici de față, nici prin chip de viclenie, asupra vieții și a cinsti<i> cuivaș din patriei mele sau asupra răpirii averii sale; și al doilea, că de astăzi înainte cunoscînd Vremelnica Stăpînire a țării, voi cere toate trebuincioasele oștirilor a să împlini prin poruncile aceștii stăpîniri, voi chipzui și voi pune în lucrare orice nizam spre încetarea păgubilor și-a răutăților ce au cercat drumeții și alții din partea ostașilor furii, și voi îndupleca pe tot norodu din cîte șaptesprezece jude<je> prin oricîte mijloace și cu oricare îndălătnicire voi avea, a da toată supunerea și ascultarea la Stăpînirea țării întru toate îngrijitoarile trebuințe, pe cît să va putea, cînd în<să> și aceast<ă> Stăpînire va avea îngrijire pentru dănsul a-l feri de orice jaf și nedreptate.

Iar către aceasta, unindu-mă cu toți cei înfrățiți la bunile cugetări ce între toți chipzui spre binile, folosul, neîntuirea pacinicii și liniștitei petreceri a patrii, voi fi silitor și săvârșitor, din parte-'m, spre orice bună pornire. Cît și în vreme de trebuință voi fi gata a mă război, prin armele ostașilor ce ocărnuiesc, înprotiva vrăjmașului ce să va arăta înprotivitor dreptăților țării, unindu-mă și la aceast<a> cu glasul și voința celor înfrățiți la aceast<ă> sf<intă> legătură.

Iar cînd voi urma înprotivă și prin vreun chip de meșteșug voi călca vreuna dintr-aceste legături ce mai sus, prin jurămint, încredințez, atunci nu numai pre puternicul Dumnezeu să am pîrîș, neînvrednicindu-mă cereștilor sale răsplătiri, ci și aici să fiu judecat de către toți cei înfrățiți, și adevărindu-mă, prin bune dovezi, învinovătit, să mă pedepsesc după hotărîrea pravililor. Drept aceia, săvârșind jurămint întru toate cîte mai sus s-ai pomenit, dau această iscălitură a mea spre încredințarea celor ce mi-au dat în scris asemenea încredințare și tutulor bunilor miei patrioți.

Theodor <m.p.>

1821 mart<ie> 23”

(Arh. St. Buc., fond Saint Georges, inv. 1126, pach. III, doc. 11, f. 1 r-v. Original, autograf Tudor Vladimirescu)

# 1821. L'entrée de Tudor Vladimirescu dans Bucarest. Le régime juridique de l'administration du peuple

## Résumé

L'approche de Tudor Vladimirescu de la ville de Bucarest avec son „Assemblée du peuple” inquiétait la vie politique du pays.

Acceptant au début d'installer son camp à Cotroceni, Tudor – apprenant les manœuvres de Sava bimbaşa (grade militaire turc correspondant à celui de colonel – n. tr.) et le danger que représentait l'arrivée des „hétairistes” d'Ypsilanti – décide d'entrer dans Bucarest.

Sa Proclamation du 20 mars/1<sup>er</sup> avril 1821 réaffirme les causes et les objectifs de la révolution et expose brièvement le fondement du nouveau régime au niveau de la pensée européenne de l'époque.

Bimbaşa Sava parvient à dissoudre le Divan qui ne l'approuvait pas à l'Eglise métropolitaine et à bloquer l'une des grandes voies d'accès en ville.

L'entrée des révolutionnaires dans la capitale est solennelle et paisible, étant bien accueillie par le peuple.

Le 23 mars/4 avril 1821, Tudor reçoit la forme finale du „Document d'attestation”. Il accepte de donner le même jour un acte par lequel il s'engage à reconnaître le „Pouvoir provisoire”.

Suit la Proclamation.

Par ces actes sont jetées les assises de la collaboration de Tudor et de „L'Assemblée du peuple”, d'une côté, et le „Pouvoir provisoire” de l'autre, collaboration considérée comme:

„Le régime juridique de l'administration du peuple”.

## Note

1. C. D. Aricescu, *Istoria revoluţiunii române de la 1821*, Craiova, 1874, p. 185; idem, *Acte justificative la istoria revoluţiunii române de la 1821*, Craiova, 1874, p. 123–126.
2. *Documente privind istoria României, Răscola din 1821* (în continuare: D. I. R., 1821), I, nr. 220, p. 372–373; s.n., G. D. T.).
3. După I. P. Liprandi (*D. I. R., 1821*, V, p. 277).
4. *D. I. R., 1821*, I, nr. 237, p. 395–396, v. şi vol. V, p. 268 şi 277.
5. *Ibidem*, vol. V, p. 277. Este încă de verificat informaţia.
6. G. D. Iscriu, Natalia Trandafirescu, Marcel Ciucă şi Ilie Cristian, *Izvoare narative interne privitoare la revoluţia din 1821* (în continuare: *Izvoare narative*, 1821), p. 74–75.
7. *Izvoare narative*, 1821, p. 75.
8. *D. I. R., 1821*, I, p. 388, nr. 231; s.n., G. D. I.
9. *Ibidem*, nr. 224, p. 376.
10. Originalul acestei proclamaţii, autograf Tudor Vladimirescu, în Arh. St. Buc., fond. Saint Georges, pach. III, doc. 10, hîrtie, difolio, cerneală maronie, bine conservat; publicat de C. D. Aricescu, *Acte justificative...*, p. 128–129 şi preluat după el în *D. I. R., 1821*, I, nr. 229, p. 385.
11. *D. I. R., 1821*, nr. 234, p. 391; Naum omite Sf. Spiridon şi trece în schimb Mihai Vodă (*Izvoare narative*, 1821, p. 75).
12. Emil Virtosu, *Tudor Vladimirescu, Glose, fapte şi documente n. i.*, Editura Casei şcoalelor, Bucureşti, 1927, p. 18/n, 1981, la Facultatea de Utilaj tehnologic din Bucureşti, printr-un simpozion, a fost comemorată a 160-a aniversare a revoluţiei exact în ziua şi ora intrării lui Tudor în Bucureşti. A fost un moment de ţinută ştiinţifică, dar şi de adîncă emoţie pentru întreaga asistenţă (v. „Viaţa studenţească” nr. 15/15 IV 1981 şi „Luceafărul” nr. 17/25 IV 1981).
13. După Naum, reţinem că au avut loc anumite discuţii – „multă prigonire făcîndu-să” – între Tudor şi Divan în legătură cu locurile desemnate de Tudor, în Capitală, pentru încartiruirea oştinii, locuri

- ocupate mai dinainte de „paznicii oraşului” (arnăuţii lui Sava), care „n-au vrut nici într-un chip să iasă dintrînsele” (iar Divanul nu avea alte forţe cu care să-l contracareze pe Sava!); Tudor, la rândul lui, a ameninţat că de va găsi împotrivire, „jşi va înlesni intrarea sa cu sabia în mînă”. Auzindu-se aceasta în Bucureşti, „paznicii oraşului” s-au îngrijit şi mai mult, hotărîţi să reziste. Şi Naum afirmă că au intervenit boierii Divanului, care „au înduplecat pe paznicii să se astîmpere şi pe Tudor să şadă în casele răposatului banului <M> Brîncoveanu ce sînt la poalile malului Mitropoliei” (*Izvoare narative*, 1821, p. 76).
14. C. D. Aricescu, *Istoria revoluţiunii...*, p. 188.
  15. Prima interpretare a steagului o datorăm lui Onisifor Ghibu, într-un studiu apărut (încă parţial) în „Repere sibieni”, II, Sibiu, 1980: *Contribuţii la istoria revoluţiei din 1821. Legăturile dintre Gheorghe Lazăr şi Tudor Vladimirescu*.
  16. Astfel, Dirzeanu notează că Tudor, cum venea pe Podul Calicilor (azi Calea Rahovei), „abătînd drumul pe la Poarta din Sus, ca să mearg pe la Beilic la mănăstirea Radului Vodă, au găsit podul du peste Dîmboviţa stricat de căminaru Sava şi s-au întors înapoi de au venit pã la Curtea Veche, să meargã sus la Mitropolie”. De la Mitropolie însă, „începînd oamenii căminarului Sava a slobozi puşti şi pistoale, nu l-au îngăduit a să apropia, ci <Tudor> întorcîndu-se către casele răposatii (atunci trăia – n.n.) băneşii Brîncovencii ce sînt în vale la Mitropolie, au pus oameni de au sărit peste zidul curţii şi, dăschizînd porţile, ai intrat slugerul cu tot alaiul său de s-au aşezat acolo...” (*D. I. R., 1821, V, p. 64*). Descriind intrarea lui Tudor în Bucureşti, M. Cioranu notează că acesta „a vrut să tragă la Mitropolie. Sava însă ocupase el Mitropolia mai înainte, umplînd-o cu arnăuţi, cari, la apropierea lui Tudor, au închis porţile, împotrivindu-se cu armele, de unde Tudor întorcîndu-se, a intrat în casele lui Emanoil Brîncoveanu de la capul dealului Mitropoliei. Şi noaptea aceea s-a petrecut cu slobozitori de arme unii asupra altora, pînă în revărsat de ziuă, dar fără plumb şi numai cu praf” (*N. Iorga, Izvoarele...*, p. 262; s.n.) După spusa mitropolitului însuşi, peste cîteva zile, în răspunsul către consulatul general ţarist din Bucureşti – *Sava închisese pur şi simplu Divanul în Mitropolie* (*D. I. R., 1821, I, p. 403*).
  17. N. Iorga, *Izvoarele...*, p. 335–336; s.n., C. D. I.
  18. *Ibidem*, p. 359–360; s.n., C. D. I.
  19. C. D. Aricescu, *Istoria revoluţiunii...*, p. 189.
  20. „pe care Tudor îl respecta cu deosebire” – adaugă, în notă, autorul citat (*ibidem*).
  21. *Ibidem*.
  22. C. D. Aricescu, *Istoria revoluţiunii...*, p. 190; s.n., G. D. I.
  23. *D. I. R., 1821, I, nr. 235, p. 392–393; s.n., G. D. I.*
  24. La 25 III/6 IV, mitropolitul răspundea consulatului general ţarist în legătură cu împrejurările intrării lui Tudor în Bucureşti: că prin surprindere Tudor i-a înştiinţat despre hotărîrea lui de a intra în Capitală la 21 III/2 IV – şi încă „cu toată sila sa...”, în sfînta Mitropolie”. În acest timp însă – continua mitropolitul – „noi” (el, mitropolitul şi Divanul – n.n.) înăuntru, <aceştia> „i s-au şi împotrivit <lui Tudor> şi nu l-au lăsat a intra”. Şi mitropolitul continuă relatarea, trecînd peste unele „detalii” pe care le-am văzut consemnate în alte izvoare. Dar relatarea este interesantă şi merită s-o urmărim: „După aceea, <Tudor>, făcîndu-şi arătările sale (ne amintim despre „consfătuirea de a doua zi, 22 III/3 IV, de la Mitropolie cînd Sava a fost „convins să părăsească localul Mitropoliei – n.n.) nu ne-au mai rămas nici vreme măcar a ieşi afară din Mitropolie...” Iar peste două zile – continuă mitropolitul –, adică la 23.III/4 IV, „ne-au venit altă silă şi mai mare, căroră nemaiputînd mai mult a să împotrivi, cei închişi în Mitropolie (de data aceasta de Tudor, dar – am reţinut din celelalte izvoare! – cu menajamente), cu războinice mijloace (pe care divaniştii nu le aveau!), „ în urmă /cele arătate de Tudor – acuza mitropolitul/ s-au priimit şi fără a vrea” (*D. I. R., 1821, I, nr. 243, p. 403; s.n., G. D. I.*).
  25. Aceasta, întrucît pînă în 1976 el a fost cunoscut după o copie, iar după original l-am publicat în „Revista arhivelor”, nr. 2/1976, p. 203–204). Ne abţinem aici de la un comentariu mai larg, care ar trebui să-l lege neapărat de etapa următoare a revoluţiei, fapt care depăşeşte cadrul studiului de faţă.
  26. *D. I. R., 1821, p. 230, p. 385–387*, cu menţinerea greşită a datei, după C. D. Aricescu; idem, vol. II, nr. 20, p. 35–38 şi nr. 79, p. 108–109. Data postquam a acestei proclamaţii a fost stabilită, just de Emil Virtosu, Tudor Vladimirescu, *Glose...*, p. 14.

# **Din istoria Cotrocenilor. Serbarea lui Tudor Vladimirescu**

*ADRIANA HARASIM*

În numărul din 10 septembrie 1870, ziarul „Columna lui Traian”, al cărui director era marele nostru istoric Bogdan Petriceicu Hasdeu, insera un apel, amintind că în 1871 se împlineau cincizeci de ani de când încetase domnia fanariotă, cincizeci de ani de la acel 1821, anul revoluției lui Tudor Vladimirescu.

Apelul amintea că „un comitet va publica peste puțin un program și va deschide o subscriere pentru a organiza cu această ocaziune în Capitală o serbare semiseculară de jubileu în onoarea lui Tudor Vladimirescu”.

Răspunsul cel mai călduros la apel l-a dat societatea „Românismul” al cărei președinte era tot B. P. Hasdeu, vicepreședinți Ion A. Brătescu și Ștefan Mihalache, iar secretari G. Dem. Teodorescu, Grigore G. Tocilescu și T. P. Rădulescu.

Datorită râvnei și entuziasmului lor, în 6 iunie 1871, „pe cîmpia Cotrocenilor, unde fusese tabăra eroului din 1821, chiar față în față cu palatul Măriei Sale Vodă, s-a serbat memoria aceluia... ce spulberase străinismul de pe tronul lui Mircea cel Mare”.

Iată cum s-a desfășurat serbarea: „Darea de seamă” apare în „Columna lui Traian” din 16 iunie 1871:

„Urcînd dealul Cotrocenilor, privirea îți era oprită de aspectul impozant al unui umbrar, construit pe platoul din dreapta șoselei ce duce la mănăstire. Umbrarul în sine era modest, dar, decorat cu verdeață și ornat cu steagurile naționale, avea cea mai frumoasă aparență. Interiorul acestui umbrar era ocupat în centru de o tribună deasupra căreia se afla portretul lui Tudor Vladimirescu, ornat cu o coroană de flori. Portretul era din cel editat de d. maior Papazoglu (care e figura cam bănuită, lipsa unui portret mai exact se simte)”.

Organizatorii, se observă, nu aveau încă un portret al lui Tudor realizat de Theodor Aman.

„La 10 serbarea s-a început printr-un serviciu religios oficiat de patru preoți: s-a chemat binecuvîntarea cerului asupra junimii, care și-a adus aminte de eroul patriei și s-a rugat Atotputernicul a face memoria acestora să fie eternă între Români”.

De la tribună, N. A. Popovici, membru al societății, recită o rugăciune pe versuri de poetul Lapedatu, apoi urmează discursurile lui B. P. Hasdeu, G. Missail, George Tocilescu, N. Scurtescu. (Foto 1).

Tînărul istoric Grigore Tocilescu rostește o dizertație „Apoteoza lui Tudor Vladimirescu”, dizertație pe care o încheie cu cuvintele:

„Cine e acum Tudor – Națiunea!”

Muzica gardei militare, sub inteligenta direcțiune a domnului „capel maistru Cratovil”, a executat diferite arii naționale. Multe dansuri și hore naționale au fost întinse de țărani veniți la serbare, iar o agapă a întrunit pe toți asistenții.

Serbarea a continuat pînă la 7 seara „în dansuri naționale și în cea mai mare veselie, cînd atunci d. Satmari (sic), invitat de comitetul organizator al serbării, veni de fotografie frumosul aspect, ce înfățișa această serbare, care către seară luă un caracter dintre cele mai originale prin prezența unei imense populațiuni de la țară în costume naționale”, iar în încheiere se exprimă speranța că „serbarea memoriei lui Tudor Vladimirescu va lua locul ce merită între destinele naționale și va fi din ce în ce mai demnă de eroul, în a cărei memorie se dedică.

Și totuși, Tudor a uitat, uitată a fost și jertfa lui care a deșteptat un neam amorțit de peste o sută de ani, uitat a fost și cîmpul Cotrocenilor, care s-a mai chemat și tabăra regenerației de la 1821.

Mărturie a rămas fotografia făcută de Carol Popp de Szathmari în 6 iunie 1871. În spatele tribunei se zărește turla mănăstirii Cotroceni, iar în medalion figura lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, cel care a chemat posteritatea să se angajeze în păstrarea amintirii eroilor neamului (Foto 2).

## **Sur l'histoire de Cotroceni. La fête de Tudor Vladimirescu**

### **Résumé**

Zône plutôt oubliée de Bucarest, le plateau de Cotroceni est connu surtout à cause du palais princier. Mais, ses environs cadrent encore des souvenirs, des vestiges de l'histoire mouvementée de la ville et du peuple roumain. On doit affirmer que c'est le second centre de Bucarest. Parmi les événements qui se sont déroulés ici, nous présentons aujourd'hui la fête de Tudor Vladimirescu, le grand Héros de la révolution de 1821, fête organisée par la société ayant les grands historiens Bogdan Petriceicu Hasdeu et Grigore Tocilescu. Les photos sont l'oeuvre de Charles Szathmari.



# **Ansambluri funerare bucureștene de secol XIX**

TEODORA SPERANȚA DIACONESCU  
AURELIAN STROE

Grija de a da capitalei țării un aspect cât mai frumos a constituit o preocupare veche a locuitorilor și autorităților Bucureștilor. În secolul XIX ea va cunoaște însă o nouă etapă, încercându-se construirea – în afara perimetrului aglomerat din centru – a unui oraș nou, sistematizat – aidoma orașelor moderne din Europa – „unde cetatea ce se zice veche este cea mai urită vedere, în vreme ce cetatea cea nouă arată o frumusețe deosebită, un aer folositor, mulțumire și sănătate celor ce lăcuiesc într-însa”<sup>1</sup>.

În acest scop se înființează în martie 1830 o comisie ce elaborează un proiect de „regulament pentru starea sănătății și paza bunei orînduiei în București”. Se propun o serie întreagă de măsuri ce urmăreau – alături de înfăptuirea unor lucrări edilitare de înfrumusețare și modernizare – curățirea orașului și îndepărtarea focarelor de epidemii.

Pe această direcție, articolul 25 al regulamentului de mai sus interzice „cu totul de a se mai îngropa morți în oraș, ci toți, de la cea dintîi persoană pînă la cea din urmă, fără osebire, să se îngroape în afara orașului”<sup>2</sup> – stabilindu-se pentru aceasta opt puncte „simitiere”: patru pentru pămîntenii de rit ortodox – la Podul Mogoșoaiei, la capul Podului din afară, dincolo de Obor, la capul Podului Șerban Vodă, spre dealul Filaretului și în preajma uliței Podului de pămînt –, celelalte patru fiind pentru „papistași, protestanți, armeni și evrei”<sup>3</sup>.

Dar pînă în 1879, cînd se dă o dispoziție fermă în acest sens<sup>4</sup>, bucureștenii vor continua înhumările în centrul orașului, în jurul bisericii din „mahalaua” în care locuiau.

Loc de adunare a enoriașilor, de înregistrare a noilor născuți, a proaspeților căsătoriți și a decedaților, bisericile constituiau de fapt centrul cartierului pe care îl deserveau, îndeplinind și rolul de capelă a unor ansambluri funerare locale.

În cele ce urmează vom prezenta ansambluri funerare – sau mai precis ceea ce a mai rămas din ele – din jurul a trei lăcașuri de cult bucureștene: biserica Bradu-Staicu, biserica Sf. Gheorghe Nou și biserica Scaune.

## **BISERICA BRADU-STAIKU\***

Înălțată de Staicu logofătul și de soția sa Despa pe locul unei ctitorii mai vechi din lemn, biserica Bradu-Staicu apare semnalată documentar în 1726, cînd ctitorul este nevoit să răscumpere de la mănăstirea Radu-Vodă locul pe care se ridică această construcție, loc mai înainte domnesc și cedat mănăstirii de către voievod<sup>5</sup>.

Refăcută de Apostol Velicu în 1809, biserica deservea mahalaua Staicului din plasa Broștenilor, cartier care, potrivit catagrafiei din 1798, cuprindea 96 de case<sup>6</sup>.

Din fostul cimitir al mahalalei Staicului format în jurul acestui lăcaș religios s-au păstrat trei cruci. Cea mai mare dintre ele (dimensiuni 180 X 94 cm), aflată lângă intrarea în biserică în partea stângă, este încadrată de un chenar linear proeminent; în partea superioară are înscrisă data, iar în cea inferioară inscripția propriu-zisă: „1849 / martie 27 / Aici odihne / ște robi lui / Dumnezeu / ...” următoarele 5 rânduri fiind distruse în prezent. Nu aceeași era situația în anul 1907 când N. Iorga menționa „pe un mormînt afară” inscripția: „1849 Martie 27. Aici odihnește robi lui Dumnezeu Sfetcu împreună cu soția sa Joița și cu fiii...”, lipsă fiind numai aproximativ un rînd și jumătate, probabil două nume<sup>7</sup>. Sub crucea mai sus prezentată se află lespedea din piatră (dimensiuni 150 x 85 cm), avînd în partea superioară pe un cîmp decorat alcătuit din 5 garoafe așezate central, încadrate de 4 rozete, iar în partea inferioară inscripția: „Supt această pi / iatră sã odihnește / ... Dumnezeu / Sfetcu i (?) Maria soția lu(i)... / ...Joița... / ...” (urmează două rînduri aproape în întregime șterse). N. Iorga nu amintește însă cele două însemne funerare existente în grădina din dreapta bisericii, ceea ce ne îndreptățește să presupunem că sînt scoase la iveală după această dată. De altfel, săpături recente pentru amenajarea unei magazii scot și în prezent la lumină fragmente de cruci.

Din aceste două cruci aflate în spațiul din dreapta bisericii, una are o siluetă elegantă, cu brațele laterale scurte (dimensiuni 117 X 60 cm); inscripția cu litere ușor ascuțite este subliniată de rînduri în relief: „Ancuța Di / mitrie logo / făt Matei Te / ... tina Ort / ier... le... / Ana pre(s)vi / tera 1830”. Cealaltă are un aspect masiv, datorat în parte și capitelului paralelipipedic (dimensiuni 90 X 50 cm); (Foto 3); o imagine conturată simplu încadrează inscripția cu litere rotunjite: „Pome / ște Dme / Vasil er / eiu (Do)b / ra 830”.

## BISERICA SF. GHEORGHE NOU

Construcția exista ca lăcaș de cult încă din secolul al XVI-lea. Se mărește în timpul lui Antonie Vodă din Popești cînd, cu cheltuiala dragomanului Panaiot Nicusios, se adaugă chiliile și clădirile adiacente. În anul 1707, Constantin Brîncoveanu reconstruiește integral atît biserica, cît și „lăcuințele” din jur<sup>8</sup>. Monumentul suferă mai apoi stricăciuni grave în incendiile din 1718, 1804 și mai ales în 1847, fiind de fiecare dată refăcut.

În jurul ei se întindea un cartier populat: mahalaua Sf. Gheorghe Nou, care, conform aceleiași catagrafii din 1798, era a doua ca populație din București, însumînd un număr de 209 case<sup>9</sup>.

Litografiile și gravurile acestei biserici executate după desenele lui Raffet și Bouquet din 1837, respectiv 1841, arată clar existența, de ambele părți ale construcției, la punctul de legătură între naos și altar, a unor însemne funerare din piatră.

În urma lucrărilor de restaurare a monumentului, executate nu cu mult timp în urmă, la circa doi metri sub actualul nivel de călcare, în dreptul fundației din prima jumătate a secolului al XIX-lea, au fost scoase la lumină lespezi de mormînt, cruci și fragmente de cruci de piatră. Dintre pietrele de mormînt aflate în partea stîngă a construcției doar două au inscripție lizibilă. Una dintre ele este ornamentată în partea superioară cu doi îngeri, așezați pe nouri, ce susțin o coroană închisă. Între ei se află o cruce sprijinită pe două vâluri unite la mijloc cu ciucure. Lespedea (dimensiuni 170 X 89 cm) este din piatră, fragmentată spre jumătate; are cadru cu

motive vegetale și inscripția: „*Supt această pi / atră să odihnesc / răposajii robi lui / Dumnezeu Anastase / fratele său Dumitru / feciorii lui hagi Alecu Șli / vneli martie în 26 anul / 1839 iulie în 21*”. În mitrica anului 1839 a bisericii Sf. Gheorghe Nou întâlnim pe un Dumitru Cismaru, mort la 12 iunie și îngropat de popa Teodosie<sup>10</sup>. Anastase nu figurează în mitrică, dar, judecând după cele două date înscrise pe piatră, el a decedat în martie același an. Un Petre Costea Slivnalău ot Popa Hera – probabil o rudă a lui Hagi Alecu ce locuia în vecinătate – este menționat în catastiful patentarilor din București din anul 1832 la categoria căldărari, potcovari, lăutari<sup>11</sup>.

Cealaltă lespede din piatră (dimensiuni: 170 X 65 cm) are cadru liniar și este ornamentată în partea superioară cu soare și lună figurate despărțite la mijloc printr-o cruce. Inscripția: „*Supt această piat / ră să odihnește o / asele răposatului / robu lui Dumnezeu / Grigore Cojocar / 1835 aprilie 20*”.

În dreapta bisericii se află o cruce de piatră (dimensiuni: 75 X 37 cm) (Foto 4), cu un mic capitel, cu litere inegale, stângaci lucrate avînd inscripția: „*Petre Dumi / triu / 1828 mar / teiu 20*”.

## BISERICA SCAUNE

Apare menționată documentar pentru prima oară în 1675, pe locul unde înainte se întindea stăpînirea marelui vornic Cernica. Biserica actuală a fost zidită de Atanasi de Tîrnovo și terminată de nepotul său Stavro, la 3 septembrie 1705<sup>12</sup>. Cunoscută sub numele de biserica Săpunari (datorită probabil contribuției bănești substanțiale a acelei bresle ai cărei membri se concentraseră pe lângă apa Bucureștioarei), sau a Scaunelor (după scaunele de carne ale orașului), ea se afla într-o veche „mahala” bucureșteană populată de categorii sociale diferite<sup>13</sup>, denumirea mai nouă reflectînd schimbările petrecute în acest cartier al capitalei în prima jumătate a secolului al XVII-lea, cînd măcelarii înlocuiesc ca putere economică și demografică pe săpunari.

Cimitirul din vecinătatea bisericii se întindea pe o porțiune relativ mare. Lucrările de construcții efectuate în perioada dintre cele două războaie mondiale și prin anii 1950–1960 au scos la lumină însemne funerare, grupate în prezent în jurul monumentului.

În pridvor, în partea stîngă, se află o lespede de piatră ornamentată superior cu soare și lună figurate, despărțite la mijloc de o cruce (dimensiuni: 155 X 77 cm). Inferior este excizat un cap de mort înconjurat de inscripția semicirculară: „*.... Basile, Luca, Floarea cu Miu 1818*”. Central, inscripția propriu-zisă: „*Suptu această piatră s / ă odihnesc oasele / răposajilor robilor lui / Dumnezeu Lambrini Sma / randa Eliana Păuna / 1830 septembrie 1*”.

În curte, în stînga bisericii.

Cruce de piatră cu capitel mic (dimensiuni 67 X 32 cm) (Foto 5) și inscripția: „*Ioana / Safta / 1814*”. Crucea este fragmentată la bază.

În aceeași parte, în fața monumentului. Cruce de piatră de mici dimensiuni (40 X 72 cm), cu următoarea inscripție: „*Apostol sin / Sterie (?) / Ileana s / in Gheorghe*”.

Piatră de mormînt sub crucea anterior prezentată, ornamentată cu soare și lună figurate, despărțite de o cruce centrală (dimensiuni: 150 X 76 cm). În colțurile de sus, cîte un cap de înger. Inscripție: „*Supt această piatră să / odihnește trupul răpo / saji robi lui Dumnezeu / Anghelina soția lui Gheorghe / 1839 februarie 26*”. În mitrica morților pe anul 1839 a bisericii Scaune figurează înscrisă Anghelina

văduva, decedată la 22 februarie și îngropată de popa Vasile în cimitirul mahalalei în care locuise<sup>14</sup>.

În curte, în dreapta bisericii, sprijinite de scara de acces.

Crucea de piatră cu capitel mic (dimensiuni: 70 X 30 cm) (Foto 6). inscripție cu litere inegal spaționate: „Robi lu / i Dum / nezeu / Elena / 1834”. O Elena văduva, aflăm în mitrica anului 1834, decedată sîmbătă 8 decembrie și înmormîntată de preotul Neagu<sup>15</sup>.

Cruce de piatră cu capitel mic (dimensiuni: 50 X 33 cm) (Foto 7). Inscriptie cu litere suprascrise: „P(o)meni go(s)po(d) / Dimitrie/1811”.

În aceeași parte, în fața intrării.

Cruce de piatră cu capitel mic purtînd înscrisă data 1840 (dimensiuni: 92 X 38 cm) și inscripția „Dragomi / ru trei / u... /... Gheor / ghe Mari / nu”. În mitrica morților pe anul 1840 figurează un Gheorghe Sacagiul din mahalaua Scaunelor, decedat duminică 3 martie și înmormîntat de popa Petre<sup>16</sup>. Primul menționat, Dragomir, decedat anterior, a fost probabil reînhumat la această dată.

Lespede de mormînt sub crucea anterior prezentată, din marmură albă, cu o bogată decorație cu motive geometrice și vegetale de inspirație barocă (dimensiuni: 158 X 77 cm) (Foto 8). Inscriptie încadrată de un chenar liniar: „Supt această pîat / ră zac oasele ră / posaților robii lui / Dumnezeu Ioan Ili / ovici și fii lui și a ră / posaților Petre Hagi / Ionciu și Anastasia / 1840 april 23 Bucur(esti)”.

Desprinzînd din ansamblurile funerare de secol XIX urmele păstrate în jurul celor trei biserici amintite, consierăm oportun să punctăm cîteva observații ce se reliefează din materialul prezentat.

Grupate în două categorii – cruci de piatră și lespezi – însemnele funerare descrise mai sus sînt însoțite de inscripții sumare, cu text concis, ce menționează elementele esențiale: numele, data morții sau a înhumării, gradul de rudenie. Literele sînt realizate toate prin excizare; forma și așezarea lor, ligamentele sau suprascrierea imprimă însemnului un aspect ordonat sau neglijent, dovedind îndemînarea mai mare sau mai mică a cioplitorului. Legat de aceasta, subliniem că toate însemnele funerare amintite corespund unei categorii sociale modeste de tîrgoveți, formată din mici meseriași și negustori, care se diferențiază între ei prin posibilitățile materiale ale fiecăruia. Așadar, vom întîlni uneori un plus de eleganță în caligrafierea literelor, în modelarea textului, în aspectul general. Cînd situația financiară este prosperă sînt folosite lespezi de mormînt; motivele ornamentale se repetă. Uneori, materialul suport (marmură), ca și decorația bogată dovedesc tendința acestora de a se ridica la nivelul claselor sociale dominante, imitînd pietre funerare ale unor demnitari aflate în pronaosul bisericii.

## Bukarester Bestattungsanlagen im XIX. Jahrhundert

### Überzicht

Vor jener Zeit, in der die Bemühungen um die Systematisierung und Regelung der Hauptstadt der Rumanischen Lander die Tatsache zur Folge hatten, dass die Beerdigungen nur in speziell eingerichteten und ausdrücklich festgestellten Orten stattfinden konnten, wurden die Begrabnisstätten um die Vorstadtkirchen gewählt. Die Grabsteine und – kreuze die wir rings um drei Bukarester Kirchen – Bradu-Staicu, Sf. Gheorghe Nou und Scaune – untersucht haben, stellen uns Einwohner, Handwerke, soziale und finanzielle Verhältnisse vor. Die auf diese Weise gewonnenen Informationen scheinen gering zu sein, dagegen enthüllen sie eine Mikrogeschichte – en detail – Bukarests in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts.

\* Biserica Bradu Staicu a fost demolată în anul 1987, după prezentarea acestei comunicări. Parte din piesele recuperate au fost depozitate la Mănăstirea Cernica.

1. C. C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, București, 1979, p. 112.
2. H. Oprescu, E. și I. Vîrtosu, *Începuturi edilitare 1830-1832. I. Documente pentru istoria Bucureștiului*, București, 1936, p. 40.
3. G. Bezviconi, *Necropola capitalei*, București, 1972, p. 6.
4. H. Stahl, *Bucureștii ce se duc*, București, p. 34, 243.
5. G. I. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 318; C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 80
6. G. I. Ionescu-Gion, *op. cit.*, p. 342; C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 306.
7. N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, fasc. II, București, 1907, p. 328.
8. G. I. Ionescu-Gion, *op. cit.*, p. 190, 192.
- 9. *Ibidem*, p. 340.
10. F. A. S. M. B., *Colecția registrelor de stare civilă*, Mitrice, 243 (Biserica Sf. Gheorghe Nou), f. 42 v.
11. H. Oprescu, E. și I. Vîrtosu, *op. cit.*, p. 210.
12. N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor din București*, București, 1961, p. 269-269.
13. C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 81.
14. F. A. S. M. B., *Colecția registrelor de stare civilă*, Mitrice, 209 (Biserica Scaune), f. 60 v.
15. *Ibidem*, f. 21.
16. *Ibidem*, f. 70 v.

.

## **II. Arhitectură și urbanistică**



# **Aportul arhitecților români la definirea stilistică a arhitecturii bucureștene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea**

CEZARA MUCENIC

Afirmarea școlii românești de arhitectură s-a făcut în câteva etape distincte, orașul București reprezentând un vast teren de conturare a formelor, atât prin amploarea și programul variat al construcțiilor, cât și prin concentrarea eforturilor edilitar-urbanistice către orașul capitală. Dezvoltarea impetuoasă cunoscută în special după unirea Principatelor a impus intervenirea în mod activ în evoluția sa constructivă, în primul rând pentru asigurarea unor norme edilitare necesare în vederea realizării unui grad de siguranță față de incendii și în al doilea rând pentru atingerea unui anume nivel urban. Legat de acesta, a devenit o normă de judecare a valorii clădirilor nou construite gradul de modernitate, ce implica dotări tehnice de ultimă oră și în ceea ce privește aspectul estetic, preluarea unor curente artistice ce se vehiculau în mod preponderent în marile orașe ale Europei, imprimându-le o anume identitate. Această vest-europenizare a orașului se lega de tendința existentă încă de la începutul secolului, de intrare a sa într-un circuit continental activ (Foto 9-15).

În prima etapă pe care o cunoaște în perioada regulamentară, orașul preia cu destulă rapiditate repertoriul formal practicat de arhitecții străini, ce sînt chemați sau vin să-și ofere serviciile. Ei le aplică la clădirile ce în majoritate mențin planul tradițional, o schimbare neimpunându-se datorită păstrării în linii esențiale a aceluiași condiții de locuire. Efortul constructiv se depune în favoarea casei de locuit, păstrîndu-se distincția între cele trei tipuri legate de păturile sociale dominante ale orașului și de activitatea lor: casa de boier – palatul, casa de negustor, ce cuprinde și prăvălia, și casa micului meseriaș sau agricultor cu activitate legată de terenurile limitrofe orașului, casă legată încă puternic de tradiția rurală. Statul modern a cărui capitală este Bucureștiul abia se conturează și încă nu are forța financiară necesară de a întreprinde programe constructive pentru adăpostirea funcțiunilor administrative. De aceea se recurge, cu destule cheltuieli, la adaptarea unor clădiri particulare luate cu chirie sau cumpărate. Singurele construcții pentru funcțiuni sociale aparținătoare acestei perioade rămîn: Primăria orașului care va arde numai după cîțiva ani de la construire în marele incendiu din 1847 și Teatrul Național, ambele opere ale unor arhitecți străini. Încă de la cea de a doua se întrezărește una dintre caracteristicile clădirilor sociale, și anume programul amplu aplicat cu mare îngrijire, folosindu-se cele mai bune materiale de construcții și dotări tehnice, care depășesc cu mult stadiul general de dezvoltare și le impun ca modele și puncte de referință.

În acest context își încep activitatea arhitecții români formați la școli apusene, multă vreme, pînă aproape de sfîrșitul secolului, neexistînd aici o școală de arhi-



tectură. Proveniți în majoritate din mica boierime sau burghezie, ei reprezintă pătură de avangardă, aceea care încearcă să rupă zăgăzurile unei vieți cu orizont limitat și să ducă cu rapiditate lumea românească spre structurile „moderne”. Arhitecții autohtoni se vor implica cu toate forțele în viața culturală și socială a orașului, începînd cu cei aparținători generației de la 1848. De aceea își vor putea pune amprenta atît pe reorganizarea edilitară, cît și pe realizarea profilului ei arhitectural. Mai mult, ei își vor aduce contribuția și la crearea unei gîndiri teoretice asupra problemelor arhitecturii.

Orașul are nevoie stringentă, în această fază, de cadre cu bună pregătire, care să facă față unor programe variate, participînd la toate cerințele, fie cele firești ale specialității pe care o reprezintă, fie unele care nu solicită pregătire superioară, dar pe care le preiau în lipsa tehnicienilor. De altfel, pe plan constructiv, proiectele sînt realizate atît de arhitecți, cît și de ingineri constructori, mulți posedînd dubla specialitate de inginer-arhitect.

Din punct de vedere stilistic, aportul arhitecților români se va exercita fie prin programele la care participă direct ca realizatori, fie prin conducerea unor proiecte ale arhitecților străini, dovadă a aderării la stilul propus de aceia și nu în ultimul rînd prin controlul și îndrumările pe care le dau în calitate de șefi ai compartimentelor de arhitectură din diferite ministere și direcții. În același timp, dovadă a prestigiului pe care și-l cîștigă, ei vor fi solicitați să fie membri în jurii internaționale pentru unele concursuri de arhitectură, care se susțin în vederea utilării orașului cu clădiri reprezentative. După faza în care acestea erau propuse unor arhitecți străini cunoscuți ca activitate și rar unor arhitecți români. către sfîrșitul secolului și sub impulsul arhitecților locali ce doresc să se impună în confruntări de prestigiu, se folosesc tot mai des concursurile, deși nu întotdeauna respectîndu-se opiniile specialiștilor – ca în cazul concursului privind clădirea Gării Tîrgoviște, actuala Gară de Nord, la care, cu tot protestul lui Mincu și Socolescu, nu se anulează premiul I, deși se dovedise un plagiat. Totuși, faptul că sînt solicitați arhitecții autohtoni, pentru elaborarea de programe și verificarea soluțiilor propuse, le permite acestora să contribuie într-o măsură sporită la realizarea unui anume profil arhitectural.

În această perioadă, fazele stilistice care se pot delimita corespund, în mare, celor trei etape ale evoluției arhitecturii secolului al XIX-lea european. Prima fază este marcată de neoclasicism, preluat la începutul secolului în unele palate boierești și acceptat rapid datorită inexistenței unei diferențe structurale nete față de ceea ce poate fi numit arhitectura urbană specific românească datorită folosirii unui volum unitar, în care numai corpul central este marcat în decroș, împărțirii pe două registre prin brîu median și dominanței orizontale. Nou este numai un anume repertoriu de elemente decorative: frontoane, pilaștri pentru ancadramentul ferestrelor sau ritmarea traveelor fațadei, balustrade, toate avînd însă meritul că se pot plasa pe vechile forme, necerînd o schimbare volumetrică sau planimetrică. În aceste condiții, cu un efort minim, proprietarul își vede casa adusă în rînd cu noul. De aceea, neoclasicismul ca decor devine una dintre soluțiile larg adoptate încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pe acest plan, un rol important îl păstrează mentalitatea predominantă în oraș – permanenta dorință de înnoire – ce determină fiecare generație să intervină în avutul imobil. Clădirile nu sînt depozitare ale familiilor care să viseze păstrarea lor într-o formă cît mai apropiată de începuturi, mărturie a vechilor tradiții pe care le moștenesc și le perpetuează, ci fiecare dintre moștenitori, și nu numai ei, ci chiar în timpul aceluiași proprietar, dorește inovarea, adoptarea noutăților, dacă este posibil, ca nivel de locuire sau măcar ca aspect al

clădirii. Se remarcă și o încercare de demonstrare a nivelului economic atins, care permite să-ți transformi locuința, prăvălia, atelierul. De altfel, deseori, în cererile făcute revine cuvântul de modern, nou, acesta fiind similar cu „evropenesce”. Este o urmare firească și a lărgirii piețelor de desfacere care determină negustorul și boierul bucureștean să ajungă pînă la Paris și Londra, ceea ce-i permite să vadă ce se poartă în materie de construcții și acolo.

Iată de ce cînd Alex. Orăscu se întoarce de la studiile sale făcute la Academiiile de artă din Berlin și München, orașe în care la data formării sale predomina una dintre cele mai reprezentative școli neoclasiche, el poate să-și pună în aplicare ideile găsind gustul deja format și gata să recepteze și un neoclasicism de structură mai rigidă, cum era cel german. Șansa unică este punerea lui în aplicare într-un program de mare amploare, care-i permite să-l dezvolte și care nu contravine arhitecturii locale deoarece aceasta nu avusese pînă la acea dată nimic similar de rezolvat. Clădirea Universității-Academiei, cum s-a numit la acea dată, plasată în chiar inima orașului, a dovedit dintr-o dată, la proporții monumentale, capacitatea unui arhitect autohton de a transpune în volume cerințele unui program dificil, de a găsi soluții originale și în același timp de a se ancora stilistic în mod clar, într-o anumită zonă. În următoarele clădiri proiectate: Hotelul Bulevard, Palatul Dacia, Orăscu reia același repertoriu formal, dar reușește să-i dea valențe noi, la fiecare păstrînd raportul corespunzător între funcțiune și realizare artistică, astfel ca ele să se găsească în echilibru. Dacă prin bogata activitate socială și culturală ca membru în diferite comitete municipale, ajutor de primar, profesor al Universității, decan și rector al ei, senator, Orăscu nu va mai putea activa și ca arhitect proiectant, O. Beniș va continua tradiția neoclasică propunînd-o unor programe de locuit în care va încerca și o adaptare planimetrică prin introducerea planului în formă de U dezvoltat simetric față de centrul de interes.

Trebuie subliniată o trăsătură a arhitecturii bucureștene independentă de etapele stilistice prin care a trecut în secolul al XIX-lea, și anume repertoriul decorativ adoptat, folosit cu economie, volumele rămînînd clar exprimate. Se încearcă permanent evitarea rupturii între formă și funcție, prima fiind menită să sublinieze pe cea de-a doua. De aceea, trecerea de la neoclasicism la eclectism nu reprezintă o cezură și de multe ori este abia simțită, numai analiza modernizării punînd-o în evidență. O explicație este și situarea celor două curente arhitecturale preluate în același raport cu arhitectura locală tradițională. Este introdus un nou repertoriu formal, de la neoclasicism, preluat dintr-o singură arie culturală, la eclectism, din mai multe, dar la fel de străine pentru clientul locului. Arhitectul ce le folosește se bazează pe cele învățate, pe memorie vizuală sau pe unele repertorii de forme existente sau făcute de el în perioada studiilor. Fără modelul inițial sub ochi, arhitectul se bucură de o mai mare libertate de invenție, ceea ce-i permite punerea în operă în raport cu viziunea sa artistică și cu comanda socială.

Trecerea spre eclectism a fost o etapă firească în acest proces lent de transformare a orașului într-un centru de nivel european. Neoclasicismul prea puțin menținut cedează locul eclectismului. Acesta cunoaște aceleași etape de difuziune. O primă etapă este definită prin introducerea lui ca motiv decorativ al fațadei fără a se părăsi punerea în pagină de tip neoclasic, deci cu păstrarea suprafeței volumelor aerisite, modernizarea neavînd decît rol de subliniere a golurilor, traveelor sau a trecerii între caturi. Abia către sfîrșitul secolului aceasta înecă suprafețele și în unele cazuri contribuie la erorile privind funcționalitatea clădirii prin plasarea ei într-un mod și la un nivel care contrazice logica construcției. Planurile se schimbă

radical căci acum apar locuința tip vilă, cu plan adunat, în care galeria se menține doar pentru aripa conținând dependințele, apoi casa de raport cu apartamente multiple care conține galeria devenită coridor pentru circulație și în același timp marile clădiri publice ale orașului, fiecare cu un program special legat de funcțiunea sa, care trebuie îndeplinit și adaptat amplasării. Se păstrează pînă către sfîrșitul secolului curtea interioară ca modalitate de desfășurare a spațiului, forma și amplasarea ei depinzînd de rezolvările impuse de circulație. Ea coexistă în paralel cu apariția construcției cu plan adunat, cu încăperile dispuse în jurul holului central sau de-a lungul unui coridor, care permite decomandarea camerelor. Tot mai mult casa nu mai comunică cu exteriorul decît prin deschideri sau puținele balcoane, eliminînd spațiile intermediare: galerii închise sau deschise, terase.

O altă trăsătură a arhitecturii bucureștene propriie arhitecților români ce au activat aici în faza eclectică este variația rezolvărilor planimetrice care se înscriu însă în anume trăsături definitorii ca redusul joc volumetric, apelîndu-se de obicei la volumul monolit cu ușoare decroșuri pentru centrul de interes, apoi amplasarea în raport cu necesitățile urbane de definire a zonelor – strada, piața, colțul de stradă etc. și în acest context al gîndirii arhitecturale, rezolvarea fațadelor astfel ca ele să servească și programului edilitar general de punere în valoare a rolului de oraș-capitală prin aspectul conferit străzilor. Decoratia casei de locuit se înscrie în cîteva norme generale neimpuse de un program, ci derivate din condițiile similare de construire. Modenatura variază pentru corpul central și cel al dependințelor, totdeauna ultimele primind un minimum de motive în genere reduse la modul de tăiere a deschiderilor sau unele ancadramente, care o leagă stilistic de clădirea principală. Și aici rezolvările sînt variate în funcție de catul cărora le este acordată, parterul, de multe ori magazin, adoptînd formule simple, dar în raport armonios cu restul clădirii. Principala zonă de desfășurare a decorației este etajul I, cel de-al doilea fiind de multe ori doar un atic. Decorul se plasează simetric în funcție de axa centrală, care de cele mai multe ori este subliniată nu numai volumetric, ci și decorativ printr-o tratare specială, introducerea la etaj a balconului, gruparea ferestrelor și încheierea lui printr-un turnuleț, cupolă sau fronton decorat.

Deja în 1883 la casele Hilel Manoah din str. Lipscani colț cu Moșilor, arhitectul I. I. Roznoveanu concepe un decor care acoperă întreaga suprafață înecînd volumele. Este o rezolvare care nu va fi preluată, preferîndu-se folosirea motivelor decorative de subliniere și ritmare a suprafeței, respectiv ancadramente ale deschiderilor formate de colonete, pilaștri adosați, frontoane, brîu cu motive ornamentale pentru delimitarea etajelor și, după anul 1883, la clădirile mai importante, nișe cu statui (proprietatea Popescu, str. Negustori arhitect C. Marinescu). De altfel, analiza pune în evidență o persistență a romantismului înțeles ca preluare a formelor unui anume curent istoric și transpunerea lor într-o clădire nouă fără amestecul unor motive din alte zone stilistice, ca în cazul caselor construite de Alex. Săvulescu în str. Biserica Amzei, aparținătoare repertoriului „empire”.

Rolul arhitectului devine tot mai definitoriu în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la el apelîndu-se cu consecvență chiar și pentru construcțiile de mici dimensiuni, apelul nefiind legat de importanța clădirii, ci de nivelul economic al proprietarului. Intervenția sa nu se mai mărginește la volum și decorația sa exterioară, el căpătînd rol și în stabilirea decorației interioare, care nu mai este un simplu zugrăvit. Apar și aici ancadramente, panouri, nișe cu statui, stucaturi, proiectantul avînd menirea să le gîndească de la început în armonie cu motivele exterioare și cu întreaga profilatură.

Caracterizarea eclectismului românesc se poate face pe baza afirmațiilor lui Viollet le Duc „eclectismul este un bine atîta timp cît este supus unei gândiri juste, foarte sigure de ceea ce știe și posedînd principiul limitării” (Entretiens sur l'architecture, Hants, Gregg Press Limited, 1965).

Arhitecții care au lucrat în această fază, înscriindu-se în comandamentele enunțate, au avut fiecare propria sa personalitate sau trăsătură distinctă. Între ei se remarcă *Alexandru Săvulescu* prin eleganța formelor, tratarea extrem de îngrijită a interiorului într-un raport armonios cu modernitatea exterioară, folosirea ca motive dominante a basoreliefurilor și frizelor decorative, ce scoate în evidență volumele. *Gheorghe Duca*, inginer și arhitect, se va afla în conul de influență al renasterii franceze, preocupat fiind de raportul echilibrat între plin și gol și de menținerea unor suprafețe libere, în care decorul este menit doar să rupă monotonia. *Grigore Cerchez*, inginer și arhitect, își concentrează activitatea în această perioadă în principal pe lucrări de inginerie, fiind solicitat să aducă îmbunătățiri edilitare. Ca arhitect proiectează puține clădiri, în genere de mici dimensiuni, cu un repertoriu formal redus și care nu se aplică și la interior. *Oscar Beniș* părăsește neoclasicismul practicat de tatăl său în favoarea eclectismului, dar introduce cu predilecție motive neoclasiche. Planul folosește ca legătură între aripi încăperile de formă rotundă. De altfel, variația planimetrică este dependentă evident de nivelul economic al comanditarului, *F. Montureanu* proiectînd și proprietatea Economu cu hol central cu luminator, salon terminat în absidă, ceea ce-i permite o intensă luminare, ritmare volumetrică, bogăție în decorația interioară, dar și proprietățile Visner și Giani unde găsește rezolvări mult mai simple păstrînd însă clară delimitarea celor trei zone de locuire – publică, privată și de serviciu. Între arhitecții români ce lucrează acum sînt și constructori cum este *C. Marinescu*, dar care prin activitatea bogată și prestigioasă s-a impus colegilor de breaslă astfel că la înființarea Societății arhitecților români a fost trecut între membrii fondatori alături de arhitecți prestigioși ca pregătire și realizări. Mai puternic legat de tradiția locală, el va păstra elemente ale planului tradițional și anume intrarea prin coridor boltit în curte, intrarea în locuință făcîndu-se în principal din coridor și în secundar din curtea și casa tip vagon cu galerie pentru circulație. Decorația urmărește doar împodobirea exteriorului cu repertoriul eclectic obișnuit, care permite punerea în evidență a volumelor. Din altă categorie, și anume a inginerilor constructori, ce vor practica și arhitectura, face parte *N. Cuțarida*. El va fi dintre puținii care-și deschid un birou de arhitectură. Inițial împreună cu C. Olănescu „întreprindere de lucrări publice, particulare și industriale de orice natură” în 1884, apoi din 1885 intitulîndu-se arhitect constructor, deschide un birou pentru „consultare, redactare de proiecte, lucrări de devise și planuri, expertise. Reprezentațiuni de uzine străine pentru tot felul de materiale de construcție”, el fiind și antreprenor și mai tîrziu proprietarul unei fabrici de cărămizi.

În calitate de arhitect construiește sau reface radical clădiri de locuit într-un stil somptuos al interiorului, și simplu, cu economie de mijloace, al exteriorului.

Între arhitecții ce s-au remarcat acum un loc aparte îl are *Petre Petricu*, avînd una dintre cele mai bogate și unitare activități. Folosind un repertoriu formal cu mici variații, reluînd modul de armonizare a volumelor, el reușește să se înscrie în cerințele diferitelor programe, păstrîndu-și unitatea stilistică realizînd astfel o siluetă caracteristică lui, care la o analiză atentă prezintă diferențe, dar se înscrie în aceeași imagine. El va folosi întregul teren de amplasare prin introducerea spațiilor poligonale sau rotunjite, pentru a face legătura între cele rectangulare.

*Dimitrie Maimarol* va cunoaște o evoluție în creația sa, o primă fază fiind marcată de planuri cu rezolvări simple, cu decorația interioară mărginită la motive decorative pe scafe, iar cea exterioară, la sublinierea zonelor de locuire. După anul 1897 decorul exterior se îmbogățește apărînd un repertoriu de sugestie florală la motivele decorative și la tăietura golurilor. Domină linia curbă. Intrările ample reiau motivele deschiderii ferestrelor.

Tot acestei perioade îi aparține și activitatea arhitectului teoretician *G. Mandrea*, acela ce se va preocupa și de istoria arhitecturii românești, făcînd investigații pe teren, materializate în lucrarea „Studiu asupra mănăstirilor și bisericilor ortodoxe”, 1890. El va teoretiza asupra modernului în arhitectură în calitate de adept al funcționalismului și va prezenta arhitecți reprezentanți ai eclectismului ce lucrează în străinătate și sînt considerați figuri reprezentative. Adept al eclectismului nu numai prin formația sa, dar și prin gândire, deși ia contact cu arta veche românească, nu se poate separa de cele învățate și care-l leagă de o tradiție deja catalogată. El gîndește planul casei monolit, silueta în plan repetîndu-se în elevație. Apar spații noi: baia, biblioteca, totul înscris în formă geometrică unitară: dreptunghiul. Decorația nu este dictată de fantezie, ci de principii rigurose aplicate, ceea ce dă un aspect rigid și monoton fațadei. Decorația interioară bogată se supune aceluiași reguli precise, ca de altfel și dependențele construite pentru unele proprietăți.

Sosit de la Iași după o activitate prestigioasă, arhitectul *Filip Xenopol*, în puținii ani de afirmare pe care îi are între cei ce dau înfățișarea capitalei, își demonstrează capacitățile creatoare prin cîteva realizări de prestigiu, ca proprietățile *Max Azel* de pe Bd. Academiei colț cu str. Academiei, proiectate inițial a fi o casă de raport – prima mențiune expresă a unei astfel de construcții în Bucureștii – și transformate încă din faza de proiect în hotel, construcție amplă pe 4 caturi, cu camere dispuse de-a lungul coridorului – galerie, curte interioară și fațada rezolvată cu eleganță, decorul ales atenuînd masivitatea volumului fără să-l distrugă. Tot el este autorul pasajului *Villacrose* și al clădirii învecinate lui, în care schimbă ritmul fațadei găsind o rezolvare de mare sobrietate, numai medaliaoanele cu basoreliefuri creîndu-i identitatea.

În ultimii ani ai secolului, *Jean Storck*, fiul sculptorului *Carol Storck*, lucrează proiectînd chiar atelierul tatălui său și alte locuințe cu același echilibru între decor și volum, exterior și interior.

Aportul arhitecților români la încadrarea stilistică a construcțiilor predominante ca număr în oraș – clădirile de locuit – impune eclectismul. Pe lângă ele, în această perioadă încep să se ridice tot mai multe clădiri publice. Cu tot rezultatul remarcabil al primului proiect din faza neoclasică a arhitecturii bucureștene, Universitatea, realizată de *Alex. Orăscu*, o optică deformată de neîncredere în forțele locale determină ca ulterior să se facă apel la arhitecți străini pentru marile proiecte: CEC-ul, Ateneul, Palatul de Justiție, Școala de poduri și șosele. Totuși, bunul nume și realizările arhitecților locului determină, în unele cazuri, folosirea lor, e drept inițial pentru proiecte de mai mică anvergură, pe care erau chemați să le rezolve în primul rînd în calitate de conducători ai unor departamente de arhitectură din diferite ministere. Astfel, *Nicu Cerchez*, cel a cărui activitate nu se va remarca decît în cadrul instituționalizat, în calitate de arhitect șef al Ministerului domeniilor și finanțelor, completează clădirile acestuia din *Calea Victoriei* (fosta casă *Romaniti*) prin supraetajarea aripii dinspre *Calea Griviței* în 1881, iar ulterior, în 1884, prin construirea uneia noi pentru Ministerul agriculturii, industriei și domeniilor cu fațada spre *Calea Victoriei*. El adoptă stilul eclectic cu dominantă

neoclasică, realizînd o fațadă desfășurată pe trei registre, a căror înălțime scade, ultimul fiind un atic. Fiecare primește o modernatură aparte, dar în echilibru cu celelalte, ritmul fiind determinat de succesiunea golurilor și a pilaștrilor adosați. În aceeași perioadă N. Cuțarida proiectează și construiește Liceul Sfîntul Gheorghe pe Calea Victoriei. Clădirile școlare mult timp adăpostite în spații improvizate, alcătuiesc unul dintre programele solicitate acum, mai ales după acordarea unor fonduri speciale în bugetul anilor 1884/1885. Astfel, pe lângă liceul amintit, se construiește Liceul externat, viitorul liceu Lazăr sau Școala centrală de fete, opere ale arhitecților români F. Montureanu și I. Mincu. Prima clădire citată, și anume Liceul Sf. Gheorghe, adoptă un plan sinuos, determinat și de amplasare, dar și de negăsirea soluțiilor celor mai fericite de rezolvare, circulația fiind greoaie, cu ștrangulări și neclarități de sensuri. Fațada, oglindind interiorul, își modifică ritmul deschiderilor, singura unitate fiind dată de folosirea acelorași profiluri pentru fiecare cat. Spre deosebire de acesta, N. Socolescu în 1885, mult mai dificil ca program prin noutate și raritate – un penitenciar militar – își găsește o rezolvare clară cu un raport just stabilit între sobrietatea exteriorului, funcție și distribuția interioară, știind să varieze rezolvarea în raport cu specificul fiecărei clădiri: penitenciarul propriu-zis, corpul de gardă și corpul ofițerilor. Tot Socolescu va proiecta și realiza clădirea pentru administrație și magazia de decoruri a Teatrului Național în anul 1894, în timpul direcției lui I. L. Caragiale. Proiectul dovedește aceeași știință a distribuției planimetrice raportată la fațada sobră, dar elegantă, care nu distonează cu eleganta clădire a teatrului, dar nici nu-i preia formele, realizîndu-și propria identitate.

Între proiectele remarcabile ale acestui sfîrșit de secol trebuie subliniat Palatul Poștelor, opera arhitectului Alex. Săvulescu, cel mai amplu program după Universitate, în care cu o deplină știință a rezolvării se realizează un plan clar, servind funcțiunile pentru care este conceput în mod optim. Clădirea masivă și impunătoare, devenită emblemă alături de alte construcții pentru oraș, introduce variația rezolvării fiecărei fațade în cadrul unității sale. Alături de ea se poate cita clădirea Băii centrale din str. Biserica Enei, opera arhitectului Filip Xenopol, construcție ce, în cadrul cerințelor unui program complex – diferite servicii igienice pentru categorii diferențiate de public –, pune accentul pe rezolvarea interiorului, proiectînd o decorație elegantă și somptuasă, exteriorul folosind același repertoriu decorativ, fiind o proiecție sobră a celui dinții. Tot lui Xenopol i se datorează clădirea sanatoriului I. Kiriac din str. Sf. Ionică, sanatoriu particular, în care diferitele pavilioane tratate individualizat se înscriu în nota generală aflată sub semnul renașterii franceze, fiind gîndite în același mod, și spațial și decorativ, indiferent dacă servesc ca locuință proprietarului sau ca sanatoriu. Spre deosebire de acestea, aripa spitalului Colțea pentru Oftalmologie, realizată de arhitectul Mandrea, încearcă să se încadreze în stilul clădirii, deci un eclectism cu predominantă neoclasică. Soluția stilistică similară este adoptată de P. Petricu în clădirea școlii Societății pentru învățatura poporului român din str. Bibescu Vodă, dar care se înscrie în silueta generală a clădirilor realizate de acest arhitect.

Într-o memorabilă conferință ținută la Ateneul Român, Alex. Odobescu, în 1872, afirmă „Studiați rămășițele, oricît ar fi ele de mărunte, ale producției artistice din trecut și faceți dintr-însele sorgintea unei arte mărețe... Lucrați dar, ca din vechile monumente să iasă, precum fluturul din crisalidă, monumente mai mărețe, dar cu același caracter de originalitate locală...” Este unul dintre primele apeluri la realizarea unei arhitecturi specific naționale, modalitate de gîndire ce se impune la o serie de arhitecți care activează la sfîrșitul secolului. Dintre aceștia doi vor fi cei ce

vor încerca să o transpună plastic, fiecare pe un drum propriu, dar care va fi recunoscut și prețuit pentru originalitatea lui de colegii de breaslă. Ambii formați în mediul învățământului arhitectural francez își încep activitatea ca arhitecți promotori ai eclectismului: Ion N. Socolescu în 1884, iar I. Mincu în 1887, creind opere valoroase prin armonie, simț al proporțiilor, rezolvare planimetrică clară, decorație echilibrată în exterior și interior, motiv și funcție.

Încă de la început I. Mincu caută și propune și alte soluții în proiectul de reconstrucție a casei Lahovary, soluții reluate desigur în alte proporții și dimensiuni la casele Vlădoianu și Robescu. El rupe volumul creind un joc al formelor pus în evidență de acoperirea individualizată a fiecăruia. Suprafețele își păstrează dominanța, decorul subliniind doar tăietura gurilor sau păstrându-și menirea de simplă podoabă a zidăriei, prin arcaturi trilobare terminate în consolă, între care sînt plasate elemente decorative. Raporturile evident schimbate între plin și gol, în favoarea celui dintîi, între nivele cu accentul evident pe unul dintre ele, între clădire și acoperiș, care capătă o mai mare pondere, determină crearea unei trăsături stilistice specifice, care ulterior se va încerca a fi preluată și continuată.

Alături de acest maestru creator al școlii naționale de arhitectură, I. N. Socolescu propune o altă soluție prin ceea ce se va numi „stilul Socolescu”, afirmat o dată cu construirea Casei Gion în 1889 și apoi în clădirile din str. Clopotari (1890), str. Emigrantului (1894), proprietatea sa din Bd. Carol (1896) sau farmacia Stoenescu din str. Mihai Vodă (1897). Și el încearcă să rupă monotonia masei introducînd jocul de volume, foișorul sau mușarabieurile. Modenatura este mult îmbogățită, fiecărei deschideri sau grupări de deschideri fiindu-i acordat un ancadrament amplu dominat de tăietura golului de acoladă, în plin centru sau trilobat, și de motive decorative florale ce acoperă restul suprafeței. Apar: brîul decorativ cu rol de subliniere a trecerii între nivele, cornișa de sub acoperișul cu pantă largă al fiecărui volum reluînd decorația de bază sub formă de friză sau metope, decorul interior trecînd spre formule eclectice și păstrînd doar ca notă distinctă varietatea tăieturii profilelor. El nu va încerca să transpună formula stilistică propusă dincolo de locuința particulară, chiar dacă în cazul propriei locuințe o face la o dimensiune amplă cu trei nivele și două fațade. Arhitectul I. Mincu realizînd Școala centrală de fete, va găsi resurse în cadrul formulei sale stilistice pentru a rezolva cu eleganță un program de mai mare amploare.

În trei etape stilistice distincte – neoclasicism, eclectism-romantism și școala națională – posibil de delimitat și analizat în trăsăturile lor definitorii, prin realizările existente în București, arhitecții români și-au impus identitatea, participînd la cele două programe de bază: casa de locuit și clădirea publică.

Activitatea lor practică se va însoți destul de curînd de cea teoretică începînd cu studiile lui D. Berindei și ulterior cu cele ale lui Socolescu, Mandrea, Ciocîrlan apărute în revista „Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă”, ei dovădindu-se promotorii unei arhitecturi în care „Adevărul... consistă pe de o parte în concordanța ce ar trebui să ne aducă în aparența exterioară a clădirei cu scopul acelei construcțiuni și pe de altă parte se caută ca formule arhitectonice decorative să fie expresia interiorului, astfel ca să arate în general trăsăturile principale ale distribuției interioare („Adevărul în arhitectura modernă” de G. Mandrea, în Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă, nr. 10, 1890 pg.195).

Dacă unele principii generale sînt afirmate în scris și prin conferințe, iar prin unii dintre ei, profesori la Școala de poduri și șosele, ce va constitui o primă etapă de formare a multor tineri, anterioară studiilor din străinătate sau la Școala de

arhitectură, ce va funcționa sporadic pe lângă Societatea arhitecților români, sînt transmise tinerilor viitori arhitecți, nu se va impune o anume normă stilistică.

Alexandru Orăscu ca arhitect al orașului, al Ministerului Lucrărilor publice, răspunzător de problemele edilitare ale capitalei, P. Petricu arhitect șef al Primăriei capitalei, sau arhitecții șefi ai unor servicii din ministere cum au fost la Ministerul Instrucțiunii Publice, pe rînd, Al. Săvulescu, I. N. Socolescu și Nicu Cerchez, la Ministerul de interne D. Maimarol sau același Nicu Cerchez, deja pomenit la Ministerul agriculturii, industriei, domeniilor și finanțelor se ocupă de clădiri pe care le pot realiza în calitate ce o au, dar nu intervin în orientarea stilistică, lăsînd fiecărui coleg pe care îl controlează sau certifică libertatea de opțiune, ei mărgininu-se la verificarea calității construcției, respectarea normelor generale de clădire. De altfel, Ministerul Lucrărilor publice își ia ca sarcină și duce la bun sfîrșit elaborarea unor reguli precise în ceea ce privește calitatea materialelor, modul de construire, perioada și alte astfel de norme, care să asigure un anume nivel calificativ, lăsînd libertate pentru creația artistică.

Această notă de mare libertate creatoare se distinge și în paginile primei reviste de specialitate, *Analele arhitecturii*, în care cu generozitate se vorbește despre creațiile remarcabile ale unor arhitecți ai epocii, prezentîndu-se desigur cu precădere proiecte realizate în București, ca mai importante și mai accesibil de analizat și în care principiile de judecată sînt cele ale înscrierii în legități ca: raționalitate, funcționalitate, așa cum le prezentase și arhitectul Mandrea.

Bilanțul după o jumătate de veac, început cu opera unui singur arhitect român cu pregătire superioară, se încheie o dată cu constituirea Societății arhitecților români, cînd, în expunerea de motive, se arată „toate specialitățile au cercurile lor, care progresează pe fiecare zi. Arhitecții s-au aflat întotdeauna izolați. Azi însă, arhitecții sînt într-un cerc mai întins, numărul lor s-a mărit și încep să simtă și mai mult trebuințe de asociere”, semnînd adeziunea aceasta 24 de arhitecți, la care se vor adăuga încă 12 membri noi, dovadă a forței și nivelului atins de societatea românească. Efortul depus de înscriere a orașului într-o înfățișare arhitecturală la nivelul capitalelor europene prin adoptarea eclectismului a eliberat pe creatorii acestor meleaguri de obsesia „europenizării”, așa cum preocupa mijlocul veacului,permițîndu-le să se apropie de monumentele naționale și să încerce o formulă specific românească, iar după trecerea veacului să recepteze marile curente ale arhitecturii europene și să încerce a le transpune într-o formulă românească.

## **La contribution des architectes roumains à l'établissement des traits stylistiques de l'architecture bucarestoise de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle**

### **Résumé**

L'affirmation de l'école roumaine d'architecture s'effectue en plusieurs étapes différentes.

Dans une première étape, la ville adopte le répertoire de formes pratiqué par des architectes étrangers invités ou qui viennent y offrir leurs services. Au moment où ils commencent leur activité, les architectes roumains représentant la couche de l'avant-garde – formés qu'ils étaient dans les écoles occidentales – s'impliquent dans la vie culturelle et sociale de la ville et contribuent à la création d'une conception théorique des problèmes d'architecture.



Les phases stylistiques de l'architecture correspondent chez nous aux trois grandes étapes d'évolution de l'architecture européenne au XIX<sup>e</sup> siècle: néo-classicisme, éclectisme, école nationale.

Le rôle de l'architecte s'impose toujours plus dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: on fait souvent appel à lui, même pour des édifices de petites dimensions.

Le manque de confiance dans les forces locales se traduit pourtant par l'appel qu'on adresse encore à des architectes étrangers pour les grands projets.

Les architectes roumains finiront par s'imposer et gagneront une place de plus en plus importante dans les deux programmes de base: l'habitation et l'édifice public.

Leur activité pratique sera toujours accompagnée par celle théorique.

## **Bibliografie**

Arhivele Statului. Filiala Municipiului București. Fondul Primăria Municipiului București. Anii 1858–1897.

Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă. Anii 1890–1892. București. Tipografia Göble.

Gîndirea estetică în arhitectura românească. A doua jumătate a secolului XIX și prima jumătate a secolului XX. București, Meridiane, 1983.

Viollet le Duc, M. Entretiens sur l'architecture. Farnborough, Hants, The Greg Press Incorporated, 1965.

## **Sursa ilustrațiilor**

Arhivele Statului. Filiala Municipiului București. Fondul Primăria Municipiului București. *II.1* Dosar 44/1858 fila 77; *II.2* Dosar 112/1883 fila 226; *II.3* Dosar 139/1885 fila 294; *II.5* Dosar 794/1894 fila 4; *II.6* Dosar 654/1897 fila 3; *II.8* Dosar 69/1889 fila 336; *II.9* Dosar 1407/1895; *II.10* Dosar 933/1895 fila 14; *II.11* Dosar 933/1895 fila 12; *II.12* Dosar 431/1897 fila 5.

Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă. Nr. 9/1890. *II.4* Arhitectura, an 1925, fila 12. *II.7*

# **Din activitatea arhitectului I. N. Socolescu (1859–1924)**

*CARMEN CANTEMIR*

Frământările și transformările ce au avut loc pe plan social și economic în secolul al XIX-lea au atras după sine efortul artiștilor de a ține pasul cu progresul și de a-l oglindi în operele lor.

Încercarea de reconsiderare și de reevaluare a arhitecturii secolului al XIX-lea și la începutul celui de-al XX-lea, pe nedrept ignorată pînă nu de mult, ne obligă să ne aplecăm cu mai multă considerație asupra activității primilor noștri arhitecți, readucînd în circuitul valorilor naționale realizările acestor pionieri în efortul lor de a găsi un stil propriu care să exprime corect trăsăturile specifice ale poporului nostru, cît și transformările prin care trecea în perioada amintită.

Realizarea unui stil național întemeiat pe izvoare tradiționale avea să se dovedească însă destul de anevoioasă. Drumul spre conturarea lui urma să fie influențat de structuri expresive de tip 1900, de programe artistice orientale și de căutarea acelor izvoare tradiționale care să ne reprezinte cel mai bine.

Reprezentanții noului curent în arhitectură au înțeles necesitatea organizării unei Școli de arhitectură românească, care să poată pregăti proiectanți capabili să construiască în spiritul noului stil. Nașterea acestei școli a corespuns atît tendințelor spre progres, cît și aspirațiilor spre libertate națională și socială, proprii pe atunci mai ales popoarelor din răsăritul continentului, deci și poporului nostru.

Promovarea unei creații artistice de valoare, contemporane, sau valorificarea patrimoniului național în arhitectura modernă, precum și apărarea intereselor profesionale a dus la fondarea în 1891, 26 februarie, la București a Societății arhitecților români. Primul comitet a fost compus din Alexandru Orăscu, președinte, C. Beniș, vicepreședinte, Ștefan Ciocîrlan, secretar, Ion N. Socolescu, casier, și Alexandru Săvulescu, G. Mandrea și Dimitrie Maimarolu, membri.

I. N. Socolescu (1859–1924), inginer și arhitect diplomat al școalelor de poduri și șosele și al secției de arhitectură Beaux Arts din Paris, a fost unul din fondatorii Școlii de arhitectură românească și o anumită perioadă președinte al Societății Arhitecților Români<sup>1</sup>. Ca arhitect a realizat lucrări reușite, bine proporționate, lucrări care, deși cu un pronunțat caracter românesc, au însă și unele elemente decorative venețiene și arabe, lucrări bine individualizate care duc la conturarea așa-zisului „stil Socolescu”, stil ce se caracterizează prin claritate și monumentalitate.

I. N. Socolescu construiește relativ puțin, munca didactică și de organizare fiind prioritară în activitatea sa; dintre proiectele sale realizate amintim Palatul de

Justiție din Craiova în 1890, câteva locuințe în Ploiești și șase clădiri cu program unifamilial în București.

Din aceste șase clădiri două nu mai există. Prima a căzut casa Ciocîrdia de pe strada Biserica Enei, care a fost demolată în 1912, cînd s-a construit noul local al Școlii de arhitectură, iar a doua era o casă de pe Calea Moșilor nr. 45 demolată în urma seismului din 1977. De la prima casă nu ni s-a păstrat nici un document, iar de la a doua câteva fotografii ale exteriorului și unele mărturii ale foștilor locatari, date din care rezultă că imobilul de la nr. 45 avea parter plus un nivel, la parter aflîndu-se două spații comerciale despărțite între ele de ușa de intrare așezată în axul clădirii. Prăvăliile erau destul de spațioase la fațadă, ele avînd ușa de intrare flancată de două mari vitrine. Etajul prezenta un mic decroș în axul clădirii, ce se termina cu un balcon susținut de patru console și mărginit de o balustradă din fier forjat (Foto 16). Decroșul se detașează prin patru coloane angajate cu capitele, compozite ce susțineau trei arce în acoladă cu timpanele decorate cu motive florale în stuc; torsadă și un șir de ocnițe decorate cu bumbi, precum și consolele acoperișului întregesc decorația decroșului pînă la cornișe. Balconul este străjuit în stînga și dreapta de două ferestre care reiau decorația decroșului (Foto 17).

În interior accesul la etaj se făcea printr-o scară de lemn ce ajungea într-un hol central din care se deschideau cinci încăperi.

În anul 1896 I. N. Socolescu își construiește propria sa locuință, pe actualul bd. Republicii nr. 28, parter cu două prăvălii în axul clădirii, ușa de intrare deasupra căreia un bow-window, flancat de două ferestre, toate cu coloane angajate, cu capitele compozite, decorație florală din stuc (Foto 18) bumbi și ocnițe precum și un atic cu ocnițe și torsadă întregesc decorația fațadei (Foto 19) stricată ulterior prin mutilarea aticului datorită supraînălțării.

Armonios încadrată de celelalte două clădiri, cea de la nr. 30 edificată și ea tot în anul 1896, formează un front de fațade specific pentru sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Pe strada Slănic, casa de la nr. 24 (Foto 20) prin volume, forme și decorație evidențiază personalitatea arhitectului, argumentînd ceea ce în epocă s-a numit stilul Socolescu.

Pentru istoricul Ionescu-Gion construiește, pe strada Logofăt Udriște nr. 11, o locuință pe frontonul căreia pune însemnele de cărturar, o carte deschisă și o pană (Foto 21), iar virourile au medalioane cu chipurile domnitorilor români (Foto 22). Căderea avînd numai parter, decroșul în ax este mai pronunțat (Foto 23), el amintind pridvorul casei țărănești înlocuind stîlpii din lemn sculptat cu coloane din zidărie. Fațadele sînt împodobite cu decorație florală în stuc, ocnițe, funia în torsadă, precum și motive din țesăturile românești pictate pe sticlă și intercalate între consolele de lemn ale streșinii înfundate (Foto 24).

În strada C. A. Rosetti nr. 13, casa Butculescu-Angelescu, luată în evidența patrimoniului cultural național din anul 1971, a putut fi astfel salvată de la transformările la care doreau s-o supună temporarii ei locatari.

După opinia noastră, aceasta este cea mai reușită realizare a arhitectului I. N. Socolescu în efortul de a crea un stil neo-românesc atît în volumele arhitecturale, cît și în decorație, simțindu-se influența izvoarelor tradiționale. Clădirea dezvoltată pe parter și etaj are o suprafață desfășurată de circa 105 mp și o suprafață utilă de cca 750 mp.

Toate trei fațadele casei Angelescu prezintă în axul lor un decroș ce amintește un foișor sau o loggie brîncovenească, astfel încît fiecare fațadă se individualizează cu personalitatea ei și în același timp întreaga clădire este unitară.

Dacă fațada dinspre stradă (Foto 25, 26) prezintă un rezalit cu trei arce în acoladă, fațada laterală vestică (Foto 27) are un singur arc trilobat ce încadrează ușa de acces în balconul de deasupra intrării secundare.

Fațada nordică (Foto 28, 29), ce probabil privea spre grădină, este cea mai apropiată de loggia brîncovenească avînd patru coloane cu capitele compozite ce susțin trei arce trilobate și un balcon cu balustrada din fier forjat; decroșul este flancat de cîte o pereche de geamuri tratate în genul geamlîcurilor și cu grile din fier forjat. Parterul acestei fațade pierde coloanele, în schimb păstrează cele trei arce cu timpane decorate ce încadrează trei uși de intrare străjuite de două felinare din fier forjat.

Decorația celor trei fațade este din stuc și prezintă ornamente florale, funia în torsadă, ocnițe cu bumbi și streășina oarbă sprijinită în console.

Parterul avînd două accese separate (unul pe fațada vestică și altul pe fațada nordică) se dezvoltă în jurul holului și al scării de onoare, avînd un număr de șapte încăperi cu suprafețele variînd între 17 mp și 60 mp, finisate obișnuit fără decorațiuni, cu excepția vestibulului principal realizat cu coloane din stuc marmură și a ușilor cu geamuri din cristal.

Etajul comunică cu parterul printr-o scară impozantă din lemn cu balustradă traforată ce duce într-un hol decorat cu lambriuri și o mare oglindă fixată în peretele de deasupra scării. Plafonul holului este un mare luminator din cristal și fier forjat (Foto 30).

Din acest hol se face accesul în cele opt încăperi ale etajului de aceleași dimensiuni ca și cele de la parter. Pe latura de nord a clădirii există o scară de serviciu care face legătura între etaje.

În încăperile de la etaj, orientate spre cele trei fațade, decorate cu stucaturi (Foto 31) și lambriuri se mai păstrează o oglindă de cristal (Foto 32) a cărei ramă are un medalion, reprezentînd un bust de femeie, înconjurat de ghirlande de flori, sobele din teracotă cu coronament și medalion central, precum și trei încăperi cu mobilier fix de bibliotecă (Foto 33, 34, 35) din lemn de mahon sculptat cu geamuri din cristal. Într-una din aceste camere, în mobilierul bibliotecii, există o scară melc (Foto 36) care conduce la trei încăperi aflate la mansardă și care serveau probabil ca depozit de carte.

Din mărturiile unor contemporani, în interior au existat și picturi murale care au fost probabil acoperite de ultimii beneficiari cu vopsea de ulei. Numai o viitoare restaurare foarte atentă ar putea confirma autenticitatea informațiilor.

Casa a aparținut inițial familiei Butculescu, apoi a trecut, prin cumpărare, în primii ani ai secolului al XX-lea, în proprietatea dr. C. Angelescu și a soției sale născută Monteoru.

În aprilie 1971, în clădire funcționa un cămin de ucenici ce aveau intenția unor renovări capitale. În urma unor sesizări se iau măsuri energice din partea Direcției monumentelor istorice și a D. A. S. – Serviciul pentru disciplina în construcții pentru a se da o folosință adecvată clădirii fără a se permite recompartimentarea sau orice alte amenajări care ar afecta structura și volumele inițiale ale clădirii.

În aceste condiții, Ministerul Minelor, Petrolului și Geologiei (beneficiarul) atribuie clădirea unei instituții de comerț exterior – IMPEXIMIN – asumîndu-și și răspunderea de a o „pune în valoare respectînd integral actuala compartimentare, decorația exterioară sau alte elemente arhitectonice (de ansamblu și detalii).

La 18 februarie 1972, D. A. S. avertizează din nou IMPEXIMIN-ul să nu se întreprindă nici un fel de lucrări fără avizul prealabil al D. M. I.

La dosarul monumentului nu apare nici un fel de documentație pentru reparații din partea beneficiarului, în schimb la 23.VI.1972 Institutul de proiectări „Carpați” prezintă spre avizare D. M. I. A. proiectul pentru extinderea hotelului Lido care prevedea demolarea imobilului din strada C. A. Rosetti nr. 13.

Cu nr. 279 din 28 iulie 1972 D. M. I. A. dă *aviz nefavorabil* dărîmării imobilului din str. C. A. Rosetti nr. 13. „Comisia propune ca în studiile de extindere a hotelului Lido, imobilul respectiv să fie menținut, valorificat și înglobat în noul ansamblu hotelier ce se va crea”<sup>2</sup>.

Momentul care se creează este de mare cumpănă pentru clădire; abandonată de IMPEXIMIN, nemaiavînd beneficiar rămîne un timp părăsită pînă cînd administrația hotelului Lido pune lacăte la uși și interiorul devine depozit pentru diferite materiale fixe sau consumabile.

Construcția a avut de suferit ca urmare a modului în care au înțeles diverșii ei beneficiari s-o întrețină, seismul din 1977 i-a adus grave avarii, faptul că nu s-au admis amenajări care să afecteze structura și volumul inițial a ajutat-o însă să reziste, dar acum este neapărat necesară o restaurare și încredințarea ei unui beneficiar demn de încărcătura ei istorică și artistică\*.

În urma cercetărilor întreprinse în ultima perioadă au fost luate în evidența patrimoniului cultural național cele patru imobile ce se mai păstrează în București, din construcțiile ridicate de arhitectul I. N. Socolescu; ocrotite de lege, dar și de beneficiarii lor, ele vor putea fi studiate mai aprofundat contribuind astfel la înțelegere efortului pe care a trebuit să-l depună primii noștri arhitecți pentru a găsi un mod de exprimare corespunzător năzuințelor poporului român în plină afirmare, pentru conturarea și definirea stilului neo-românesc.

## **Sur l'activité de l'architecte I. N. Socolescu (1859–1924)**

### **Résumé**

I. N. Socolescu (1859–1924), ingénieur et architecte diplômé de l'Ecole de Ponts et Chaussées et de la section d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, est l'un des fondateurs de l'école roumaine d'architecture. Accordant la priorité à l'enseignement et à l'organisation de la profession, il a peu construit.

Il est l'auteur de beaux ouvrages individualisés, aux proportions réussies où un caractère roumain accentué se combine avec des éléments décoratifs vénitiens et arabes, ce qui a conduit à la configuration de ce qu'on appelle „le style Socolescu”, caractérisé par la clarté et la monumentalité.

### **Note**

1. Socolescu T. T., *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă 1800–1925*, vol. I. manuscris, București 1955.(Biblioteca Uniunii Arhitecților din România, București).
2. Dosar monument, Fond patrimoniul cultural național.

---

\* Avînd în vedere că articolul a fost redactat acum aproape 10 ani, facem precizarea că acum 2 ani în localul sus-pomenit s-a deschis „Casa Lido”. (n. red.)

# **Preocupări de modernizare a oraşului Bucureşti (1774–1829)**

ILEANA CĂZAN

Începînd cu cea de-a II-a jumătate a secolului al XIX-lea preocuparea pentru reconstituirea istoriei oraşului Bucureşti a devenit o problemă acută a istoriografiei române, reprezentată de cele mai ilustre nume. Descifrarea îndepărtatelor origini ale unor străvechi aşezări omeneşti pe cursul râului Dîmboviţa, separarea adevărului de legendă cu privire la întemeierea viitoarei cetăţi de scaun a ţării Româneşti au necesitat îndelungate studii, dublate de fructuoase săpături arheologice, ce ne-au adus în prezent imaginea vie a epocilor dispărute.

Studiul de faţă îşi propune, pornind de la lucrările valoroase elaborate în decursul vremii, referitoare la diversele aspecte edilitare bucureştene, să releve „europenizarea” oraşului la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în primele trei decenii ale celui de-al XIX-lea, înfăptuită prin procedee medievale; aceasta a rezultat din structura încă puternic feudală a Ţării Româneşti, existentă în pofida noilor relaţii ce se înfiripau.

Înlesnirile economice acordate prin pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774) au dus la o dezvoltare economică şi socială, însoţită, cum era şi firesc, de transformarea treptată a Bucureştiului într-un adevărat centru comercial şi politic<sup>1</sup>, ce tinde să devină o capitală modernă.

Un prim simptom în acest sens îl constituie extinderea graniţelor cu mult peste raza vechii reşedinţe domneşti, paralel cu o impetuoasă creştere demografică, ce necesită în vremea lui Alexandru Ipsilanti (1774–1782, 1796–1797) o nouă organizare administrativă în 67 de mahalale<sup>2</sup>, grupate în cinci plăşi (plasa Tîrgului dinlăuntru; a Gorganului; a Broştenilor, a Tîrgului de Afară, a Podului Mogoşoaiei)<sup>3</sup>.

În faţa aflului de meşteşugari, mici negustori şi de ţărani, ce-şi părăsesc satele în căutare de noi ocupaţii, limitele oraşului se întind mult peste perimetrul Tîrgului dinlăuntru şi al Podului Mogoşoaiei, cele mai aglomerate cartiere pînă în secolul al XVIII-lea. Din dorinţa de a nu plăti „embatic” mănăstirilor sau boierilor, pe moşia cărora se întinsese deja oraşul<sup>4</sup>, apar în sud, dincolo de vechiul pod al Beilicului, mahalaua Tabacilor; în est împrejurul Podului Tîrgului de Afară, mahalalele se întindeau pînă la uliţa Vergului, bariera Moşilor, biserica Lucaci; în nord graniţa oraşului se oprea la biserica Visarion şi Sfîntul Nicolae Tabaci, iar limita de vest o constituia Dealul Mihai-Vodă<sup>5</sup>, foarte des populat după construirea, începînd cu 1775, a noii curţi domneşti. În această zonă iau naştere mahalalele Mihai-Vodă, Izvor, Dealul Spirii, Biserica Albă (Postăvari), Sfînţii Apostoli, Antim<sup>6</sup>. Catagrafia din 1810 este edificatoare pentru puternicul impuls demografic al capitalei, ce număra 81 de mahalale, însumînd 6 006 case, cu aproximativ 42 000 de locuitori. Atît ca întindere, cît şi ca populaţie, Bucureştiul era la acea dată cea mai

mare capitală din S-E Europei<sup>7</sup> comparabilă cu marile orașe rusești, dintre care numai Moscova și Petrogradul îl depășeau, după cum apreciau în 1811 generalul Kutuzov<sup>8</sup> și în 1808 călătorul rus D. N. Bantiș-Kamenski<sup>9</sup>.

Afluxul de flotanți crea probleme deosebit de grele legate de aprovizionarea cu alimente, lemne și de întreținerea igienei publice. De aceea în repetate rânduri (1776, 1784, 1800) poruncile domniei interzic „ faceri de case afară de hotar, venirea țăranilor la oraș prin spargeri de sate”<sup>10</sup>. Alexandru Ipsilanti, în cele două domnii, a mărginit orașul cu cruci de piatră și garduri din lemn<sup>11</sup>, dar această măsură s-a dovedit a fi inutilă, pentru că în 1821 Bucureștiul ocupa lunca Dîmboviței, în amonte, către Grozăvești; în sud depășea cu mult mănăstirea Radu-Vodă, iar în nord se întindea către Herăstrău și Băneasa.

Deși în aceste condiții aprovizionarea era dificilă, cum era și firesc, apariția unor noi necesități, a unor cereri sporite de mărfuri a impulsionat și diversificat producția. Meșteșugurile, îngrădite încă în cadrul strîmt al breslelor și controlate de domnie, încep să înregistreze numeroase abateri de la economia de breaslă<sup>12</sup> în scopul acumulării primitive de capital. Apar manufacturile de postav, basmale, lumînări, hîrtie, bumbac etc. și ateliere de cooperatie capitalistă simplă (cărămidării, săpunării, poverne, prese de ulei)<sup>13</sup>, care anunțau trecerea la o nouă orînduire, trecere ce se făcea la noi mai firziu decît în Apusul Europei, îmbinînd formele moderne cu cele medievale neperimate încă în totalitatea lor<sup>14</sup>. De fapt, coexistența între vechi și nou este un proces tipic european, ce marchează geneza și dezvoltarea unor noi forțe de producție<sup>15</sup>.

Paralel cu aceste schimbări apare o nouă clasă socială, nedeprinsă încă cu moravurile și mentalitatea religioasă a epocii feudale, dar cu o poziție economică și cu interese politice net diferențiate de cele ale boierimii. Burghezia în formare începe să aibă proprii reprezentanți în viața intelectuală ce promovează noi forme de comportament, combătînd luxul, parazitismul, risipa clasei dominante. Acesta este cazul cojocarului Ion Dobrescu, autor al unei valoroase cronici ce relatează evenimentele istorice dintre 1802–1830, al căror martor ocular a fost<sup>16</sup>.

Progresul general reclama, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, modernizarea suprastructurii. Alexandru Ipsilanti, domn cu spirit de răspundere, este cel care, fără a răsturna vechile orînduiri feudale, ia măsuri pentru înlăturarea arbitrajului, nedrîptății și abuzurilor de tot felul<sup>17</sup>. „Hrisovul Logofetei de obiceiuri” dat în cea de-a doua domnie, la 20 iulie 1797, consemna o dată pentru totdeauna, „toate obiceiurile și orînduiriile politicești și... privilegiurile pămîntului acesta”<sup>18</sup>. Culegerea de porunci domnești amintită o putem considera ca un prolog îndepărtat al „Regulamentului organic”, prima lege ce a stat la baza organizării statului modern.

Dorința de a ridica Bucureștiul la nivelul marilor orașe europene l-a făcut pe Alexandru Ipsilanti să încredințeze „Epitropiei obștești a Poliției” rezolvarea problemelor edilitare și de organizare, într-un mod analog obligațiilor oricărei primării sau consiliu comunal din alte țări. Atribuțiile celor patru epitropi, conduși de un vornic și plătiți de către stat, amintesc cîteodată de preocupările mai vechi ale conducătorilor orașului medieval: nartul (prețul fix al produselor de breaslă)<sup>19</sup>, aprovizionarea breslelor cu materie primă și controlul producției, perceperea vămii și a taxelor pentru marfă, pe întinsul orașului, în diferite tîrguri și piețe<sup>20</sup>, păstrarea „cutiei milelor” pentru întreținerea orfanilor și săracilor<sup>21</sup>.

Majoritatea îndatoririlor însă anunță preocupări pentru organizarea modernă a capitalei. Astfel, în grija aceleiași epitropii intra construirea și întreținerea podurilor și pavelor, aprovizionarea cu apă („grija cișmelelor”), „grija

pentru nestrîmătorarea ori închiderăa ulițelor"... „poliția caretelor pe străzile Bucureștilor, prin răspîntiași"<sup>22</sup>, paza contra incendiilor, igiena publică, iluminatul străzilor (începînd cu secolul al XIX-lea).

Apariția unei adevărate birocrații, fenomen tipic al societății moderne, se vedește în ierarhizarea aparatului funcționăresc al epitropiei. „Marele agă", ajutat de „marele spătar", administra centrul și periferia orașului<sup>23</sup>, preocupîndu-se îndeosebi de strîngerea fondurilor, centralizate în „Casa pavelelor"<sup>24</sup>, „a cișmelelor"<sup>25</sup> și „paralele felinarelor"<sup>26</sup>. „Polcovnicul de poduri" și „polcovnicul de tîrg" erau unii dintre cei mai importanți slujbași, însărcinați cu supravegherea aspectului general al orașului și păzirea liniștei publice. Obligația era aceea de a priveghea „de să păzește orînduiala narturilor, privește și a nu se întîmpla atamii, gîlcevuri, murdalîcuri aruncate prin uliți, poduri stricate ca să se dreagă, noroiurile și gheața să se aridice, cum și să știe mai întîi ce se mișcă prin tîrg și ce se vorbește și ce adunări se face prin cafenele și cîrciumi..."<sup>27</sup>. Era începutul unui aparat polițienesc, transferat asupra unor dregători al căror nume amintea de instituțiile mai vechi (zapcii, ceașii, bași-buzucii etc.).

Preocuparea pentru urbanistică și pentru sistematizarea Bucureștiului își găsește expresia și în grija pentru alinierea noilor construcții pe arterele principale, acoperirea lor cu olane și șindrilă, în locul șovarului, tristiei sau scoarței de copac<sup>28</sup>.

Teama de incendii, ce s-au dovedit a fi pustiitoare de nenumărate ori, s-a legat de o altă problemă. edilitară, rezolvată în mică măsură în perioada 1774–1800, și anume aprovizionarea cu apă. Dîmbovița devenise prea mîloasă și murdară<sup>29</sup> pentru a asigura apa potabilă și se afla prea departe de noile mahalale ale orașului, ce își întinsese mult granițele. Sacalele ce străbăteau ulițele, aducînd apa din vadurile special amenajate ale Dîmboviței, erau un mijloc sigur pentru un comerț înfloritor, dar foarte păgubos pentru cei mai puțin înstăriți<sup>30</sup>.

Primele proiecte de canalizare aparțin francezului J. F. Flachet, ce propunea în 1739–1740 domnului Constantin Mavrocordat instalarea unei pompe pentru aducerea apei pe conducte de olane<sup>31</sup>, dar primul domn ce înființează cișmele în București este tot Alexandru Ipsilanti. Aceste cișmele situate în centrul orașului aduceau apa de la Crețulești sau Crevedia<sup>32</sup>. Iată cum suna hrisovul de întemeiere: „am pusu domnia mea de s-au alcătuitu aici în orașulu București două fîntîni, una în Tîrgul din lăuntru, pe ulița ce se zice Boiangii, și alta pe Podul Mogoșoaiei, la mahalaua S-tei mănăstiri Sărindar, însă cu apă din izvoare, adusă din depărtare cu mare cheltuială pentru a se adăpa obștea cu apă curată și limpede"<sup>33</sup>.

La 12 noiembrie 1786, Nicolae Mavrogheni (1786–1789) întemeia și el la Curtea Veche „prin osârdia și cheltuiala noastră"... „întru podoaba politii și îndestularea obști București", cișmele ce foloseau „apele ot Crețulești... atît innăuntru curții și afară de poartă, cît și în deosebite locuri și părți ale politii, iar mai vîrtos afară la cîmp de marginea Bucureștilor, în locul ce se numește la capătul Podului Mogoșoi, am ridicat o înfrumusețată zidire... unde pot ajunge și toți lăcuiitorii politii de merg pe jos..."<sup>34</sup>.

Cu toată silința unor domni de a rezolva într-un mod convenabil problema aprovizionării cu apă, lucrările pentru canalizare mergeau încet, necesitînd fonduri mari pe care un Constantin Hangerli (1797–1799) nu era dispus să le risipească, iar condițiile grele ale anilor războiului ruso-turc (1806–1812) le scoteau din atenția conducătorilor orașului. De aceea, în 1811 se găseau în București numai 18 cișmele<sup>35</sup>. De abia la 29 octombrie 1827 inginerul Mayer elaborează un proiect pentru alimentarea cu apă prin conducte de fontă, de la izvoarele din afara



orașului și pe canale din Dîmbovița. Aplicarea acestui plan s-a făcut însă mai târziu, în 1835<sup>36</sup>.

Pentru a da capitalei aspectul unui oraș european modern era nevoie și de o iluminare corespunzătoare pe timp de noapte. În secolul al XVIII-lea încă mai răsună grav, în liniștea și întunericul profund, glasul vechiului străjer medieval, ce avertiza: „te văd, te văd!”<sup>37</sup>. În timp de război siguranța publică era asigurată de carauale formate din 10–15 străjeri<sup>38</sup>.

La sfîrșitul secolului în fața caselor boierești, pe cele patru artere principale, ardeau făclii (șomoioage îmbibate cu păcură sau rășină), iar cortegiile boierilor, ce se înapoiau în toiul nopții de la petreceri, erau luminate de robii țigani ce purtau „masalele”, torțe confecționate din sfori de cîneapă, îmbibate în păcură). Adeseori, la marile sărbători se simțea nevoia unui iluminat „feeric” în grădinile de agrement, prin plasarea unor butoaie cu păcură aprinse în diverse locuri<sup>39</sup>.

Abia la 6 iulie 1814 se dă pitacul prin care se stabilea ca din „capu podului pînă la Curtea Veche și de o margine și de alta, la fiecare șapte case să se facă un stîlp lung de un stîngen și jumătate și în capul stîlpului să aibă cîte un felinar și pe toată seara să se pună cîte o lumînare”<sup>40</sup>. În 1828–1829 se instalează un sistem de iluminat conform epocii, prin „felinarele încrucișate” plasate la 20 m și care foloseau untdelemn sau untură de pește<sup>41</sup>.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea modernizarea societății românești era vădită și de emanciparea moravurilor, o dată cu pătrunderea manierelor, vestimentației și culturii occidentale. Primele forme împrumutate au fost însă cele de suprafață, mai frapante și care nu presupuneau un subtil rafinament. De data aceasta schimbările nu se datoresc măsurilor luate din inițiativa domniei, ci dorinței celor cu stare de a se emancipa și de a contrazice vechiul. Era în același timp o renegare a tradiției orientale, legată de stăpînirea otomană, și o apropiere de spiritul european. Astfel locul cafenelei tradiționale, unde, pe divane de pluș roșu, cafegiul în șalvari și cu fes își servea clientul din filigene<sup>42</sup>, a fost luat de localurile cu serviciu și mobilier european<sup>43</sup>, de sălile de biliard și de casele de joc, unde cei adunați discutau cu aprindere problemele politice. Asemenea adunări stîrneau îngrijorarea lui Alexandru Ipsilanti, care, la 13 martie 1797, dădea un pitac prin care interzicea deschiderea de noi cafenele „fiindcă înmulțirea cafenelelor nu este politiei acesteia și obștei de nici un folos, ci încă de stricăciune”<sup>44</sup>. Interdicții asemănătoare se refereau la jocurile de cărți și la chefurile din cîrciumi, pentru a „nu mai petrece nimeni noaptea”<sup>45</sup>.

Începînd cu ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea, Bucureștiul se deschide către Europa, la aceasta contribuind stabilirea primelor consulate<sup>46</sup>, în jurul cărora se constată un aflux permanent de vizitatori, ce au lăsat numeroase descrieri ale capitalei Țării Românești<sup>47</sup>. Chiar și cei mai intransigenți față de aspectul urbanistic sînt impresionați de ospitalitatea boierilor<sup>48</sup>, de costumele bogate, deși cam bizare ale bărbaților, de frumusețea femeilor, îmbrăcate după moda europeană<sup>49</sup>. Adesea este apreciată cultura acestor boieri, Salaberry, în „*Voyage en Turquie*, spunînd: „am văzut la București un Cantacuzino foarte cultivat, avînd aceleași idei cu filozofii secolului al XVIII-lea și care protesta cu vehemență împotriva violării drepturilor țării sale”<sup>50</sup>. În 1812 Lagarde era plăcut impresionat că la curtea domnească se vorbea greaca, germana și franceza<sup>51</sup>.

Ca întotdeauna formele de viață devansau cu mult noile structuri ce se anunțau. Era o societate îmburghezită înainte de a deveni capitalistă, ca rezultat al unor preluări comode, fără de care, în cele din urmă, nici domnii nu puteau rămîne străini. Dacă la începutul secolului (1806), soția consulului francez Reinbardt era

uimită și nu tocmai plăcut impresionată de ceremonialul oriental de la curte<sup>52</sup>, pînă în 1812 constatăm înflorirea unei vieți moderne apusene la palatul lui Caragea. Aici se juca „faraon” și aveau loc baluri unde se bucurau de succes cadrilurile, contradanțul englez, valsul, mazurca<sup>53</sup>. La nunta domniței Ralu au cîntat două orchestre (una de lăutari, alta italiană) și la masă s-a servit „construcția de zahăr la modă din care, cînd o atinge itaganul Arnăuților, iese păsări călătoare, avînd la gît felicitări în grecește”<sup>54</sup>.

Alături de baluri, biliard și jocul de cărți, încă din a II-a jumătate a secolului al XVIII-lea este amintită, ca o distracție ce se bucura de cea mai mare trecere, plimbarea cu trăsura în zonele de agrement: dumbrava de la Băneasa, pădurea Colentinei „cu ciute și căprioare” și Herăstrăul, în care în 1820 se întîlneau 600–700 boieri în „butci nemțești”<sup>55</sup>. Măreția pădurilor, ce nu lasă să se vadă orașul, farmecul grădinilor ce împrăstie răcoarea chiar și în cele mai toride zile de vară, l-au impresionat pe elvețianul Recordon<sup>56</sup>.

Luxul echipajelor boierești, ce se întîlneau deopotrivă și pe Podul Mogoșoaiei, era remarcat și de consilierul legației daneze, C. Clausewitz, în 1824: „boierii trăiau în lux european, cu trăsuri elegante, zugrăvite în multe culori sau chiar poleite; numai într-o singură duminică puteai număra vreo 5000–6000 echipaje, plimbîndu-se pe Podul Mogoșoaiei”<sup>57</sup>.

Departate de moravurile medievale cînd nu se ieșea din casă decît pentru stricta deplasare dintr-un loc în altul, strada devine un mediu social, în care, după spusele ofițerului rus de origine finlandeză, Frederik Nyberg, la 1830, „fiecare vrea să se înfățișeze cît mai bine”<sup>58</sup>, mai ales că plimbarea în strălucitoarele echipaje era o marcă sigură de noblețe<sup>59</sup>, fiind rezervată numai boierilor și domnului.

Intensa circulație a noilor atelaje și uzura lemnului cu care erau podite străzile, construirea principalelor palate de-a lungul arterelor importante sau în jurul ulițelor Curții Vechi, preocuparea pentru estetica orașului impuneau măsuri drastice în ceea ce privește „pavelele” și întreținerea lor.

Podirea principalelor ulițe bucureștene data din secolul al XVI-lea, cînd avocatul francez Pierre Lescapier găsea, în 1574, cinci artere „pavate” cu trunchiuri de stejar (Podul Mogoșoaiei – drumul Brașovului; Podul Tîrgului de Afară – Calea de Afumați; Podul Calicilor – Calea Craiovei; Podul Beilicului la care se adaugă și Podul de Pămînt<sup>60</sup>, podit se pare în porțiunea dintre actuala str. Brezoianu și Bd. Mihail Kogălniceanu), după cum apare și două secole mai tîrziu în planurile sublocotenentului austriac Ferdinand Ernst și ale baronului Franz Purcel (1788–1791)<sup>61</sup>.

Sistemul vechi al podirii s-a păstrat în toată epoca fanariotă, fiind mai ieftin și mai comod, dar foarte puțin durabil. Folosirea pietrei de rîu implica transportul de la distanțe mari, iar pavarea cu calupi de lemn acoperiți de un strat de gudron, folosită în Italia, presupunea existența unor specialiști în asemenea construcții. Interesant este faptul că tocmai în această perioadă inginerul scoțian Mac Adam (1756–1836) inventa sistemul pavajului din cuburi de granit sau bazalt, aplicat pentru prima oară la Bristol în 1816, apoi introdus la Paris în 1849 și folosit la noi în țară începînd cu cea de-a II-a jumătate a secolului al XIX-lea.

După cum am arătat mai sus, necesitatea podirii străzilor era cerută de însăși modernizarea capitalei și a societății bucureștene. Ea a fost făcută cu mijloace modeste, în mare parte medievale, dar a rezolvat mulțumitor o problemă stringentă pentru edilii unui oraș european.

Uzura rapidă a lemnului a transformat refacerea „podurilor” într-o preocupare de căpetenie a domniei și a organelor administrative din acea vreme.

De aceea vedem că prima îndatorire a „Epitropiei obștirii” și a marelui vornic este de a se îngrijii de „poduri și pavele”. În acest scop se organizează un serviciu special, condus de polcovnicul de poduri și un fond de reparații strîns în „Casa pavelor”<sup>62</sup> sau, cum îl numea Nicolae Caragea (1782–1783), „venitul vorniciei podurilor”<sup>63</sup>.

Obligațiile epitropiei erau legate mai ales de întreținerea celor patru mari artere, pentru care foloseau banii strînși și procurau material și forță de muncă. Podurile amintite conduceau spre principalele căi de acces către țările vecine. Iată de ce Alexandru Moruzi (1793–1796; 1799–1801), la 10 aprilie 1793, spunea că „*poate să se întîmple venire de mosafiri și trebuie podul acesta să fie făcut fără de zăbavă*”<sup>64</sup>. Același domn, la 29 august 1794 poruncește să se repare Podul Beilicului, „ca unul ce este trebuincios atît obștei, cît și musafirilor ce vin și se duc”<sup>65</sup>.

O dată cu intensificarea circulației pe toate drumurile ce ieșeau din București, epitropia ia în grija sa și alte artere. Astfel, la 8 martie 1797, marele vornic Radu Golescu propunea repararea podului peste râul Colentina, pentru că pe aici „neconținut urdină trebuințele împărătești și domnesci afară de alți neguțători și alți călători”<sup>66</sup>.

Convingerea fermă că aspectul general de capitală modernă este dat în primul rînd de starea și înfățișarea drumurilor a făcut ca sub imperiul necesității între mijloacele medievale de încasare a fondurilor, de procurare a materialului și a mîinii de lucru să își facă loc, treptat, forme noi.

Veniturile „Casei podurilor” erau realizate în mare parte prin vechile taxe vamale percepute la intrarea în oraș, la desfacerea mărfurilor în piețe și la trecerea podurilor peste ape<sup>67</sup>, dar aceste taxe încep a se lua de la „toți de obște, boieri, mănăstiri, negustori și alții”<sup>68</sup>. Singurii scutiți rămîn „sudiiți” și slujbașii statului.

Într-o epocă în care toate funcțiile erau de vînzare, sume importante se obțineau prin havaetul plătit de boieri la îmbrăcarea caftanelor și de ispravnici la numirea în funcție<sup>69</sup>. Este încă o formă veche ce slujește la rezolvarea unei necesități moderne. La fel se întîmplă și cu amenzile ce sînt vărsate în același fond sau cu dările suplimentare, ocazionale, percepute de la toată populația, fără deosebire socială, după posibilitățile materiale ale fiecăruia<sup>70</sup>. Este începutul timid al unui *impozit progresiv* pe venit, care-l făcea pe Mihai Șuțu să se teamă de împotrivirea boierilor și a înaltului cler. De aceea, el preciza „*că numai odată să se ea acest ajutor de obște, fără a se face obicei și a mai cere și altă dată*”<sup>71</sup>.

Formele de viață mondenă, apărute în București, au furnizat și ele noi venituri „cutiei epitropiei”. În timpul lui Constantin Hangeri se percepea o dare, „apaltul cărților de joc”<sup>72</sup>, de la cei ce aveau tripouri.

Datorită abuzurilor de tot felul, delapidării anuale a unor mari sume de bani, niciodată epitropia nu avea fonduri suficiente pentru necesitățile întreținerii „cuvîncioase” a străzilor și ulițelor capitalei. În aceste cazuri mult mai comod pentru domnie era să impună pe locuitorii uliței respective, mai ales pe prăvăliași, să achite costul pavării. După vechiul sistem medieval se stabilea cîsla pe cap de om<sup>73</sup>.

Plata contribuției pentru podire devine din ce în ce mai greu de suportat de populație, o dată cu înmulțirea arterelor secundare pavate. Din planurile ofițerilor austrieci apare o adevărată rețea de păianjen ce brăzda capitala, după un traiect sinuos, croită după necesitățile locuitorilor, nu de ingineri sau „arhitectoni”<sup>74</sup>. Între aceste uliți cele podite sînt menționate separat și numărul lor era destul de mare în perimetrul vechiului centru, cuprins între Curtea-Veche–Tîrgul Cucului și începutul Podului Tîrgului de Afară. Din păcate, în prezent, numai 20 mai pot fi identificate pe

teren, restul fiind complet distruse la refacerea Bucureștiului, în urma incendiului din 23 martie 1847<sup>75</sup>.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea au adus bucureștenilor nenorociri greu de înfruntat. Pustiirea războiului ruso-turc din 1787-1792 și din 1806-1812, foametea și ciuma din timpul lui Alexandru Moruzi și al lui Constantin Hangerli<sup>76</sup>, marele cutremur din 1802 când „multe sfinte biserici s-au zdruncinat... case mari cu ziduri întemeiate s-au zbrențuit, iar pământul pe alocurea se deschidea cât ar încăpea un om cu calu...”<sup>77</sup>, incendiul din 1804 cu ocazia căruia „atîta s-au aprins de groaznic încît tot temelul tîrgului au ars”<sup>78</sup>. La toate acestea se adugă ciuma cumplită din 1812 și seceta din 1813. În aceste condiții era și firesc ca prima grijă a epitropiei și a populației să nu fie întreținerea pavelelor și de aceea englezului Th. Thornton în 1807 capitala îi apărea cu „poduri murdare”<sup>79</sup>.

O altă problemă căreia domnia îi face față, folosindu-și prerogativele feudale, este procurarea lemnului pentru poduri din pădurile județului Ilfov și Dîmbovița. La sfârșitul secolului al XVIII-lea proprietatea funciară nu avea încă un caracter capitalist, iată de ce domnul stabilea cantitatea de lemn pe care boierii trebuiau să-l dea în „folosul obștei”<sup>80</sup>.

Un aspect ce ne relevă clar amestecul de practici feudale și mijloace moderne este cel al mîinii de lucru. Principala forță o constituiau țărani podinari din satele Slobozia, Băleni și Văleni (jud. Dîmbovița), Netezești și Afumați (jud. Ilfov). Aceștia lucrau sub forma unui angajament colectiv, tăind copacii din pădure, făcînd și cărînd podurile la București, participînd la podire<sup>81</sup>. Munca era efectuată în contul obligațiilor feudale, dar li se plătea o sumă mică, ce constituia totuși un ajutor în gospodărie fiind scutiți de orice alte corvezi (cărăușia de exemplu). Din aceste motive, în timpul iernii, cînd muncile cîmpului încetau, țărani veneau singuri la epitropie să se tocmească podinari: „Și așa vîzînd și auzînd celelalte sate... că le dă și bani arvună de a se ajuta la trebuințele lor, multe sate vor să năvălească de sineși a veni să facă podurile...”<sup>82</sup>.

O altă categorie de lucrători o formau podarii meșteri, organizați în breaslă și care lucrau după vechiul sistem al cislei<sup>83</sup>. Ei erau plătiți atît de locuitorii uliței cît și de epitropie, dar nu constituiau încă o forță de muncă liberă, fiind îngrădiți de sistemul medieval corporatist.

Lucrările de dulgherie erau efectuate de toporași, iar pentru munca necalificată se foloseau salahorii, recrutați dintre cei fără ocupație, adesea dintre foștii pușcăriși<sup>84</sup>.

Dintre practicile feudale nu lipsea nici munca forțată (corvoada) impusă atît mahalagiilor, cît și negustorilor veniți cu marfă în oraș. Toți aceștia aveau adesea obligația să participe la podire sau reparații și la transportul materialului, ca unii cărora le erau necesare niște artere bine întreținute<sup>85</sup>.

Cum am văzut, în cazul pavării, ca și în alte ocazii, încep să apară relații capitaliste în angajarea forței de muncă. Singurii cu adevărat stăpîni pe brațele și persoana lor sînt, însă, numai toporașii și salahorii, care, neîngrădiți nici de obligații față de boieri, nici de controlul breslei sau al domniei, pot cere ce preț vor pentru ziua de lucru, iar dacă nu se respecta contractul, „învoiala”, aveau aproape întotdeauna cîștig de cauză în judecată<sup>86</sup>. Nemulțumiți de nerespectarea făgăduielilor făcute erau și podinarii<sup>87</sup> și meșterii breslași, dar aceștia, oricît s-ar fi plîns domnului și ar fi intentat procese epitropiei, puteau să fie obligați să muncească în condițiile impuse de stăpînire<sup>88</sup>. De aceea, cea mai frecventă formă de nesupunere și de răzvrătire era fuga din breslă, fie prin părăsirea orașului, fie prin mituirea „polcovnicului de poduri” pentru a-l trece mort în evidența membrilor

corporației<sup>89</sup>. Mahalagiii ce se dovedeau recalcitranți, neplătind cîsla sau refuzînd să iasă la lucru, erau pedepsiți prin izolarea caselor lor de stradă, prin săparea unui șanț în fața porții ce-l împiedica pe proprietar să mai folosească ulița<sup>90</sup>. Această pedeapsă nu se dovedea eficientă în cazul în care toți locuitorii unei artere se opuneau reparațiilor, ce ajunseseră o adevărată corvoadă. Împotririle repetate nu făceau decît să întîrzie pavarea străzilor, și așa defectuoasă.

Iată ce spunea Stephan Ignaz Raicevich, secretarul lui Alexandru Ipsilanti, despre starea drumurilor în țările române, subliniind că nu sistemul este de vină, ci proasta întreținere: „cînd podirea este bine făcută și bine întreținută circulația este lesnicioasă și pentru pedestri și pentru trăsuri, dar cînd podinele s-au dezgrădinat, s-au învechit și au putrezit atunci mergerea pe dîsele este primejdioasă, mai cu seamă pentru bieții cai, care își frîng pe nemiluite picioarele în găurile podelei. Din cinci în cinci ani podul trebuie refăcut pe de-a-ntregul, spre marea pagubă a frumoaselor păduri ale țării”<sup>91</sup>.

Să vedem acum ce însemna o podire „bine făcută” sau „refăcută pe de-a-ntregul”. Despre procedeul de lucru a relatat încă din 1936 Paul Săndulescu, care arăta că pe fundația de pămînt, ce avea o formă albită cu un canal prin mijloc, lat de 0,5 m pînă la 0,8 m, îmbrăcat în cărămidă și prevăzut la distanțe de 150 m cu haznale sau batacuri de 2–3 m pentru colectarea apelor, se așezau grinzi (urși) de stejar, cu diametrul de 0,2 m grosime și lungimea de 5–7 m, în sens transversal, din 3 în 3 m. Deasupra grinzilor se așezau altele longitudinal, din 2 în 2 m, fixate pe primele cu piroane groase. Peste două rînduri de grinzi se puneau transversal podinele fixate la rîndul lor cu scoabe de fier<sup>92</sup>. Acest fel de podire nu permitea, din economie de material, ca străzile să aibă o lărgime mai mare de 6–7 m. Ele erau întotdeauna pline de trăsuri, căruțe, mîinate în grabă și de trecători, de aceea nu o dată se întîmplau accidente. Domnia, deci, trebuia să vegheze și la buna desfășurare a circulației. Hrisovul din 1797 cerea să „nu se mai îmble tare nici cu carete, nici cu butci, nici cu căruțe fiindu aceasta și de stricăciunea podurilor și de vreo întîmplare la vreo hata”<sup>94</sup>.

Dorința de a schimba înfățișarea orașului se manifesta, încă din timpul lui Alexandru Ipsilanti, prin impunerea, adeseori cu forța, a menținerii curățeniei, ce aducea îndepărtarea unor neajunsuri grave: putrezirea podinelor, răspîndirea unor focare de infecție și a marilor epidemii de ciumă, ce bîntuiseră cu furie la cumpăna dintre cele două secole. Strîngerea noroiului, inundarea podinelor cu apă de ploaie, scurgerea lăturilor din bucătării și gunoiul făcut de carele ce umblau și staționau pe poduri îl făceau pe Alexandru Moruzi să spună că „este și o deosebită defăimare și fără nici o cuviință înăuntru unei poliții domnești de a se trece cu vederea un lucru ca acesta de necurătenie”<sup>95</sup>. Pentru a evita asemenea stări de lucruri toți cetățenii erau obligați să iasă, în fiecare sîmbătă, „la măturat”, sub controlul unui pristav plătit de epitropie<sup>96</sup>.

Toamna și primăvara noroiul se depunea în straturi atît de groase încît era nevoie ca toți negustorii ce veneau cu marfă în București să încarce la plecare un car de noroi<sup>97</sup>. De abia în perioada ocupației ruse (1806–1812) s-a organizat în capitală primul serviciu de salubritate<sup>98</sup>, care nu a reușit însă să rezolve decît parțial problema.

O circulație cu adevărat lesnicioasă, în condițiile diversificării mijloacelor de transport, menținerea unei stări corespunzătoare a drumurilor publice s-au obținut o dată cu introducerea pavării cu piatră. Astfel, curățenia se făcea periodic și aspectul capitalei varia în funcție de data la care era vizitată. De aceea, unor

călători le apare orașul „întins și murdar” (englezului Wilkinson în 1820), iar altora cu poduri „bine întreținute” (elvețianului Recordon în 1821)<sup>99</sup>.

În anul 1822 trimisul rus, Ignatie Iacovenco, găsea Podul Mogoșoaiei pavat cu piatră<sup>100</sup>. Doi ani mai târziu, în 1824, inginerii Friewald și Hartler propun domnitorului Grigore Dimitrie Ghica pavarea Bucureștiului, după modelul Brașovului, arătând avantajele aduse de rezistența îndelungată și posibilitatea asigurării scurgerii apelor către Dîmbovița<sup>101</sup>. Într-adevăr, între 1830–1831, primele străzi din centrul capitalei își schimbaseră complet înfățișarea. La fel pe cele patru mari artere, locul tradiționalelor podini de lemn era luat de rezistenții bolovani de rîu, care mai pot fi văzuți și astăzi pe unele străzi bucureștene.

Fără teama de a greși putem conchide că Bucureștiul, în perioada 1774–1829, păstrase încă un „amestec de european și asiatic” ce îi conferea „un caracter specific”<sup>102</sup>. Orașul nu mai „era legat de Orient... fără însă să aparțină Europei”<sup>103</sup>, tot așa după cum societatea românească se modernizase sub multiple aspecte, fără a se desprinde întru totul de vechile forme medievale. Se anunțau astfel prefaceri adînci ce aveau să reclame curînd structuri politice corespunzătoare.

## **Actions de modernisation de la ville de Bucarest (1774–1829)**

### **Résumé**

L'étude se propose de mettre en lumière „l'eupéanisation” de la ville à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et aux premières décennies du XIX<sup>e</sup>.

La transition au nouveau régime s'effectue chez nous plus tard que dans l'Europe occidentale, combinant les formes modernes avec celles médiévales.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le progrès général exigeait la modernisation de la superstructure.

À l'époque du règne d'Alexandru Ypsilanti on confie à l'„Administration générale de la Police” la solution des problèmes éditaires et d'organisation, comprenant également des actions à caractère urbanistique et de systématisation, des travaux concernant l'adduction de l'eau, l'éclairage, le pavage et l'entretien de celui-ci.

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle assiste à l'émancipation des mœurs par la pénétration des manières, des modes vestimentaires et de la culture occidentales.

Le pavage des principales rues de Bucarest s'effectuait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, mais ce n'est qu'à l'époque dont il est question que l'on commence à s'occuper vraiment de l'état des routes et de la salubrité de la ville.

C'est à ce moment – fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et début du XIX<sup>e</sup> – que sont créées les prémisses en vue des transformations profondes, qui réclameront bientôt des structures politiques appropriées aussi.

### **Note**

1. N. Iorga, *Istoria comerțului român, epoca mai nouă*, București, 1925, p. 60.

2. Col. Popescu-Lumină, *Bucureștii din trecut și de astăzi*, București, 1935, p. 100.

3. St. Ionescu, *Bucureștii în vremea fanarioților*, Cluj, 1974, p. 9.
4. *Ibidem*, p. 6-8.
5. *Istoria orașului București, cap. Orașul București în timpul regimului turco-fanariot (1716-1821)* de C. Șerban, București, p. 158.
6. *Bucureștii de odinioară în lumina săpăturilor arheologice*, sub redacția prof. univ. I. Ionașcu, București, 1959, p. 99.
7. Atena, Sofia Belgradul numărau între 19 000 și 22 000 locuitori.
8. St. Ionescu, *op. cit.*, p. 10.
9. C. Șerban, *Op. cit.*, p. 159.
10. *Ibidem*, p. 150.
11. *Ibidem*, p. 151.
12. C. Șerban, *Breslele bucureștene în secolul al XVIII-lea*, „Studii” 1959-1960, pp. 57-76.
13. D. Berindei, *Orașul București, reședință și capitală a Țării Românești (1459-1862)*, București, 1963, pp. 103-106.
14. Sistemul organizării breslelor data din secolul al XVI-lea și nu devenise încă un obstacol de netrecut în calea progresului economic, până târziu, în secolul al XIX-lea, el a mai dăinuit.
15. K. Marx, F. Engels, *Opere alese*, vol. II, Buc., 1955, p. 483.
16. *Cronica meșteșugarului Ioan Dobrescu (1802-1830)*, editată de Ilie Corfus, extras din culegerea „Studii și articole de istorie”, vol. VIII, Buc., 1966, p. 317.
17. V. A. Urechia, *Istoria Românilor*, tomul al VII-lea al seriei 1774-1800, al V-lea al seriei 1786-1800, Buc., 1894, pp. 48-95.
18. *Ibidem*, p. 55.
19. Fl. Căzan, *Prețul fix al produselor din Țara Românească, la sf. sec. al XVIII-lea și încep. sec. al XIX-lea (contribuție la studiul apariției relațiilor capitaliste în Țara Românească)* în „Analele Univ. C. I. Parhon”, 1961, pp. 51-63.
20. Dan Berindei, *Op. cit.*, pp. 112, 115.
21. V. A. Urechia, *Op. cit.*, vol. VII (V), pp. 59-60.
22. *Ibidem*, p. 62.
23. C. Șerban, *Op. cit.*, p. 160.
24. V. A. Urechia, *Op. cit.* vol. I, (seria 1800-1821), vol. VIII (s. 1774-1821), București, 1897, p. 111.
25. G. Potral, *Documente privitoare la istoria orașului București*, (1634-1800), Buc., 1892, p. 331.
26. St. Ionescu, *op. cit.*, p. 34.
27. Ilie Corfus, *Însemnările cronicarului Grigore Andronescu despre vechea gospodărie a Bucureștilor*, „București VI - Materiale de istorie și muzeografie”, extras, f. a., p. 133.
28. Al. Cebuc, *Din istoria transportului de călători în București*, Buc., 1964, p. 20.
29. St. Ionescu, *op. cit.*, p. 28.
30. Fl. Georgescu, Al. Cebuc, P. Daiche, *Probleme edilitare bucureștene*: 1. *Alimentarea cu apă*; 2. *Canalizarea Dîmboviței*; 3. *Asanarea lacurilor din N. capitalei*, Buc., 1966, p. 15.
31. C. Șerban, *op. cit.*, p. 163.
32. G. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, Buc., 1899, p. 426 și N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, Buc., 1939, p. 155.
33. V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. I, p. 120.
34. G. Potral, *Documente privitoare la istoria orașului București* (1634-1800), p. 331.
35. V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. IV, p. 885; și *Ist. orașului București*, p. 164.
36. Fl. Georgescu, Al. Cebuc, P. Daiche, *op. cit.*, p. 22.
37. G. Potral, *Din Bucureștii de altădată*, Buc., 1981, p. 106.
38. *Ibidem*.
39. *Ibidem*, la 6 iulie 1812 în grădina Herăstrău s-a dat o asemenea serbare în cinstea generalului-maior Engelhardt.
40. V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. X<sup>a</sup>, pp. 710-711.
41. G. Potral, *Din Bucureștii...*, p. 107.
42. G. Potral, *op. cit.*, pp. 219-222 și St. Ionescu, *op. cit.*, p. 143.
43. Fr. Recordon, *Lettres sur la Valachie ou observation sur cette province*, Paris, 1822, pp. 23-28.
44. V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 143.
45. *Ibidem*, p. 144.
46. V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. VII, p. 236.
47. P. Cernavodeanu, *Societatea feudală românească văzută de călători străini*, secolele XVII-XVIII, Buc., 1973, pp. 216-218 și *Reprezentanțele diplomatice ale României*, Buc., 1967, vol. I, pp. 134-136; 187-189; 155-157.
48. G. Potral, *Din Bucureștii de altădată*, p. 94.
49. N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. III, ediția II-a, Buc., 1929, p. 39, 54-55.
50. N. Iorga, *Les voyageurs francais dans l'Orient europeen*, Paris, 1928, pp. 108-109.

51. *Idem, Istoria românilor...*, pp. 69-71.
52. *Idem*, p. 55.
53. D. Bodin, *Lume veche și lume nouă în București la începutul secolului XIX*, Buc., 1946, p. 5.
54. N. Iorga, *Istoria Bucureștilor*, p. 217.
55. D. Bodin, *Op. cit.*, p. 3.
56. *Idem*, și N. Iorga, *Istoria românilor...*, p. 123. Recordon a stat în Valachia din 1815 până în 1821.
57. Al. Cebuc, *op. cit.*, p. 60. Cifra echipajelor este vădit exagerată, dar ea arată faptul că trimisul danez a fost impresionat de un număr foarte mare de trăsur.
58. *Idem*.
59. [G. Potra], *Din Bucureștii...*, p. 275. Grigore Dim. Ghica avea butcă poleită cu argint, construită pe arcuri din lame subțiri, iar Ion Ghica povestea despre Nicolae Mavrogheni că își făcea plimbarea până la Chioscul de vară („Cismeaua lui Mavrogheni” la capătul Podului Mogoșoaia), „răsturnat într-o caleașcă poleită, trasă de patru cerbi cu coarnele de aur”.
60. Grigore Ionescu, *București - orașul și monumentele sale*, Buc., 1956, p. 11.
61. George D. Florescu, *Din vechiul București, Biserici, Curți domnești și hanuri între anii 1790-1791, după două planuri inedite*, Buc., 1935, p. 144. După cum o dovedește cazul „Podului de pământ” numele nu vine de la pavarea cu lemn, ci de la faptul că aceste artere erau ridicate față de nivelul drumului, permițând scurgerea apei (Șt. Ionescu, *op. cit.*, p. 30).
62. V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. VII, p. 129, vol. VIII, p. 228.
63. Șt. Ionescu, *op. cit.*, 32.
64. Pitacul domnesc din 10 aprilie 1793 în V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. VI, p. 382.
65. Doc. din 29 august 1794, vol. VI, p. 382.
66. Doc. din 8 martie 1797, vol. VII, p. 130.
67. *Idem*, vol. V, pp. 385-386.
68. *Idem*, vol. IV, pp. 366-367.
69. *Idem*, vol. V, p. 410.
70. *Idem*, vol. V, p. 357.
71. *Idem*.
72. *Idem*, vol. IX, seria 1800-1830, București, 1896, p. 560.
73. *Anafora domnească - 3 mai 1793*, vol. V, p. 384 și *Documentul din 7 martie 1793*, vol. V, p. 384 și din 17 noiembrie 1793, vol. VI, p. 785.
74. G. Florescu, *op. cit.*, p. 147.
75. *Idem*, pp. 143-147. Uliți podite: ulița pînă la podul peste Dîmbovița către Mihai-Vodă; Podul spre Mihai-Vodă (între C.E.C. și Curtea Arsă); actuala str. Doamnei; ulița de la Biserica Grecilor (str. Stavropoleos); Podul spre hanul Șerban-Vodă (str. Smîrdan); Ulița Mare (str. 30 Decembrie); str. Șelari și Lipscani; ulița Colței (Bd. 1848); ulița Boiangiilor (str. Bărăției); Podul Vergului (Calea, Călarăși pînă la Biserica Lucaci); Ulița Sfinților; Podul Văcărești (pînă la Biserica Sf. Nicolae din Sîrbi); actualul Bd. Hristo-Botev; actuala str. Bibescu Vodă etc.
76. A. D. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiană*, București, 1929, vol. IX, pp. 170-285; vol. X, pp. 1-73.
77. I. Corfus, *Cronica meșteșugarului Ioan Dobrescu*, p. 320.
78. *Idem*, p. 321.
79. N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. III, p. 64.
80. Doc. din 2 oct. 1791, vol. IV, p. 360; doc. din 19 ian. 1792, vol. IV, 1791, 13 mai 1793, vol. IV, p. 359, VI, p. 779.
81. Doc. din 3 sept. 1792 și 12 febr. 1792, vol. IV, p. 363.
82. Doc. din 9 noiembrie 1793, vol. VI, p. 783-784.
83. Șt. Ionescu, *op. cit.*, p. 33.
84. V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. V, pp. 383-384.
85. Doc. din 11 decembrie 1791, vol. IV, p. 362, vol. V, p. 414.
86. Doc. din 2 mai 1793, vol. V, pp. 383-384; doc. din 27 aprilie 1793, vol. V, p. 384.
87. Doc. din 8 aprilie 1793, vol. VI, pp. 776-777; doc. din 5 martie 1800, vol. VIII, pp. 384.
88. Doc. din 1 martie 1794, vol. VI, pp. 786-787.
89. Doc. din 17 mai 1793, *ibidem*, p. 780-781.
90. Al. Cebuc, *op. cit.*, p. 33 și doc. din 30 sept. 1809, în V. A. Urechia, *op. cit.*, vol. IX, p. 600.
91. St. Ignaz Raicevich, *Voyage en Valachie et en Moldavie*, Paris, 1812, p. 18.
92. Paul I. Săndulescu: *Istoricul pavajelor bucureștene*, în „Urbanismul”, XIII (1936), nr. 1-2, pp. 49-73.
93. N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. VII, pp. 96-108.
94. V. A. Urechia, vol. VII, (V), p. 144, la fel hrisovul din 1808.
95. Doc. din 14 martie 1795. *Idem*, vol. IV, pp. 408-409.
96. *Idem*, p. 413.
97. Doc. din 5 sept. 1901, vol. IX, p. 111; doc. din 15 oct. 1810, vol. IX, p. 602.



98. Fl. Georgescu, *Pagini din trecutul Bucureștiului*, București, 1959, p. 81.  
99. N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. VII, pp. 105, 122–123.  
100. *Ibidem*, p. 139.  
101. Al. Cebuc, *op. cit.*, pp. 15–16.  
102. A. Lagarde, *Voyage de Moscou a Vienne*, Paris, 1824, p. 322.  
103. Marcellus, *Souvenirs d'Orient*, Paris, 1861, p. 598.

# Pavajul vechilor ulițe bucureștene

GEORGE POTRA

Ce vremuri în trecut! Ce deosebire mare între ceea ce a fost altădată și civilizația de astăzi, nici nu se poate compara. Dacă ne întoarcem cu gândul cu câteva sute de ani în urmă, Bucureștii, din punct de vedere al locuitorilor și al suprafeței pe care se întindea, era într-adevăr un oraș, dar din punct de vedere urbanistic și edilitar nu era decât un sat mare, în care răsăreau printre pomi sau deasupra lor numai bisericile și casele boierești în mulțimea căsuțelor de lemn sau chirpici, ale oamenilor nevoiași.

Grădinile, arborii și pomii fructiferi inundau totul, din primăvară pînă toamna târziu. Văzut de sus, orașul părea o grădină imensă în care se ascundeau miile de case și atenansele lor. Numai turlele bisericilor, acoperite cu șifă și mult mai târziu cu tablă, precum și acoperișurile caselor boierești sau neguțătoarești, acoperite tot cu șindrilă și rareori cu olane, erau singurele care se mai puteau vedea în lumina soarelui. Încolo era numai verdeață și iar verdeață. O grădină imensă, acesta era aspectul Bucureștilor de altădată. Un „oraș” mare în care aspectul urban nu se putea observa, fiindcă nu exista.

Casele nu erau construite la linie, ci la bunul plac și interesul fiecăruia, ulițele, mari sau mici, erau întortocheate și înguste, nemaivorbînd de ulicioare și fundături, acestea din urmă fiind cele mai numeroase, unele adevărate poteci de picior. Nici una din aceste ulițe nu era pavată, sub nici o formă, iar de trotuare nici nu se știa. În ceea ce privește iluminatul, acesta era o problemă de viitor îndepărtat. Luna și stelele erau singurele lampadare ale oamenilor de rînd.

După ploi, noroaiele și băltoacele înglodau picioarele oamenilor și ale vitelor, iar în timpul verilor secetoase, praful de pe ulițe era gros de un lat de palmă. Domnitorii și conducătorii orașului, precum și clasa boierească, în general, erau prea ocupați cu treburile lor, nu se gîndeau la nevoile celor mulți, cu toate că și ei tot prin noroaie și praf treceau, dar nu ca toți ceilalți pe jos, ci călare, sau în calești, rădvane și căruțe.

Dacă mai amintim pe lîngă acest neajuns și rîul Dîmbovița – necanalizată și rectificată – care curgea în nenumărate zig-zaguri, aproape la nivelul ulițelor, cu deseale ei inundății care de multe ori năpăstuiiau mahalale întregi, atunci avem un tablou trist și jalnic asupra felului cum circulau locuitorii vechiului București.

În ceea ce privește pavarea vechilor ulițe bucureștene distingem următoarele etape: pămîntul gol-goluț cum era el de la natură, pavarea cu birne groase de stejar, pavarea cu piatră bolovani de rîu și pavarea cu piatră cioplită, cubică,

adusă la început din cariere străine, îndepărtate și mai apoi și din cele din țară care s-au deschis destul de târziu.

*Pavaj natural de pământ.* După o practică mai veche pe care am apucat-o și noi, în timpul copilăriei, pe străzile mai îndepărtate, din mahalalele periferice ale orașului, în locurile unde se făceau băltoace și gropi, se depozita moloz, rezultat din dărâmături, nisip, pământ și chiar gunoi și așa, pentru o anumită perioadă, se mai putea merge pe ulițe. Dar acest procedeu inestetic și neigienic mai avea și un alt aspect, nivelul ulițelor se ridica mereu, iar în timpul ploilor provoca inundații în curțile oamenilor, unde apa verzuie și infectată dăinuia pînă în timpul căldurilor de vară.

În trecut, pe marile artere ale orașului, pentru îndepărtarea gropilor și băltoacelor, mărturiile documentare sînt prea puține și de-abia din secolul al XVIII-lea, dar ele ne arată că și atunci s-a procedat la fel ca în timpul copilăriei noastre. Așa ne-am explica și felul cum anumite biserici atunci cînd s-au construit au fost cel puțin la nivelul străzilor, dacă nu mai sus, iar după două-trei secole au ajuns să fie aproape cu un metru mai jos decît actualul nivel al străzii unde se găsesc (Biserica Doamnei de pe Calea Victoriei, Biserica Sf. Spiridon Vechi, de lângă Operetă și Biserica Slobozia de pe magistrala Nord-Sud, în spatele statuii lui Dimitrie Cantemir).

De-abia pe la jumătatea secolului al XVI-lea, cînd numărul locuitorilor și al caselor s-a mărit simțitor, față de trecut, iar circulația a devenit mai intensă, stăpînirea de atunci s-a gîndit la anumite măsuri ce ar trebui luate.

Bănuim că atunci s-a acordat prima dată atenție arterelor mai importante. Și acest lucru îl deducem din faptul că atunci cînd se fac anumite săpături mai adînci pentru diferite lucrări de canalizare, telefoane, curent electric etc., se poate observa, la circa 1 m adîncime, un strat de pietriș bine îndesat, compact, care n-ar fi altceva decît o primă pavare a marilor artere de circulație. Menționăm că aceste importante artere erau: Drumul Brașovului (Calea Victoriei și Șoseaua Kiseleff), Drumul Craiovei sau Mehedinților (Calea Rahovei), Drumul Tîrgoviștei (Calea Griviței), Drumul Giurguiului (Calea Șerban Vodă), Drumul Tîrgului de Afară (Calea Moșilor) și actuala Cale a Plevnei care s-a numit Podul de Pământ pînă în a doua jumătate a secolului trecut.

*Pavaj de lemn.* Cea mai veche mențiune privind existența unui pavaj în București o avem din 1574 de la călătorul francez Pierre Lescapier<sup>1</sup>. Acesta, împreună cu tovarășii săi de călătorie, în vara anului 1574, în cele două săptămîni cît au stat aici, au făcut mai multe plimbări prin oraș și împrejurimi, pentru documentare, iar în București au mers, desigur, pe multe străzi de pământ, nepietruite, care primăvara și toamna se desfundau și dădeau un aspect jalnic orașului, iar bietelor animale de tracțiune, o oboseală în plus. Dar în afară de aceste ulițe se aflau și unele mai importante, după cum spune el, pavate cu „trunchiuri de copaci” care, de bună seamă, făceau ca roțile căruțelor și caleștilor să hureie puternic, iar în timpul cînd aveau apă îmbicsită sub ele, să producă un miros grozav. Și, în afară de aceasta, la trecerea vehiculelor, din cauza apei murdare ce fișnea de sub acest pavaj, pereții caselor dinspre ulițe erau stropiți pînă deasupra ferestrelor.

La începutul domniei lui Matei Basarab, în documentul din 25 aprilie 1635, se amintește de un Oprea podarul<sup>2</sup>, locuitor în București, deci acest meșteșug exista atunci și poate cu mult mai înainte și desigur nu era singurul meșteșugar care avea o asemenea îndeletnicire. Acest fapt, precum și mărturia călătorului Lescapier ne

fac să credem că cel puțin de la jumătatea secolului al XVI-lea erau podari și marile artere de circulație erau podite cu trunchiuri de copaci sau birne groase de stejar.

În timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu marile artere ale orașului sînt pavate tot cu grinzi de lemn, însă într-un mod mai sistematic și oarecum mai durabil. Din cele constatate mai tîrziu, deducem că marile poduri aveau la acea dată șanțuri adînci pe margini, pentru scurgerea apelor, podiști de lemn peste șanțuri pentru trecerea oamenilor și țărushi pe margini, mai ales în dreptul locurilor virane.

Primul pod, dintre cele patru, zise domnești, care din ordinul domnitorului s-a podit din nou cu birne, a fost Podul Mogoșoaiei, în 1692. Această arteră lega Curtea domnească a lui Constantin Brîncoveanu, din centrul orașului, cu frumosul palat pe care l-a construit în 1702 în satul Mogoșoaia, ca o reședință de vară și ca un scurt popas în drumul spre Tîrgoviște.

Calea Mogoșoaiei, înainte de a deveni *pod* era un drum mult mai întortocheat decît azi, încît voievodul a trebuit să „convîngă”, într-o formă oarecare, pe boierii mărginași ca să-și retragă hotarul curților, să se mai lărgească ulița și cît de cît să se mai înlăture cîteva din numeroasele zig-zaguri ce avea. Podul Mogoșoaiei este prima stradă bucureșteană asupra căreia s-a exercitat o aliniere, pe cît a fost posibil la acea dată.

Nu se cunoaște ce meșteri au făcut lucrarea, de unde s-au adus birnele de stejar, cît au costat ele și manopera și în cît timp s-a făcut pavarea. Documentele, care să ne lămurească această problemă, lipsesc.

Știm însă, de mai tîrziu, că cele patru drumuri (poduri) care porneau toate de la Curtea domnească intrau în grija și cheltuiala stăpînirii, *recte* a vistieriei statului și a Sfatului orășenesc, iar toate celelalte ulițe cădeau în sarcina cetățenilor care locuiau pe ele și le făceau, atunci cînd puteau, după ce strîngeau suma necesară, care nu era un lucru așa ușor. Boierii care aveau curți mari și fațade întinse, în zgîrcenia lor întîrziu cu plata, unii locuitori mai săraci plăteau în rate, iar alții nevoiași cu totul, neavînd de unde plăti, trebuia să plătească obștea pentru ei.

În altă ordine de idei, trebuie să spunem că datorită marilor cantități de lemne necesare poditului bucureștean, secularele și întinsele păduri ale județelor Prahova și în special Dîmbovița au început să se rărească, să se împutineze, iar sute și sute de oameni care făceau *cislă*, adică muncă gratuită și obligatorie, erau ocupați cu tăierea copacilor, fasonarea lemnului (cioplitul cu barda) și aducerea lor, după anotimp, cu carele sau cu sâniile la București.

Construirea pavajelor mergea pînă în pereții caselor sau prăvăliilor, iar unde erau locuri virane pe margini se făceau parapete sau parmalicuri care opreau căderea vehiculelor sau a vitelor de pe pod. Pe întreaga suprafață a podului mergeau atît vehiculele, vitele, cît și pietonii; nu exista vreo demarcație sau trotuare.

Mai tîrziu, problemele urbanistico-edilitare au evoluat. Astfel, domnitorul Alexandru Ipsilanti (1774–1782), socotind necesar, înființează „*vel-vornicia obștirilor*” care se ocupa de toate problemele edilitare în care intrau, în primul rînd, pavarea și curățenia străzilor, precum și facerea sau repararea podurilor propriu-zise de pe cele două riuri Dîmbovița și Colentina, în cuprinsul orașului. Sub Nicolae Caragea (1782–1783), care-i urmează la domnie, se alcătuieste o nouă dregătorie „*vornicia podurilor*” care era alimentată financiar din taxele ce se puneau pe mărfurile ce intrau în oraș.

Un exemplu de felul cum se proceda la pavarea unei ulițe obișnuite ni-l dă un document din 19 decembrie 1784. Astfel, după ce marele agă al orașului, printr-o

anafora, arăta domnitorului ce uliță este necesar să se paveze, voievodul dădea ordin marilor boieri să se intereseze, să chibzuiască și să propună exact ce trebuie făcut. Marii boieri, la rîndul lor, orînduiau pe boierii epitropi ai drumurilor să poruncească „polcovnicului za pod” să facă măsurătoare, lungime și lățime, cîți stînjeni suprafață totalizează și care sînt cetățenii, mănăstirile sau hanurile ce trebuie să plătească pentru stînjenii pavați pe care-i aveau fațadă la proprietățile lor.

După ce se întocmeau toate aceste pregătiri, domnitorul dădea poruncă marelui agă să strîngă banii necesari, iar boierilor epitropi să ducă lucrul la bun sfîrșit. Erau însă cazuri cînd unii cetățeni, cu bună stare materială, nu plăteau banii la timpul hotărît, după socoteala făcută și astfel se întîrzia începerea lucrării.

Împotriva acestora (dăm un singur exemplu), domnitorul Mihail Suțu, pe anafora primită la 31 martie 1785, prin rezoluția pusă, spune că a însărcinat un slujbaş anume „care să aibă volnicie cu aceasta domneasca noastră poruncă, după foaia ce ne arată dumnealor boieri epitropi în dosul aceștii anaforale de rămășiță, ce sînt mahalagii, să apuce cu strînsoare pă fieșcarele și fără a nu le primi nici un răspuns de pricinuire să împlinească de la toți, iar de la cel ce nu va vrea dă sineși a da banii, ce sînt arătați într-această foaie a epitropilor, să aibă volnicie a le lua trăsuri, ori calești, ori butcă, ori verice alt amanet, pînă va împlini”<sup>3</sup>.

La foarte scurtă vreme după numire și sosirea în București, domnitorul Nicolae Mavrogheni văzînd că străzile mari și mici din oraș se găsesc într-o stare mizerabilă, încît „pe unele ulițe nu poate obștea să treacă nici călare”, la 20 iunie 1786 a dat ordin către spătar și agă să oblige pe neguțătorii și locuitorii care stau pe aceste străzi să le repare după cum au fost făcute, adică cu podine, iar în mahalalele pe unde sînt făcute „cu tufă și cu paie, să le repare cu de acestea”<sup>4</sup>.

A pava străzile mahalalelor bucureștene cu nuiiele și paie este de-a dreptul ceva de neînchipuit pentru zilele noastre. Astfel de pavaj, prin înseși materialele întrebuințate, nu putea să dureze și în afară de aceasta era cît se poate de inestetic.

Cum se va fi făcut pavarea acestor străzi nu știm, fiindcă ne lipsește documentarea, situația internă era destul de tulbure, iar oamenii în mare lipsă de bani. Aceeași situație se putea observa nu numai la micile ulițe, dar și la marile poduri care intrau în cheltuiala statului. Și acestea erau într-o stare deplorabilă, ca toate celelalte.

Între 1786–1789 pavarea și curățenia principalelor străzi ajunsese să fie neglijată de Epitropia casei podurilor, fiindcă îi lipseau fondurile necesare, boierii neplătindu-și taxele pe care trebuiau să le dea atunci cînd erau îmbrăcați cu caftanele noilor ranguri.

Pentru a curma acest neajuns, domnitorul Mavrogheni, la 24 martie 1789, dă un pitac prin care arată că ține seama de „cheltuielile grele”<sup>5</sup> prin care trece țara în vreme de război și scade taxele cuvenite la minimum posibil, pentru boieri, egumeni și ispravnicii județelor.

Bănuim că nici în urma acestei hotărîri nu s-a putut aduce la îndeplinire voința domnitorului, adică pavarea și buna întreținere a ulițelor, fiindcă împrejurările au fost cu totul nefavorabile.

De altfel, problema pavajului ulițelor bucureștene a rămas, în tot timpul, nerezolvată; s-au făcut mai mult reparații și cîrpeli și numai rareori pavaj nou pe vreuna din ulițele principale ale orașului.

Repararea podurilor sau facerea lor din nou suferea totdeauna mari întîrzieri prin neaducerea la timp a materialului lemnos și din cauza lucrătorilor podari care erau cam jumătate la număr din cîți ar fi trebuit să fie. Pînă se repara pavajul unei

străzi, se strica un altul sau mai multe, așa că orașul n-a avut niciodată un pavaj mulțumitor, o problemă de altfel foarte grea pentru toate timpurile, mai ales în epoca fanariotă când domnitorii se schimbau foarte des.

În afară de cele spuse mai sus, unele străzi al căror pavaj era destul de deteriorat, cu gropi și bălți, nu se pot repara la timp, fiindcă unele biserici, mănăstiri, hanuri sau locuitori nu vor să dea banii stabiliți pentru stînjienii ce trebuie pavați. Documentele timpului înregistrează foarte multe cazuri de acest fel și, cu toate sancțiunile date de stăpînire, lucrurile rămîn pe jumătate nefăcute.

Pentru creșterea venitului casei podurilor, încă din 1801, pe lîngă alte dări dinainte stabilite, se pusese o anumită taxă pe tescovina care era adusă în București. Mihai Suțu, socotind că acest nou venit este insuficient, la 27 aprilie 1802, poruncește ca și pentru vin și orice fel de băuturi spirtoase care intră în oraș să se dea „plată de podărit”, indiferent dacă cei care aduc astfel de băuturi vor fi cărăuși, neguțători sau boieri și chiar supușii străini (*sudiții*) ai diferitelor „Aghenții”. Este pentru prima dată cînd *sudiții* sînt supuși la o astfel de taxă, fiindcă domnitorul socotește că buna pavare a străzilor și circulația pe ele este și în folosul lor.

S-a mai hotărît, de asemenea, să se rețină cîte o para la fiecare leu din salariile tuturor slujbașilor din țară. Cu toate acestea, sumele încasate erau insuficiente pentru repararea și întreținerea marilor poduri. Mai tîrziu, în 1819, tot pentru mărirea veniturilor necesare la facerea pavajelor, Eforia cere să se fixeze zeciuiala asupra acelor care aduc țigle în București, precum și asupra celor care scot nisip din gropile din interiorul orașului, așa cum plătesc și aceia care aduc olane și nisip din afară.

Boierii divanului aprobă zeciuiala pentru țigle, dar scutesc de orice taxă pe aceia care scot nisip din locul lor, necesar construcțiilor lor. Nu se spune nimic despre ceilalți care ar comercializa nisipul din interiorul orașului pentru diferite construcții. Este cazul să amintim că, în decursul timpului, toți cei care au ocupat slujbe de conducere în Epitropia obștirilor, pentru facerea pavajelor, nu s-au mulțumit numai cu leafa primită, fiindcă constatăm că averea lor a crescut repede, majoritatea făcîndu-și case mari pe arterele importante ale orașului, ba chiar cumpărînd și unele moșii (Radu Golescu, Iordache Slătineanu, Constantin Știrbei, Stoica Urlățeanu, Grigore Romanit, Filip de Lenș etc.). Și slujbașii mai mici și antreprenorii lucrărilor n-au fost în pierdere, s-au ales și ei cu venituri frumoase.

Din timpul domniei lui Constantin Ipsilanti avem două informații foarte interesante. Potrivit uneia dintre ele, problema poditului străzilor este o chestiune care obligă pe anumiți oameni să creadă că dînd o sumă de bani pentru acest lucru își găsesc o ispășire a greșelilor din timpul vieții lor. Așa este cazul neguțătorului Panait Gheorghiu care, prin testament, lasă o sumă importantă pentru pavarea Podului de Pămînt (Calea Plevnei), poate pentru că locuia el pe această uliță.

O altă informație interesantă pentru procurarea de venituri la cutia (casieria) podurilor de la Epitropia obștirilor este aceea din 4 aprilie 1803. În documentul dat de domnitor se spune că serdarul Gheorghe Deșliu, contravenind dispozițiilor oficiale, a vîndut zaherea la niște neguțători turci, veniți din Bosnia, cu scop să o scoată afară din țară. „Pentru acest fel de netrebnică urmare și vinovăție a lui”<sup>6</sup> a fost obligat să plătească 1 000 taleri pentru cheltuiala mumbașirului care l-a descoperit și adus și 2 000 taleri amendă drept „ajutor la facerea podurilor mari”.

Deci, în afara unor dări și venituri obișnuite, casieria podurilor mai primea și amenziile (*strafurile*) ce trebuiau să le dea anumiți indivizi care încălcau legile și dispozițiile stăpînirii.

Grigore Ghica, primul domn pămîntean, după epoca fanariotă, însărcinează pe inginerii străini Freiwald și Hartel să înlocuiască la două artere importante pavajul de bîrne printr-un pavaj de piatră, cu bolovani de rîu. Lucrarea începută în 1824 a fost terminată în 1836.

După încheierea păcii de la Adrianopol se renunță total la sistemul de pavare a ulițelor cu bîrne de stejar, fiindcă acestea se procurau din ce în ce mai greu, în cantitate necesară și, în al doilea rînd, se constatare că acest pavaj are multe inconveniente și o durată scurtă.

Între 1830–1831 s-au pavat cu bolovani de rîu mai multe străzi din centrul comercial al orașului, totalizînd 4 500 stînjeni pătrați. Antrepriza a fost executată de un oarecare Popovici, iar plata s-a făcut de către locuitorii acelor străzi, revenindu-le între 9–10 lei stînjenul pătrat.

Profilul străzilor, la acea dată, era concav, cu scurgerea apelor pe mijloc. Nu existau nici trotuare, nici borduri, iar pavajul, ca și cel de lemn, se întindea de o parte și de alta, pînă la marginea construcțiilor sau a locurilor virane.

După 1834, cînd se înființează *Biroul pavajelor*, profilul străzilor se face convex, iar scurgerea apelor de ploaie nu mai este pe mijloc, ci pe margini. De aici înainte pietrele de rîu se vor așeza pe un strat de pietriș, avînd deasupra un înveliș de nisip de circa 5 cm grosime. După ce se aranja piatra în muchie, se bătea bine cu maiul (pentru a avea o putere mai mare de batere, partea inferioară era înfășurată într-o garnitură grea de fier), apoi se așternea un strat subțire de nisip.

De la 1834 încolo, antrepriza pavajului nu se dădea decît acelor care depuneau o garanție de 5% sau 10% din valoarea lucrărilor, și prezentau, un certificat dat de comisia sectorului respectiv, prin care se evalua averea mobilă și imobilă a solicitantului. Licitatiile se făceau prin baterea tobei, iar mai tîrziu prin anunțuri afișate sau publicate în „Monitorul Oficial”.

În 1835, Blaremburg, inginerul statului, propune pavarea din nou a celor patru străzi principale (Mogoșoaia, Șerban Vodă, Tîrgul de Afară și Calicilor sau Calîji), dar nu cu piatră de rîu, ci cu piatră cioplită, cubică, de gresie sau granit, extrasă din Munții Carpați. Atunci se anunță, pentru prima dată, că este nevoie să se facă trotuare pe marginea străzilor pentru circulația și siguranța pietonilor.

Neexistînd cariere de piatră, iar pavajul trebuind să se facă cît mai repede, deoarece cel vechi era foarte deteriorat, s-a folosit tot piatră de rîu. Și așa s-a continuat și pentru celelalte străzi pînă în anul 1860. Singura inovație în această perioadă a fost cilindrarea străzilor pietruite cu un compresor cumpărat din Germania, prin 1845.

De altfel, pavajul numit „sistematic”, adică executarea cu piatră cioplită, din gresie sau granit, a fost propus prima dată în 1824 de arhitecții Freiwald și Hartel, dar punerea lui în practică nu s-a putut face decît mult mai tîrziu.

În vara anului 1860, primăria orașului însărcinează pe inginerul I. N. Maxențianu să se ducă pe văile rîurilor și prin munți, să cerceteze pe unde se găsește cea mai bună piatră pentru pavarea străzilor din București. Tot acest inginer, constatînd că pietrarii de atunci nu sînt buni lucrători în pavaje, a căutat să formeze „corpuri de pietrari comunali” români care să fie permanent la dispoziția serviciului tehnic, secția pavaje.

Pentru străzile mai îndepărtate de centrul orașului a introdus pavajul *macadam* care se compunea dintr-un strat gros de amestec de nisip cu piatră măruntă (sfărîmătură), udat și bine bătut cu maiul. Acest fel de pavaj avea două avantaje: folosea o bună parte din materialul care pînă la acea dată se prăpădea și aducea o mare economie pentru bugetul primăriei.

Inginerul Maxențianu, care avea o viziune a viitorului în raport cu diferitele bogății ale țării, propune Sfatului orășenesc și altor instituții să deschidă cariere de piatră în diferite locuri din munții arătați de el. Cheltuielile, spunea el, vor fi relativ mici în raport cu marile beneficii ce vor urma pe timp nelimitat. În afară de aceasta carierele vor da posibilitatea „pentru fiii munților României” să se deprindă cu o muncă ce poate deveni o bogată industrie a țării.

Între 1860–1866 s-au pavat cu bolovani de râu câte 50 străzi în fiecare culoare (sector), adică în total 250 străzi, ceea ce pentru 20 000 locuințe și 150 000 locuitori era un început bun și promițător de mai mult, în viitor. Tot în această vreme, între 1860–1862, s-au făcut, pe porțiuni mici, primele pavaje sistematice pe străzile Germană și Franceză (actualmente Str. Smîrdan și Str. Iuliu Maniu), cu piatră cioplită, cubică, adusă de la Comarnic și Văleni, unde s-au deschis primele cariere de piatră, necesare pavării străzilor din București.

Podul sau Calea Mogoșoaiei pe care s-a făcut o canalizare sistematică, superioară celeia de pe străzile Germană și Franceză, introdusă în 1864, între Piața Victoriei (unde era barieră și se numea Capul Podului până după primul război mondial) și Ministerul de Finanțe (Muzeul colecțiilor de artă), a început să fie pavat cu piatră cubică de granit și gresie adusă din Scoția<sup>8</sup>.

În zadar a arătat atunci inginerul Maxențianu că piatra adusă din Scoția, datorită drumului lung pe apă și pe uscat, costă de două–trei ori mai mult decât aceea adusă din Munții Carpați. Ea era transportată cu vapoarele până la Brăila și apoi cu șlepurile pe Dunăre până la Giurgiu sau Oltenița și de aici cu carele cu boi până în București.

În al doilea rînd, calitativ, ea era inferioară celeia din țara noastră, dar, probabil, politicienii de atunci amestecați în această afacere au avut un avantaj substanțial și n-au vrut să accepte propunerile pe care le-a prezentat inginerul Maxențianu în raportul său înaintat Primăriei Capitalei și Ministerului Lucrărilor Publice.

Politicienii protestau că nu avem cariere, că nu sînt fonduri pentru deschiderea lor, că nu sînt lucrători și unelte și mai apoi, un lucru și mai greu, că nu avem drumuri și nici mijloace de transport pentru a o aduce în Capitală.

Calea Mogoșoaiei s-a pavat deci cu piatră din Scoția și, deoarece făcea parte din cele patru mari artere de circulație, cădea în sarcina Ministerului Lucrărilor Publice, iar acesta a dat executarea pavajului unei firme creată ad-hoc, – „Fătu și Dimitrie A. Cantacuzino” –, cu obligația ca lucrarea să fie executată pînă la 6 august 1867.

În 1869, pentru a avea piatră cubică pentru pavarea altor străzi, se deschide cariera Belia (pe Valea Prahovei) care, pînă la înființarea carierei Turcoaia-Granit, a furnizat cea mai mare cantitate de piatră pentru străzile Capitalei, iar pentru ușurarea lucrărilor s-au adus din Germania un compresor și un concasor pentru spargerea pietrei de râu.

Cu piatră de granit din Scoția, în afară de Calea Mogoșoaiei, între 1864–1873, s-au mai pavat străzile Academiei, Doamnei, Lipscani și bulevardul nou creat din fața Universității construită de arhitectul Alexandru Orăscu (1817–1894) care, în 1867, a construit și Grand Hotel du Boulevard, cea mai mare și mai frumoasă clădire din București din acea vreme și care și astăzi, renovată, se află în foarte bună stare.

Iată deci, în linii mari, situația pavajului în București pînă în jurul anului 1880. De atunci încolo, treptat-treptat, multe străzi din centrul orașului s-au pavat cu



piatră cubică, dar cele mai numeroase, din mahalale, au fost așternute, chiar și trotuarele, cu piatră din bolovanii de râu.

Un pas înainte în pavarea orașului s-a făcut la începutul secolului nostru. Atunci și până în preajma primului război mondial, Calea Victoriei, o parte bună din Strada Lipscani și Strada Olari (situată între Bulevardul Ferdinand (Gh. Dimitrov) și Calea Moșilor) au fost asfaltate. Și tot în această perioadă s-au făcut de probă și trei pavaje de lemn, pe o porțiune din Strada Lipscani și în întregime pe Strada Sf. Ionică (azi desființată) ce cobora din Calea Victoriei spre Strada Ion Cîmpineanu și mai apoi pe Strada Elena Pherekyde care lega Strada Romană (M. Eminescu) cu Strada Tunari; pavajul de lemn de pe această stradă a dăinuit până după 1940.

Acest ultim pavaj de lemn însă nu era alcătuit ca altădată din birne groase de stejar, lungi de 6–8 m, ci din lemne de formă cilindrică, cu un diametru de 8–12 cm și lungi de circa 30–40 cm care, așternute vertical unul lângă altul pe un strat de nisip, aveau spațiile dintre ele umplute cu bitumen pentru consolidare.

Căruțele și trăsurile când treceau pe un astfel de pavaj nu mai produceau zgomotul și hurelul propriu șinelor de fier cu care erau încercuite roțile. Pavajul acesta nu se putea generaliza, fiindcă necesita prea mult lemn ce ar fi dus la distrugerea pădurilor care și așa se împuținaseră mult prin vechile pavaje din trecut, apoi prin incendierea lor pentru a obține cenușă (potasiu) și prin exportarea de lemn brut în diferite țări mai apropiate sau mai îndepărtate.

## **Le pavage des anciennes rues bucarestoises**

### **Résumé**

Du point de vue du nombre d'habitants et de la superficie, Bucarest pouvait passer pour une ville, mais du point de vue urbanistique et ediltaire, ce n'était qu'un grand village.

Les anciennes rues bucarestoises ont été pavées au cours de plusieurs étapes, en commençant par le pavage naturel en terre et par celui en bois attesté pour la première fois par des documents de 1574.

En 1635 on mentionne un certain Oprea podarul (Oprea le paveur). A partir de Constantin Brîncoveanu, la plupart des princes régnants du pays accordent une grande attention à ce genre de travaux et à l'entretien des rues; n'empêche que ces travaux sont toujours reportés, buttant constamment sur des difficultés et se résumant le plus souvent à des rafistolages.

En 1824 on commence à paver les rues avec de la pierre de rivière.

Entre 1860 et 1862 sont exécutés, sur de petites distances, les premiers pavages systematiques à l'aide de pierre cubique.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'asphaltage constituait un important pas en avant pour ce qui est du trafic et de l'entretien des rues de la ville.

### **Note**

1. Paul Cernovodeanu, *Călătoria lui Pierre Lescaplier în Țara Românească și Transilvania la 1574*, în „Studii și materiale de istorie medie,” IV (1960), p. 433–463.

2. George Potra *Documente privitoare la istoria orașului București (1594–1821)*, București, 1961, p. 93.
3. V. A. Urechia, *Istoria românilor*, seria 1780–1800, tom.III (vol.X) București, 1892, p. 71.
4. *Idem*.
5. *Idem*, p. 70.
6. V. A. Urechia, VIII, p. 678.
7. *Vladimir Blaremborg*, de origine belgian, stabilit în Muntenia în 1828; colonel, inginer șef al Statului și inspector al Domeniilor; căsătorit cu Profira, sora domnitorului Alexandru Dim. Ghica.
8. P. I. Săndulescu, *op. cit.*, p. 41–43.

# Tipizarea cărămizilor în Țara Românească

NICOLAE LEONĂCHESCU

Premisele istorice ale construcțiilor moderne românești au fost create în perioada 1840–1860 și analiza lor detaliată a fost efectuată de către noi într-un studiu anterior<sup>1</sup>.

Tehnica și tehnologia actuală a construcțiilor nu pot fi gândite în afara tipizării produselor, condiție care asigură: industrializarea, interșanjabilitatea, modularea, siguranța în funcționare, organizarea optimă a transportului, stocării și punerii în operă etc.

Tipizarea este un atribut al tehnicii moderne și această idee este identificată de timpuriu în construcțiile românești. Analiza pe care o facem se referă la tipizarea cărămizilor, acțiune declanșată în 1836 de Sfatul orășenesc din București și care s-a impus treptat, treptat, în toată Țara Românească.

La 18 ianuarie 1836, Sfatul orășenesc București constată că se fabrică multă cărămidă de proastă calitate „care după ce nu este arsă și frământată bine, cum și de pământ bun, apoi și mărimea ei nu este toată deopotrivă, potrivit cu trebuința, ci după cum voește fiecare a o face”<sup>2</sup>.

Membrii Sfatului orășenesc fac o analiză atentă a efectelor ce rezultă din varietatea dimensiunilor fabricate:

- 1) dificultăți întâmpinate de beneficiarii care, folosind un stoc de cărămidă, sînt obligați atunci cînd îl epuizează să procure de la alți furnizori;
- 2) slaba legătură în zidărie a sorturilor diferite de cărămidă.

Aceste neplăceri fuseseră semnalate în 1835 și de către Michel Sanejouand<sup>3</sup>, dar Sfatul orășenesc nu întreprinsese atunci nici o acțiune în acest domeniu.

Sfatul propune ca în viitor „să se statornicească facerea cărămizii în două forme, după izvoadele făcute supt litera A și B. Din care, cel dintîiu cu litera A va sluji la orice trebuință de clădire, precum: case, împrejuriri și altele și cel de-al doilea, supt litera B, pentru facerea de sobe”<sup>4</sup>.

Se prevedea ca de la 1 mai 1836 să se lucreze numai cărămidă tip, cea fabricată anterior urmînd a fi pusă în operă pînă la această dată.

Sfatul orășenesc București cerea „să se publicarisească prin cînstita Ocîrmuire a județului Ilfov la satele cu prinprejuru politii, pã unde să lucrează cărămidă și prin cînstita Dvornicie a politii, pe la mahalalele ce sînt afară din bariere, cum și prin cînstita Agie în politie”.

La barierele orașului urma a se trimite „izvoade” (=cărămizi tip) cu care să se controleze cărămida adusă spre vînzare în București.

Această hotărîre din 18 ianuarie 1836 a Sfatului orăşenesc Bucureşti trebuia aprobată de Vornicia din Lăuntru şi apoi pusă în aplicare.

Propunerea Sfatului în acest domeniu era revoluţionară în acel moment. La 4 februarie 1836 protestează isnaful cărămidarilor şi al olangiilor care aveau contracte încheiate a căror nerespectare declanşa complicaţii juridice<sup>5</sup>.

Se pare că acesta este motivul pentru care Vornicia din Lăuntru nu a luat nici o atitudine faţă de propunerea făcută.

La 20 martie 1840, Sfatul orăşenesc Bucureşti face din nou o întâmpinare în această problemă pe lângă Departamentul Trebilor din Lăuntru<sup>6</sup>.

De această dată, din partea Departamentului răspunde Ioan Manu la 10 aprilie 1840 că „găseşte de bună această măsură şi socoteşte a fi cu rezon d-a să publica şi a urma întocmai”<sup>7</sup>, propunînd ca aplicarea deciziei să se facă de la sfîrşitul lunii octombrie 1840.

Organizarea însă cere timp. Trebuiau făcute modele de cărămidă care să se pună la dispoziţia tuturor. De-abia la 26 februarie 1841 Sfatul orăşenesc anunţă că au fost făcute „cîteva forme de cărămidă după izvoadele hotărîte, pentru a le da pe la comisii, la bariere şi celelalte părţi” şi propune ca aplicarea deciziei să se facă de la 1 noiembrie 1841<sup>8</sup>. Dar timpul trece şi mecanismul administrativ se mişcă greoi.

În principiu, Departamentul din Lăuntru este de acord, dar problema are o importanţă deosebită şi la 6 martie 1841, marele vornic Mihail Ghica face raport către domnitor.

La 22 august 1841, Secretariatul Statului anunţa Departamentul că domnitorul Alexandru Ghica a „priimit, mai vîrtos după numeroasele primejdii şi pierderi de viaţă împlinite”<sup>9</sup>.

Este anunţat Sfatul orăşenesc şi acesta începe să pună în aplicare decizia. A chemat în localul Sfatului pe vătăfii de cărămidari şi le-a adus la cunoştinţă această hotărîre, iar la 18 octombrie 1841 trimite spre avizare la Departamentul Trebilor din Lăuntru proiectul de publicaţie, pe care acesta l-a aprobat şi publicat la 28 octombrie 1841 în Buletin<sup>10</sup>.

S-a anunţat că „oricine va avea cărămidă făcută acum, să o desfacă negreşit pînă în viitoarea primăvară, căci de atunci înainte va fi oprită cu totul în oraş”.

Publicaţia este adusă la cunoştinţa obştii pe toate căile. Agia oraşului Bucureşti este invitată, la 24 octombrie 1841, a „obşti prin darabani spre ştiinţa tuturilor, iar pă de alta va îngriji a să păzi această măsură”<sup>11</sup>.

Protestează şi de această dată isnaful cărămidarilor din Bucureşti, dar jalba lor este trimisă la 4 decembrie 1841 la Sfatul orăşenesc spre a o rezolva<sup>12</sup>. Mecanismul era însă declanşat. Tipizarea cărămidarilor a început în oraşul Bucureşti şi s-a extins treptat, treptat în tot principatul, pentru că mulţi fabricanţi erau din provincie şi dacă nu aveau cărămida tip adusă spre vînzare în Capitală erau opriţi la barierele oraşului.

Există, evident, şi factori de reţinere sau încercări de eludare a acestei înaintate decizii tehnice. De aceea, la 17 octombrie 1846 „această măsură, înţelegîndu-să că cu trecerea vremii, s-au slăbit”, obligă Sfatul orăşenesc să o publice din nou în Buletin<sup>13</sup>.

Dimensiunile cărămidizilor tipizate nu sînt precizate în documentele consultate de noi decît sub forma nedefinită: tipul A, pentru zidiri şi tipul B, pentru sobe.

Mai tîrziu, în 1855, Ministerul de Interne elaborează şi publică „Regule pentru fabricarea cărămidizii” în care aceste dimensiuni tip sînt: „lungimea de stînjieni 0,145, uă palmă patru degete şi cinci linii zecimale; lăţimea de stînjieni 0,070, şapte degete

idem; grosimea de stînjini 0,030, trei degete, idem<sup>14</sup>. Această prezentare trebuie citită, în sistemul zecimal al stînjenului, astfel:

- lungimea: 0,145 stînjini ș.v. = 1 palmă 4 degete 5 linii = 28, 449 cm
- lățimea: 0,070 stînjini ș.v. = 7 degete = 13, 734 cm
- grosimea: 0,030 stînjini ș.v. = 3 degete = 5,886 cm

În caz contrar, rezultă dimensiunile aberante: 56,898X27,468X11, 772 cm neconfirmate de nici o altă sursă și tehnologic dificil de realizat.

În 1865, Ion Ghica arată<sup>15</sup> că „modelul municipalității București”, notat de el cu No. 1, avea dimensiunile: 28X14X5 cm, care confirmă decizia din 1855. Era „tolerată”, chiar sub această denumire, și o a doua cărămidă cu dimensiunile: 26,5 X 13,5 X 5 cm, notată cu No. 2. Pentru sobe, Ion Ghica indică modelul No. 3 de 25,5 X 14 X 2,5 cm și No. 4, cu dimensiunile: 24 X 13,3 X 2,5 cm.

Reactualizarea din 1855 în domeniul tipizării cărămizilor a pus din nou în funcțiune mecanismul administrativ, nu numai în București, ci pe tot teritoriul Țării Românești. Aceasta, pentru că, pe lângă Sfatul orășenesc București, funcționa de la 17 august 1830<sup>16</sup> „Comisia îndreptării măsurilor” ale cărei atribuții, de la 25 septembrie 1830 se largesc, ea numindu-se „Comisia îndestulării politiei București și a îndreptării măsurilor”, cu sarcina de a unifica unitățile de măsură în tot principatul, constituindu-le într-un sistem.

Decizia Sfatului orășenesc București din 1855, aprobată de Ministerul de Interne, obligă și celelalte municipalități din provincie să acționeze. La 10 februarie 1856, municipalitatea orașului Brăila arăta că arhitectul orașului a făcut „cinci tipare pentru fabricarea cărămizilor” pe care le-a distribuit astfel: unul la municipalitate, unul contracțiunii izlazului pe care se făcea cărămidă și cîte un tipar la fiecare din cele trei bariere ale orașului<sup>17</sup>. Este în asta o dovadă de subordonare, dar și că tiparele vechi se pierduseră.

Este de la sine înțeles că nu peste tot aceste dimensiuni tip au fost respectate și dăm un exemplu din Moldova, unde tipizarea s-a introdus mai târziu. La 26 septembrie 1860, municipalitatea orașului Dorohoi cerea de la Ministerul Lucrărilor Publice din Iași să-i trimită „un calup de cărămizi, ce cu totul lipsește”<sup>18</sup>. Consiliul municipal Iași, care răspundea la 13 octombrie 1860 că „municipalitatea aciasta nu are calupuri pentru fabricarea de cărămidă, fiind asămîne la fabricanții de cărămidă”<sup>19</sup>.

Tot în sensul tipizării au acționat cadrele tehnice și administrative românești atunci cînd au decis să cumpere de la Paris două mașini pentru fabricarea cărămizii. Tratatul încep la 10/22 februarie 1853<sup>20</sup>, cu doi fabricanți din Paris (Bories și François Calla fiu) și sînt purtate de inginerul francez Léon Louis Chrétien Lalanne, care a fost directorul Direcției Lucrărilor Publice din Țara Românească în perioada 31 iulie 1852-1 august 1853<sup>21</sup>.

În comanda făcută, Léon Lalanne cere ca mașinile să fie prevăzute cu „toate filierele... adoptate pentru cărămizi cu găuri cilindrice și, de asemenea, cu o filieră pentru cărămizi pline de aceleași dimensiuni ca și filiera cu opt găuri”<sup>22</sup>.

Celor doi furnizori le cere ca filierele să fie identice: „dimensiunile pe care le-ăș prefera ar fi cele care corespund cu măsura metrică 0,20 m X 0,10 m X 0,05 m”<sup>23</sup>.

Mașina de fabricat cărămidă, sistem Clayton, fabricată în atelierele F. Calla fiu, din Paris, ajunge în București înainte de 4 august 1853, dată la care magazinerul Ioan Drăgoescu semnala că „să află la locul destinat pentru facerea de cărămidă”<sup>24</sup>.

Cea de a doua mașină n-a mai ajuns la București. Corabia Cristina care o transporta s-a lovit de o stîncă în Marea de Marmara și marfa pe care o transporta s-a vîndut la licitație în Constantinopole, fără ca, ulterior, românii să fie despăgubiți pentru banii cu care plătiseră mașina<sup>25</sup>.

Dimensiunile filierei: 20 X 10 X 5 cm sînt, în fond, dimensiunile pe care le avea cărămida fabricată de mașină. Aceste dimensiuni nu corespundeau cu cele tipizate de Sfatul orășenesc București.

De menționat că în Moldova, la 8 aprilie 1859, sînt tipizate cărămizi care, înainte de ardere, urmau să aibă dimensiunile: 30,48 X 15,24 X 7,62 cm<sup>26</sup>.

La 4 octombrie 1860, Consiliul de Miniștri din Moldova decide următoarele tipodimensiuni<sup>27</sup>:

- cărămizi de zid:	29,614 X 13,936 X 3,484 cm
- cărămizi pentru boltă de mînă:	22,646 X 18,291 X 5,226 cm
- cărămizi de sobă:	24,388 X 12,194 X 3,484 cm
- cărămizi pentru pardosit:	27,872 X 13,936 X 5,226 cm

Pentru comparație, trebuie reținut că astăzi fabricăm două tipuri de cărămizi pentru ziduri: cărămizi pline cu dimensiunile 240X115 X63 mm și cărămizi cu găuri de 240 X 115 X 88 mm. Găurile reprezintă maximum 15% din volumul cărămizii și sînt practicate pe suprafața de așezare a cărămizii. În 1972 produceam 1717 milioane cărămizi și blocuri ceramice<sup>28</sup>.

Drept liant, Ion Ghica recomandă un mortar, numit de el „ciment”, realizat din: „100 părți piatră de var, 100 nisip, 100 apă”<sup>29</sup>. Tot el prezintă sub titlul „XIV. Portland” următoarea rețetă: „100<părți> var hidraulic, 100 noroiu cleios, 100 pămînt marnos. Amestecate și calcinate (arse la o temperatură mare) și reduse la praf”<sup>30</sup>. Este autenticul ciment de Portland care în 1865 era folosit în Țara Românească. Cu el se fabrica un liant revoluționar pentru acel timp, mortarul cu ciment Portland, pe care Ion Ghica îl prezintă la rețeta „XV. Ciment”, cu compoziția: „100 kg. Portland, 82 pînă la 245 litri nisip, 34 pînă la 69 litri apă. Dau 0,07 m.c. pînă la 0,23 m.c.”<sup>31</sup>.

Ion Ghica se dovedește a fi un tehnician înaintat al timpului său, promotor al cuceririlor primei revoluții industriale în principatele dunărene. Activitatea sa bogată desfășurată în acest domeniu merită atenția cercetătorilor noștri.

În 1865 se cunoștea la noi și betonul, care era folosit la lucrările de poduri, cheiuri fluviale, rezervoare etc. La 11 septembrie 1865, Consiliul Lucrărilor Publice avizează favorabil proiectul<sup>32</sup> întocmit de inginerul A. Stamatopol pentru un pod peste Cotmeana, pe șoseaua Pitești-Slatina. Acest pod este proiectat a fi executat din piatră fasonată. La construcția culeelor, pe cele două maluri, se prevedea folosirea unei plăci masive cu dimensiunile: 12 X 4,95 X 1,20 m făcută din beton de 12 X 2,60 X 1,20 m.

Betonul se fabrica cu ciment Portland obținut cu puzzolane naturale. Sensibilizarea proprietarilor de nave în acest sens începuse însă cu mult timp înainte. Astfel, la 20 martie 1845 se anunța în presa oficială că vapoarele ce ajung în portul Brăila și care „în loc de leștul obicinuit vor aduce pămînt de la Santorini din Grecia, ce se numește puțolan și îl vor descărca pe cheiul de acolo, vor primi de la stăpînire, pentru fiecare oca de asemenea pămînt, cîte o para”<sup>33</sup>.

Chiar dacă, în 1865, problema tipizării cărămizilor nu era asimilată pe tot teritoriul Țării Românești, trebuie să reținem însă că ea a fost ridicată pentru prima dată în 1836 și pusă efectiv în aplicare din 1842. Or, construcțiile actuale nu pot fi gîndite decît în cadrul tipizării, atribut al tehnicii moderne și de aceea, acțiunea din 1836 a Sfatului orășenesc București are un caracter revoluționar pentru tehnica și tehnologia construcțiilor românești.

## Résumé

La standardisation constitue un attribut de la technique moderne. L'action de la standardisation des briques, déclenchée en 1836 en Valachie, se heurte à des contestations, à des ajournements, à des refus.

Une nouvelle proposition acceptée cette fois-ci, est avancée en 1840 par le Conseil de la ville de Bucarest au Département de l'intérieur. Les rouages administratifs se mettent malaisément en marche, mais l'action est définitivement déclenchée en 1842 à Bucarest. Elle gagne la principauté tout entière et plus tard la Moldavie aussi.

## Note

1. Nicolae Leonăchescu *Premise istorice ale introducerii mașinilor în șantierul românesc de construcții*. Forum, Anul XXIII, nr. 12, decembrie 1981, p. 56–65.
2. Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, 7570/1834, f. 268.
3. Arhitect, directorul Direcției arhitectonice de pe lângă Sfatul orășenesc București, numit în această funcție la 26 septembrie 1834 cu un salariu de 1500 lei/lună. A murit la 4 august 1835.
4. Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, 7570/1834, f. 268.
5. *Idem*, f. 269.
6. Arh. St. Buc. *Vornicia din Lăuntru*, 2637/1840, f. 1.
7. *Idem*, f. 2.
8. *Idem*, f. 3.
9. *Idem*, f. 6.
10. *Idem*, f. 8 și 9; *Buletin Gazetă oficială*, nr. 73/28 octombrie 1841, p. 289.
11. Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, 2637/1840, f. 11.
12. *Idem*, f. 13.
13. *Buletin Gazetă oficială*, nr. 7/19 octombrie 1846.
14. Ioan M. Bujoreanu, *Collecțiune de legiuirile României, vechi și noi, cîte s'au promulgatu pîna la finele anului 1870*. vol II, partea I. *Noua Typographie a Laboratoriloru români*. Bucarești, 1873, p. 949–950.
15. Ion Ghica, *Vademecum al inginerului și al comerciantului. Greutăți și măsuri, formule întrebuintate în ingineria civilă și militară și în comerț*. Tipografia Națională „Ștefan Rassidescu”. București, 1865, p. 91.
16. Arh. St. Buc., *Vornicia din Lăuntru*, 27/1830, f. 4, 5, 62, 63, 65 și 75.
17. D.G.A.S., *Documente privind istoria orașului Brăila*. București, 1975, p. 134.
18. Arh. St. Buc., *Ministerul Lucrărilor Publice*, 259/1859, f. 43.
19. *Idem*, f. 50.
20. Arh. St. Buc., *Ministerul Lucrărilor Publice*, 175/1853, f. 3 și 4.
21. Arh. St. Buc., M. A. I. – 314, 16/1852, f. 284 verso; 98/1853, f. 249.
22. Arh. St. Buc., *Ministerul Lucrărilor Publice*, 175/1853, f. 3.
23. *Idem*.
24. *Idem*, f. 12.
25. *Idem*, f. 83–95.
26. Arh. St. Buc., *Ministerul Lucrărilor Publice*, 269/1859, f. 16.
27. *Idem*, f. 95 și 113.
28. Igor Ivanov și Maria Crăciun, *Materiale de construcții și instalații*. Institutul de Construcții București, 1974, p. 1 și 59.

29. Ion Ghica, *Vademecum...*, p. 94.
30. *Idem*, p. 95.
31. *Idem*, p. 96.
32. Arh. St. Buc., *Planuri*, 83.
33. *Buletin Gazetă oficială*, nr. 31 din 20 martie 1845, p. 122.



## D-ale Dîmboviței de altădată

ALEXANDRU BADEA

Repetatele modernizări ale orașului din secolul nostru ne-au obișnuit cu o Dîmboviță cuminte, previzibilă, sobră chiar între malurile ei taluzate, mai demult cu pămînt, mai de curînd cu beton. O Dîmboviță la care accesul nemijlocit al oamenilor, altfel decît cu privirea aruncată mai mult indiferent și în grabă de pe „splai” ori de pe poduri, este o situație de excepție, născută din necesități tehnice de întreținere a râului, cel mai adesea.

Dar n-a fost întotdeauna așa. Cei mai în vîrstă își mai amintesc de mulțimile de bucureșteni care, la Bobotează, dădeau năvală pe maluri pînă la firul apei, dornici să urmărească pe cît mai îndeaproape cu puțință anualul ritual al aruncării – sau scoaterii – crucii din Dîmbovița. Aceasta însă, continuarea unei vechi tradiții, se petrecea numai o dată pe an, pentru ca mai apoi totul să reîntre în normal și Dîmbovița să-și reia ținuta ei leneș-solemnă în relativa-i intangibilitate, cel puțin în aria propriu-zisă a orașului. Cu peste o sută de ani în urmă, însă, înainte de marea modernizare a Dîmboviței din cel de-al nouălea deceniu al secolului trecut, era o mare forfotă nu numai pe malurile râului, dar chiar și... în apă!

Aceasta, din pricina multelor întrebunări pe care bucureștenii găsiseră de cuviință să le dea Dîmboviței lor, așa cum era ea: apă de băut și apă de spălat, forță motrice pentru mori și canal deversor pentru gunoaiile orașului. Toate la un loc și în același timp!

Cîtă vreme n-a existat un sistem de alimentare cu apă al orașului, din primăvară și pînă toamna tîrziu o mare parte a bucureștenilor, ca să se spele, veneau ei la apă, apa nevenind la ei. Desenele lui Preziosi și – la cîteva decenii bune distanță – fotografiile lui Stahl ne-au păstrat imagini sugestive ale acelor desfătări bucolice în care se transforma, sub cerul liber dîmbovițean, satisfacerea unor necesități de igienă corporală elementară. În fond, lucrurile arătau așa de sute de ani și așa aveau să mai arate, încă, pînă la începutul secolului nostru, modernizarea spunîndu-și ceva mai greu cuvîntul asupra moravurilor decît asupra lucrurilor.

În principiu, în deceniile care au precedat amintita modernizare a Dîmboviței, valorificarea râului pentru îmbăiere era reglementată, în sensul că existau construcții, instrucțiuni de construcție, regulamente de folosință și prevederea unor aprobări pentru băile de pe Dîmbovița. De regulă, construirea unei asemenea „băi de gîrlă” sau „băi plutitoare” i se aproba solicitantului numai pe timpul verii; în realitate construcția, odată făcută, rămînea și peste iarnă, în vederea următorului sezon estival, ceea ce atrăgea din cînd în cînd mînia oficialității municipale<sup>1</sup>, pare-se însă mai mult pe hîrtie decît în fapt. Băile acestea „publice” erau, fără

îndioială, o afacere destul de lucrativă, din moment ce primăria nu ducea lipsă de cereri în această privință; de altfel, un solicitant cerînd aprobarea de a clădi o asemenea baie „bine construită, de (sic!) lemnele cele mai solide”, lîngă podul de la Beilic, își motivează demersul fără nici un echivoc: „baie cu care să mă pot hrăni în sezonul acestei veri”; aprobarea este însoțită de mențiunea că „pe cît baia va fi plutitoare, va fi de dimensiuni astfel încît să n-atingă firul apei și acoperită bine”<sup>2</sup>. Cum rezultă din cele înfățișate pînă acum, ca și din alte documente, o asemenea baie era o gheretă de scînduri, amplasată chiar pe malul apei și, parțial, în apă, unde bucureșteanul se putea dezbrăca și îmbăia după cuviință în schimbul unei taxe modice. Multe din aceste înjghebări puteau cuprinde concomitent mai multe persoane, ceea ce ridica probleme delicate, cum ar fi cele sesizate de Consiliul de igienă al Capitalei, în ședința sa din 29 mai 1872: deoarece băile nu erau construite separat pentru „dame” și pentru bărbați, și „astfelu în același acoperiș și compartiment intră oameni de ambele sexe”, iar „dintr-o asemenea amestecare de multe ori se întîmplă chiar pericole și morți cu aceia ce îndrăznesc a abuza de întrebuințarea băilor”, Consiliul cere primăriei ca „în interesul moralității publice” să condiționeze antreprenorilor de băi acordarea autorizației de separare a construcțiilor respective pe sexe<sup>3</sup>. Oricum ar fi, separate pe sexe sau nu, aceste băi nu se deosebeau prea mult, constructiv, de cele particulare pe care și le ridicau proprietarii riverani și erau amplasate, în principiu, în afara zonei centrale de atunci, de preferință pe lîngă podurile mari; multe din ele erau înjghebate în partea Dîmboviței situată în amonte de Podul Sf. Ilie, îndeosebi dincolo de Podul Apollo (Hasdeu), unde începeau de altfel și „băile de înnot”.

O bună parte a bucureștenilor, în primul rînd riveranii, dar nu numai ei, făceau abstracție de aceste construcții cu taxă, și probabil prea „simandicoase” pentru gustul lor, valorificînd direct și fără complexe, cum am văzut, apa tulbure a Dîmboviței, într-un naturism sui-generis care venea în conflict mai curînd cu reacțiile pudibonde ale cîte unui slujbaş al administrației locale decît cu o reglementare de altfel inexistentă. Multe din sesizările acestor slujbași sînt autentice documente de moravuri ale vremii, de o savoare stilistică demnă de eroii lui Caragiale. Așa este cazul cu jalba Comisarului comunal de administrație din „coloarea verde”, înaintată primarului la 1 iunie 1867: „În toată întinderea rîului Dîmbovița, de la morile Pălici și pînă la Podul de Piatră din str. Craiovei, în locurile cele mai populate și pe la toate podurile peste rîu unde comunicația publică de ambe sexe și de toate etățile furnică într-un număr destul de însemnat, în toate zilele de dimineață și pînă seara se văz individe (indivizi – n.n.) de toate secsele și etățile scăldîndu-se și espuindu-se în locurile deschise pe marginea rîului în modul cel mai scandalos, întreținînd conversațiuni, lipsite de orice pudoare și de toate regulile bune cuviințe, neîiind nici un cont de ceea ce dătoresc moralității publice.

Lăsate astfel, aceste individe, a căror conduită este oprită de regulamentele poliției comunale, devine un spectacol scandalos și nesuferit, și subsemnatul neputînd face singur în distanța arătată pe această mulțime de individe fără instrucție și ignorantă, a respecta dispozițiunile comunale, pe cînd agenții siguranței publice sînt în completă indiferență, pentru aceasta cu onoare raportez d-voastră”.

Cel puțin într-o privință, zelul nostru slujbaş se dovedea și naiv, și ignorant: naiv, pentru că nu realiza cît de fragilă era autoritatea Primăriei în asemenea chestiuni, ignorant, pentru că nu știa că de fapt nu există nici o interdicție formală a unui atare „spectacol scandalos și nesuferit”. Asta cel puțin dacă e să-l credem pe primarul Pană Buescu mai la curent cu propriile-i reglementări, atunci cînd pe

hîrtia cu pricina pune rezoluția: „Considerînd că pînă acum nu se află nici o dispozițiune în această privință, primăria nu poate lua o asemenea măsură”<sup>5</sup>. Ceea ce înseamnă că lucrurile aveau să meargă mai departe tot așa, cu slujbașul nostru nădușind întru apărarea bunelor moravuri între podurile cu pricina, în lupta cu „individe de toate secsele și etățile scăldîndu-se și espuindu-se... în modul cel mai scandalos”, sub privirile indifferente ale polițailor de-acum de mult obișnuți cu acest spectacol și convinși de inutilitatea încercărilor de a-l curma.

Dar nu numai oamenii trebuia să-i spele Dîmbovița, ci și lucrurile lor, mai ales produsele muncii unor întregi categorii sociale cum erau măcelarii, tăbăcarii și lînarii. Deja fiind nevoită să primească în apele sale și, eventual, să ducă cu ele „murdăliciurile” rezultate din tăierea animalelor la hală sau la „măcelăria” din josul orașului, din prelucrarea pieilor în Tabaci ori din spălarea lînurilor, Dîmbovița prelua și funcția de canal colector al gunoaielor orașului sau al unei mari părți din el. La cele de mai sus se adăugau gunoaiile și deșeurile de la cîrciumile și prăvăliile de pe malurile și din apropierea apei – în aprilie 1859, de pildă, „mecanistul fîntînelor”, care se ocupa de întreținerea „Mașinii hidraulice”, sesiza aruncarea în Dîmbovița a „murdăliciurilor” de la birturile și cîrciumile din capul străzii Belvedere, ceea ce, socotea el, implică pericolul otrăvirii unei bune părți din locuitorii orașului, probabil cei deserviți de Mașina hidraulică<sup>6</sup> –, ca și „necurăteniile” provenind de la „plimbătorile” pe care riveranii și le construiau – în pofida oricăror reglementări prohibitive – „pe malul gîrlei”. Și, poate, nimic nu semnifică mai pregnant această condiție contradictorie a Dîmboviței bucureștene – în același timp sursă de apă potabilă și canal deversor al murdăriei orașului, ambele attribute trebuind a fi împlinite în lipsa celei mai elementare amenajări tehnice, aceeași apă care rostogolea gunoaiile fiind trasă pentru băut<sup>7</sup> – ca reclamația exasperată a aceluiași „mecanistul fîntînelor” adresată „Onorabilului Consiliu Municipal” (1858, ianuarie 16) din care reieșea că numeroși locuitori de pe malul Dîmboviței aruncă bălegarul cailor în apă „drept în fața canalelor de alimentație ale mașinilor de la fîntînele orașului”, faptă ce „n-ar putea fi tolerată în nici o parte a lumii”<sup>8</sup>. Cum se vede, încă de pe atunci românul era sensibil la comparația cu alte părți ale lumii. Atîta doar că „mecanistul” era neamț!

Dar, oricum ar fi fost în alte părți ale lumii, ce să ne mai mirăm de Costache Rosetti-Tețcanul care, luînd parte ca deputat moldovean, după Unire, la lucrările Adunării, își aducea apa de la moșie cu butoaiile, și cînd termina provizia, chit că lucrările se încheiaseră, chit că nu, punea caii la trăsura și se întorcea acasă!<sup>9</sup>.

## **À propos de Dimbovitza d'autrefois**

### **Résumé**

L'article évoque des aspects moins connus concernant «l'ingénieuse» mise en valeur de la Dimbovitza par les bucarestois, durant les décennies qui ont précédé la grande révolution ediltaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. A partir des documents et des informations y contenues, ce sont de petites esquisses de mœurs qui prennent naissance au bout de la plume, une vie toute pleine de pittoresque et de couleur qui était la vie dans le Bucarest d'autrefois.

1. Pentru încălcarea angajamentelor de desființare a înjghebărilor de baie o dată cu venirea anotimpului rece, cf.: Arhivele Statului, filiala București, fond Primăria Municipiului București (P.M.B.), dosar nr. 76/1863, passim. Pe o sesizare din partea unui comisar comunal, primarul pune rezoluția: „La prefectura poliției, spre a face să se desființeze nu numai această baie ci toate câte se vor mai fi aflând pe Dîmbovița” – *ibidem*, f. 684.
2. P.M.B. 76/1863, f. 52 (1863, mai 27).
3. P.M.B. 16/1871, f. 142.
4. P.M.B. 30/1865, f. 197.
5. *Ibidem*.
6. P.M.B. 40/1858, f. 62.
7. Am reluat aproape textual constatarea unui contemporan, căpitanul Ștefan Dietrich, care nota că apa Dîmboviței, „un râu întortochiat și destul de mare, ce-și rostogolește valurile tulburi prin oraș”, servea ca „articol de vânzare, la băut și gătit, cu toate că în el se scurg și canalele”; cf. M. Popescu, *Descrierea orașului București făcută de căpitanul austriac Ștefan Dietrich în anul 1855; în Bucureștii Vechi, I-IV, 1930-1934*, București, 1935, p. 89.
8. P.M.B., 40/1858, f. 4.
9. Apud Al. Predescu, *Dîmbovița, apă dulce*, 1970, p. 98.

# **Istoricul unui monument și al unei instituții – Biblioteca Centrală Universitară**

*ELISABETA DRĂGAN*

În zilele lui decembrie 1989, în România, în urma frământărilor și conflictelor care au avut loc, s-au vărsat multe lacrimi de jale, dar și de speranță de mai bine, spre democrație.

Declanșate de avântul tinerilor, sufocați de vechile tipare și clișee de viață care nu mai erau în concordanță cu necesitățile lor vitale și spirituale, evenimentele de la sfârșitul anului 1989 reprezintă expresia dorinței firești a unui întreg popor de a păși liber, la unison cu toate țările Europei.

În ceea ce privește Capitala cu deosebire, putem afirma că au avut de suferit și monumentele sale, printre care și Biblioteca Centrală Universitară, un monument și o instituție care au reprezentat în timp un important factor de răspîndire a educației în rîndurile tinerimii noastre studioase, chiar dacă s-a vorbit prea puțin despre caracteristicile și rolul ei.

După anul răscoalei lui Tudor Vladimirescu, burghezia și boierimea românească au intrat în contact cu Apusul Europei, însușindu-și moravurile și cultul sa occidentală. În ceea ce privește Bucureștiul, Nicolae Iorga afirma că acesta „se francisase ca stil al caselor noi boierești, ca mobilare, ca îmbrăcăminte, ca furnisori ai luxului în stil de Paris, ca limbă de salon, în locul greceștii acum oropsite, ca lectură, ca idei dominante”. Din păcate însă, preocupările edilitare imediat următoare anului 1821 sînt sporadice. Domnii pămînteni Al. Ghica și Gh. Bibescu, ocupați cu aplicarea Regulamentelor organice, și-au cam neglijat capitalele, așa încît impresia produsă de acestea nu era dintre cele mai bune. Iată ce remarcă James Baileie Fraser în urma călătoriei pe care a făcut-o în București la 1836: „Nici un oraș nu poate face o impresie mai deprimantă, desnădăjduită și mizerabilă ca Bucureștii”.

După revoluția din 1848 situația se pare că devenise ceva mai bună, căci impresia produsă asupra străinilor care treceau prin oraș era cu totul alta. Astfel, Ulysse de Marcillac, în 1859, referindu-se la București sublinia „caracterul romantic” și „fondul bun” al oamenilor și că „dacă lipsurile ce i le-a altoit dominația străină se dezrădăcează pe încetul, desigur îi așteaptă un viitor frumos”.

Nici mai tîrziu în epoca premergătoare Unirii și a domniei lui Al. Ioan Cuza, grija pentru edilitate nu a fost în centrul atenției, căci alte probleme își cereau înțîietatea spre a fi rezolvate. În felul acesta locurile care ar fi putut face cinste orașului și edililor săi erau foarte puține.

V. Debrich vizitând Bucureștiul la acea epocă nu a remarcat decât grădina Cismigiului, Șoseaua Kiseleff, realizate în vremea lui Bibescu de către arhitectul vienez Carl Friedrich Wilhelm Meyer, apoi Grădina cu cai, spitalele Brîncovenesc și Filantropia, iar ghidul Jonnes și Isambert califica orașul ca fiind „cu totul oriental”, în ciuda unor aspecte moderne (...) un amestec de străzi cotite, strîmbe, noroioase, fără trotuare, „unde doar Șoseaua și Cismigiul pot rivaliza cu cele mai frumoase plimbări ale capitalelor europene”. O descriere a orașului din această perioadă a făcut-o cu multă obiectivitate D. Berindei. „Bucureștiul de azi, ca multe din orașele Orientului, se prezintă sub două aspecte. Privit din înălțimile care-l înconjoară, e o adevărată feerie, un loc încântător în care natura și arta par a lupta pentru înfrumusețarea lui. Situațiunea accidentală a pămîntului, mulțimea turnurilor care se ridică deasupra buchetelor de verdeață și scînteiază sub razele aurite ale soarelui, varietatea care rezultă din acest haos de case de toate înălțimile, de toate formele, semănate printre grădini întinse, îi dau o fizionomie din cele mai pitorești (...). Din nefericire însă, acest oraș ideal e numai în închipuirea celor ce-l văd pentru prima oară; prisma depărtării e amăgitoare, iar spectacolul ce au înaintea lor nu e decât o iluzie datorită în mare parte închipuirii și poziției orașului(...). Bucureștiul e orașul capriciului (...). Biserici, palate, cocioabe se grămădesc în acest Babel, în care locuitorii n-au altă alternativă decât a alege între praf și noroi, după variațiunile atmosferice”.

După cum vedem, Capitala noastră mai era în vremea lui Cuza „nemărginitul sat al Bucureștilor” după cum îl definea Le Cler în 1867, așezare în care avuseseră loc doar puține schimbări edilitare. Doar după 1867 încep să apară vădite preocupări în ceea ce privește activitatea edilitară a orașului. Astfel, între 1867-1871, A. Gottereau a introdus în oraș lumina cu gaz și canalizarea, s-a rezolvat problema aprovizionării cu apă a orașului, după planurile lui Guiloux, Ziegler și Callman. În același timp s-au deschis numeroase bulevarde cum ar fi: Bulevardul Academiei, la 1870. Douăzeci de ani mai târziu a început să se dezvolte spre nord întreaga planimetrie a orașului și după ultima inundare a acestuia, la 1865, au început și lucrările la crearea albiei artificiale a râului, lucrări terminate la 1881.

Între 1821-1866 s-a construit mai ales în stil neoclasic, iar după domnia lui Cuza s-a adoptat eclectismul, manieră în care s-a construit intens, mai ales în perioada de ascensiune a burgheziei românești. În această perioadă s-au pus bazele orașului modern sistematizat și s-au rezolvat necesitățile impuse de noua suprastructură, necesități în virtutea cărora s-au construit numeroase edificii administrative. În același timp, boierimea și burghezia care doreau să-și construiască reședințe corespunzătoare posibilităților lor, au susținut activitatea de ridicare a orașului modern. Din păcate, în cursul acestui proces de sistematizare a orașului s-au distrus și opere de arhitectură originală. În ultimul pătrar al secolului trecut, în arhitectura Bucureștiului – oraș de tip feudal – s-au grefat elemente ale arhitecturii eclectice.

O întreagă pleiadă de arhitecți străini sau cu studii în străinătate, familiarizați cu elementele noii arhitecturi europene, au construit în capitala României, ca de altfel în mai multe dintre orașele ei, edificii eclectice, monumentale ca factură, care le-au schimbat aspectul, integrîndu-le din punct de vedere edilitar-estetic în circuitul arhitecturii europene a vremii.

Dintre clădirile construite în această perioadă se remarcă actuala Bibliotecă Centrală Universitară.

Multă vreme Universitatea din București, înființată de domnitorul Al. Ioan Cuza, prin decretul nr. 765 din 4/16 iulie 1864, nu a avut o bibliotecă centrală, care

să facă față cerințelor crescînde de documentare ale profesorilor și studenților săi, funcția unei astfel de instituții fiind preluată de către Biblioteca Centrală de Stat și apoi, în urma apariției Regulamentului pentru Bibliotecile Publice, din 28 octombrie 1864, de către bibliotecile publice naționale de stat, care aveau drept la depozit legal, instituții care din păcate nu puteau satisface cerințele funcției pe care o aveau. Necesitatea construirii unui edificiu adecvat funcției unei astfel de instituții devenea tot mai pregnantă.

„La București, unde orașul are altceva mai bun de făcut decît să încurajeze în greșelile lor persoanele care vor să citească, Statul nu întreține decît o singură bibliotecă (...). Odinioară anexată Liceului Sf. Sava, sîmburele învățămîntului superior din România, ea a funcționat timp îndelungat ca bibliotecă universitară (...). În 1892, după o lungă coabitare care ar fi putut fi considerată eternă, universitatea, lipsită de săli, a dat afară (din localul său) biblioteca... „Timp de trei ani (...) o bibliotecă de stat, bibliotecă unică, din capitala unui regat european a fost închisă...” Aceste precizări le făcea N. Iorga la 1899; referitor la Biblioteca națională centrală din București arată că hotărîrea de a construi imobilul Fundației Universitare, astăzi Biblioteca Centrală Universitară, hotărîre luată în 1891, s-a impus ca o necesitate obiectivă și de urgență, de care depindea însăși dezvoltarea învățămîntului nostru superior. Dovada acestei hotărîri este pe de o parte scrisoarea de referință a lui Carol I din 3 mai 1891, către sfetnicul său Lascăr Catargiu, și pe de altă parte publicarea acestei hotărîri în Monitorul Oficial nr. 27/din 5/17 mai 1891, prin care aceasta a devenit actul de întemeiere a Fundației...”  
...Urmînd pilda bunilor domni din trecut, (...) voim a înființa un așezămînt spre binele tinerimii universitare de la toate facultățile din țară, al cărui scop va fi de a procura studenților un loc de întrunire, înzestrat cu o bibliotecă totdeauna deschisă, de a veni în ajutorul celor care întreprind lucrări speciale, sau pentru tipărirea tezelor, cum și de a da subvenții acelor care, din lipsă de mijloace, ar fi siliți să-și întrerupă studiile”.

Pentru ca această hotărîre să poată deveni o realitate a fost necesară strîngerea unui fond care să permită ridicarea unui asemenea edificiu; astfel, la terenul cumpărat de la vornicul Ion M. Manu de cca 1 200 m<sup>2</sup>, regele a adăugat la 7 mai 1891 și suma de 200 000 lei, iar la 8 mai 1891 Societatea de asigurări Dacia Română a adăugat 1 000 lei, la 9 mai Bank of Roumania 1 500 lei, iar la 17 mai completează și el suma. Odată adunate aceste fonduri, la 31 mai, în Senat s-a dat legea prin care Fundația „se recunoaște ca persoană morală și juridică”, lege promulgată la 1 iulie 1891 cu un text modificat de către Comitetul delegaților Camerei Deputaților și publicată ulterior la 13/25 iulie 1891, în Monitorul Oficial nr. 81. Ceea ce trebuie subliniat este faptul pe care cercetătoarea Maria Vulcu îl evidențiază și anume că Fundația Universitară Carol I nu a apărut ca urmare a voinței sale unice așa cum stă scris în actul de inaugurare, ci ca urmare a cerințelor dezvoltării României timpului, care „au impus unele măsuri energice pentru o mai bună organizare a învățămîntului superior în cadrul Universității, implicit reorganizarea bibliotecilor anexe. Încă din august 1891 încep lucrările pentru înălțarea edificiului, lucrări care au durat pînă în ianuarie 1893, iar amenajarea sa pînă în 1895. Festivitatea inaugurării noii instituții a avut loc la 14 martie 1895, în prezența guvernului și a două sute cincizeci și opt de persoane oficiale, printre care rectorii universităților din Iași și București, apoi N. Iorga, V. Babeș, Petru Poni și Spiru Haret.

Inițial s-a construit aripa dinspre str. Onești, pe o suprafață de cca 660 m<sup>2</sup>, cu o rotundă pe colț, cu raza de 3,40 m, legată de fosta proprietate Gr. Pencescu, care în

forma finală va face parte din fațada principală. Arhitectul Paul Gottereau, realizatorul planurilor după care s-a ridicat edificiul, a conceput parterul pentru a asigura un venit permanent instituției prin închirierea lui comercianților interesați, iar la etaj a prevăzut amenajarea bibliotecii. În compoziția planimetrică inițială biblioteca avea o sală de lectură de 48 de locuri, devenită mai apoi cabinet de studiu pentru cadrele didactice. Atât din punct de vedere arhitectural-constructiv, cât și al instalațiilor moderne și al mobilierului executat în străinătate, noua bibliotecă se afla la cea mai înaltă cotă a bibliotecilor moderne din epocă. Ea era considerată de Spiru Haret la 1910 a fi „cea mai frumoasă instituție culturală din țara noastră și care nu are pereche în multe alte țări mai înainte decât noi”. „După nici un deceniu de la inaugurare devine neconfortabilă, lipsa de spațiu frînând dezvoltarea instituției. Această problemă este relevată pentru prima dată în raportul de activitate din 1900, revenind apoi cu insistență în dările de seamă ale conducerii, dintre care se remarcă cea de la 9 mai 1906 făcută de Al. Tzigara-Samurcaș. El subliniază, pe de o parte, faptul că existau prea puține locuri pentru cititori și lipsea spațiul de depozitare a cărților, căci dacă biblioteca începuse a funcționa la 1895 cu 3 400 de volume și avea 48 de locuri pentru cititori, la 1899 numărul cărților ajunsese la 20 000 de volume, numărul de cititori depășea anual 60 000 și numărul locurilor din sălile de lectură se ridicase la 128. În aceste condiții Al. Tzigara-Samurcaș sublinia că „Față de această stare, se impunea o mărire a localului, prin crearea de locuri noi pentru cetitori și pentru depozitele de cărți, ce pe fiecare an îmbogățesc colecțiile”.

Situația a devenit și mai critică în momentul în care activitatea instituției s-a subordonat Universității din București, iar prin Legea nr. 1 823 din 11 aprilie 1901, s-a desființat Biblioteca Centrală din București, ale cărei fonduri au fost transferate Bibliotecii Academiei Române, lege apărută în Monitorul Oficial nr. 12 din 17/30 aprilie 1901, pagina 357.

În virtutea acestei necesități urgente de mărire a localului Bibliotecii Universitare s-a cumpărat la 26 mai 1911 imobilul vecin de cca 690 m<sup>2</sup>, de la Grigore Pencescu cu suma de 50 000 lei, iar primăria a oferit un loc de 180 m<sup>2</sup> pe care îl avea în colțul din strada C. A. Rosetti, pentru a se construi o fațadă nouă spre Palatul Regal și a putea înlesni conturarea planului pentru latura dinspre Calea Victoriei.

Planurile au fost realizate tot de P. Gottereau, iar execuția lucrărilor a fost încredințată fraților Axerio, sub conducerea arhitectului R. Bolomey.

Lucrările au durat din iulie 1911 până în mai 1914. În noua viziune a arhitectului, edificiul a căpătat o nouă compoziție planimetrică, cu fațada principală spre actualul Muzeu de Artă, racordarea cu partea anterior construită făcând ca aceasta din urmă să devină o aripă laterală, simetrică cu cea nouă.

Pentru obținerea acestei simetrii, arhitectul a plasat un nou turn de colț în partea de sud, reușind să rezolve problemele diferenței de nivel a terenului, prin supraînălțarea parterului acestei noi aripi a construcției, sacrificând o sală de lectură din aripa veche. Aceasta a fost modernizată prin înlocuirea vechii șarpante din lemn cu una din beton armat.

Din punct de vedere compozițional, în noua viziune a edificiului se remarcă forma în „U” a planului, cu partea centrală ușor curbată spre interior, precum și ușoara subliniere a corpului central mai avansat și prezența turnurilor de colț, de formă circulară. În această fază, dacă se urmărește planul clădirii, se poate observa



că la parter arhitectul concepuase intrarea, garderoba, loja portarului, nouă magazine, care, într-un timp, au îndeplinit și funcția de depozite; intrarea în amfiteatru și garderoba acestuia au fost adesea folosite în anii din urmă ca sală de expoziții, fostele locuințe ale personalului au devenit ulterior loc de lucru pentru administrație.

În partea veche, la primul etaj P. Gottereau proiectase cabinetul direcției, cancelaria principală, sala de lectură a cadrelor didactice, care nu era alta decât fosta sală de lectură, iar în camera rotundă a turnului de colț a prevăzut să funcționeze secția de reviste, care la un moment dat, în timp, a fost folosită drept cameră de referințe.

În ceea ce privește interioarele (Foto 37, 38, 39), inițial amenajarea lor s-a dorit a fi deosebit de luxoasă. Astfel, după cum menționa Al. Tzigara-Samurcaș, scara interioară din aripa veche era de o monumentalitate remarcabilă, vechea bibliotecă imitând biblioteca din stejar sculptat din palatul regal. Decorația interioară era completată de înscrisurile pe plafoanele sălii mari de lectură a numelor profesorilor universitari din Iași și București cum ar fi Petrache Poenaru, I. Zalomit, A. T. Laurian. În sala rotundă a turnului de colț se găseau minunate vitralii lucrate la München, reprezentând voievozi români, precum și statui-bust ale unor donatori cum ar fi aceea a lui E. Ghiorgheff realizată de Fr. Storck.

La acest lux s-a renunțat în noua viziune de realizare a edificiului din 1914, cele cinci săli de lectură fiind simplu vopsite în ulei, fără decor deosebit, doar un ușor ornament înfrumusețind sala cataloagelor. O atenție deosebită s-a acordat însă decorării amfiteatrului (Foto 40) cu lambriuri de lemn, vitralii la loji, coloane de stuc și mozaicuri colorate.

La amenajarea edificiului s-a avut în vedere realizarea confortului adaptat funcției instituției pe care o găzduia. Astfel, s-a urmărit comoditatea mobilierului; s-a uitat că inițial acesta a fost comandat la Londra și apoi la București. În același timp s-a urmărit direcționarea luminii directe prin partea stângă a sălilor de lectură și instalarea unei lumini electrice indirecte și difuze pentru a nu se forma umbre stînjenitoare la citit. Tot în vederea aceluiași scop s-a construit un sistem de ventilație alimentat de turbinele din pod, ascensoare, iar pentru protecția sonoră s-au folosit materiale speciale, precum linoleumul așternut pe planșee.

Construcția era realizată din cărămidă, șarpantă metalică și învelitoare de ardez și zinc. La exterior (Foto 41), edificiul era conceput cu un acoperiș complex alcătuit, trunchi de piramidă în centru, turnuri de colț, bolți cilindrice supraînălțate terminate în mici turnuri-săgeată. Din păcate, această parte superioară a clădirii, în prezent, este complet distrusă. De o mare finețe era micul turn de colț de pe cupola de deasupra intrării. În partea centrală fațada prezenta decor cu coloane compozite la etaj, continuate cu stâlpi din piatră de Rusciuk. Intrarea realizată în ușor rezalit prezenta un fronton cu ceas și inițial era marcată de înscrisul de întemeiere a edificiului pe o placă de marmură. În general, fațada se evidenția prin linii sobre, reliefurile ușoare de la ferestre și apareiajul în bosaj mărunț care fracționa suprafața. Tot la fațadă, în 1914, se aflau portretele lui Miron Costin, Gh. Șincai, Gr. Alexandrescu, M. Eminescu, V. Alecsandri, N. Grigorescu, Mitropolitul Dosoftei, Dimitrie Cantemir.

În concluzie, monumentul era fermecător prin proporții, armonie a liniilor, ritm al compoziției ornamentale cu alternanțe de plin și gol. Cu vremea însă s-a simțit din nou necesitatea unei noi mărimi a edificiului, care s-a împlinit în urma deciziei nr. 119 din 13 ianuarie 1926, prin care Consiliul Comunal a expropriat proprietatea

lui Al. Costescu de cca 165 m<sup>2</sup>, din strada C. A. Rosetti. Această parte a clădirii corespunde sălilor de lectură și periodice. Noua intervenție de la 1926 a reușit să se integreze în ansamblul general al clădirii (Foto 42).

Încă din 1891 Fundația ca instituție a fost dependentă de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice și o dată cu recunoașterea juridică și morală a instituției se menționează și hotărîrea că instituției „nu i se va putea schimba menirea, conform cu intențiile fondatorilor”.

La 12 iulie 1948 vechea Fundație a devenit instituție de stat, păstrîndu-și aceeași funcționalitate, de Bibliotecă Centrală Universitară și instituție de cultură.

Începînd cu anul 1914, în aulă au avut loc nenumărate manifestări culturale, cum ar fi prima Conferință națională a bibliotecarilor din 1925, de sub îndrumarea lui Ion Bîanu și Em. Bucuța, primul Congres al filologilor români din 1926, ședințele Institutului social român condus de Dimitrie Gusti între 1924-1937, cursuri și prelegeri susținute de nume ilustre cum ar fi Mihail Dragomirescu, N. Iorga, C. I. Parhon, M. Sadoveanu, T. Vianu, consfătuirile și conferințele celor de la „Convorbiri literare”, publicație condusă de Al. Tzigara-Samurcaș. La toate acestea s-au adăugat manifestările expoziționale de carte și pictură, care au avut loc în ultimii ani în clădirea Bibliotecii Centrale Universitare.

Acestea sînt istoricul și evoluția în timp a Bibliotecii Centrale Universitare. Avem toată încrederea că vom putea vedea vechiul așezămînt așa cum a fost – mai ales că în 1991 are loc centenarul întemeierii lui – un simbol al mîndriei arhitecturii, învățămîntului și culturii noastre, spre binele întregii României, căci, așa cum spunea C. Esarcu, „Cea mai imperioasă trebuință este de a lumina poporul. Fiecare pas pe care îl face un popor în educație îl apropie de libertate și justiție”.

## **L'histoire d'un monument et d'une institution – la Bibliothèque Centrale Universitaire**

### **Résumé**

Pendant les luttes qui ont lieu en decembre 1989 en Bucarest ont été affectés nombreux édifices parmi qui nous citons la Bibliothèque Centrale Universitaire.

Dans la capitale de la Roumanie de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ont édifié beaucoup d'architects étrangers ou qui ont étudié à l'étranger, ils integrant l'architecture de la ville dans l'architecture de l'Europe de l'époque.

Parmi les édifices construits pendant cette époque on remarque l'actuelle Bibliothèque Centrale Universitaire.

La décision d'édifier le bâtiment de la Fondation Carol I, aujourd'hui la Bibliothèque Centrale Universitaire, prise en 1891 a représenté une nécessité urgente pour l'évolution de l'enseignement superieur chez nous.

Le monument est remarquable au point de vue des proportions, de l'harmonie des lignes, rythme de la composition ornementale. Pour aménager l'édifice ont cherché la réalisation du confort adapté à la fonction de l'établissement.

Depuis le commencement, en 1891, la Fondation a été dépendente du Ministère des Cultes et Instructions Publics et tout le temps elle a gardé son rôle de facteur propagateur de l'éducation parmi les jeunes roumains. Aujourd'hui l'édifice de la Bibliothèque Centrale Universitaire est en restauration. Nous espérons que tres vite il regagnera son aspect authentique pour pouvoir fêter l'année prochain son centenaire.

## **Bibliografie selectivă**

1. D. Berindei, „Revista Română”, 1861.
2. V. Debrich, „*Land und Leute der Moldau und Valachie*”, Praga, 1863.
3. *Ghidul Jonnes și Isambert* – de la 1861.
4. C. Esarcu, Cuvîntare ținută în 1861.
5. N. Iorga, „*Istoria Bucureștilor*”, București, 1939.
6. C. Nuțu, „Biblioteca Centrală Universitară din București” – scurt istoric 1895–1970, ed. B.C.U.; București, 1970.
7. Monitorul Oficial, 1864; 1891.
8. Al. Tzigara-Samurcaș, „*Biblioteca Centrală Universitară Carol I” (1891–1931)*, Editura Socec, 1933.

# **Dealul Cotrocenilor – Azilul Elena Doamna**

ADRIANA HARASIM

Pentru cei ce, în drum spre casă, urcă dealul Cotrocenilor, pe lângă Academia Militară, peisajul lăsat în dreapta, pe strada doctor Bagdasar, zărit în treacăt prin geamul autobuzului, este de multă vreme intrat în subconștient. În spatele celor câtorva blocuri și cămine studențești se știe sau se ghicește Palatul Cotroceni, iar imaginația completează acum incinta fostei mănăstiri și reședințe de vară cu ceea ce ne-a prezentat televiziunea după revoluție. Cei ce locuiesc pe străduța ce mărginește micul parc ce urcă odată cu noi dealul spre Șoseaua Panduri, se pot odihni vara pe o băncuță din incinta care apără un mormînt așezat chiar lângă povârnișul, aici abrupt, al dealului, mormîntul Anicăi și al lui Carol Davila. Cîteva trepte de piatră, pe jumătate îngropate în rîpa dealului, urcă spre mormînt, venind de nicăieri.

Drumul autobuzului trece peste șoseaua Panduri și, cotind spre Drumul Taberei, călătorul vede în dreapta, pe șoseaua Panduri, clădirea relativ impozantă a fostului Institut Pedagogic, iar din spatele acestuia ridicîndu-se semeață, turla unei biserici. Din depărtarea impusă de izolarea dorită pentru o viitoare reședință, nu se vede bine starea de ruină a bisericii, nu te izbește brutal impresia de tristețe și uitare, pe care ți-o dă apropierea de aceste edificii, așezate la cîțiva zeci de metri de Palatul Cotroceni.

V-ați întrebat vreodată de ce Anica și Carol Davila se odihnesc aici, de ce cele două clădiri, Institutul Pedagogic și biserica, sînt înălțate atît de aproape de reședința de vară ce a adăpostit, în timpul existenței lor, pe Principele Barbu Știrbey, pe Alexandru Ioan Cuza, pe regele Carol I și pe urmașii săi, pînă în 1947?

Să ne întoarcem în istorie cu un secol și jumătate.

În 1853, avînd în bagajul său diploma de doctor, proaspătul absolvent al Facultății de Medicină din Paris, Charles-Antoine-François Davila, Carol Davila, își preia postul la Spitalul Militar din incinta mănăstirii Mihai-Vodă din București, în baza contractului încheiat pe o durată de trei ani cu guvernul român din Țara Românească, condusă pe atunci de Principele Barbu Știrbey<sup>1</sup>.

Ce a însemnat Carol Davila pentru noua sa patrie, ne este redat cu o deosebită emoție de doctorul G. Z. Petrescu, în cuvîntarea prezentată în ședința Academiei Române din 1929, cu ocazia centenarului lui Davila. „Sfîntă icoană ne apare astfel, astăzi... unul din cei mai mari între marii Români care au conlucrat la edificiul minunat al renașterii țării noastre... creator, inițiator și educator în domeniul culturii naționale, acela care s-a dezvoltat în admirabila declarație: – Găsind pe malurile Dunării o nouă patrie, România, o Franță a Orientului, în ideile,

tradițiunile și aspirațiunile de civilizațiune ale surorii celei mari, am devenit cu inima și în faptă cetățean român...”

Auspiciile sub care s-a deschis cariera sa și care au avut o înfrîurire puternică asupra întregii sale activități, scrie dr. Petrescu, au fost: un Timp, un Om, o Credință.

– Timpul a fost epoca Heliazelor, Goleștilor, Bolintinenilor, Bălceștilor, când poporul începuse a cere lumină.

– Omul a fost Barbu Știrbey-Vodă, domnitor luminat și însuflețit de o vie dorință de a face fericirea țării sale.

– Credința a fost aceea care l-a călăuzit toată viața, că Românul este apt pentru cel mai înalt grad de cultură.

În condiții favorabile și înzestrat cum era, opera lui Davila a fost ca munca unui semănător vrednic într-o țarină aleasă”<sup>2</sup>.

Despre copilăria lui Carol Davila se știe destul de puțin. Pînă la vîrsta de 12–14 ani, singurele date sînt cele furnizate de însuși Davila, foarte vagi de altfel. Locul nașterii sale nu se cunoaște, așa cum nu i se cunosc părinții. Cît despre originea sa – italiană, spaniolă sau austriacă, nu s-au găsit pînă astăzi documente doveditoare. La 14 ani cunoștea doar germana și a făcut eforturi deosebite pentru a-și continua studiile în școlile franceze. Înzestrat cu o inteligență ieșită din comun, cu o ambiție și o voință neobișnuite, Davila își dă bacalaureatul la Rennes, apoi urmează școala de farmacie din Angers. Atras de studiul medicinei, dar nevoit să se întrețină, a fost eminent ca student, apoi ca intern al Spitalelor, preparator de chimie și, în fine, prosecutor pe lângă doctorul Jouvett, aceste trei funcții obținute prin concurs. Copilăria sa tristă și întunecată, ca de orfan, crescut doar printre străini, lipsa părinților, nu a rămas fără înfrîurire asupra caracterului său, l-a maturizat timpuriu, l-a făcut uneori închis, rezervat, dar i-a dat în schimb o extraordinară voință și o milă fără margini față de toți dezmoșteniții soartei.

Căsătorit în 1859 cu Maria Marsille, unica fiică a medicului francez C. A. Marsille, stabilit în țară în timpul domniei lui Grigore Ghica și căsătorit cu o fată bogată de boier, Sultana Colceag, își pierde, în martie 1860, soția, la nașterea copilului său.

Impresia cea mai vie produsă asupra lui de această tragedie a fost vederea, pentru o clipă, a copilului său fără mamă și experiența propriei sale vieți. Davila a luat atunci o hotărîre mare: a donat, cu acordul Sultanei Marsille, o femeie deosebit de bună la suflet, doborîită și ea de nenorocire, casa de zestre a soției sale, din strada Colței 38, pentru un azil de copii orfani. Strînge cum poate, căci erau răspîndiți prin toate mahalalele, 40 de orfani și, fără a aștepta aprobări, fără a cere ajutoare, îi instalează în casa sa din strada Colței. Portretul Mariei inițial Davila, realizat de Theodor Aman în 1864, probabil după o fotografie, se află azi în muzeul Aman, deși a fost făcut într-un scop cu totul deosebit. Este semnificativ faptul că, în unele documente, data morții Mariei coincide cu cea în care casa ei de zestre trece în patrimoniul Eforiei Spitalelor Civile, care patrona întreținerea orfanilor și a acelor copii părăsiți, pe care mila publică îi cunoștea sub numele de „copii de cutie”.

Preocupări pentru ajutorarea acestor copii nenorociți mai avuseseră și alții, înaintea lui Davila, dar fie că aceste ajutoare nu ajungeau la copii, fie că deseale schimbări de domnie și alte probleme ce frământau Țara Românească le făceau de necontrolat.

În 1792, Mitropolitul Filaret II, prin testamentul său, lasă o avere colosală, pentru întreținerea și educarea copiilor orfani. Această avere, însă, „s-a înstrăinat”

de la destinația sa. Testamentul dispare din Arhivele Statului și s-a presupus că ar fi fost sustras și rupt de persoanele interesate a lua averea orfanilor.

„Din toate hîrțile atingătoare de bunurile lăsate de Mitropolitul Philaret, există în ziua de astăzi (n.n. 1870, cînd apare broșura din care extragem aceste rînduri) numai un Proces-Verbal al Sfatului administrativ, din înția domnie regulamentară, care constată că Guvernul a cumpărat hanul lui Philaret, avere a orfanilor, spre a construi Theatrul din calea Mogoșoaiei.” Aceasta reiese și dintr-un raport al Ministrului Controlului din anul 1860, în care se face darea de seamă a conturilor „cassei făcătoare de bine”: „Dimpreună cu cei 114000 destinați pentru clădirea de Institut pentru copiii sărmani, cu acest prilej și spre împăcarea cugetului, însemnează că această casă s-a năpăstuit cu luarea hanului ce avea și de la care trăgea un folos anual peste 20000 lei... însă printr-o altă chibzuire a Obșteștii Adunări din anul 1843 se mărginește... a i se cumpăra un alt loc pentru clădirea unui institut pentru copii sărmani, cînd va veni în stare casa a face o asă menea zidire, prin urmare numai cînd i s-ar da venitul pe 17 ani, de cînd i s-a luat, în sumă de 340.000 (lei)... ar putea fi în stare a se face clădirea cuvenită, după cum era vorba, spre îndeplinirea dorinței dăruitorului, răposatul Mitropolit Philaret”<sup>3</sup>.

Mai se spunea că există donații destinate special pentru construirea unui azil de orfani, donații care dădeau dobînzii mari.

Davila însă nu aștepta cercetările. Starea copiilor orfani era extrem de rea, căci, trecuți sub administrația Ministerului Cultelor, acești copii găsiți și „de cutie”, se dădeau în creștere pe la doici în București și cea mai mare parte, „mureau în scurt timp”, căci doicile nu erau supuse niciunui control, în caz de boală copiii nu primeau ajutor medical, și, în general, acești copii ajungeau, fără căpătîi, pe stradă. De aceea, Davila, realizînd și necesitatea socială a actului său, adună orfanii în casa sa și începe, cu energia și tenacitatea sa caracteristică, să le asigure o creștere sănătoasă și o bună educație. Dar fondurile erau relativ reduse, căci doicile cărora statul le dăduse spre îngrijire copii orfani sau găsiți primeau un galben pe lună, adică un leu pe zi, sumă foarte mică pentru a se asigura o creștere decentă. Davila, hotărît, reușește două lucruri importante:

- să adune puținele fonduri ce au mai putut fi recuperate din moștenirea lăsată de Mitropolitul Filaret II;

- să asigure, pentru sublima cauză a orfanilor, protecții puternice<sup>4</sup>.

Au mai intervenit însă doi factori de foarte mare importanță, dar neașteptați de către Davila, factori ce aveau să asigure acestei opere filantropice o strălucire și o recunoaștere ce va depăși gra-nițele țării.

„Succesul său, scrie dr. C. Istrati în 1885, s-a datorat și unui agent adesea încă nedefinit, dar care-și căpătase însuflețirea de la acei nemuritori dascăli, buni, devotați, oameni instruiți și mai presus de toate buni Români, care preparaseră o clasă puternică, dar încă fără coeziune, clasa ROMÂNILOR DE BINE. Ei au dat instituțiile de care sîntem mîndri. Davila avea imensă popularitate și mare simpatie din partea acestora. Opinia publică a fost cu el.”<sup>5</sup>

Al doilea factor a fost soția sa Anica.

În 1861, Carol Davila se căsătorește cu Anica Racoviță, fiica singurei fiice a lui Dinicu Golescu și a Zîncăi, nepoată deci a celor patru frați Golești. Prin soția sa, Davila intră într-una din familiile de mari patrioți români. Unul dintre elevii, apoi colaboratorii și prietenii lui Davila, doctorul Dimitrie Grecescu, ne povestește acest eveniment, povestire din care vom putea înțelege ușor extraordinara asemănare de aspirații, de dorința de a face bine, care a făcut din Anica cea mai devotată

colaboratoare a soțului său în operele sale de binefacere, iar din Davila, un mare patriot român. În istoria pedagogiei române au fost asemănați cu soții Pestalozzi.

Iată ce ne istorisește doctorul Grecescu: „În anul 1861 (Davila) se însură a doua oară, luînd de soție pe domnișoara Anica Racoviță, nepoata familiei marilor Golești, femeie de mari și distinse calități. Acela care scrie această biografie a avut deosebita onoare să însoțească pe Davila ca flăcău de nuntă (garçon de noces) la Golești, unde nunta s-a făcut după obiceiuri țărănești. Pe drum, Davila recita versuri românești de dragoste, căci el iubea cu osebire poezia românească și adesea recita versuri patriotice din Alecsandri și din baladele lui Bolintineanu...”<sup>6</sup>

Anica îi aduce de zestre un loc pe dealul Cotrocenilor, primit de ea în dar de la unchiul său, generalul Nicolae Golescu, cumpărat de acesta de la trei embaticari (arendasi pe termen lung) ai mănăstirii Cotroceni<sup>7</sup>. Locul era cel cuprins între șoseaua Panduri de azi, Palatul Cotroceni și Academia Militară, platoul, cu partea abruptă a dealului. De pe acest loc, la muchia dealului, acolo unde începe strada doctor Demosthene, Tudor Vladimirescu, în 1821, a coborât în București. De aici a scrutat, printre copacii din pădurea deasă ce acoperea pe atunci dealul Cotrocenilor, orașul, aici și-a așezat cortul cînd a „tăbărit” la Cotroceni. Acest loc a fost cunoscut, în secolul trecut, de către localnici, sub numele de „cortul lui Tudor Vladimirescu”.

Priviți portretul lui Tudor Vladimirescu făcut de Theodor Aman. Aman, după mărturiile contemporanilor, înainte de a realiza un portret al unui erou din istoria noastră, se documenta temeinic. Vroia să cunoască locurile evenimentelor, expresia feței, trăsăturile de caracter. Tudor este zugrăvit în fața cortului său, pe un teren neted (platoul Cotrocenilor), iar corturile pandurilor se văd în depărtare. De la Mihai Cioranu, unul din aghiotanții lui Tudor, vorbind de organizarea taberei de la Cotroceni, aflăm că, „Tudor după aceea, a întărit monastirea Kotroceni cu șanțuri, a așezat pandurii săi parte înăuntru în monastire cu artileria sa de 6 tunuri ce avea și partea cea mai mare în lagăr pe cîmpul Kotrocenilor”<sup>8</sup>, inclusiv pe locul unde și-a instalat și el punctul de observație și cortul. Tudor întărește tabăra și mănăstirea cu șanțuri și tabii, adică redute și meterezuri în jurul mănăstirii. Se știe că el ceruse „meșteri evropiești” care să dea consultațiile tehnice necesare. Fapt este că a dat îndrumări tehnice arhitectul Freywald, dar la fortificații și la organizarea taberei au lucrat Gheorghe Lazăr, pe atunci profesor la Sf. Sava, și elevii săi. Căci pe Gheorghe Lazăr nu îl putea lăsa nepăsător ridicarea lui Tudor, el, care, prin gura Părintelui David, economul Mitropoliei, se adresase boierilor cu următoarele cuvinte: „Ajungă lacrimile patriei, ajungă jugul robiei, vreme este de cînd cu oftare așteaptă căzuta semînție cuviincioasa mîntuire” iar „ocîrmiurea (Mitropolitului) să fie oglindă de înțelepciune păstorească nepoților și strănepoților omenirii... cu cuvînt fălindu-se și cu povestirea istoriei străbunilor din veacurile dinainte precum și noi înșine cu căldură ne aducem aminte de bunii și străbunii noștri, care au făcut cîndva bine neamului omenesc.”

Întărit cu șanțuri și metereze era și locul denumit mai tîrziu „cortul lui Tudor”. De altfel, în ediția din 1874 a Istoriei revoluțiunii române de la 1821 a lui C. D. Aricescu, se vorbește de aceste șanțuri și meterezuri împrejurul mănăstirii Cotroceni, ale căror urme se văd și azi spre partea unde este azilul Elena Doamna, deci în jurul fostului Institut Pedagogic.

Iată deci ce însemna acest loc din Cotroceni, proprietatea soților Davila. Dealul se mai chema „viile lui Davila”.

„La începutul anului 1862, într-un gînd cu soția sa Anica, de nepieritoare memorie între noi, Davila creează acestor copii părăsiți un adăpost afară din oraș,

într-o căsuță de pe via ce o aveau pe deal lângă Cotroceni. În tot timpul vieții lui Davila, scrie doctorul Dimitrie Grecescu, azilul a fost obiectul principal și necurmat al muncii și vegheii sale, consacrand pe fiecare zi partea de timp ce-i rămânea din numeroasele sale ocupații, așa că în curînd azilul a fost model de învățătură, de educație și de o ordine perfectă. Dar azilul avea venit mic, căci pînă în 1862, el se întreținea din acea sumă de un galben pe lună pentru fiecare copil și din ajutorul dat de soții Davila.

După ce Doamna Elena Cuza vine în București, vizitează toate instituțiile culturale și de binefacere. În 13 iulie 1862, printr-o scrisoare adresată Președintelui Consiliului de Miniștri, mulțumește directorilor acestor așezăminte pentru ordinea și disciplina constatată și subliniază: „voiesc a vorbi de asilul copiilor găsiți, creat la cîțiva pași de Cotroceni într-o poziție încîntătoare... După cum am vizitat acest azil de copii de la Cotroceni și m-am îndreptat ocular de rezultatele dobîndite într-această faptă atît de umană cît și ingenioasă, ne-am convins de neapărata trebuință ce trebuie a se da acestui stabiliment, mijloacele trebuincioase pentru a se putea dezvolta... Pentru un fapt dar atît de interesant ca acesta, care se poate atribui inițiativei și generoaselor sacrificii ale domnului și doamnei Davila, vînd să contribuiesc și eu cu partea mea, vă înaintez cu această ocaziune, din caseta mea suma de una mie galbeni (32000 lei), pe care vă rog a-i pune în dispozițiunea administrațiunei serviciului sanitar. Doresc cu tot dinadinsul, Domnule Președinte al Consiliului, ca fundamentele unui alt nou asil să poată fi așezate fără întîrziere și insist totodată a fi lângă acela ce există astăzi, ca anexul lui pe costița de lângă grădina palatului Cotroceni. Cu chipul acesta voi avea sub ochii mei tinerii copii deveniți protejații mei, pe care-mi propun a-i vizita adesea rezervîndu-mi supravegherea personală și specială a acestui stabiliment, unde vor găsi îngrijirile pîrintești și căldura sînului familiei, de care au fost atît de crud lipsiți”.

În 18 iulie 1862, Domnitorul Alexandru Ioan Cuza semnează decretul prin care, arătînd că prețuiește dorința Măriei Sale Doamna, autorizează construirea așezămîntului ce va purta numele patroanei sale, Elena Doamna.

Într-o atmosferă de enorm entuziasm, Duminică, 29 iulie 1862, s-a pus piatra fundamentală a azilului. Evenimentul a prilejuit o adevărată sărbătorire populară a Domnitorului și a soției sale. Un exemplar din procesul-verbal al ceremoniei, semnat de Majestatea Lor, o medalie comemorativă bătută ad-hoc, cîte o piesă din monedele timpului și actul de fundațiune, semnat de Alexandru Ioan Cuza, Doamna Sa, ministrul Krețulescu, și Carol Davila, ca Inspector General al Serviciului sanitar, au fost închise într-o cutie de aramă, sigilată cu plumb. Doamna a fost aceea care, cu propria-i mîină, a pus această cutie în piatra fundamentală ce se află și astăzi în primul corp de clădire al Azilului copiilor găsiți. La serbare, arhimandriții administratori ai mănăstirii Cotroceni au oferit băuturi răcoritoare înalților oaspeți și pîine și vin poporului ce încinsese hora pe terenul viitoarei grădini a azilului. După punerea pietrei fundamentale a azilului, Doamna, pe lângă suma ce a oferit din caseta sa particulară, a făcut un apel în întreaga țară pentru subscrieri în folosul azilului – după puterile și voia fiecăruia – pentru „creșterea, educațiunea și instrucțiunea” copiilor găsiți.

Davila este cel ce va ține evidența donațiilor, evidență ce ne-a parvenit pînă azi, datorită ordinii și meticulozității ce au caracterizat fiecare acțiune a sa.

Donațiile au scos în evidență imensa popularitate de care se bucurau Doamna Elena Cuza și Davila. Au donat oameni din toate colțurile țării, din toate stările sociale, de toate naționalitățile, au donat oameni importanți și oameni modești, cunoscuți sau anonimi, bogați și săraci. Davila a notat totul și, acolo unde



a considerat necesar, a dat și unele explicații asupra unor donații, probabil la dorința donatorului. Să răsfoim aceste liste de donații:

Printre donatori îl găsim și pe Alexandru Davila, trecut de părinții săi cu suma de 416 lei, pe doctorii Felix, Polizu, Capșa, Atanasovici, subchirurgii – elevii lui Davila, prințul Alexandru Moruzi, Nicu Cantacuzino, Costache Sturza, farmaciști, grupuri de donatori din Brăteni, din plasa Argeșul, din Dorohoi, un domn Iliad, polițai din Pitești, preoți, episcopul mănăstirii Cotroceni, egumenul mănăstirii Clocociov, artiști etc.<sup>10</sup>. Din aceste donații se adună suma de 378 824 lei și 2 bani. Lista este semnată de Davila și de contabilul șef al Eforiei – M. Nicolescu.

Se pare că suma nu era de ajuns. Prin decretul Domnitorului Cuza, se dăduse arhitectului Benesch proiectul pentru Azil. Totuși, situațiile de plată, cu explicarea fiecărei cheltuieli, le întocmesc arhitecții Lipițer (Liebitzer) – arhitectul Eforiei și Chisel. Doamna face din nou un apel către femeile române, de a dona mici obiecte de decorație interioară, pentru care lansează o loterie cu 5 055 de bilete. Din nou, Davila notează totul. Lista obiectelor de loterie constituie ea însăși un foarte prețios document, care ne face să ne imaginăm interioarele caselor din acel timp.

Astfel, prințesa Sasinca Ghica donează o bandă de tapiserie pentru clopoșel, doamna Sofia Crețulescu, o pungă cu fir pentru tutun și o pereche fețe de papuci cusuți, doamna Elena Fiala, un tablou cusut. Sînt și donații prețioase: Doamna Casimir donează o brățară de aur cu 10 diamante și un colier de ametist. Se donează statuete, perne brodate, paravan pentru sobă, pernițe pentru ace, perne îmblănite pentru picioare, cutii parfumate pentru mânuși, garnituri pentru sfeșnice. O lume întreagă defilează prin fața ochilor noștri, toate micile obiecte de toaletă sau de gospodărie din casele boierești și din cele modeste. Și aici, donațiile sînt din toată țara, de la oameni din toate categoriile sociale. Maica Stareța a Schitului Zamfira donează mătănii brodate cu fir și fluturi, Comitetul Doamnelor Israelite din Capitală, un necessaire pentru citit, altul pentru ace, Coloniile bulgare donează tablouri cusute cu mărgelile, un sul rezimător pentru trăsură, o căciuliță, doamna Ecaterina Rosetti, un tablou brodat („cu deosebită acurateță”, subliniază Davila), doamne din districtul Putna, din Buzău, din Ismail, din Focșani; doamna Romanescu donează un covor mare de perete, fetele din pensionul nr. 2 din Slatina... și lista continuă. Nume mari sau mai puțin cunoscute, arătînd și aici popularitatea de care se bucurau Doamna și Carol Davila, dar, de fapt, scopul donațiilor cîștigă inimile<sup>11</sup>.

Măria Sa Doamna a voit să unească în opera sa memoria Venerabilului Mitropolit Filaret. Spre a realiza această pioasă cugetare de recunoștință și justiție, s-a căutat și s-a găsit portretul Eminenței Sale, care a figurat la ceremonia punerii pietrei fundamentale, chiar din ordinul Doamnei<sup>12</sup>. (Trebuie să fi fost probabil acel portret realizat de Petre Alexandrescu și care a figurat mai tîrziu în centrul peretelui din sala donatorilor de la Azil.) Mitropolitul Filaret a fost considerat de fapt primul și cel mai important donator la Azil. „Nu mai uit, spune doctorul C. Istrati, cu ce convincție Davila zicea adesea la cununile elevelor sale dela Azil, cînd veselie era tot atît de mare ca și la a propriilor sale fiice, pe care le-a crescut în mare parte alături cu orfanele zicînd: Eu sînt executorul testamentului nemuritorului mitropolit Filaret.”

O donație de mare delicatețe și duioșie a făcut însă poetul Vasile Alecsandri, care a dăruit, în deplină proprietate a Azilului Elena, colecția sa de poezie populară. Edițiile Doinelor și Lăcrămioarelor sale s-au vîndut foarte repede. Iată cum își prezintă poetul donația sa, în scrisoarea adresată Doamnei:

„Prea Înălțată Doamnă,

...o parte din acele pietre scumpe ale coroanei geniului românesc au fost scoase la lumină și traduse în limbile franceză, engleză și germană. Fiind pretutindeni bine primite, au deșteptat luarea aminte a oamenilor erudiți și au contribuit a atrage simpatia meritată asupra națiunii noastre, uitată și părăsită de atâtea veacuri pe marginile Orientului. Completînd acum, pe cît mi-a fost cu putință, colecțiunea începută și dorind a face ca să contribuie *însuși geniul poporului* în folosul Asilului de copii găsiți, ce poartă numele Înălțimii Voastre, iau îndrăzneala a hărăzi acestui așezămînt manuscrisul meu de poezii culese în sînul poporului. Ele cuprind glasurile intime ale sufletului său și merită a fi unite cu glasurile de recunoștință și de binecuvîntare, ce răsună împrejurul numelui Înălțimii Voastre.

Ele sînt copiii găsiți ai geniului românesc și prin urmare au dreptul a se bucura de îmbrățișarea Înaltei protecție a Asilului Elena.”

\*  
\*   \*  
\*

Pe lîngă sumele adunate în profitul Azilului, sume în care mai intră 50400 lei oferiți de Domnitorul Alexandru Ioan Cuza, s-au mai primit în urmă legături, donațiuni și ofrande. Merită să mai notăm și aici:

- 1200 lei vechi, procentele a 4000 fiorini argint, lăsați de decedatul Constantin Panadi din Viena prin testamentul său din anul 1857;

- 960 lei de la doamna Maria Rosetti Roznovanul;

- 6400 lei de la moștenitorii lui C. Dimachi din Brăila, conform testamentului său din anul 1865;

- 3150 lei primiți de la Dl. Baron Moise de Montefiori;

- O mică casă, donată cu locul ei, de doamna Maria A. Mane;

- Arhimandritul Onofrei, Superiorul Mănăstirii Sinaia, oferă 800 lei pentru facerea unui steag necesar capelei azilului;

- Doamna Maria Flechtenmacher donează 2592 lei, produsul unei serate artistice și literare date în sala Atheneului în 1867, „în profitul Asilului”;

- 200 de galbeni de la executorii testamentari ai lui Cosma Tricovici, supus rus;

- Bonurile rurale ale lui Nicolin Jianul din Caracal, circa 15000 galbeni, conform testamentului său;

- Sfinția Sa părintele Melchisedec, Episcopul Dunării de Jos, a oferit liturghia Sf. Ioan Chrisostom, aranjată pe muzică de Muzicescu și care, tipărită, se vinde în profitul Azilului Elena;

- Domnul M.Z. donează doi nasturi de aur cu briliante etc, etc.

Cu asemenea zestre începe construcția și dotarea azilului care va ajunge în scurt timp una din cele mai bune și mai moderne instituții de acest fel din Europa. În timp de un an se ridică aripa dreaptă și o parte din cea din stînga actualei construcții. În toamna anului 1863, copiii se mută în noul lor locaș... în total 330. Puțin în urmă mai primiră adăpost în noul azil 39 de copile din Institutul Gregorian din Iași.

În primăvara anului 1867, membrii Eforiei Spitalelor, prin adresa nr. 842, au cerut domnului Ministru de Interne ca atît edificiul Asilului Elena, cît și terenul ce-i este rezervat și care compune parcul Asilului să se recunoască sub absoluta proprietate a Eforiei, ceea ce s-a și admis prin Înaltul decret nr. 520 din 6 august

1867. Soșilor Davila li se dă în schimb, căci terenul era al lor, un loc mai în vale, loc ce se afla între actuala șosea Cotroceni, în vale de grădina palatului și care este tăiat de strada Carol Davila de astăzi (pe atunci strada Notagiilor). Conform dorinței Elenei Cuza, afară de copilele luate de la doici, se mai primesc fetițe din părinți săraci, copile din părinți infirmi, ori ale vechilor funcționari publici și copile de preoți și învățători cu familii grele. La acestea se mai adaugă 12 copile ieșene, rămase orfane în urma epidemiei de holeră din 1866, primite la azil prin hotărârea regelui Carol I (I. Slavici)<sup>13</sup>.

Soții Davila se interesau de aproape de soarta copiilor și căutau să le întemeieze, pe cât era cu putință, un cămin părintesc, unde să nu le lipsească atmosfera de familiaritate binefăcătoare. Prima directoare (fără salariu), învățătoare și purtătoare de grijă a Azilului a fost Anica Davila. Cât de mult se interesa Anica de bunul mers al Azilului ne-o mărturisesc scrisorile schimbate între cele două ființe generoase, Elena Doamna (care era și nașa Elenei Davila, fiica mai mare a Anicăi) și Anica Davila. În afară de bunătatea sufletului, Anica a mai transmis fetițelor de la Azil dragostea și respectul pentru eroii neamului, așa cum și ea o avea de la părinți și bunici, pentru obiceiurile și tradițiile populare, pentru cultura românească. Crescându-și copiii laolaltă cu orfanele, învățându-i baladele populare, cîntecele populare moștenite din străbuni, plecînd vara împreună în tabără la Brebu, la mănăstirea ctitorită de Matei Basarab, unde se țineau șezători, se cosea rufărie pentru copiii țăranilor, se vizitau gospodăriile țărănești și se împărțeau gratuit medicamente, se botezau copiii sătenilor.

„Nimeni nu-i dăduse Anicăi Davila această însărcinare, și-o luase ea singură și nu din simțămînt de datorie, ci din neastîmpărul de a face binele, își jertfea ea tihna orol de repaos. Să nu uităm, va scrie mai tîrziu doctorul C. I. Istrati, că acea femeie gingașă și afectuoasă, în care orfanele vedeau direct pe mama lor, nu era nici Doamnă, nici Regină dar era cu mult mai mult în alt sens, căci a fost Regina femeilor și mamelor române – Anica Davila, născută Racoviță, nepoata Goleștilor.”

„Cum pleca tata, povestește Elena Davila, măicuța ne îmbrățișa și se îndrepta și ea spre Azil, să vadă de gospodăria și îngrijirile ce le dădea orfanelor, a căror sarcină și-o luase singură, din pornirea sufletului.”

Cu asemenea îngrijire, nu este de mirare că fetițele îi ziceau Anicăi mamă, iar Davila nu era numai Domnul doctor, ci și părinte și dascăl (Lucia Borș – Azilul Elena Doamna).

„Cînd intrai în școala froebeliană (n.n. – grădinița de copii) și în întâia clasă primară, ne povestește Ioan Slavici, inima ți se strîngea și erai încredințat că nici jumătate din ființele pierite și palide nu va ajunge la o vîrstă înaintată. Și cu toate acestea, timp de zece ani, Azilul nu a avut decît abia 4-5 copii care au murit.

Aceste copile șubrede se bucură de afecțiunea specială a doctorului Davila; el priveghează asupra somnului lor, asupra hranei lor și diminețile ia foarte adesea el însuși lingura, ca să le împartă untura de pește. Începînd cu următorul an de la intrarea lor în Azil, fetițele au obraji rumeni și mergînd prin Azil întîlnești numai oameni voioși. Cel dintîi lucru în Azil este de a face ca fetițele să simtă că sînt iubite și trebuie să iubească și ele.

Stabilite apoi odată relațiile de simpatie între eleve și direcțiune – ele fac asprimea de prisos.

Anica Davila a stăruit întotdeauna ca pedagoagele și învățătoarele să fie în Azil mai ales dintre elevele Azilului, crescute de ea. Vroia ca întregul personal să fie luat dintre elevele ce și-au făcut studiile la Azil. Aceasta s-a împlinit și s-au strîns astfel relațiile dintre instituție și elevele plecate din ea, a rămas o vie corespondență

între cele rămase și cele ajunse pe alte meleaguri, iar când se abătea vreo nenorocire asupra vreunei foste eleve, tot Azilul îi venea în ajutor, oferindu-i adăpost.”

Spiritul de iubire s-a întărit și prin dovezile de abnegație pe care le-a dat Davila prin părințeasca sa purtare de grijă. Mărturii? Sînt atît de multe... Și au ajuns pînă în zilele noastre.

„Mi-aduc aminte – povestea odată o distinsă institutoare, fostă elevă a Azilului – domnișoarei Lucia Borș, directoare adjunctă a Azilului după anii 1930 – cum venea cu buzunarele largi ale pardesiului, pline cu tot felul de bunătăți și cum împărțea copiilor, cu amîndouă mîinile – mere, portocale, bomboane, jucării, pesmeți și tot ce puteau cuprinde aceste buzunare care parcă într-adins erau făcute după măsura dăsașilor lui Moș Crăciun.”

Davila considera pe copiii aceștia, de toate vîrstele, ca o mare familie a sa, și aceasta a dăinuit și cînd s-a înmulțit numărul propriilor săi copii.

Pentru a păstra vie în inima orfanelor recunoștința pentru oamenii de bine, din al căror suflet mare o părticică dănuie și azi în temelile și zidurile fostului Azil, una din săli a fost destinată galeriei portretelor donatorilor. Cuprinzînd la început portretele primilor donatori, galeria s-a îmbogățit treptat cu alte nume, cu alte chipuri, însufleșite de iubirea de oameni – Carmen Sylva, Carol I. De altfel și portretul Mariei Davila, ca donatoare de frunte, realizat de Aman și care se află azi în Muzeul Aman, se găsea în mijlocul unuia din pereții galeriei, așa cum se vede din fotografiile timpului. Bustul lui Carol Davila se găsea și el în sala donatorilor. Azilul devine în curînd un cămin părintesc și o școală model. Sigur că toată grija soților Davila nu era suficientă pentru dezvoltarea Azilului fără subvenții din partea Eforiei Spitalelor Civile, fără donații și fără sprijinul perechii princiare, Alexandru Ioan Cuza și Doamna Sa.

Evenimentele din 11 februarie 1866 par să lase Azilul orfan. De departe, Elena Cuza cere Anicăi Davila știri despre Azil, dar ajutorul substanțial lipsea.

Cînd Ion Brătianu pleacă la Düsseldorf, pentru a-l convinge pe Principele Carol, dar mai ales familia acestuia, de a accepta tronul Principatelor, este întovărășit de Carol Davila, bun diplomat, om de cultură, cunoscînd perfect și limba germană. Documentele vremii și amintirile contemporanilor au înscris pentru totdeauna rolul decisiv pe care l-a jucat Davila, fiind primul care, cu peste o jumătate de secol înainte, i-a prezis Principelui Carol Marea Unire, arătîndu-i harta României înfăptuite de Mihai Viteazul.

„La sosirea în țară, își amintește Sabina Brătianu-Cantacuzino, Ion Brătianu a ținut ca Principele să cunoască una din cele mai nobile și mai patriote familii boierești române. S-au oprit la Golești, unde toate doamnele din familie purtau frumosul costum național. Printre ele, ne spune fiica lui Ion Brătianu, strălucea doamna Davila, o adevărată frumusețe românească, cu ochi negri și dinți strălucitori.

I-a fost arătat cu venerație domnitorului foșorul de deasupra porții conacului de la Golești, unde tăbărise Tudor Vladimirescu.”

În anul 1866, Azilul Elena Doamna avea deja construite două aripi distincte. Prin donațiile tuturor districtelor din țară, în 1863, dispunea de cea mai bogată colecție de costume naționale; la sărbători, fetele și mai ales Anica Davila, a cărei colecție personală de costume naționale era foarte cunoscută, erau îmbrăcate în frumosul port național.

De altfel, primul portret al Principesei Elisabeta în costum național ne-o înfățișează îmbrăcată într-un costum din Muscel, al Anicăi Davila. Biblioteca

Azilului, foarte valoroasă, primise donații din partea țarului Alexandru, familiei Solomon, soților Davila și a multor altora. Laboratoarele de fizică fuseseră dotate cu aparatură modernă pentru acea vreme, iar laboratorul de chimie nu ducea lipsă de nimic.

Și mai presus de toate, pentru ca orfanele să capete o învățătură aleasă, corpul didactic al Azilului era ales cu mare grijă, dintre cei mai buni profesori sau maeștri în artă.

Existau dificultăți materiale, dar o dată cu căsătoria Principelui Carol cu Elisabeta de Wied, Azilul are din nou o protecție, din nou o ființă de o bunătate fără margini, sensibilă, cultă și care, după vizitarea Azilului, convingându-se de calitățile și lipsurile acestuia, ia nobila inițiativă de a deschide o listă de subscripție pentru zidirea unei capele – capela Elisabeta Doamna, a unui Ateneu feminin care să completeze școala primară cu studii secundare, umanitare, școală normală, școală profesională, în Ateneu fiind primite orfanele cu aptitudini deosebite și bursiere admise prin concurs.

În 1870, de ziua Principesei, se pune piatra fundamentală a capelei, care, deci, și ea poartă la temelie actul de naștere cu semnătura Principelui Carol și a Doamnei Elisabeta, apoi, treptat, se construiește partea centrală a Azilului cu coridorul ce unea cele două aripi mai vechi, apoi subsolurile, dotate cu instalații ce poate chiar și azi nu se realizează ușor. În subsol au fost captate bogatele izvoare ce existau în zona clădirii, iar printr-un sistem mecanic o locomobilă ce funcționa zi și noapte, apa era pompată permanent pînă la etajul II al clădirii. De asemenea, apa încălzită era pompată spre spălătoare, dar mai ales în cazanele cu fund dublu din bucătărie, pentru ca mîncarea să fie gătită, așa cum susținea Carol Davila, la abur, fiind mai igienic. Cărucioare trase pe șine transportau din depozite combustibilul spre cuptoare. Șinele se mai văd și astăzi, iar puțul forat pînă la izvoare există și el, acoperit.

Pentru capela Elisabeta trebuia un pictor cunoscut al timpului. Citim în contractul încheiat în 1875:

„Între Ephoria Spitalelor Civile din București pe deoparte și D. G. Tătărescu artist pictor pe de alta, s-a încheiat prezentul contract stipulîndu-se următoarele:

D. G. Tătărescu se angajează a zugrăvi toate tablourile atît cele după zid, cît și cele de la tîmpla capelei Asilului Elena – iar mai departe – lîngă aceste tablouri, D. Tătărescu va zugrăvi alte 24 icoane pe tîmpla capelei după placul domnului Storck – căci Karl Storck a sculptat tîmpla și stranele. Toată această lucrare, D. Tătărescu se angaja a o executa în termen de cinci luni de la data prezentului contract”<sup>11</sup> (Foto 43; 44).

În 1875 deci, o dată cu terminarea picturii, Capela se sfințește și, de la această dată, la slujbele ce se țineau aici, venea familia domnitoare, începînd cu Principele Carol și Principesa Elisabeta și mica Principesă Maria, moartă atît de timpuriu, apoi încheind cu Principele Mihai și Regina mamă, care de altfel veneau și la pomul de Crăciun, care se sărbătorea la Azil. Corul capelei, de faimă națională, a fost primul cor laic bisericesc de fete și, deși criticat la început, a ajuns treptat unul din cele mai bune coruri din țară. Fetele știau liturgia pe dinafară și slujbele erau de o calitate cu totul deosebită. Primul profesor de cor pe trei și patru voci a fost I. Cart, căruia i-a urmat Eliodoro Bianchi, director de trupă de operă din Milano, iar la cursul primar Louis Wiost.

Nenumărate delegații din județele țării, participanții la diferite congrese, expoziții internaționale ce aveau loc la București se întreceau în a lăuda organizarea și rezultatele realizate în Azil.

În scurt timp au ieșit din Azilul Elena îndrumătoare pentru grădinițele de copii, învățătoare rurale, institutoare urbane și, dînd examene speciale, profesoare de liceu. Tineri de toate categoriile – învățători, candidați de preoți, funcționari, negustori, își luau soții dintre aceste orfane. Sava Henția – profesor la Azil, Barbu Constantinescu – directorul de studii al Azilului, s-au căsătorit cu orfane de la azil. Azilul ajunge o școală model, unde veneau să învețe felul de organizare, de educație și învățămînt, mulți dascăli români din Principate și din Transilvania. Profesorii aleși printre cei mai de seamă ai Capitalei, scot o revistă EDUCATORUL – revista Azilului Elena Doamna, la care colaborează Ioan Slavici, Dulfu, Barbu Constantinescu, Petre Gârboviceanu și alții, revistă care reprezintă în școala românească de atunci ceea ce a însemnat Revista Învățămîntului de mai tîrziu.

Printre profesorii pe care i-a avut Azilul s-au numărat Ioan Slavici, Alexandru Orăscu, dr. Zotu, T. D. Speranța, doctorul Dimitrie Grecescu, care s-a ocupat, fără plată, și de cabinetul medical și infirmeria Azilului (clădire care există în forma ei originală în spatele clădirii principale), doctorul C. I. Istrati, doctorul Barbu Constantinescu, Sava Henția, foarte multe alte valori ale culturii și științei românești. Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu au dat, gratuit, lecții de actorie unor eleve talentate, la rugămintea lui Carol Davila. Nicolae Grigorescu pe care Davila l-a ajutat de mai multe ori, a dat îndrumări de pictură pe ceramică maestrei de specialitate a Azilului, Marthe Marie.

Să mai amintim concursurile din țară și expozițiile generale din Viena și din Paris, la care au participat elevele Azilului cu lucrări de artizanat, și care au arătat lumii că această instituție era o podoabă a țării. Atelierele de țesut covoare dădeau adevărate tezaure naționale.

Davila, ca și Anica, ținea foarte mult la dezvoltarea sentimentului religios, la practicarea obiceiurilor creștine și a bunelor tradiții. Doctorul cerea copiilor să adune basmele bătrîne, jocurile copiilor de la țară și a fost inițiatorul primului album cu modele de împletituri și cusături naționale.

Anica Davila nu a avut fericirea să ia parte la minunatele rezultate ale strădaniei sale. În 1874, la sfîrșitul unei prelegeri a lui Davila, ținută la Spitalul Colțea, cere doctorului Bernath, asistentul și colaboratorul lui Davila, o doză de chinină și pleacă apoi cu sora ei Felicia Racoviță în oraș, să cumpere un cadou fiicei ei Elena, de ziua de naștere a acesteia. Din greșeală, doctorul Bernath îi dă, în loc de chinină, o doză de stricnină. La intrarea în magazin, Anica își dă sufletul în brațele surorii ei.

Carol Davila rămîne din nou văduv, cu patru copii mici, cel mai mic avînd trei ani, fără ajutorul său cel mai apropiat, fără colaboratoarea lui dezinteresată, pentru a-l secunda în marile lui opere filantropice. Anica era o adevărată Goleșcu, o patrioată. Davila îi scrie fiicei sale Elena, plecată la studii, că a ales așezarea mormîntului Anicăi pe locul cortului lui Tudor Vladimirescu, acolo unde a dorit să fie înmormîntat și el. Davila îi povestește că, la adîncirea șanțurilor, a găsit monede de pe vremea lui Tudor și o monedă constantiniană de aur, că a refăcut podețul spre Azil, că a plantat cinci pini. Karl Storck realizează, după o fotografie, un haut-relief cu chipul Anicăi, care a fost amplasat (lipit pe un suport metalic) la piciorul crucii. Deoarece la acea dată, mormîntul se afla în grădina Azilului –, iar acesta avea acces direct în grădina Palatului Cotroceni, unde fusese înmormîntată, într-o zi de Paști, și mica Principesă Maria – s-a spus că, atîta timp cît cele două morminte vor veghea asupra Azilului, acesta va progresa.

Davila trebuie să fi avut un cult pentru Tudor Vladimirescu, ca și Anica de altfel. Aveau trăsături de caracter care-i apropiau, țeluri asemănătoare. Despre

Tudor, Mihai Cioranu ne spune că era cunoscut pretutindeni de om drept, serios, aspru și cîteodată crud. Foarte exigent cu el însuși, pedepsea cu asprime indisciplina fără a face deosebire între prieteni și dușmani. Despre Davila s-a vorbit la fel.

Crîmpeiele de amintiri lăsate de vechii săi prieteni, admiratori și uneori chiar rivali, ne redau imaginea lui Davila – un om energic, cult, îndrăzneț, sfidînd orice lege pentru o cauză dreaptă; uneori nervos, chiar violent, dar sensibil, blînd și milos față de toți dezmoșteniții soartei. Amîndoi au iubit țăranul român și au luptat pentru a-i îmbunătăți soarta. Amîndoi, prin firea lor, au lăsat, pe scurtul drum al vieții lor, multe fapte bune, dar și mulți dușmani.

Soțiile foștilor elevi ai lui Davila au ridicat, prin subscripție publică, în curtea Azilului, o statuie a Anicăi Davila. Statuia realizată de Karl Storck, după o machetă a tatălui său, o reprezintă pe Anica, îmbrăcată într-unul din minunatele ei costume naționale, îndrumînd spre casă – Azilul –, un copil orfan. Statuia a fost așezată pe un postament, unde mai înainte se înălța o coloană, pe care se afla un bust al Anicăi.

După moartea lui Davila, Azilul a trecut prin perioade de regres sau de avînt, dar a rezistat timpului, datorită impulsului inițial și diferiților oameni de bine, care, mai rar, este adevărat, contribuiau la întreținerea lui. La conducerea Azilului s-au succedat directoare inimoase – Felicia Racoviță și Zoe Grant, surorile Anicăi, apoi alte nume, dintre care multe sînt legate de realizări de seamă, cum a fost Margareta Miller-Verghi. În 1908, la conducerea Azilului, Spiru Haret o numește pe Adela dr. Proca, soția sensibilului poet O. Carp. Această femeie deosebită, care a reușit să se identifice cu soarta orfanelor, căci și ea își pierduse părinții la vîrsta de 13 ani, face ordine în Azil, ridică din nou prestigiul instituției, adăugă, pentru gradul II al școlii normale, o aripă nouă clădirii Azilului, aripa din dreapta, cu boltă, și lasă, după 23 de ani de conducere, un așezămînt prosper, cu un bogat inventar și cu tradițiile recîstigate ale întemeietorilor. Om de excepție, în timpul primului război mondial, cînd Azilul, sub ocupație, este evacuat în stradă, orfanele neavînd dreptul de a-și lua mai mult de o boccea, directoarea, în fruntea copiilor, străbătea străzile Bucureștiului, în căutarea unui adăpost.

Evenimentele de după anul 1944 au însemnat și desființarea treptată a Azilului, orfanele și copiii găsiți ajungînd a fi marginalizați. Inventarul Azilului a fost împrăștiat. Donațiile în obiecte, cărți, costume naționale, obiectele de artizanat din colecțiile Azilului au luat alte căi, portretele donatorilor au fost în parte repartizate muzeelor, fără a se specifica de unde provin, iar în parte s-au pierdut.

Bustul Elenei Cuza, amplasat pe un soclu, sub o arcadă de trandafiri, la intrarea dinspre șoseaua Panduri, se pare că nu se mai află în București. Doar soclul gol mai amintește de existența lui. Capela Elisabeta, din care, în 1946, ultimul preot care a slujit aici, a fost scos afară în timpul slujbei, a fost serios avariata, mai ales după cutremurul din 1977. Nefiind biserică cu preot permanent, atît Patriarhia, cît și Primăria Capitalei nu au intervenit pentru a o repara. De altfel, nici poziția de lîngă Palat nu le-a permis acest act de curaj. În pictura lui Tătărescu s-au înfipt pitoane pentru amatori de alpinism, din păcate chiar și după revoluție. Clădirii Azilului, după cutremur, i s-a retezat un nivel (Foto 45). Frumosul parc din spatele Azilului, unde în 15 august, prin tradiție, se ținea de veacuri țîrgul Sfintei Marii, cînd se intra și pe terenul mănăstirii Cotroceni, nu mai există nici el. În acel parc erau o fîntînă arteziană și băncuțe pentru lecțiile în aer liber ale elevelor dintr-a întâia.

Statuia Anicăi Davila, rămasă ca prin minune exact pe vechiul ei amplasament, a scăpat, fiind protejată în mijlocul depozitului de materiale ale constructorului Palatului Cotroceni (Foto 50).

Haut-relieful de pe mormîntul Anicăi a fost distrus de mult, în locul lui rămînînd hîdul disc de metal-suport. A dispărut și imaginea Anicăi – fotografia de pe cruce. Grupul alegoric de la piciorul mormîntului – probabil tot operă a lui Storck – este distrus de asemenea și răsucit pe soclu. Iar pinii plantați de Carol Davila sînt suporturi pentru coșurile de baschet (Foto 53).

Și cînd te gîndești că în 1930, la comemorarea lui Carol Davila, acestea toate au fost declarate monumente istorice! În vara anului 1990 urmau să dispară și Azilul, și Capela, pentru ca din două secole de istorie să nu mai rămînă nimic (Foto 46, 47, 48). Istoria Azilului a fost întotdeauna legată de istoria Palatului Cotroceni, de istoria Dealului Cotrocenilor. Și tot astfel, istoria Plăcîntului Cotroceni nu poate fi completă, fără a cunoaște și povestea acestui așezămînt, care a însemnat istoria emancipării femeii române și o pagină de glorie în învățămîntul românesc. El nu poate fi despărțit de reintegrarea în patrimoniul național al valorilor istorice din această zonă a Bucureștiului și merită, pentru contribuția lui la renașterea culturii naționale, un pelerinaj din partea copiilor, părinților și bunicilor din această țară, a profesorilor și școlarilor, a oamenilor de cultură (Foto 51, 52, 54).

Și, de asemenea, să nu uităm că în Dealul Cotrocenilor, sub pașii noștri, sînt îngropate mărturiile peste veacuri ale faptelor de bine ale unora din cele mai mari și proeminente figuri ale istoriei noastre naționale.

Poate vom mai putea admira și noi, pe acel minunat Iisus Pantocrator, pictat de Tattarescu, pe sub care acum zboară libere păsările cerului (Foto 49).

## **La colline de Cotroceni: L'Asyle Elena Doamna**

### **Résumé**

Un des plus parfaits établissements qu'on a construit pour les orphelines, le siècle dernier, en Europe a été l'Asyle Hélène, bâti sur les collines de Cotroceni à Bucarest, en partant de 1862. L'initiative a appartenu aux époux Davila, le docteur Carol Davila – „un des plus beaux cadeaux que la France nous a donné, comme on disait alors – et sa femme Anica, nièce du grand Dinicu Golescu et des quatre frères Golescu, les grands révolutionnaires du 1848. Bâti sur la place même, où en 1821, Tudor Vladimirescu avait son quartier général, l'Asyle, par ses méthodes d'enseignement et ses grands hommes qui y ont contribué – C. Istrati, Dimitrie Grecescu, Ioan Slavici, Nicolae Grigorescu, Karl Storck, Ioan Georgescu, Barbu Constantinescu et beaucoup d'autres a représenté le foyer de l'émancipation féminine en notre pays, un foyer de culture nationale et de patriotisme. Les meilleures institutrices, les meilleures directrices d'école primaires, des mères et des épouses ayant une solide culture, sont sorties d'ici.

Mais, surtout, on doit vénérer la mémoire de tous ceux qui ont compris la nécessité sociale de cet établissement et ont contribué matériellement et spirituellement à sa réussite. Une leçon pour ceux d'aujourd'hui et de demain.



## Note

1. G. Barbu, *Informații inedite cu privire la Carol Davila*, „Viața medicală” nr. 5, Martie 1961.
2. Dr. G. Z. Petrescu, *Viața și opera lui Carol Davila (1828–1884) (cu ocaziunea centenarului nașterii sale)*, Cultura Națională București, 1929.
3. *Note și documente relativ la Asilul Elena Doamna*, Impr. Ion Weiss – Buc., 1870.
4. Lucia Bors, *Azilul Elena Doamna*, din revista „Boabe de grâu”, nr. 5, Mai 1932.
5. C. Istrati – Davila – București, 1885 (conferința din 11 Noiembrie 1885).
6. Dimitrie Grecescu, *Schițare din viața și activitatea generalului doctor Carol Davila*.
7. *Note și documente relative la Asilul Elena Doamna – Copille orphane*, București, 1870.
8. Mihai Cioranu, *Revoluția lui Tudor Vladimirescu*, București, 1859.
9. Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*.
10. *Asilul Elena Doamna pentru copii orphani*, București, 1865.
11. *Asilul Elena Doamna pentru copii găsiți, Registrul obiectelor de loterie*. București, 1865.
12. G. M. Ionescu, *Istoria Cotrocenilor*, București. 1902.
13. Ioan Slavici, *Asilul Elena Doamna*, Sibiu, 1884.
14. Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu (1820–1894)*, București, 1940.

## **Mereu în actualitate: Arcul de Triumf**

*DOINA CONSTANTINESCU*

Unirea tuturor românilor a fost năzuința de veacuri a poporului nostru, speranță împlinită prin jertfa de sânge la început de secol XX.

Desăvârșirea unității naționale, în 1918, marchează o nouă etapă și în dezvoltarea orașului București. Creșterea suprafeței teritoriului național, ca și a populației creează noi valențe dezvoltării capitalei, investind-o cu un volum sporit de prerogative și răspunderi. Crește substanțial numărul instituțiilor, factorul politic îmbinându-se armonios cu factorul economic, astfel încât, între 1918 și 1936, asistăm la o adevărată explozie urbană: suprafața crește de la 5 600 la 7 800 ha, permițând sporirea populației de la 383 000 locuitori în 1918, la 787 000 locuitori, în 1936.

Este firesc ca, în asemenea situație, în orașul București să se construiască mult. În „Istoria Bucureștilor”, istoricul Constantin C. Giurescu exclamă: „se construiește pe capete, atât de particulari, cât și de instituțiile de stat. Se construiește atât înainte de 1929, în epoca prosperității, când prețurile cresc continuu, cifra de afaceri sporește și capitalurile investite se amortizează relativ repede, cât și după 1929, adică după izbucnirea crizei... Capitalurile se investesc în clădiri...”<sup>1</sup>.

Cele 29 518 clădiri ridicate în Bucureștii anilor 1920–1934 constituie mărturia certă a unui entuziasm creator bazat și pe dorința sinceră de a conferi noii capitale a României mari imaginea prosperă a unui oraș european cu o bogată viață economică, culturală și spirituală. Numeroasele clădiri de locuințe, edificii bancare, economice sau culturale, ridicate după proiectele unor mari arhitecți ai epocii (C. Cerchez, I. D. Traianescu, P. Antonescu, C. Iotzu, D. Marcu, H. Creangă etc.) oglindesc complicatul laborator al creației arhitecturale al epocii, deschis spre noile tendințe europene și, în același timp, ancorate în tradiția de suflet a constructorului român.

Puține, foarte puține clădiri din Bucureștii anilor interbelici sînt rupte total de această tradiție de suflet, șlefuită artistic în cele mai noi concepții de arhitectură. Acest numitor comun este izvorul farmecului acestui oraș eclectic în ansamblul său și, totuși, atât de românesc în atmosfera sa: dorința și neputința de a uita rădăcinile. Intrarea de nord a orașului primește pe orice vizitator cu unul dintre cele mai impresionante simboluri ale acestei neputințe de a uita – arc peste și pentru timp – Arcul de Triumf. Ridicat la intersecția a două mari artere, dintre care una este Șoseaua Kiseleff, Arcul de Triumf reprezintă monumentul cel mai important în amintirea victoriilor armatei române în primul război mondial, încununate cu actul istoric al Unirii de la 1 Decembrie 1918. El concentrează speranțele de unire ale veacurilor trecute, în respectul generațiilor viitoare ce au obligația de a păstra și a îngriji ceea ce au moștenit.

Cu această încărcătură spirituală și structurată pe vechea temă a arcului de triumf cu o singură deschidere, acest monument a fost conceput și realizat de prof. arh. Petre Antonescu, într-o „arhitectură și un stil amintind pe acelea ale vechilor monumente ale țării”<sup>2</sup>.

Executat în două etape: 1922 și 1936, an când a fost inaugurat, Arcul de Triumf veghează parcă de la distanță, înconjurat de un brîu monumental de zonă verde, dezvoltarea tumultuoasă a orașului, frământările sale economice, politice și sociale, în toate perioadele care au urmat. Existența sa în peisajul urban bucureștean nu a fost însă nici ea rectilinie, ci s-a integrat, parcă, zbuciumului viu al orașului. Arcul de Triumf își are el însuși propria sa istorie.

Trebuie menționat faptul că imaginea pe care o oferă azi monumentul nu a fost mereu aceeași și, de asemenea, că a existat un înaintaș mai modest al său, ridicat cu ocazia unui alt eveniment memorabil al istoriei noastre: cîștigarea Independenței. Problema amplasamentului acestui vechi arc nu a fost nici pînă astăzi elucidată pe deplin. Dacă, după cum arată C. C. Giurescu, armatele române de la 1877 „și-au făcut în ziua de duminică 8/12 octombrie 1878 intrarea în oraș, pe Podul Mogoșoaiei, care de aici înainte se va numi Calea Victoriei...” și „...bucureștenii le-au arătat în chip impresionant dragostea și admirația lor...”<sup>3</sup>, am putea presupune că monumentul s-ar fi situat la intrarea în oraș, în apropierea acestei artere. Există, însă, și opinii care indică un amplasament în zona Filaretului.

Oricum, vechiul arc, construit din lemn și împodobit ocazional cu flori și flamuri, după cum ne apare dintr-o fotografie ștearsă, nu a rezistat în timp și nu a servit decît sărbătoririi Victoriei în Războiul pentru Independență.

O soartă asemănătoare o are și primul arc ridicat între anii 1920 și 1922, pentru sărbătorirea Marii Uniri de la 1 Decembrie 1918 și a victoriei armatelor române în primul război mondial.

Conform proiectului conceput de prof. arh. P. Antonescu, structura de rezistență a arcului are la bază un schelet de beton armat și zidărie de cărămidă. La acea dată era terminată structura de beton armat, dar partea de zidărie și cu atît mai puțin placarea și decorarea cu elemente de piatră erau departe de a fi finalizate. În consecință, se adoptă o soluție mult mai rapidă, prin care se completează scheletul de beton armat cu elemente decorative din lut și ipsos, și statui reprezentînd simboluri ale istoriei neamului realizate tot din lut. Se obține astfel, printr-o finisare corespunzătoare, o imagine plastică (vezi foto nr. 55) satisfăcătoare pentru traversarea unui moment festiv. În același timp, soluția plastică obținută reprezenta pentru arhitect și un mijloc practic de testare, în paralel, a unei viziuni monumentale de pe planșeta de desen, în spațiul orașului și, de ce nu, poate, chiar o testare a opiniei publice.

Concluziile la care ajunge prof. arh. P. Antonescu sînt pe deplin conturate și prezentate tuturor cu ocazia inaugurării monumentului în 1936. De această dată, Arcul de Triumf se prezintă în postura pe care o putem admira și astăzi, exceptînd cîteva detalii asupra cărora vom mai reveni (vezi foto nr. 56).

„Înalt, pînă la cornișa aticului avînd 27 m, lat, la nivelul bazei de 25 m, monumentul se prezintă ca un bloc paralelipipedic străbătut de o singură mare deschidere în formă de arc, cu înălțimea de 16 m, lățimea de 9,5 m și adîncimea la bază de 11,5 m. În golurile amenajate în fiecare din picioarele arcului se află cîte o scară, care, pornind de la baza fiecăruia, se leagă împreună deasupra arcului, pentru a forma o singură scară interioară care duce pînă la aticul ce acoperă partea de mijloc a terasei superioare, aflată la nivelul cornișei principale”. Aceasta este descrierea pe care însuși autorul o face lucrării sale.

La executarea monumentului a fost utilizată piatră din cinci cariere importante ale țării: Turcoaia, Cîmpulung (Albești), Bașchioi, Bămpotoc și Rușchița. Folosită pentru placare, piatra a constituit și materialul din care au fost executate toate elementele decorative: brîuri, torsade, inscripții comemorative, frize etc. dispuse în panouri pe fațada principală sau pe fațadele laterale. Pe fațada principală, placa mare a fiecărei inscripții este susținută de figuri simbolice în chip de genii înaripate, tratate în basorelief. Intradosul arcului este împodobit, de asemenea, cu o friză, un bogat lanț de panouri pe care se află gravate numele localităților care amintesc de cele mai înălțătoare fapte de arme ale armatei române. Calitatea decorației, armonia cu care aceasta se îmbină cu maiestruozitatea simbolică a monumentului se datorează participării la concepție, alături de arhitect, a unor personalități artistice ca I. Jalea și C. Baraschi, a profesorilor A. Călinescu și Mac Constantinescu.

„Născut” în 1936, scăpat de distrugerile iremediabile ale celui de-al doilea război mondial, Arcul de Triumf va deveni, în 1948–1949, după instaurarea regimului comunist, una din primele victime ale contorsionărilor politico-ideologice și culturale ale epocii. În această perioadă tragică se produce exfolierea monumentului de o serie de elemente decorative, fie prin distrugere totală (vezi buciardarea celor două mari inscripții de pe panourile laterale ale pilonilor), fie prin distrugerea parțială (cioplirea efigiilor regelui Ferdinand și a reginei Maria de pe fațada de miazăzi și acoperirea resturilor cu rozete florale), fie, pur și simplu, prin acoperire. În acest ultim „sistem” dispar, de pe friza intradosului arcului, nume ale unor localități de dincolo de Prut (Cetatea Albă, Cahul etc.), cu evidentă, dar naiva intenție de a da uitării originea românească a unei întregi zone geografice.

„Urmele” ce ar fi putut avea vreo influență socio-politică oarecare fiind șterse, Arcul de Triumf rămîne, pentru generațiile tinere, o amintire frumoasă din timpul unor plimbări spre parcul Herăstrău, pentru că prin anii 1955–1958 mai era încă iluminat seara. Înconjurat de „discreție”, se bucură, totuși, în perioada 1960–1961, de minime lucrări de întreținere, inclusiv o spălare a fațadelor de straturile de funingine și praf, fără a se executa, însă, lucrări importante de reparații nici la pietrărie, nici la celelalte elemente de construcție anexe (vezi foto nr. 57).

În toamna anului 1980, conducerea Primăriei Capitalei este alarmată de posibilitatea unei „vizite de lucru”, din „curiozitate”, la Arcul de Triumf. Cu această ocazie se constată cu stupefație, indignare și tristețe nu numai faptul că degradările monumentului ajunseseră la un nivel care pune în pericol însăși existența sa, ci și faptul că nimeni nu avea acest edificiu important de arhitectură monumentală în sfera sa de protecție și de răspundere profesională. Nici Primăria Municipiului București, nici Muzeul de Istorie al orașului București, Consiliul Culturii, A.D.P., Direcția Monumentelor Istorice sau I.C.R.A.L. – nimeni nu a reușit să-l găsească pe o listă proprie, în afara locului de frunte pe care îl ocupa pe lista monumentelor istorice ale Municipiului București, ca monument de primă valoare (vezi calitatea simbolică, valoarea recunoscută a autorului său, valoarea contribuțiilor artistice aduse la decorarea sa). În aceste condiții, echipa care a colaborat efectiv la prima încercare mai importantă de reparare a monumentului după cel de-al doilea război mondial, echipă care a reușit pentru proiectare și execuție specialiști din șase întreprinderi bucureștene<sup>4</sup>, se găsea în fața unui adevărat „orfan”.

Într-o primă „Notă cu lucrările necesare de executat la Arcul de Triumf”, transmisă de proiectanți către Primăria Capitalei, se menționează urgența realizărilor unor lucrări de reparare sau refacere la hidroizolația din folie de plumb a terasei, refacerea integrală a placajului de piatră al terasei superioare,

decoportarea și refacerea tencuielilor interioare atacate de mușcari, repararea și refacerea tîmplăriei metalice simple sau ornamentale, lucrări de zugrăveli și vopsitorii de protecție, masive lucrări de înlocuire a unor elemente din placajul de piatră al fațadelor, lucrări de refacere a trotuarelor și platformei de piatră a monumentului, refacerea instalațiilor de iluminat curent și festiv, a instalațiilor sanitare, a celor telefonice etc.

Principalele cauze ale degradărilor masive ale monumentului (vezi foto nr. 58) izvorăsc din neglijarea sa ca existență *in situ* și se accentuează pe măsura trecerii timpului prin așa-zisa utilizare inconștientă și iresponsabilă, precum și printr-o lipsă completă de supraveghere.

Utilizarea „irresponsabilă” se referă, în primul rînd, la accesul, cu diferite ocazii, pe terasa superioară a unor camere de luat vederi, a unei aparaturi aparținînd cînd televiziunii, cînd cinematografului, pentru a căror fixare s-a perforat, pur și simplu, și placajul de mozaic, și foarte scumpa hidroizolație din folie de plumb, în atît de multe locuri, încît, practic, în interiorul Arcului ploua ca afară, fără ca nimeni să sesizeze acest lucru. Aerisirea redusă, practic, la șase ferestre și o casă, a scării cu ieșire pe terasă nu permitea eliminarea surplusului de vapori, astfel încît aceștia favorizau, în timpul verii, dezvoltarea unei impresionante culturi de mușcari (cca 3 cm grosime), iar în timpul iernii, formarea, pe pereți, a unor adevărate straturi de gheață. Perpetuarea, an de an, a acestei stări de lucruri, adăugată faptului că „vizitarea” Arcului de Triumf se poate face, mai ales noaptea, de către oricine, a sporit exponențial viteza de deteriorare a celorlalte elemente de construcție și instalații. De asemenea, infiltrațiile de apă au avut un rol devastator asupra unor părți din elementele de piatră ale cornișei, trotuarelor și platformei decorative prin eroziune, deschiderea rosturilor etc. (vezi foto nr. 59, 60).

Soluționarea problemelor de instalații (electrice, sanitare, telefonice etc.), exceptînd iluminatul festiv, nu a impus eforturi deosebite, fapt, de altfel, firesc, avîndu-se în vedere destinația monumentului. În aceeași categorie de dificultate se încadrează lucrările de tencuire, zugrăvire, reparații de rabițuri etc., care nu au avut de întîmpinat decît greutățile legate de perioada foarte friguroasă în care s-a desfășurat activitatea de șantier.

În schimb existau cîteva probleme mari pentru a căror soluționare au fost necesare o documentare mai amplă, o colaborare nu întotdeauna ușoară cu diferite instituții și, în același timp, o adaptare a soluțiilor propuse la condițiile tehnice de execuție care fuseseră puse la dispoziție.

Prima prioritate în execuție a constituit-o terasa, urgență datorată și anotimpului rece în care a funcționat șantierul. Realizarea ei condiționa calitatea tuturor lucrărilor, atît la interior, cît și la exterior. Realizată cu hidroizolație din folie de plumb și protejată cu plăci de mozaic, degradată într-o proporție foarte mare, terasa a fost refăcută integral conform soluției inițiale (vezi foto nr. 57), cu serioase eforturi de aprovizionare. Placarea de protecție a fost refăcută cu plăci din travertin dens, în nuanțe armonizate cu elemente de piatră existente. Au fost de asemenea refăcute elementele de scurgere (jgheaburi și garguie) din tablă de cupru.

Zidăria de cărămidă afectată de umezeală s-a deteriorat în timpul unor cutremure a fost uscată și/sau înlocuită. De asemenea, elementele de beton fisurate au fost injectate cu rășini epoxidice și placate, realizîndu-se, astfel, și o consolidare a structurii de rezistență.

Toate aceste lucrări au permis apoi finalizarea execuției în interior a tuturor celorlalte elemente constructive (tîmplărie, feronerie, zugrăveli, vopsitorii, reparații de pardoseli etc.).

De o atenție deosebită s-au bucurat elegantele uși de acces, atât cele de la nivelul parterului, cât și cele de pe terasă. Refacerea acestora s-a executat cu grijă, după modelul celor existente, cu respectarea detaliilor de butoni decorativi și feronerie, precum și cu respectarea materialelor inițiale. Referitor la elementele decorative metalice, lucrări asemănătoare s-au executat și la gardul de împrejmuire, unde atât stîlpii din piatră, cât și lanțul decorativ au fost refăcuți sau atent reparați, contribuind la întregirea imaginii generale a ansamblului monumental.

Marea problemă în restaurarea Arcului de Triumf au constituit-o, însă, înlocuirea, repararea, curățirea și protejarea elementelor de piatră, atât a celor de placare, cât și a elementelor decorative. Montarea în luna februarie a schelei pe întregul monument (vezi foto nr. 61) a permis nu numai realizarea unui proiect de stereotomie exact, dar, în același timp, depistarea tuturor degradărilor, precum și analizarea tipurilor de piatră folosită pentru fiecare element.

În condițiile în care, la acea dată, carierele de la Bămpotoc, Bașchioi și Cîmpulung (Albești) erau închise de 15 ani, a fost necesară căutarea unui tip de piatră apropiat ca structură și culoare de acestea, opinîndu-se, în final, pentru piatra de Viștea, exploatată în comuna omonimă, satul Gîrbău, județul Cluj. De asemenea, pentru realizarea dalajului ornamental al trotuarelor și platformei a fost ales travertinul de Borsec și granit.

Executarea și montarea elementelor noi în locul celor complet distruse, repararea pe loc a celor parțial deteriorate au fost urmate de tratarea cu substanțe fungicide a rosturilor deschise și de chituirea acestora (vezi foto nr. 62). Pentru curățirea de ansamblu a monumentului, împărțînd din experiența specialiștilor ce lucrează în Sibiu și Brașov (arh. Fabini) și care beneficiaseră de o vastă documentare în străinătate, s-a aplicat o spălare ușoară cu jet de apă de joasă presiune pentru îndepărtarea prafului depus de-a lungul anilor. Au fost eliminate variantele jetului de presiune sau perierea cu spălare, folosirea oricărui detergent sau substanțe chimice ce ar fi putut determina degradarea strătului natural de protecție al pietrei și ar fi accelerat ulterior orice proces de degradare.

O discuție vie s-a purtat în jurul problemei celor două efigii acoperite cu rozete florale, de pe fațada de miazăzi. La demontarea rozetelor s-a constatat că, deși executate din ipsos, cu cîlți și clei, ele rezistaseră foarte bine perioadei 1949–1982, oferind o protecție satisfăcătoare. În spatele lor, imaginea deteriorată prin cioplire a chipurilor regelui Ferdinand și al reginei Maria era imposibil de refăcut. Avîndu-se în vedere amploarea lucrărilor de ansamblu și faptul că în interiorul monumentului existau modelele din bronz ale acestor efigii, iar prin intermediul Muzeului de Istorie a orașului București se putea avea acces la textele inițiale de pe panourile laterale ale pilonilor și de pe intradosul Arcului, s-a întocmit un dosar-memoriu pentru aprobarea refacerii tuturor acestor elemente, eventual cu sprijinul Uniunii Artiștilor Plastici. Se încerca, astfel, respectarea unui principiu de bază al restaurării unui monument istoric în forma sa inițială, în condițiile în care existau dovezi certe în acest sens. Evident că încercarea a eșuat în ciuda tuturor speranțelor, iar cele două rozete au fost remontate, de data aceasta din marmură.

Deși restudiat și refăcut complet (foto nr. 63), sistemul de iluminare festivă nu a funcționat decît o singură dată, atunci cînd a fost efectuată proba de control. Populația orașului și vizitatorii lui nu au avut posibilitatea de a admira în lumina reflectoarelor silueta monumentului, pe care era prevăzut a se evidenția bogata sa decorație. Iluminatul festiv a avut și el soarta dosarului-memoriu.

Dificultățile de finanțare, documentare de specialitate, relevare, dificultățile de soluționare tehnică, de aprovizionare și execuție a unor lucrări de specialitate, imensul material birocratic ce a trebuit întocmit, contracararea în diferite avizări a unor „idei” de către persoane lipsite de pregătirea profesională necesară au determinat prelungirea perioadei de lucru la planșetă între 1980–1982, execuția efectuându-se în cca 4–5 luni din iarna 1981–1982, sub permanenta presiune a „vizitei”, care, până la urmă, nu a mai avut loc. Dispăruse „curiozitatea” de moment, însă lucrarea fusese începută și trebuia terminată. Valoarea sa a depășit 4 milioane lei.

După aproape 10 ani, problema Arcului de Triumf rămîne, încă, deschisă și necesită în continuare o colaborare mai strînsă din partea arhitecților și constructorilor pe de o parte, și istorici, artiști plastici, ca și cercetători din diverse domenii, pe de altă parte.

Apreciem că lucrările din anii 1980–1982 trebuie continuate, în condițiile în care, în perioada care a urmat, statutul deținut de Arcul de Triumf în perioada 1960–1980 nu s-a schimbat. După 1982, peste monument a căzut din nou „uitarea”. Propunerile făcute pentru introducerea unui sistem civilizat de vizitare, pentru o întreținere periodică și atentă au fost ignorate, ca și dosarul-memoriu referitor la refacerea elementelor distruse în 1948–1949.

După aproape 10 ani, micul plop apărut din nou pe cornișa Arcului de Triumf constituie un semnal de alarmă.

## **Actual always: The Arch of Triumph**

### **Summary**

For our country, the end of the First World War signifies the fulfillment of a century-old aspiration, the setting of the Romanian national unitary state.

The inter-war period represents, for Bucharest – capital of the Great Romania – a real outburst within the building field, a wide variety of thematic and stylistic tendencies being rendered evident.

The carrying on of the architect Ion Mincu’s school, the development and the monumentalization of the neo-Romanian style, the impact of the modern style – are only some of the stylistic architectural elements harmoniously implanted and assimilated within the town-planning structure of the inter-war Bucharest.

The meaning of the Great Union on December 1, 1918 – beginning of a new historical period in Romania – receives a pious and at the same time a monumental materialization in building, between 1922–1936, the Arch of Triumph, on the Kiseleff Road.

Work of the eminent architect, professor Petre Antonescu, the Arch of Triumph is built using the classical diagram of one opening arches, taking over the outline of a predecessor built with perishable materials, between 1877–1878, dedicated to the victory in the Independence War, and having a strictly festive part.

The Arch of Triumph was built in two stages. The first stage – 1922 – consist in building the concrete structure and the decorative adornment, and it is occasioned by the Great Union celebration and by the coronation of King Ferdinand as King of Great Romania.

During the next stage, completed in 1936, when, as a matter of fact, it is inaugurated, the Arch of Triumph fills, as in architect Petre Antonescu’s diagrams, its concrete structure with the brick laying structure and the stone plates.

The monument benefits by a rich and elegant decoration, with stylish elements of old Romanian architecture (frieze, cable mouldings, cornices, a.s.o.).

Renowned artists as: I. Jalea, C. Baraschi and professors A. Călinescu and Mac Gheorghiu-Eșanu collaborated at the adornment of the Arch of Triumph.

Preserved of history, the Arch of Triumph has also its own history, not always a happy one. Between 1948–1949, the Arch of Triumph is a victim of the historical and political contortions the country has to suffer due to the communist regime setting up. The Arch of Triumph loses, through cutting, the texts of the side panels and the effigies on the South side, representing the messages and the faces of King Ferdinand and Queen Maria. The slots with the effigies were covered by floral rosettes.

During 1960–1961 maintenance work is performed inside the Arch, while during 1980–1982 extensive work is necessary to repair and restore the monument.

Due to a high degree of deterioration because of negligence and arbitrary usage by institutions (cinematography, television, a.s.o.) as well as by private persons, the monument didn't benefit, then, by a minimum protection, either from an administrative authority or from a cultural one, although it was registered on the historical monuments list.

Beginning with the stone repairing and maintenance work, despite all the taken steps, the necessary approvals couldn't be obtained in order to restore, at least partially, the before 1948 image of the monument, as it had been conceived by the author.

The essential principles of respect and protection that any historical and architectural monument must benefit, were violated for the second time, by political abuse.

However a repair and a preservation of the monument were performed so that an open window was left for hope.

That's why it is absolutely necessary that the Arch of Triumph problem should be discussed by all the official persons as well as by architects, art and culture experts.

The Romanians' symbol of sacrifice for their country during the First World War must not be "forgotten" again and must be treated only with love.

## Note

1. C-tin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, Ed. pentru literatură, București, 1966, p. 181.
2. Arh. P. Antonescu, *Clădiri – construcții, proiecte și studii*, Ed. Tehnică, 1963, p. 41.
3. C-tin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, Ed. pentru literatură, București, 1966, p. 165.
4. D.G.D.A.L., proiectant general, Într. „Marmora”, I.D.E.B., I.C.A.B., D.Tc.M.B., proiectare și execuție de specialitate, I.C.R.A.L. Vitan – Șantierul de restaurări.





# **III. Restitutio**



## O evocare a genialității lui George Enescu

GEORGE D. FLORESCU<sup>1</sup>

Cele ce înfățișăm s-au petrecut în 1925, pe timpul verii, aici în București, în fostul palat Cantacuzino din Calea Victoriei.

Clădit de George Grigore Cantacuzino în primii ani ai veacului nostru, palatul a fost moștenit de fiul său mai mare, Mihai, care a fost soțul Marucăi, născută C. Rosetti-Tețcani, o persoană plină de originalitate, care în scurgerea anilor, a schimbat unele ornamente, nefiindu-i pe plac. Aci, din când în când, primea în cerc intim rude și prieteni, fie la masa de prînz, fie la ora ceaiului, poftind adesea și pe Maestrul Enescu.

Într-o după-amiază – era în anul 1925 prin mai – furăm poștiți soția mea (nepoata de frate a unchiului Mișu) și cu mine, la o asemenea petrecere intimă, fiind prezente și câteva prietene ale casei: Zoe Cantarida și sora ei Elena, născută Davila.

Am fost foarte bucuroși să întâlnim și pe Maestrul Enescu pe care îl cunoșteam de la concertele sale la Ateneu.

Conversația celor prezenți atingea felurite subiecte în legătură cu artele: muzică, poetică și altele.

La un moment dat, neașteptat de cei prezenți, intră binecunoscutul văr primar al stăpînei casei – compozitorul Mihai Jora, căruia în intimitatea familiei i se spunea „Mișucă”, șchiopătînd, căci fusese rănit la un picior în marele război.

Mișucă înștiință pe prietenii săi prezenți că în noaptea ce precedase compusese un marș hebraic, al cărui manuscris făcuse să-l ține la subțioară.

Unchiul Mișu, care nu era un adînc cunoscător și iubitor al muzicii culte, se adresează compozitorului pe un ton prietenesc și glumeț: „Et bien, Mișucă, j'espère que tu vas nous jouer ce que tu a produ la nuit dernière”<sup>\*</sup>.

Asistența aprobă, dar acela care arată o curiozitate mai accentuată era „Ponx” – astfel i se spunea Maestrului între intimi – ce se ședea lîngă pian, absent pînă atunci la cele ce se vorbeau între invitați.

Maestrul rugă în termeni prietenești pe compozitor a da curs producerii sale.

Mișucă se așează îndată în fața claviurului Steinway – un instrument sublim ca sunet – își întinse sulul cu manuscrisul și-l așează pe pupitru, citindu-și compoziția nocturnă.

Toată prezentarea nu a durat mai mult de un sfert de oră.

Mă voi opri a face o prezentare a compoziției lui Mișucă, știind că el scria muzică foarte avansată, fiind greu de suportat.

<sup>\*</sup> „Ei bine, Mișucă, sper că o să ne cînti ce ne-ai dat la iveală noaptea trecută!”

În toate cazurile, ceea ce am auzit nu-mi părea să fie un marș, și cu atât mai puțin ebraic, știind că muzica ebraică era foarte melodioasă – (vezi Max Bruch, Mendelssohn Bartholdy și alții) – dar ce diferență! M-am abținut chiar a face o singură reflecție pe care aș fi rezumat-o în câteva cuvinte: „C'est interessant”\*\*\* căci știam că Mișucă era câștigat de Școala modernă, fie a lui Gidalje sau a altor profesioniști francezi ai Conservatorului parizian.

Nimeni nu a aplaudat, căci aplauzele erau oportune numai sălilor de concert. Compoziția a fost lăudată cu fraze largi, ditirambice, amestecate cu amabilități, timp de câteva minute și conversația celor prezenți a mers înainte.

Maestrul a luat pe compozitor de-o parte, la coada pianului și absent la tot ce se vorbea în salon între invitați, ținând manuscrisul întins începea pe măsură ce înainta în citirea lui să accentueze asupra înțelesului compoziției prin pauze, schimbări de cheie și de tempo și accentuări de note ici și colo.

Mișucă, chemat insistent de către vara sa Maruca, părăsi pe Maestru, nu însă fără a se aprofunda în mulțumiri pentru sfaturile date și luat de celelalte persoane invitate urmări și el cursul conversațiilor. Își luase manuscrisul, îl făcuse din nou sul și-l lăsase pe un scaun.

Fiind destul de aproape de Maestru, am stat de vorbă despre unele și altele cu privire la muzică. Observasem însă că interlocutorul meu era plecat pe gânduri și am crezut nimerit a-l lăsa de unul singur.

Rămas la spatele instrumentului, se ținea liniștit în picioare cu cotul pe coada pianului, sprijinindu-și bărbia în mână, completament absent la tot ce se petrecea în jurul său și așa a stat vreo bună jumătate de oră.

Într-un moment când conversațiile celor prezenți, asupra unor lucruri searbede și abstracte se curmaseră, observai că Maestrul se îndreaptă tăcut spre clavirul pianului. A îngînat câteva cuvinte – poate de scuze – pe care nu le-am prins.

Cei prezenți – lipsind unchiul soției mele care părăsise asistența chemată de fiu-său, faimosul aviator poreclit Băzu – au lăsat convorbirea pentru ca Maestrul să dea curs intențiilor sale de a ne delecta cu transpunerile sale pianistice care în general abordau muzica lui Richard Wagner, în special „Götter Dämmerung” și altele, Tannhäuser, Lohengrin.

Cu o bucurie nespusă de a putea auzi pe Maestrul Enescu cîntînd la pian, căci pînă atunci nu-l cunoșteam decît ca viorist la concerte, m-am așezat la spatele lui pentru a-i vedea mîna umblînd pe clapele pianului, îndrăgostit cum eram din fragedă tinerețe de acest instrument muzical cu așa de variate intonațiuni datorite degetelor amîndorur mîini...

Maestrul, ridicînd capacul clavirului, ștergînd clapele și apoi atingîndu-le fără să aibă vreun manuscris pe pupitru începu fără nici o oprire să reproducă pe admirabilul său Steinway compoziția din noaptea trecută a lui Jora. Am rămas toți cei prezenți uluiți la auzul unei piese pianistice pe care Maestrul din memorie o reproducea, cu un text marcînd un tempo cu intonații și accentuări personale, și la acestea după ce a auzit o singură dată compoziția și îi văzuse fugitiv manuscrisul.

Și a cîntat în întregime marșul hebraic pe dinafară dînd un colorit muzical cu totul personal unei opere lipsită de ce aș numi muzicalitate. Încheind transpunerea pianistică personală a lui Mișucă, Maestrul închizînd liniștit capacul clavirului rămase câteva clipe gînditor. Se sculă de pe scaunul pianului și adresîndu-se

\*\*\* „Este interesant”

autorului compoziției într-o formulă interogativă dar și smerită îi zise: „Est-ce bien, mon cher ami? ou bien ai-je baffouillé?”\*\*\*\*

Pentru mine și pentru oricine altcineva o asemenea spontaneitate de execuție a unei lucrări care nu este a sa, care era cunoscută numai autorului, în formula melodică transformată de executant în forma necesară textului și asta după ce executantul a văzut și manuscrisul făcând fugitiv și din minte corectările, cui ar putea fi atribuită altcuiva decât unui geniu?

Și într-adevăr că Maestrul a fost un geniu și dacă cineva l-a socotit la adevărata latură a genialității, acesta a fost bunul său prieten Alfred Cortau care în ziua de 13 februarie 1955, cu trei luni înainte de plecarea lui de pe acest pământ – după ce a cîntat „Mes souvenirs” ale lui Enescu strînse cu pietate de Bernard Gavoty scria bunului său prieten intitulîndu-l:

„Bien cher et grand Georges:

Laisse-moi t'en remercier en joignant à ma gratitude artistique l'expression de ma fervente et fraternelle consideration de toujours pour le musicien selon le voeu profond de la musique que tu représente à mes yeux depuis le moment où je t'ai connu”.\*\*\*\*

## **Une évocation du génie de Georges Enesco**

### **Résumé**

L'auteur de l'article nous offre une page-document historique sur la musique roumaine.

Faisant le récit d'une réunion d'amis intimes au palais Cantacuzino en 1925, il met à profit cette occasion pour raconter avec beaucoup d'esprit ce qui suit: après avoir écouté une seule fois la composition écrite la veille même par Mihail Jora (qu'on y appelait Mișucă) – une marche hébraïque, guère goûtée par l'assistance –, Enesco jeta un rapide regard sur le manuscrit, après quoi, pendant une pause occupée par la conversation insipide des invités, il se mit au piano et transposa spontanément la nouvelle composition en lui donnant une forme charmante.

### **Note**

1. George D. Florescu (1893–1976), istoric medievist, genealogist și heraldist de renume, a desfășurat o susținută activitate științifică atât în cadrul Institutului de Istorie al Academiei Române, cât și ca director al Muzeului Municipal București. Studiile sale se bazează pe o temeinică documentare și pe o pregătire profesională de excepție. Ca om de cultură, înrudit prin căsătorie cu familia Cantacuzino, l-a cunoscut, stimat și îndrăgit pe George Enescu. Pregătirea muzicală, începută în familie și continuată în compania maestrului Ferruccio Busoni în străinătate, i-a dat posibilitatea să aprecieze la justa valoare genialitatea marelui compozitor și interpret român.

---

\*\*\* „Este bine, dragă prietene, sau am bătut cîmpii?”

\*\*\*\* „Lasă-mă să-ți mulțumesc, adăugînd la gratitudinea mea artistică expresia înaltei și frățești mele admirații de todeauna pentru un muzician – de unde dorința adîncă a muzicii pe care o reprezintă ochilor mei din clipa în care te-am cunoscut.”

# **Gheorghe Ionescu-Gion în contemporaneitate.**

## **Correspondență și manuscrise inedite**

prof. PAUL GRIGORIU

Prin activitatea depusă la formarea și dezvoltarea culturii moderne, Gheorghe Ionescu-Gion (Foto 64) poate fi considerat un reprezentant tipic al umanismului românesc, al iluminismului târziu de la sfârșitul secolului trecut. Spirit științific și scriitor cu mari resurse, a descris cu pasiune trecutul istoric al poporului român, studiile și articolele sale de largă popularitate au avut o solidă bază bibliografică. Fiind un istoric al culturii în înțeles larg, el a cercetat istoria spre a extrage din ea mentalitatea epocii, felul de a gândi al unei societăți, oprindu-se superficial asupra cercetării critice a documentelor de arhivă.

Istoric romantic și vizionar cultural, Gh. Ionescu-Gion a fost înclinat spre subiecte restrânse și fapte anecdotice; alături de alți confracți a pus bazele genului eseistic și al reportajului istoric literar consolidat prin documente autentice. Lucrările sale și ale altor istorici au deschis noi perspective de creație și progres în știința istoriei. Fire dinamică, remarcabil orator și entuziast animator cultural, s-a evidențiat și în domeniul învățămîntului ca profesor de liceu, secretar general și inspector în Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice.

Ajuns la vîrsta maturității a fost ușor de remarcat de contemporani, intrînd totodată și în atenția criticii. Cum era și firesc, mențiuni binevoitoare sau critice întîlnim și în publicistica vremii cu prilejul primelor sale conferințe, al studiilor și articolelor cu teme istorice. Se constituia în ultimele două decenii din secolul al XIX-lea, în istoriografia pozitivistă, criticismul istoric reprezentat de Ioan Bogdan, Dimitrie Onciul și Nicolae Iorga<sup>1</sup>. Această „trinitate” urmată de Vasile Părvan și alți tineri istorici cerea cu insistență orientarea cercetărilor istorice spre critica izvoarelor și elaborarea studiilor numai pe fapte certe, adevărate<sup>2</sup>. Gion era format la vechea școală romantică reprezentată atunci de Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Alexandru Odobescu, Grigorie Tocilescu și Vasile Alexandrescu Urechiă<sup>3</sup>. Era de așteptat deci ca vechea școală, bazată pe erudiție, lirism și libertate în exprimare, să intre în conflict cu cei care susțineau însușirea unei tehnici noi în cercetarea izvoarelor istorice<sup>4</sup>.

În ultimul deceniu din secolul al XIX-lea, viitorul savant Nicolae Iorga se „lupta” cu Academia Română să obțină fonduri necesare în depistarea și publicarea documentelor inedite; fusese respins ca membru titular al Academiei și obținuse cu greutate o catedră universitară<sup>5</sup>. În același timp, Ionescu-Gion, deși sprijinit de Hasdeu și Tocilescu, nu reușise nici el să fie admis cu drepturi depline în Academie și prezentase ca și Iorga o lucrare pentru premiere<sup>6</sup>. Similitudinile de interese, situații sociale și unele concepții cultural-științifice opuse au adîncit

divergențele dintre „triumviratele” Iorga, Bogdan, Onciul și Hasdeu, Tocilescu, Ionescu-Gion. Unele atacuri provenind din ambele tabere au fost stimulate și de atitudinile pro și antijunimiste, iar ca teren de luptă au fost utilizate și publicațiile „Convorbiri literare” și „L'Indépendance Roumaine”<sup>7</sup>.

Constituindu-se în apărător al metodelor de investigație și interpretare istorică, slavistul I. Bogdan, prieten și ulterior cumnat cu N. Iorga, a criticat *Istoria Bucureștilor* publicată de Ionescu-Gion; opiniile critice așa cum au fost înfățișate cuprind observații obiective, dar și judecăți nedrepte<sup>8</sup>. Epoca din jurul anului 1900 a fost dominată însă de polemica lui N. Iorga, care o folosea ca modalitate de a exista ca profesor universitar, cercetător, publicist și membru corespondent al Academiei Române. În asemenea împrejurări părerile lui nu s-au putut menține, cu puține excepții, la nivelul obiectivității științifice. Superficial a criticat *Istoria Bucureștilor*, amestecând criteriile sobrietății de specialitate cu cele extraștiințifice<sup>9</sup>. Toate acestea s-au petrecut după ce Gion l-a cunoscut pe viitorul savant de renume mondial și se străduia să mențină cu el o colaborare de specialitate<sup>10</sup>. Regretabile și străine de obiectivitatea necesară omului de știință au fost și observațiile critice pe care Gh. Ionescu-Gion le-a făcut unei culegeri de documente, publicată de I. Bogdan și apreciată de specialiști<sup>11</sup>. Totuși, ținând seama de unele observații juste, cu prilejul unui nou volum de texte slave, autorul a înlăturat carențele semnalate anterior<sup>12</sup>.

Gh. Ionescu-Gion a fost în presă critic de artă, comentator al noutăților editoriale și istoric; asemenea îndeletniciri au dat și ele naștere la animozități și polemici care degenerau uneori în răfuieți personale. Oricum, înfruntările din presă au mers în direcția antrenării și altor confrăți în disputele lipsite de principialitate. Așa de pildă, „condeiele” subtile, dar suficient de ascuțite ale literaților Al. Vlahuță și I. L. Caragiale, pe un ton de generozitate ironică, critica cu patos din conferințele publice și prezența mereu activă a lui Ionescu-Gion în viața spirituală a Capitalei<sup>13</sup>. Campania împotriva lui Gion l-a antrenat și pe filozoful C. Rădulescu-Motru. Acesta, într-un stil curățat oarecum de subiectivism, ridiculiza superficialitatea, arhaisme și întorsăturile de frază nefirești dintr-o conferință publicată de Gion sub formă de broșură<sup>14</sup>. Asemenea influențe franceze în exprimarea lui Ionescu-Gion au fost sesizate ulterior, pe bună dreptate, de profesori și cercetători imparțiali față de polemistii amintiți<sup>15</sup>.

Acest tablou al dezbaterilor din istoriografie, proiectat în lumini și umbre, a fost totuși semnificativ pentru evoluția istoriografiei, ca domeniu în plin efort de maturizare. Spiritul acesta critic promovat cu insistență de Iorga, Bogdan și Onciul a reușit să canalizeze cercetarea istorică spre depistarea, publicarea și interpretarea documentelor în maniera arheografiei moderne și a criticismului istoric, ambele opuse romantismului și diletantismului fantezist. La rîndul lor, istoricilor romantici, celor de talia lui Hasdeu, Odobescu și Tocilescu, le revine marele merit de editare a izvoarelor istorice și a primelor reviste românești de istorie, precum și publicarea unor studii istorice în scopul susținerii drepturilor noastre politice și naționale<sup>16</sup>.

Printre numeroșii cărturari ai epocii, Ionescu-Gion a avut atât admiratori, cât și prieteni devotați. Mentorul său, B. P. Hasdeu, titan al gândirii românești, era în plină maturitate creatoare cînd Gion a fost „omul de încredere” la „Revista Nouă”, ultima și cea mai apreciată revistă fondată și condusă de Hasdeu<sup>17</sup>. În acest periodic au văzut lumina tiparului multe studii istorice semnate de Gh. Ionescu-Gion. De fapt, comunitatea de idei și preocupări dintre directorul revistei și primul redactor și-a găsit locul cuvenit și în corespondența lui Hasdeu, publicată parțial în ultima vreme<sup>18</sup>. După tragicul sfîrșit al Iuliei, neconsolatul ei părinte îi propunea lui Gion



să-i poarte numele ca să nu se stingă în România denumirea unei familii cu renume de peste patru secole<sup>19</sup>.

Luminile cordialității și afinității lui Ionescu-Gion s-au oprit și la scriitorul subtil, la creatorul stilului literar elegant și rafinat, la Alexandru Odobescu, în care și-a găsit un sincer corespondent spiritual. Amândoi au înțeles imperativele epocii, au îmbrățișat aspirația de a contribui la progresul societății românești pe baze noi; au manifestat un patriotism activ, au iubit trecutul țării privind cu încredere viitorul ei. Cunoscând operele de artă și literatură ale Franței, au localizat pentru teatrul nostru comedii franceze, au pus ordine în corecturile monumentalei monografii *Tezaurul de la Pietroasa*, au colaborat la redacțiile publicațiilor „Românul” și „Revista Nouă”; tot ei au adaptat la cerințele vremii Școala normală superioară condusă de Odobescu, au făcut schimburi rodnice de opinii în alcătuirea conferințelor pentru Ateneul Român și în redactarea manualelor școlare<sup>20</sup>. Zguduit de sfârșitul neașteptat al bunului său prieten, la 12 noiembrie 1895, Gion mărturiscea în discursul funerar: „*Mi-ar trebui grai românesc mai dulce ca fagurul de miere, mai răsunător ca buciul de primejdie din vremurile de nenorocire ale strămoșilor noștri, mi-ar trebui, o, învățătorule neasemuit de iubit al tinereții române, graiul tău, ca să spun aici, în pragul mormântului, și mai târziu, pentru depărtata viitorime, tot rodul și toată bogăția, și toată frumusețea muncii tale*”<sup>21</sup>. Devotamentul lui Ionescu-Gion pentru Al. Odobescu s-a dovedit trainic și în anii următori; sub îngrijirea lui Gion au fost publicate, în 1896 și 1900, volumele II și III din *Tezaurul de la Pietroasa*. În memoria fostului profesor dispărut, intenționa să ridice o statuie din bugetul personal; moartea fulgerătoare i-a spulberat proiectul<sup>22</sup>.

În relații cordiale a fost cu istoricul A. D. Xenopol, apreciindu-i obiectiv în presă manualele și studiile sale de istorie<sup>23</sup>. La rîndul lui, Xenopol, nemulțumit că I. Bogdan cerea lui Gion să întrunească atributele unui bun slavist, paleograf, epigrafist și arheolog, s-a alăturat, în cadrul Academiei Române, celor care au susținut ca monumentala istorie a Bucureștilor să fie premiată<sup>24</sup>. Ionescu-Gion a simpatizat pe filologul Lazăr Șăineanu, iar cu fratele acestuia, Constantin, a redactat manuale de limbă franceză. Omniprezent în publicistică a purtat corespondență cu Iosif Vulcan, factotum la revista „Familia”; în această revistă Gion a publicat pentru românii de peste Carpați articole cu teme de istorie universală și națională<sup>25</sup>. În amintirea lor, contemporanii spun că era mereu cu zîmbetul pe buze, exuberant, simpatic, plin de vervă și cult. Ospitalier, oferea prietenilor prilejuri de a purta interesante discuții despre cultura românească și universală. În casa lui se întâlneau B. P. Hasdeu, Cincinat Pavelescu, Al. Odobescu, N. Grigorescu, Gr. Tocilescu, Aristida Romanescu și alte personalități ale vremii<sup>26</sup>.

Moartea sa timpurie i-a surprins pe contemporani; în urma unei răceli contractate întâmplător, s-a stins din viață la 29 iunie (stil vechi) 1904, când nici nu împlinise vîrsta de 47 de ani<sup>27</sup>. Ziarul „Românul” a publicat necrologul său pe prima pagină, încadrat într-un chenar negru<sup>28</sup>; tot atunci a fost prezentată cititorilor o scurtă privire de ansamblu asupra întregii sale activități<sup>29</sup>. Din străinătate A. D. Xenopol a trimis un articol în care „răposatul” era apreciat ca profesor, scriitor și cunoscător strălucit al limbii franceze, dar „*Valoarea cea mai însemnată o dădeau îndeletnicirile sale istorice*”<sup>30</sup>. În presa din Transilvania era regretat spiritul său științific, serios, studios și deplin cinstit, condeii polemist, dar elegant și demn „*ce respecta pe autor și pe alții*”<sup>31</sup>. Familia, prietenii, colegii și elevii l-au condus în cimitirul Belu, unde a fost înmormîntat aproape de rămășițele pămîntești ale „*tipografului și povestitorului Petre Ispirescu, apreciat mult de Gion*”<sup>32</sup>. În fața mormîntului a rostit un emoționant necrolog cel care îi apreciasse *Istoria Bucureștilor*

și îl cooptase în colectivul redacțional al periodicului „Revista pentru istorie, arheologie și filozofie” și în conducerea Societății de Istorie, cunoscutul arheolog Grigorie G. Tocilescu<sup>33</sup>. Evocînd meritele intelectuale și calitățile sufletești ale defunctului său prieten, el amintea cu nostalgie că: „Gion avea darul de a zugrăvi în stil elegant și spiritual faptele străvechi ale istoriei noastre, după cum mai înainte, în curgătoarea frază a lui Ion Ghica, desfășurarea istorică a trecutului se lămurea într-un stil bătrînesc și familiar”<sup>34</sup>.

Cu trecerea anilor, cei care l-au cunoscut și apreciat își aminteau tot mai puțin de Gh. Ionescu-Gion, totuși informații utile întîlnim și în diverse lucrări literare, unele din ele fiind publicate sub formă de memorii, amintiri sau monografii romănțate<sup>35</sup>. Interesul provocat de scrierile lui Gion, precum și fecundele sale legături cu numeroși intelectuali din toate teritoriile românești au trezit în publicistică ecouri asupra cărora spațiul nu ne permite să insistăm. Atrag însă atenția lucrări cu caracter referențial care înlesnesc mult investigațiile despre viața și activitatea lui Gheorghe Ionescu-Gion; unele dintre ele sînt dicționare și enciclopedii începînd cu cele elaborate de dr. C. Diaconovici și Dimitrie R. Rosetti pînă la *Enciclopedia istoriografiei românești* și *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*<sup>36</sup>. Locul cuvenit l-a ocupat Ionescu-Gion și în bibliografii, biobibliografii, precum și în studii monografice<sup>37</sup>. Reconsiderarea integrală a moștenirii sale culturale și istorice a început prin cercetarea atentă a operei editate de către regretatul profesor N. Georgescu-Tistu. Deși insuficient documentată și redactată îndeosebi sub un unghi de vedere local, cercetarea are meritul de a fi atras atenția și altor cărturari asupra lui Gh. Ionescu-Gion. În acest sens trebuie să fie amintite medalioanele publicate în Pitești<sup>38</sup>, localitate în care a văzut lumina zilei, la 14 octombrie 1857, Gheorghe I. Ionescu care în publicistică și-a adăugat cognumele de Gion<sup>39</sup>.

Întreaga viață publicistică și didactică a lui Ionescu-Gion a putut fi întregită și în urma editării unor volume din corespondența personalităților de primă mărime în istoria culturii românești; astfel cunoscuta colecție a bucovineanului I. E. Torouțiu a fost urmată de alte volume dedicate lui N. Iorga, B. P. Hasdeu, Titu Maiorescu, Al. Odobescu și I. Bianu. Fără să aducă modificări esențiale, informațiile din volumele amintite contribuie la adîncirea cunoașterii cadrului social-politic în care a trăit și a lucrat Ionescu-Gion<sup>40</sup>.

Se pare că Gion n-a acordat mult interes corespondenței a cărei soartă a fost să se risipească în împrejurări încă nelămurite. Din cele care au ajuns prin colecții particulare sau de stat (Biblioteca Academiei, Biblioteca Centrală de Stat și Filiala Arhivelor Statului din Pitești), puține au fost date publicității<sup>41</sup>. O altă parte a corespondenței, cea dintre Ionescu-Gion și discipolul său, profesorul N. I. Apostolescu, a fost utilizată într-o teză de doctorat rămasă, după cunoștința noastră, în manuscris<sup>42</sup>. Nu s-a păstrat nici corespondența cu Gr. Tocilescu, A. D. Xenopol și V. A. Urechiă, prietenii și colaboratori permanenți în relațiile cultural-științifice. Se poate ca cea mai mare parte din corespondență să fi avut soarta lucrărilor, a fișelor și notelor istorice rămase în manuscris și ordonate în mape pe probleme; acestea toate și-au pierdut urma după decesul lui Gion, cu toate propunerile făcute ca întreaga arhivă să fie valorificată prin publicarea ei integrală<sup>43</sup>.

Din fericire s-a păstrat totuși un număr restrîns din corespondența lui Gh. Ionescu-Gion cu Al. Odobescu, N. Petrașcu, dr. C. Istrati, Al. Macedonski, I. C. Filitti și C. Șăineanu. În lipsa unei succesiuni regulate, fuziunea scrisorilor expediate cu cele primite – atîtea cîte s-au păstrat – întregește continuitatea relațiilor dintre

(20/1) *Amice Gion,*

Vrei cu tot dinadinsul ca să  
cui să 'ți arăt în vers întui ce  
ai greșit și nu, când, la  
Atenei, ai spus publicul:

Cum vorbim.

Ce? nu 'ți e de apus cu  
câte pace 'ți ai aprins în cap?  
Vrei să te mai trag și eu la judecată?  
Mie îmi va fi această forță  
ușor, căci, știindu-mă că sunt,  
cum mi seia tot, tocmai dintră  
aceia care nu pot să se abțină  
cu înlesnire la vorba, miei măcar

Scrisoare adresată de Alexandru Odobescu lui Gheorghe Ionescu-Gion

intelectualitatea noastră la sfârșit și început de secol. Un plus pe care-l aduce corespondența inedită este acela că ea relevă interesul permanent al lui Ionescu-Gion pentru istorie, față de cele mai recente realizări ale confracților. Conștiința de istoric și indiscutabila influență a efervescentei istoriografice îl impulsionează spre aprofundarea temelor care-l interesau. În controversata discuție asupra domniilor fanariote el corespunde cu tânărul I. C. Filitti, a cărui obiectivitate științifică se remarcă încă din primele sale lucrări<sup>44</sup>. Încercător în „litera” documentelor și în spiritul metodic și interpretativ ce se impunea tot mai mult în istoriografia noastră, Gion îi comunica lui Filitti că „... am reușit să citesc cartea dv. asupra rolului diplomatic al fanarioșilor. Cartea este interesantă prin noile date pe care le aduce la istoria noastră externă. Mi-ar fi plăcut ca fanarioșii să fie puțin mai mult în prim plan; ca diplomația și iscusința lor să apară într-o lumină mai vie și eforturile lor contra diplomației europene să fie privite cu puțin mai multă continuitate...”<sup>45</sup>.

În consens cu T. Maiorescu, A. D. Xenopol, P. P. Carp și alți contemporani<sup>46</sup>, Ionescu-Gion a susținut verbal și în scris eliminarea arhaismelor și neologismelor din limba română, promovarea culturii naționale prin forme specifice poporului român. Corespondența ne dezvăluie și în această direcție preocuparea de a populariza prin conferințe, celor ce manifestau curiozitate științifică, necesitatea purificării limbii naționale de balastul expresiilor străine<sup>47</sup>. Ca și în alte situații, și de data aceasta îl găsim pe Gion într-o ambianță de lucru și comunitate de idei cu Al. Odobescu care îi apreciază spiritul critic din conferința prezentată la jubileul Ateneului Român; în același timp Odobescu sublinia necesitatea de a „*cugeta românește, când scriem și când vorbim* iar frazele să se facă în mintea noastră după logica limbii pămîntene, iar nu după sintaxe străine...”<sup>48</sup>.

În corespondența lui Gh. Ionescu-Gion, în afara problemelor majore de cultură și civilizație românească, găsim și unele știri mărunte care îi colorează viața ca acelea privind opiniile despre încercările poetice ale unui tânăr căruia îi recomanda să cite „... *pe Dacul clasic, pe Traian și atâtea alte frumuseți care țin și de clasicism și de străvechea noastră viață anteromană și postromană, atunci o notă personală și mai puternică va împodobi talentul său*”<sup>49</sup>. Tot corespondența „demască” și discreția pe care Gion a păstrat-o asupra generozității cu care îi ajuta pe foștii săi elevi ajunși studenți și candidați la afirmare în domeniul literaturii<sup>50</sup>. Noi informații păstrează scrisorile și în privința colaborării Ionescu-Gion-C. Șăineanu pentru elaborarea manualelor de limbă franceză, documentarea lui Gion la arhivele centrale din București în vederea elaborării unor studii de genealogie, redactarea conferințelor pentru Ateneul Român și participarea sa la unele ceremonii<sup>51</sup>.

Activitatea lui Ionescu-Gion rămîne încă un teren deschis investigațiilor viitoare. Pentru cercetători, epoca sa de formație intelectuală, și activitatea didactică mai sînt de completat și întregit. Ca cetățean și-a supus talentul nevoilor culturii românești; prin tot ce a realizat, a urmărit progresul Țării, al poporului român. Din cîteva manuscrise care n-au văzut lumina tiparului am desprins caracteristicile sale ca profesor, cercetător, ziarist și istoric, înfățișarea fizică și trăsăturile morale. Om robust (înalt și spătos), purta mustață castanie răsucită, avea favoriți și buze groase; figura era plină, durdulie, de culoare roz-alb. Cu înfățișarea rigidă dată și de îmbrăcămintea sobră, clocotea de veselie și vitalitate, scînteia de inteligență și fantezie; vorbind afectat, îi părea un tip artificial. Ca profesor, era respectat și simpatizat, lecțiile lui fiind o plăcere. Asculta pe elevi cu atenție, predă

clar, metodic, cursiv, chiar cu vervă; lecțiile luau forma unei scurte și fermecătoare conferințe. „*Gion*, după cum își amintea fostul său elev, publicistul D. Karnabatt, *era unul dintre cei mai conștienți profesori, un excelent pedagog, cu intuiția și psihologia elevului, cu răbdarea și știința trebuitoare a inocula elevului noțiunile cărții*”<sup>52</sup>.

Așa deci, fără să fie o personalitate deosebită cum au fost contemporanii săi B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, A. D. Xenopol și N. Iorga, Gheorghe Ionescu-Gion a lăsat urme prețioase în cultura noastră. O cunoaștere completă a vieții și activității acestui cărturar, urmată de publicarea unei monografii, ar dovedi că a încercat și a reușit să dea mult într-o scurtă existență. Până atunci însă, se poate spune cu toată certitudinea că ne-a lăsat moștenire patriotismul său neprihănit și abnegația sa ideală.

## **Gheorghe Ionescu-Gion dans la contemporanéité. Correspondance et manuscrits inédits**

### **Résumé**

Le dynamisme de la vie intellectuelle des trois dernières décennies de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle a provoqué de profondes révisions dans la conscience nationale, a rendu à la force roumaine de nouvelles dimensions. Naturellement, des tendances très variées font leur apparition, en dévoilant leur orientation majeure par la voie écrite (par écrit).

Les érudits se constituent dans des associations politiques et culturelles ayant comme but d'affirmer la civilisation nationale. Dans une telle époque a vécu Gheorghe Ionescu-Gion, habitant de Pitești. Romantique par sa vision historique et parfois patriotarde par les modalités de s'exprimer, il s'est lié d'amitié dans la collaboration scientifique avec B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, Gr. Tocilescu, A. D. Xenopol et V. A. Urechiă.

C'est alors que se constituait dans l'historiographie positiviste, le criticisme historique représenté par Ioan Bogdan, Dimitrie Onciul et N. Iorga. Cette trinité suivie par Vasile Pârvan et par d'autres jeunes historiens, réclamait avec insistance l'orientation des recherches historiques vers la critique des sources et vers l'élaboration des études uniquement sur des faits certains, vrais.

Ionescu-Gion, formé à l'ancienne école romantique basée sur l'érudition, le lyrisme et la liberté de s'exprimer est entré dans des disputes plus ou moins scientifiques, avec ceux qui soutenaient une technique nouvelle dans la recherche des sources historiques.

Gh. Ionescu-Gion s'est imposé à ses contemporains comme un bon journaliste, un fécond historien et passionné professeur d'histoire, de roumain et de français.

Sa riche activité a été présentée dans quelques essais basés seulement sur l'œuvre éditée sur celui qu'on a évoqué.

A l'occasion de l'édition de quelques volumes de la correspondance des personnalités de premier ordre de l'histoire de la culture roumaine, quelques lettres de Ionescu-Gion paraissent; sans apporter des modifications essentielles, les informations des volumes qu'on a cités contribuent à la connaissance de l'atmosphère sociale-politique où ont vécu N. Iorga, B. P. Hasdeu, Titu Maiorescu, Al. Odobescu, I. Bianu et Gh. Ionescu-Gion.

De la correspondance inédite portée par Ionescu-Gion avec Al. Odobescu, N. Petrașcu, dr. C. Istrati, Al. Macedonski, I. C. Filitti et C. Șăineanu, nous détachons l'intérêt permanent de Ionescu-Gion à l'histoire, aux plus récentes réalisations des confrères.

La conscience d'historien et son indiscutable influence d'effervescence historiographique l'impulsionăuient à approfondir les thèmes qui l'intéressaient.

Dans deux manuscrits écrits par l'archéologue Gr. Tocilescu et le publiciste D. Karnabatt, j'ai trouvé la caractérisation de Ionescu-Gion comme historien, chercheur, journaliste et professeur, son aspect physique et ses traits moraux. La vie et l'activité de Gheorghe Ionescu-Gion constitue encore un terrain ouvert aux investigations à venir.

Pour les chercheurs, l'époque de sa formation intellectuelle et de son activité didactique doit être complétée.

Une entière connaissance de la vie de cet enthousiaste érudit suivie de la publication d'une monographie prouverait le fait qu'il a réussi à nous donner beaucoup dans une existence si brève.

## Note

1. Lucian Boia, *Evoluția istoriografiei românești*, Universitatea din București, 1976, p. 137-214; Vasile Cristian, *Istoriografie generală*, București, 1979, p. 217-228.
2. Ștefan Pascu, Eugen Stănescu, *Istoriografia modernă a României. Încercare de periodizare și fixare a principalelor curente și tendințe*, în „Studii”, XVII, nr. 1, 1964, p. 152-155; Al. Zub, Vasile Pârvan – *Efigia cărturarului*, Iași, 1974, p. 28-42.
3. N. Iorga, *Despre adunarea și tipărirea izvoarelor relative la istoria românilor. Rolul și misiunea Academiei Române*, în vol. *Prinos lui D. A. Sturdza la împlinirea celor șaptezeci de ani*, București, 1903, p. 69-78, 87-94, 100-106, 115.
4. Pr. Nicolae M. Popescu, *Dimitrie Onciul*, Discurs de recepție cu răspuns de N. Iorga, Academia Română, Discursuri de recepție, LIX, București, 1925, p. 3-5; Pompiliu Teodor, *Evoluția gândirii istorice românești*, Cluj, 1970, p. XXXIV-XLIV.
5. „Analele Academiei Române”, seria II, t. XXII, 1899-1900, partea administrativă și dezbaterile, București, 1900, p. 214-216, 234-245; Barbu Theodorescu, *Nicolae Iorga*, București, 1968, p. 125-127.
6. „Analele Academiei Române” publicație cit.
7. Titu Maiorescu și prima generație de maioreșcieni. *Corespondență*, ediție de Z. Ornea, Filoteia Mihai, Rodica Bichiș, București, 1978, p. VII-XXIII; Tudor Vianu, *Opere*, 2, Scriitori români, ediție de Matei Călinescu, Gelu Ionescu, Cornelia Botez, București, 1972, p. 303-317; N. Iorga, *O luptă literară*, 1, ediție de Valeriu Răpeanu și Sanda Răpeanu, București, 1979, p. X-XVI, 47, 48, vol. II, p. 12; Idem, *Manifestări nouă ale unei școale vechi*, în „Convorbiri literare”, an XXXVII, nr. 5 (1 mai), p. 435; 444, nr. 7 (1 iulie), p. 626-641, nr. 12 (1 decembrie), p. 1132-1142, 1903.
8. I. Bogdan, *Istoria Bucureștilor de G. I. Ionescu-Gion*, București, 1899, 818 p., în „Convorbiri literare”, nr. 3, 15 martie 1900, p. 237-255, nr. 4, 15 aprilie 1900, p. 301-315.
9. N. Iorga, *Opinions sincères. La vie intellectuelle des Roumains*, București, 1899; idem, *Opinions pernicieuses d'un mauvais patriote*, București, 1900. Ambele lucrări sînt culegeri de articole publicate în „L'Indépendance Roumaine”.
10. *Scriori către N. Iorga*, 1, 1890-1901, ediție de B. Theodorescu, București, 1976, p. 373-374.
11. Prof. Ionescu-Gion, membru corespondent al Academiei Române, *Brașovul domnului Ioan Bogdan*, în vol. *Din istoria românilor...*, București, 1903, p. 13-43.
12. Ioan Dordea, *Probleme de arheografie desprinse din opera istoricului Ioan Bogdan*, în „Revista arhivelor”, an. L, vol. XXXV, nr. 2, 1973, p. 274-275.
13. Alexandru Vlahuță, *Din goana: vieții*, București, 1892, p. 124-130; Ion Luca Caragiale, *Schițe ușoare*, București, 1896, p. 78-96.
14. C. R. Motru, *Un cas de literatură patologică: Marea frescă istorică a Ateneului Român...*, în „Convorbiri literare”, an. XXX, nr. 4, 1 aprilie, 1896, p. 1086-1112.
15. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 309; Sextil Pușcariu, *Brașovul de altădată*, ediție de Șerban Polverejan, Cluj-Napoca, 1977, p. 270.
16. Ștefan Ștefănescu, *Scurtă privire asupra istoriografiei românești*, în vol. *Enciclopedia*

- istoriografiei românești, București, 1978, p. 10–11, Alexandru Zub, *Junimea, implicații istoriografice*, Iași, 1976, p. 23–48 și urm.
17. *Presa literară românească, articole – program de ziare și reviste (1789–1948), I, (1789–1901)*, ediție de I. Hangiu, București, 1968, p. 384; Nerva Hodoș, Al. Sadi Ionescu, *Publicațiunile periodice românești (ziare, gazete, reviste)*, t. I, 1820–1906, București, 1913, p. 582.
  18. *Documente și manuscrise literare*, vol. III, *Correspondența B. P. Hasdeu–Iulia Hasdeu*, ediție de Paul Cornea, Elena Piru, Roxana Sorescu, București, 1976; *B. P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini (Correspondență primită)* I, ediție de Al. Săndulescu, Nicolae Mecu, Viorica Nișcov, Mihai Vornicu, București, 1982.
  19. Biblioteca Academiei, Secția manuscrise, *Scrisoarea lui B. P. Hasdeu către Gh. Ionescu-Gion (14 iulie 1890)*; Radu R. Rosetti, Eri..., București, 1931, p. 111–112.
  20. *Al. Odobescu – Pagini regăsite*, ediție de Geo Șerban, București, 1965, p. 123, 372, 376 și urm.; Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 114, 117; D. Păcurariu, *A. I. Odobescu*, București, 1966, p. 94.
  21. *Al. Odobescu – Pagini...*, *op. cit.*, p. 407.
  22. N. I. Apostolescu, *Amintiri despre Gion*, în „Românul”, nr. 37, 18 octombrie 1904, p. 257–258.
  23. Gion, *Subiectivitatea și obiectivitatea în teoriile științifice. „Teoria lui Roesler” de A. D. Xenopol*, în „Românul”, nr. 28, 5–6 noiembrie 1884, p. 994–995; *idem*, *Domnia lui Cuza Vodă*, în „Anuarul Universității din Iași...”, Iași, 1903, p. 280–287 (articol reprodus din „Revista idealistă”, nr. 3, t. I, mai 1903, p. 547); A. D. Xenopol, *Răspunsul meu D-lui Gion*, în „Voința națională”, an. III, nr. 633, 17 (29) septembrie 1886, p. 2–3.
  24. Relațiile Ionescu-Gion–Xenopol sînt reliefate și de Al. Zub în *A. D. Xenopol – Bibliografie*, București, 1973.
  25. În această problemă se poate consulta colecția revistei „Familia” din 1898 și 1899; Mircea Avram, *Catalogul manuscriselor literare*, Sibiu, 1971, p. 70; Lidia Băncescu, *Scrisori către Iosif Vulcan (Catalog)*, Sibiu, 1971, p. 29.
  26. Radu R. Rosetti, *op. cit.*, p. 106–109; G. Oprescu, *Amintiri, Evocări*, București, 1968, p. 27–32.
  27. Const. Șăineanu, *Amintiri*, București, 1947, p. 92.
  28. *Ionescu-Gion nu mai este*, în „Românul”, an. XLVIII, nr. 26–27, 18–25 iulie 1904, p. 193. (Articol iscălit „Românul”).
  29. N. I. Apostolescu, *Gion*, în „Literatură și artă română”, an. VIII, nr. 6, 7, 8, iulie–august 1904, p. 347–360.
  30. A. D. Xenopol, *Moartea lui Ionescu-Gion*, în „Românul”, publicație cit., nr. 28, 31 august 1904, p. 201.
  31. „Familia”, an. XL, nr. 31, 1/14 august 1904, p. 368.
  32. N. Georgescu-Tistu, G. I. Ionescu-Gion, în vol. „Materiale de istorie și muzeografie”, IV, Muzeul de istorie al orașului București, 1966, p. 409.
  33. Nerva Hodoș, Al. Sadi Ionescu, *op. cit.*, p. 584–585; Prof. Ionescu-Gion, membru corespondent al Academiei Române, *Din istoria românilor... Societatea istorică...*, București, 1903, p. 13.
  34. Biblioteca Academiei, Secția manuscrise, *Arhiva Gr. Tocilescu*, t. 5145, f. 14.
  35. Turbil, G. Ionescu-Gion, în „Universul literar”, nr. 9, 1919, p. 1–2; Victor Bilciurescu, *București și bucureșteni de ieri și de azi*, București, 1945, p. 183–184; C. Manolache, *Scinteetarea viață a Iuliei Hasdeu*, București, f.a., p. 79–81, 94–95; Juarez Movillă, *Artiștii noștri (în genere)* vol. I, București, 1898, p. 80–81.
  36. Dintre acestea menționăm selectiv: Dimitrie R. Rosetti, *Dicționarul contemporanilor din România*, București, 1897, p. 101; dr. C. Diaconovici, *Enciclopedia română*, t. II, Sibiu, 1900, p. 556–557; Nicolae Stoicescu, *Ionescu-Gion, Gheorghe I.*, în vol. *Enciclopedia istoriografiei românești*, București, 1978, p. 180–181; Gabriela Drăgoi, *Ionescu-Gion, Gheorghe I.*, în vol. *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, 1979, p. 454–456.
  37. Dintre acestea ne rezumăm să amintim numai: Gheorghe Adamescu, *Contribuțiune la bibliografia românească*, II–III, București, 1928, p. 254, 195; B. Theodorescu, *Nicolae Iorga – Bibliografie*, București, 1976, p. 20, 27, 28 și urm.; Teofil Bugnariu, I. Domsă, D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici – Bibliografie*, București, 1973, p. 725, 2846 și urm.; Marin Bucur, C. A. Rosetti, București, 1970, p. 11, 21 și urm.; *idem*, *Istoriografia literară românească*, București, 1973, p. 65–66.
  38. V. Firoiu. *Un istoric din secolul trecut...*, în vol. *Biografii în bronz și marmură*, Pitești, 1972, p. 69–72; Silvestru Voinescu, *Ionescu-Gion, Gheorghe I. 14.X. 857–29.VI.1904*, în vol. *Argeșenii în spiritualitatea românească*, Pitești, 1980, p. 46–61; Ion Cruceună, *Gheorghe Ionescu-Gion*, în vol. *Momente și figuri argeșene*, I. Pitești, 1980, p. 78–83.
  39. Mihai Straje, *Dicționar de pseudonime...*, București, 1973, p. 356–357.
  40. Aspecte demne de reținut sînt în *Scrisori către N. Iorga și Al. Odobescu – Pagini regăsite*, ambele citate la locul potrivit.

41. Numai câteva scrisori către N. Iorga și alta expediată de B. P. Hasdeu (vezi *Eri...*, op. cit. și *Scrisori către N. Iorga*, op. cit.).
42. Ion M. Dinu, *Nicolae I. Apostolescu – Viața și opera*, Universitatea din București, Facultatea de limbă și literatură română, 1975. Teză de doctorat, cond. științific prof. univ. dr. Zoe Dumitrescu-Bușulenga. (Lucrare dactilografiată); Nicolae I. Apostolescu, *Studii și Portrete literare*, ediție de Ion M. Dinu, Cluj-Napoca, 1983, p. 9, 14, 15.
43. V. Cirsteanu, *Ionescu-Gion date biografice*, în „Românul”, an. XLVIII, nr. 26–27, 18–25 iulie, 1904, p. 197; Biblioteca Academiei, Secția manuscrise, *Gr. Tocilescu – Corespondență*, I, f. 101–102 (Scrisoarea lui N. I. Apostolescu către Grigore Tocilescu).
44. I. C. Filitti, *Rôle diplomatique des Phanariotes de 1700 a 1821*, Paris, 1901. (Lucrarea a fost consultată critic de Ionescu-Gion); Valentin Al. Georgescu, *O sută de ani de la nașterea lui I. C. Filitti*, în vol. *Memoriile secției de științe istorice*, seria IV, t. IV, Academia Română, București, 1979, p. 29.
45. Biblioteca centrală de stat, București, Colecții speciale, ms. nr. 15447, 6 /19 mai 1904, (Scrisoare redactată în limba franceză).
46. Al. Zub, *Junimea...*, op. cit., p. 100–104.
47. G. I. Ionescu-Gion, *Cum vorbim*, Conferință rostită la jubileul Ateneului..., București, 1891.
48. Biblioteca Academiei, Secția manuscrise, *Scrisoarea lui Al. Odobescu către Ionescu-Gion*, f.d. (scrisoare atribuită lui Al. Odobescu); G. I. Ionescu-Gion, *Cum vorbim*, conferință rostită la..., București, 1891.
49. Biblioteca centrală de stat, București, Colecții speciale. ms. nr. 26334, 26 aprilie 1903 (scrisoare expediată lui C. Mironescu, directorul Școlii de drumuri și șosele din București, cel care îi recomandase lui Gion pe tânărul versificator).
50. Biblioteca centrală de stat, București, Colecții speciale, ms. nr. 14196, *Gh. Ionescu-Gion către Al. Macedonski, 15 martie 1904*, (scrisoare de recomandare redactată în limba franceză).
51. Biblioteca centrală de stat, București, Colecții speciale, *Corespondența Gh. Ionescu-Gion cu C. Șăineanu, Octav G. Lecca, și dr. C. Istrati*; Biblioteca Academiei, Secția manuscrise, *Corespondența Gh. Ionescu-Gion cu Al. Odobescu și N. Petrașcu*.
52. Dimitrie Karnabatt, *Profesorii mei de liceu – Anghel Demetrescu, G. Ionescu-Gion, Alexandru Odobescu*, lucrare dactilografiată, (B.C.S., Colecții speciale, ms. nr. 21394).



# **Dorobanții de poliție – primele formațiuni de pază și ordine ale orașului București**

*HORIA VLADIMIR ȘERBĂNESCU*

Regulamentul Organic al Țării Românești adoptat de Obșteasca Adunare Extraordinară a Munteniei la 1/13 iulie 1831 prevedea la capitolul III, Secțiunea I, Desputerniciri sau oborîri, ca toți slujitorii diferitelor dregătorii precum și toți funcționarii spătăriei, să fie desființați și înlocuiți prin dorobanți, revenindu-se astfel la „dorobănție” – veche instituție militară românească ale cărei origini datează din secolul al XVI-lea<sup>1</sup>.

Prevederile Regulamentului Organic ca pe lângă „toate ramurile oblăduirii” să se așeze „dorobanți”, iar la judecătorii „alți slujitori numiți aprozi” au fost detaliate prin legea de organizare din 1832, anexa la Regulamentul Organic. Pentru înlăturarea imperfecțiunilor din Regulamentul Organic și din Legea de organizare din 1832 s-au mai elaborat succesiv și altele, în 1834 și 1850<sup>2</sup>.

Dorobanții constituiau o formațiune teritorială destinată a participa la organizarea pazei și ordinii interne, alături de miliția pămînteană, în interiorul Țării Românești, mai puțin granițele, fiind organizați pe județe (ocîrmuiri) și în cadrul acestora, în plase (ocoale sau subtocîrmuiri). În București, dorobanții erau repartizați la prefectura poliției orașului (Agie) și la fiecare din cele cinci sectoare<sup>3</sup>.

Dorobanții erau în proporție de 2/3 călări, restul fiind pedestri. Caracterul lor de trupe călări contrazicea, în bună măsură, tradiția acestora, căci dorobanții fuseseră la origine – și vor fi și după 1872 – trupe pedestre<sup>4</sup>.

Dorobanții își desfășurau serviciul în trei schimburi, fiecare schimb fiind concentrat cîte zece zile dintr-o lună la sediul județului sau la Agie, în cazul capitalei, din care cauză acestor militari li se mai zicea și „dorobanți cu schimbul”<sup>5</sup>.

Durata serviciului dorobanților era de 3 ani și se mai putea prelungi prin reangajare. Pe timpul cît erau în serviciu, dorobanții beneficiau de o serie de avantaje cum ar fi scutirea de a face serviciul în armata permanentă, degrevarea familiei de obligativitatea încartiruirii de militari, scutirea de impozite către vistieria statului și de „ori ce havalea s-ar mai întîmpla” și primeau leafă.

Recrutarea se făcea după sistemul înscrierilor din rîndul familiilor destinate a da soldați dorobanți, mai puțin satele situate pe frontieră care asigurau efectivele de grăniceri. Puteau să fie înscrși ca dorobanți bărbați între 20–50 de ani. În anul 1832 pe întregul principat erau 4023 de familii<sup>6</sup>, care asigurau 3 schimburi de cîte 1341 de soldați pe lună și alte 447 familii care asigurau 3 schimburi de cîte 149 de căprării. Deci într-o lună de zile efectivul unui schimb de dorobanți era de 496, din care 165 erau pedestrași și 331 (adică 2/3) erau călări<sup>7</sup>.

Căprarii erau șefii dorobanților de la ocoale (o căprărie era în general formată din 10 oameni), care, la rîndul lor, aveau ca șefi, pe lîngă Agia capitalei, cîte un „tist” ales de către ocîrmuirea de județ din rîndul postelnicilor, maziu sau boierilor de neam.

Dorobanții erau obligați să-și cumpere (sau să-și confecționeze cu mijloace proprii) uniformă și să-și plătească cheltuielile de întreținere, iar cei călări să-și cumpere și să întrețină caii necesari serviciului. Ca atare, ei primeau leafă, care era fixată la 700 lei pe lună pentru tist, 105 lei pentru căprar, 70 lei pentru dorobanțul călareț și 45 lei pentru dorobanțul pedestru, locuință, adăpost pentru cal și lemne de încălzit pe timpul iernii. Leafa se asigura din „cutia statului”. Armele se asigurau de către marele logofăt și constau din pistol, sabie și, după 1834, lance, pentru dorobanțul călare, și doar din sabie de infanterie pentru cel pedestru.

Referitor la uniforma dorobanților, Regulamentul Organic prevedea ca aceasta să fie „tot de o formă și cătănească”. Această uniformă trebuia să aibă „un semn al stăpînirii, Marca județului. Fiecare ceată avea un steag cu marca respectivă”<sup>8</sup>.

Regulamentul Organic, nefăcînd decît referiri sumare la organizarea și atribuțiile forțelor de pază și ordine în cuprinsul orașului București, sfatul orășenesc al capitalei principatului, sub directa coordonare a președintelui plenipotențiar al divanului, generalul Pavel Dimitrievici Kiseleff, a întocmit în anul 1832 „Regulamentul pentru starea sănătății și paza bunei orînduiei în poliția Bucureștilor”, care reprezintă în fapt prima tentativă de modernizare a administrației orașului de pe malurile Dîmboviței.

În acest document se preciza că orașul se afla sub îngrijirea Agiei, fiind împărțit în cinci „plăși” sau „văpsele”, și fiecare plasă în trei „popoară”<sup>9</sup>. Plasa trebuia să fie condusă de un comisar ales din „boierii cu ranguri, oameni aleși, știuți cu caracter bun și vrednici, ca printre aceștia împănind Agia tot orașul să slujească întru ale sale datorii”. Pentru paza bunei rînduiei, în oraș, Agia și fiecare din comisari urmau să dispună de „numărul de jandarmi ce se va chibzui după trebuință”.

Fiecare popor era condus de către un epistat „din oameni aleși și cu destoinicie”, subordonați comisarilor de plasă.

Reședința Agiei a fost stabilită pentru început în casele „cele din dosul Hanului lui Manuc, care pînă acum era piață obștească a orașului pentru vînzare de carne și legume”, pentru repararea acestor case alocîndu-se suma de 22 500 lei de la buget. De asemenea, în fiecare plasă, „în locul cel mai central”, urma să se stabilească sediul în care „comisarul să caute treburile poliției cîte privesc asupra-i”. Pe lîngă fiecare din aceste sedii urma să se construiască și cîte un corp de gardă („guardie mare”), după modelul clădirii existente pe locul hatmanului Dimitrie Ghica, dar într-un „chip mai iconomic”, pentru care se alocau cîte 10 000 lei<sup>10</sup>.

Atribuțiile Agiei stabilite prin acest Regulament erau următoarele: paza barierei orașului (în număr de 10), singurele locuri prin care se putea intra sau ieși din urbe; supravegherea modului în care se făcea curățirea ulițelor, respectarea măsurilor profilactice de pază împotriva epidemiilor, ordinea în piețe și locuri publice, paza împotriva incendiilor, evidența străinilor și „depărtarea oamenilor fără căpătîi și fără meserie”, sarcina de „a popri toate relele ce sînt împotriva răpaosului sălășuitorilor orașului” și altele.

Dorobanții Agiei erau singurii din oraș autorizați să poarte arme, ei avînd în atribuțiuni și asigurarea pazei de noapte prin înființarea unor „streji” ce aveau zone

de patrulare precis stabilite, „care aceste streji să înceapă cu prumblarea lor îndată după miezul nopții fiindcă pînă atunci oamenii cei mai mulți sînt deștepți”<sup>11</sup>.

Efectivele dorobanților Agiei orașului București nu erau foarte mari în anul 1830, ele cuprinzînd într-un schimb: 10 dorobanți călări la Agie și alți 10 pe lîngă comisarii de plasă (cîte 2 de fiecare), 6 dorobanți pedestri la Isprăvnicia orașului București, 10 pe lîngă „subt-zapcii” plășilor și 11 (din care un căpitan) la temnițele orașului București.

Aceste efective, mult inferioare necesarului minim al capitalei principatului, vor fi sporite ulterior pe măsura creșterii importanței atribuțiunilor, ajungînd la 126 oameni în anul 1850. Concomitent se face o distincție tot mai pregnantă între „Dorobanții de județe”, reorganizați în 1850, cu atribuțiuni specifice în mediul rural, și „Dorobanții de poliție”, formațiune special destinată asigurării pazei și ordinii în capitala țării<sup>12</sup>.

Avînd în vedere că Regulamentul Organic apărut în anul 1831 descria în mod vag îmbrăcămintea pe care trebuiau să o poarte dorobanții, de unde rezultase o mare diversitate de costume care îmbinau fantezia orientală cu austeritatea occidentală, generalul Kiseleff solicita, la 26 mai 1832, Marii Vornicii să realizeze un proiect de uniformă. În continuare, generalul Kiseleff sugera ca această uniformă să fie compusă din mondir-frac bleumarin cu guler roșu sau albastru deschis, cu paspoale de diferite culori în funcție de diferitele servicii administrative, armamentul constînd din sabie și pistol. Comandanții și căprarii urmau să poarte, ca semne distinctive, primii, o broderie și dragonul din fir, iar căprarii, galoane plasate la guler<sup>13</sup>.

Diferitele servicii administrative s-au grăbit să trimită Marii Vornicii schițe în acuarelă reprezentînd diferite modele de uniforme, care mai de care mai elegante, influențate în mod evident de uniforme trupele ruse de ocupație. Astfel „Dvornicia Temnițelor” propusese o uniformă „à la hussarde” dar care mai păstra încă puternice influențe arnăuțești<sup>14</sup>, iar „Logofetia Dreptății și Marea Dvornicie” optaseră pentru niște uniforme compuse din tunică roșie și pantaloni gri<sup>15</sup>.

Se pare că propunerile făcute nu au plăcut președintelui plenipotențiar al divanului, adept al unui echipament sobru și eficient, de inspirație occidentală, astfel încît la 18 decembrie 1832 Sfatul administrativ a adoptat proiectul de uniformă pentru dorobanții munteni în forma propusă inițial de generalul Kiseleff<sup>16</sup>.

Acest proiect stabilea existența a două tipuri principale de uniforme, una pentru „Poliția administrativă” iar cealaltă pentru „Poliția judiciară”.

Toți dorobanții din „Poliția administrativă” trebuiau să poarte o uniformă compusă din ceacou confecționat din blană de oaie, cu fundul din piele și împodobit în față cu vulturul principatului, însoțit de inscripția „Poliția administrativă”. Toate accesoriile metalice ale ceacoului erau din metal alb. Mondirul-frac era confecționat din postav bleumarin și era încheiat la un rînd de 9 nasturi din metal alb. Gulerul și manșetele (în colț) erau din postav roșu. Mondirul-frac avea la spate o coadă scurtă paspoalată cu roșu și ornată cu două capace de buzunare, acolodate, încheiate cu cîte trei nasturi albi. Pantalonii erau din postav gri cu paspoal în culoarea distinctivă a serviciului administrativ.

Diferitele servicii ale Poliției administrative se deosebeau prin culoarea paspoalelor și epoleților mondirului, după cum urmează:

- verde pentru Vornicia din Lăuntru;
- albastru pentru Vistierie;
- roșu pentru Agie;
- galben pentru Vornicia Închisorilor;

- maro pentru Isprăvnice;
- alb pentru Departamentul Bisericesc.

Curierii secretarului nu trebuiau să aibă paspoale iar dorobanții aflați în serviciul diferitelor ramuri administrative din județe urmau să se conformeze reglementărilor valabile pentru dorobanții din București în ceea ce privește paspoalul, însă fondul mondirului-frac trebuia să fie gri, ca și pantalonii.

Dorobanții care serveau în cadrul Poliției judiciare trebuiau să aibă uniforme asemănătoare celor din Poliția administrativă, însă cu gulerile și manșetele de culoare albastru-deschis și nasturii de alamă. Ceacoul trebuia să poarte inscripția „Poliția judecătorească”. Diferitele ramuri ale Poliției judiciare purtau următoarele culori distinctive, vizibile la paspoale și la epoleții mondirelor:

- roșu pentru Logofeția Dreptății;
- alb pentru Înaltul Divan;
- albastru pentru Divanul de Comerț;
- verde pentru Divanul Civil;
- galben pentru Divanul Provizoriu.

Dorobanții tribunalelor de primă instanță din județul Ilfov și din Craiova purtau aceleași culori distinctive ca și Divanele anterior amintite, însă culoarea mondirelor era gri închis sau gri-marونی (postav nevopsit), precum culoarea obișnuită a îmbrăcămintei țărănești.

Dorobanții din tribunalele judiciare ale celorlalte județe trebuiau să aibă mondir-frac gri cu paspoal roșu asemănător culorii adoptate de dorobanții Marii Logofeții.

Caporalii de dorobanți erau evidențiați printr-un galon din fir auriu sau argintiu (după culoarea nasturilor) cusut la partea superioară a gulerului și manșetelor și printr-un dragon din lână la sabie.

Țiștii de dorobanți aveau ca însemne distinctive broderii dreptunghiulare din fir auriu sau argintiu doar la gulerul mondirului. Se preciza, în mod expres, că, spre deosebire de ofițerii miliției pămîntene, țiștii nu aveau astfel de broderii și la manșete. Regulamentul nu prevedea nimic în legătură cu epoleții purtați de către țiști, dar se pare că în această primă etapă comandanții dorobanților nu au purtat epoleți.

Dorobanții pedestri erau înarmați cu o sabie dreaptă de cavalerie („kirasirski palaș”). Centiroanele, după modelul general al miliției pămîntene, erau din piele albă pentru Poliția administrativă și din piele neagră pentru Poliția judecătorească.

Dorobanți călări erau înarmați și cu un pistol pe care îl purtau înfipt la centură, muniția acestuia fiind purtată într-un patrontaș cu banderolă, din piele albă sau neagră, în funcție de serviciul în care erau repartizați.

În final, proiectul de regulament prevedea ca aceste dispoziții referitoare la ținutele dorobanților să poată, eventual, servi ca bază pentru viitoarele uniforme ale înalților funcționari ai statului<sup>17</sup>.

Regulamentul uniformelor dorobanților, inițiat de către generalul Kiseleff în spiritul regulilor și disciplinei existente în armata rusă, avea principalul merit că reglementa după principii moderne aspectul exterior și prin aceasta, poate și mentalitatea slujitorilor statului, încă tributari influențelor și obiceiurilor orientale.

Este însă de presupus că acest regulament nu a fost aplicat, în spiritul și litera sa, decât în mică măsură și poate doar în reședințele mai importante de poliție deoarece, după cum am precizat, prevederile regulamentului stipulau ca dorobanțul să-și confecționeze singur uniforma. În mod sigur, îmbrăcămintea acestor păzitori ai ordinii a fost influențată atât de posibilitățile lor materiale cît și de

preferințele personale în materie de modă. De altfel gravurile realizate în deceniul al cincilea al secolului de artistul francez Michel Bouquet, reprezentând tipuri de dorobanți din județele Romanai, Slatina și Țirgoviste<sup>18</sup>, constituie cele mai elocvente exemple ale portului arnăuțesc, fiind destul de îndepărtate de modelele de uniforme propuse de generalul Kiseleff în anul 1832. Se pare că abia după 1850, anul reorganizării trupelor de dorobanți după modelul unităților oștiri, se va institui o anumită uniformitate în ceea ce privește echipamentul acestora, deși, chiar și atunci, vor mai apărea numeroase excepții pe care artiștii vremii, în căutare de pitoresc și exotism, le vor immortaliza în lucrările lor.

Desigur că în mediul urban, dar mai ales în București, dorobanții au respectat în mai mare măsură prescripțiile regulamentului uniformelor, elaborat de generalul Kiseleff. Mărturie stau schițele realizate de pictorul francez Auguste Raffet în anul 1837, reprezentând un dorobanț al Agiei bucureștene (dorobantz ou garde de la police, petite tenue) purtând uniforma de tip occidental<sup>19</sup>.

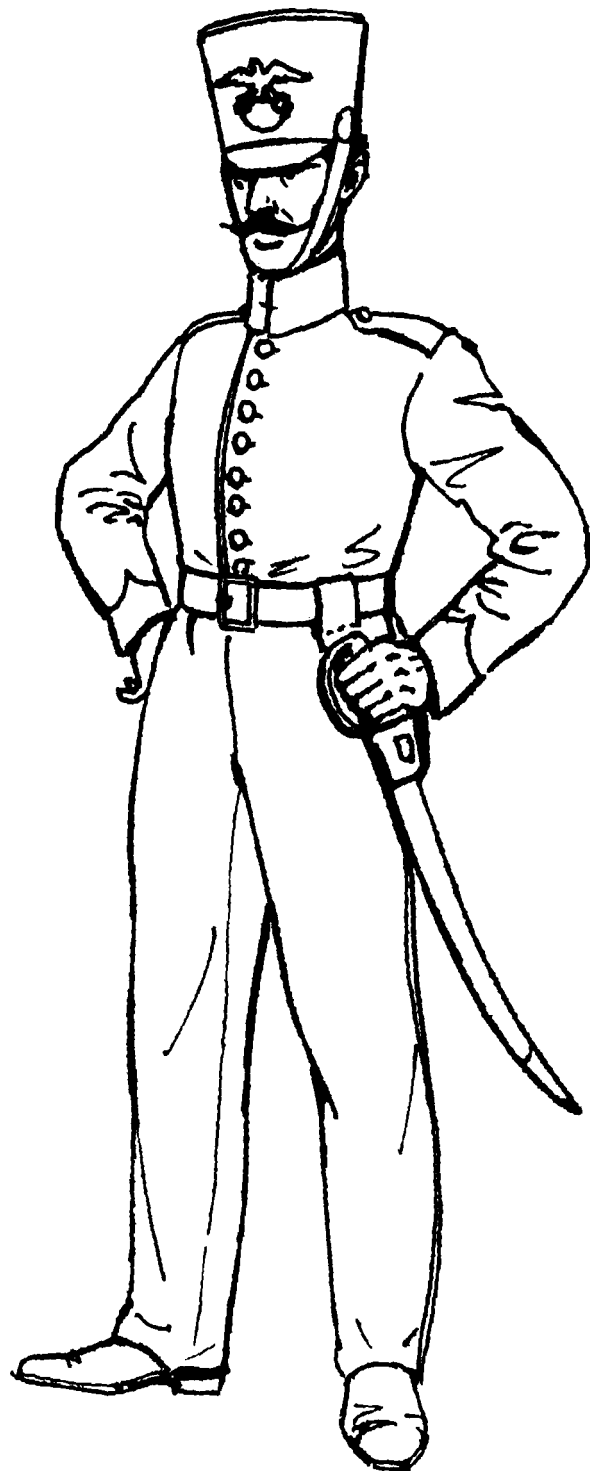
Elaborarea regulamentului asupra uniformelor dorobanților a stîrnit încă protestele ofițerilor din miliția valahă, care se considerau singurii îndreptățiți a etala eleganța și fastul militar pe ulițele Bucureștiului. Ofițerii oștiri pămîntene, multă vreme desconsiderați de către ofițerii ruși care îi numeau în deridare „pandurski ofițir”<sup>20</sup>, așa după cum apucaseră a-i cunoaște cînd le-au dat ajutor în războiul cu turcii, ceea ce dădea naștere totdeauna la dușmănie, dobîndiseră, după îndelungi stăruințe, dreptul de a purta însemnele corespunzătoare rangului lor: epoleți (august 1831) și broderii ofițerești la gulerul și manșetele mondirelor (1833)<sup>21</sup>. Ei se vedeau deodată concurați în privința eleganței dar și a prestigiului în societate, de aceste noi formațiuni militare care prin însăși natura atribuțiilor lor ar fi trebuit să cedeze întîietatea tinerilor dar foarte ambițioșilor ofițeri ai miliției pămîntene. Aceste nemulțumiri s-au concretizat într-un memoriu pe care conducerea oștiri îl adresa, la 26 iulie 1833, „Cinstitei Dvornicii din Lăuntru” și pe care îl vom cita în întregime pentru ineditul și pitorescul limbaj folosit: „În toate stăpînirile europenești uniforma ostășească este reglementarisită, numai aici în pămîntul nostru este desprețuită că și șefii dorobanților au luat uniforma ofițerilor miliții lucru care le aduce destulă obidă și descurajare, socotindu-să toți deopotrivă cu dorobanții, după cum uniforma lor este așa de nerespectată. Față dar eu ca unul ce sînt dator să apăr cinstea miliții din care ține a tuturor deobște, am cinstea a face cunoștință cinstitei dvornicii, că celelalte Dregătorii fără a lua pildă de la cinstita Dvornicie, nu numai au slobozit pă dorobanții lor, ci unele i-au și silit să îmbrace uniforma miliții. Tiștii au cusătura gulerului (broderii dreptunghiulare, n.a.) întocmai cu a noastră ce atît cu strădanie am dobîndit și nu o poate purta cinevaș la ostafeacă decît după slujba de șase ani. devreme dar ce aceasta spînzură fieștecăruia, nici un ofițer nu va rămînea atîta vreme într-o slujbă așa de ostenitoare. Pășterile (emblemele, n.a.) chiverilor dorobanților seamănă cu ale noastre; apoi dacă ostașul nu se va dovedi prin portul său din niște proști slujitori și dacă tiști fără nici un cin (rang, n.a.) poartă uniforma de cinovnic, este invederat că peste puțin să vor maltrata și epoletele și atunci tragerea de inimă către slujbă și ambiția ostașului va lipsi cu totul și așa se slăbește o sistemă întocmită cu atîta osteneală. Cinstita Dvornicie va vedea că tistul Agii, al magistraturii, al Dvorniciei de poliție, al Isprăvnicatului de Ilfov și Dvorniciei temnițelor și de vei găsi va popri cu totul aceasta pîruncindu-să a lua pildă de la Cinstita Dvornicie, iar pă mine de urmare să mă cîntească cu răspuns”<sup>22</sup>.

Nu se cunoaște răspunsul „Cinstitei Dvornicii din Lăuntru” la vehemente proteste ale ofițerilor miliției pămîntene, însă este de presupus că factorii de decizie

ai respectivei Dvornicii nu au renunțat la ideile de unificare în spirit european a uniformelor primelor unități românești de pază și ordine.

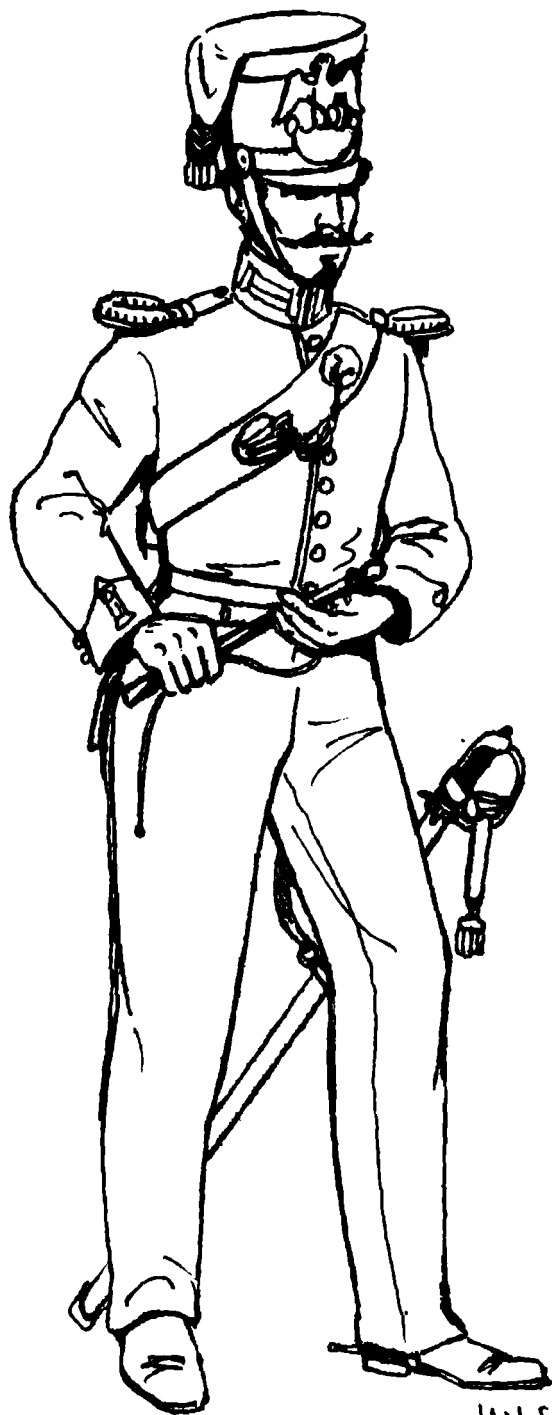
Această idee este întărită și de hotărîrea domnitorului Alexandru Ghica; la 11 septembrie 1834, prin Înalta poruncă de zi nr. 60, el decide diversificarea într-o și mai mare măsură a uniformelor funcționarilor Agiei, în raport cu specificul activității fiecăruia, pentru ca „la săvîrșirea îndatoririlor lor să poată fi cunoscuți, spre a li se aduce de fieșticare cuviincioasa ascultare”<sup>23</sup>. Conform acestei hotărîri *Vel Aga* trebuia să poarte pălărie bicorn din fetru negru, cu penaj negru, un mundir lung, tip redingotă, din postav „albastru rumânesc”, cu paspoale roșii, guler și manșete de culoarea fondului, cu broderii dreptunghiulare din fir argintiu, și o „mărgioară” din fir, la partea superioară, nasturi argintii, epoleți de polcovnic cu franjuri din fir argintiu, fără steluțe, port-sabie din fir argintiu și sabia ofîțerească. *Pomoșnicul Agii* (ajutorul Agiei) avea uniformă ca a Agăi însă bicornul fără penaj, iar mondirul fără „mărgioară” la guler și manșete și „șpangă civilă” (spada de ofîțer necombatant, n. a.) în loc de sabie. *Comisarii*, șefii ocoalelor (văpselelor) Bucureștilor, aveau uniformă ca a „Pomoșnicului Agii”, însă fondul gulerului și manșetelor era de culoarea „după fața văpselilor Orașului”, adică roșu, verde, galben, albastru sau negru. *Șeful dorobanților Agiei* (tistul) avea ceacou din postav negru cu flamă din postav roșu, accesorii metalice argintii, mondir-frac din postav bleumarin cu guler și manșete din fir argintiu, nasturi argintii, epolet de „ober-ofîțer” (ofîțer inferior, n. a. ), fără franjuri, din fir auriu, paspoale roșii, pantaloni gri cu paspoal roșu, leduncă cu banderolă și port-sabie, din fir argintiu, sabie ofîțerească de cavalerie. O astfel de uniformă trebuie să fi purtat și celebrul căpitan Costache Chihăia (sau Chihăiescu), care, în calitatea sa de comandant al dorobanților poliției capitalei, instituisese un regim de teroare și abuzuri, devenit celebru în epocă. *Subt-comisarii și căpitanii de margine* purtau o șapcă cu cozoroc, cu calota din postav bleumarin și banda în culoarea distinctivă, avînd în față un mic vultur din metal alb. Mondirul-frac era ca al șefului dorobanților, cu guler și manșete în culoarea „văpselelor”, ornat doar cu o singură broderie dreptunghiulară, din fir argintiu, paspoalele fiind în culoarea „văpselelor” capitalei. Erau înarmați cu spadă. *Subt-șefii barierelor* aveau uniformă ca a subt-comisarilor, însă gulerul și manșetele nu aveau broderie ci doar un galon din fir argintiu la partea lor superioară. Armamentul consta într-o sabie de soldat de infanterie (sabre-bancal), avînd dragonul din fir argintiu, suspendată de o centură din piele neagră. *Epistații* aveau uniformă identică cu a subt-șefilor de barieră, însă galonul de la guler cu dragonul de la sabie erau din lînă albă. *Dorobanții călărași* ai Agiei aveau ceacou din fetru negru, cu flamă și șnur roșu, emblemă și jugulare din metal alb, mondir-frac bleumarin cu guler și manșete (în colț) bleumarin, paspoalate cu roșu, pe guler aflîndu-se o petliță trapezoidală roșie, epoleți cu franjuri din lînă roșie, nasturi din metal alb, pantaloni gri paspoalați cu roșu. Centironul port-sabie era din piele neagră. *Dorobanții pedestri* ai Agiei aveau uniformă similară cu a călăreșilor, însă ceacoul nu avea flamă, epoleții erau din postav roșu, cusuți în umăr, iar armamentul consta din sabie de soldat de infanterie, cu centura port-sabie din piele neagră. *Paznicii de barieră* aveau uniforme ca ale dorobanților pedestri, cu deosebirea că epoleții erau în culoarea „văpselelor”<sup>24</sup>.

Avînd în vedere diversificarea atribuțiilor poliției capitalei, precum și înființarea unor instituții similare în celelalte orașe ale principatului, domnitorul Gheorghe Dimitrie Bibescu emite Înaltul decret nr. 600 din 31 decembrie 1844, prin care modifica uniformele unora dintre slujbașii acestor formațiuni de asigurare a liniștii și ordinii publice. Astfel, *Comisarii văpselelor* vor purta, începînd cu această



H.V. Șerbănuțu '90

*Dorobanț al Agiei - 1832*



H.V. Șerbănescu '90

*Seful Dorobanților Agiei – 1831*





Comisar de „Văpsea” - 1844



H.V. Sărbănuțu '90

*Dorobanț al Agiei – 1850*

dată, un mondir-frac din postav bleumarin, cu guler, manșete și paspoale „în fața vâpselelor”, și pantalonii bleumarin cu paspoal de culoare distinctivă. Gulerul și manșetele erau brodate cu fir argintiu. Pălăria bicorn rămâne neschimbată, ca la uniforma din 1834, din fetru negru, fără pene. *Ajutorul al doilea al șefului poliției orașului București* (de remarcat că nu se mai folosește cuvântul Agie), funcție nou înființată, precum și *Polițaii* din orașele Craiova și Brăila, trebuiau să poarte uniforme asemănătoare cu cele ale comisariilor din orașul București, însă cu guler, manșete și paspoale roșii. Toți acești funcționari de poliție trebuiau să aibă în „zilele solennele și de ceremonii, după osebite împrejurări”, o eșarfă tricoloră din „atlas”, cu ciucurii pe partea stângă. Se face aici puternic resimțită influența franceză. În „zilele de rînd” funcționarii de poliție puteau purta o uniformă mai simplă, fără broderii din fir, croită însă ca „uniforma mare”, dar fără eșarfă. Decretul admitea ca „după aprinsul luminărilor” polițaii să fie îmbrăcați în haine civile; „la aceasta însă din urmă întâmplare, cînd adică vor avea haine civile, vor ținea asupra lor eșarful, drept semn al Dregătoriei și al polițienescilor lor căderi”.

*Subt-comisarii* își păstrau uniforma din anul 1834, însă se renunța la epoleți, iar broderiile dreptunghiulare de la guler și manșete se transformau „într-o cusătură îngustă din fir alb împrejur”, iar centironul trebuia să fie din piele neagră cu marginile din fir argintiu și pafta argintie ornată cu vulturul Munteniei.

Comisarii „vâpselelor” din orașele Brăila și Craiova, precum și șefii polițiilor din celelalte orașe ale țării, trebuiau să poarte uniformă asemănătoare cu cele ale subt-comisarilor din București<sup>25</sup>.

Revoluția de la 1848 din Muntenia a îndepărtat, pentru scurtă vreme, vechile instituții care asigurau paza și liniștea publică, acestea fiind considerate niște instrumente de oprimare, antidemocratice și generatoare de abuzuri, amintirea Căpitanului Costache fiind prea proaspătă în sufletul bucureștenilor. Conducătorii revoluției au stabilit crearea unei gărzi naționale care să preia sarcinile de apărare a siguranței cetățenilor, după exemplul gărzilor naționale înființate în timpul revoluției din Franța. La 14 iunie 1848 era emis de către guvernul provizoriu un decret care stipula înființarea „gwardiei naționale”, avînd ca principal scop „păstrarea liniștii și a bunei orînduiei” dar și garantarea drepturilor dobîndite în urma revoluției<sup>26</sup>.

La 18 iunie 1848 Gheorghe Magheru era numit prin decret „Căpitan general al tuturor trupelor neregulate de dorobanți și panduri din România și inspector general al tuturor gwardiilor naționale”<sup>27</sup>. La 21 iunie era emis „Proiectul de atribuțiile și întocmirea gwardiei naționale” care stabilea că gvardia națională este un fel de asociație împotriva făcătorilor de rele și a „tulburătorilor”, preluînd din punct de vedere cetățenesc, al burgheziei aflată în plină emancipare, sarcinile de pază și de ordine ale localităților principatului<sup>28</sup>. În București „gvardia” era organizată pe cinci batalioane corespunzătoare numărului de comisii sau „vâpsele”, acestea fiind subîmpărțite în companii. Ofițerii erau aleși de către gardiști. Prin același decret gardiștii erau mobilizați la acțiuni de „caraulă în oraș unde va cere trebuința”. Fiecare batalion era obligat să asigure patrula de noapte în „vâpseaua” în care activa<sup>29</sup>. Prin aceasta, gărzile naționale se substituieră, practic, complet, vechii instituții a Agiei și organelor sale de păstrare a ordinii publice.

Se pare că membrii gărzii naționale nu au beneficiat de o uniformă proprie, deși decretul din 21 iunie preciza obligativitatea purtării la pălărie a unui semn ce trebuia să indice numele comisiei și batalionului din care făceau parte<sup>30</sup>. Statutul social aparte, de militar, la care nu ar fi putut aspira în mod obișnuit oricine, conferit

de calitate de membru al gărzii naționale, a determinat pe mulți din oamenii „cu căpătii, cu proprietate sau cu prăvălie” să-și confecționeze rapid o costumeție anume, cu care apoi să se afișeze pe ulițele orașului. Cert este că, la 8 august, trimisul Turciei, Suleiman Pașa, a fost primit de un mare număr de locuitori ai Bucureștiului, prezența numeroasă a membrilor gărzii fiind remarcată în mulțime datorită uniformelor, multe noi, confecționate pentru acest prilej, ca și prin semnele distinctive de gardist<sup>31</sup>. Din păcate, nu putem ști cum vor fi arătat aceste uniforme.

Înfrângerea revoluției muntene a însemnat și desființarea acestei formațiuni cetățenești de pază și ordine, pe ulițele Bucureștiului reapărînd Căpitanul Costache însoțit de dorobanții săi<sup>32</sup>.

În anul 1850, domnitorul Barbu Știrbei reorganizează instituția dorobănțească după „principii ostășești”, dorobanții călări de județe fiind organizați pe escadroane și puși, în ceea ce privește instruirea, sub autoritatea Departamentului oștirii. Concomitent, sînt sporite și efectivele dorobanților „poliției orașului Bucure: ti”, care numărau în 1850: 1 șef dorobanți, 3 ajutoare ale acestuia, 1 „vahmister”, 8 „unter-ofițeri” (subofițeri, n. a.), 93 dorobanți călări și 20 dorobanți pedestri<sup>33</sup>.

Cu același prilej sînt modificate și uniformele dorobanților, în conformitate cu evoluția modei militare a vremii. Regulamentul de reorganizare a dorobanților, din anul 1850, prescrie pentru aceștia o uniformă simplă, ce putea fi ușor confecționată în gospodăria țărănească, compusă din căciulă de model caucazian, cu calota din postav verde, paspoalată cu alb, avînd la bază un turban din blană neagră, tunică neagră din postav, cu guler, manșete (în colț), epoleți și paspoale din postav verde, nasturi din metal alb, pantaloni din dimie albă, cizme negre, brîu din lînă verde. Iarna putea fi purtată manta ca a oștirii, din postav gri, prevăzută cu o capă care acoperea umerii și brațele. Caporalii aveau un galon din fir argintiu la partea superioară a gulerului și manșetelor. Ofițerii aveau o uniformă asemănătoare, dar confecționată dintr-un postav mai fin, prevăzută însă cu pantaloni negri, lungi, cu lampas verde. Ofițerii aveau broderii dreptunghiulare la guler, epoleți de „ober-ofițer”, furajeră și șarf din fir argintiu, după modelul general al ofițerilor de cavalerie ai oștirii. Armamentul dorobanților călări de județe consta din sabie de model austriac, md. 1850 și muscheton cu capsă, prevăzut cu baionetă, de proveniență belgiană.

Dorobanții de poliție ai Agiei aveau uniforme asemănătoare cu cele ale dorobanților de județe, însă căciula avea calota din postav roșu, tunică și pantalonii erau din postav bleumarin, cu guler, manșete, paspoale, epoleți și lampas la pantalonii, roșii<sup>34</sup>.

Aceste uniforme impresionau pe călătorii și vizitatorii străini mai ales prin exotismul și originalitatea lor. Cu prilejul intrării trupelor turcești în București, la 29 iulie 1854, generalul Mehmed Sadik Pașa, un fost revoluționar polonez al cărui nume creștin fusese Michail Czajkowski, a fost deosebit de impresionat de primirea făcută de oștirea munteană, recunoscătoare pentru eliberarea de sub ocupația rusească. El remarcase și unități de dorobanți de județe și ai Agiei. Generalul turc scria: „Lîngă oraș aștepta pentru primirea noastră armata muntenească (...) în mare ținută, patru batalioane de infanterie, opt escadroane de ulani, îmbrăcați în albastru, cu vipuști albe și cu șepci albe, două baterii de artilerie, un escadron al jandarmeriei capitalei în haine cazăcești, ca ale noastre, cu roș, patru escadroane de dorobanți (...) îmbrăcați ca și cazacii de linie rusești, albastru cu verde deschis și cu șepci cercheze (subl. n.). Era o frumoasă armată, cal lîngă cal, om lîngă om, era elita națiunii”<sup>35</sup>.

Cu toate acestea, pictorul francez Théodore Valerio surprindea, cu ocazia călătoriei sale în principate, imaginea unui „Dorobanț de sat valah” purtând vechile straie arnăuțești, înarmat însă cu muschetonul și sabia regulamentare, md 1850. Într-un plan mai îndepărtat este totuși surprins, văzut din spate, un dorobanț purtând căciula caucaziană, tunica și ledunca regulamentară<sup>36</sup>. Este posibil ca în mediul rural obligativitatea regulamentelor militare, inclusiv în ceea ce privește uniforme, să fi fost mai puțin respectate, tot așa cum s-ar fi putut ca dorobanțul reprezentat de pictorul francez să constituie doar o excepție, el fiind însă preferat de autorul străin în căutare de subiecte exotice și pitorești. Surprinde totuși acuarela realizată de Théodore Valerio, reprezentând un dorobanț din București, în 1855, îmbrăcat într-o ținută cu totul originală: căciula de grenadier ungur, cu o placă semiovală din alamă în față și flamă cu ciucure roșu pe partea dreaptă, suman din postav cafeniu, decorat cu broderii din lână roșie și stelute, după model austriac, la guler, deschis la piept pentru a lăsa la vedere un imens chimir în care erau înfipite pistoale și hangere în cel mai pur stil oriental, pantaloni strâmți albi, cu galoane roșii, și cizme husărești cu ciucuri roșii<sup>37</sup>. Această pitorească ținută este surprinzătoare pentru mijlocul de secol XIX, în care îmbrăcămintea de model oriental cedează tot mai mult teren în favoarea hainelor occidentale, cu atât mai mult cu cât în capitală factorii de decizie puteau impune mai ușor respectarea regulamentelor militare, inclusiv în privința ținutei. Este, de asemenea, posibil ca imaginea dorobanțului din București să fi fost prefabricată, modelul îmbrăcînd în mod special niște vechi haine arnăuțești, pentru a flata gusturile exotice ale pictorului francez. Trebuie totuși remarcată multitudinea accesoriilor de uniformă austriacă prezente în costumația personajului realizat de Valerio, care par să confirme, o dată în plus, presupunerea că ținuta acestuia este încropită, și deci că valoarea documentară a acuarelei este discutabilă.

Evoluția ulterioară a organismelor de pază și ordine românești nu a mai cunoscut modificări notabile pînă la Unirea Principatelor din 1859, cînd această instituție va cunoaște o nouă dezvoltare în conformitate cu nivelul general atins pe plan european.

## **The Dorobantzes of Constabulary Police - The First Guard and Tidiness Units of Bucharest. 1830-1859**

### **Summary**

This paper describes the police forces organisation during the years of the Organic Regulations, the first constitutional rules of the Wallachian Principality, 1830-1859, when many modern institutions were set-up. The Organic Regulations have stipulated that, aside the regular army, will be rised a constabulary police which should replace the ancient military and administrative units of the medieval Phanariot era. These constabulary forces have received the traditional name of "Dorobantzes" which date, in Wallachia, from the 16th century. It was, in fact, a kind of yeomanry police, composed of middle-class people who were the owners of their horses and equipment. They were in active service for 3 years, 10 days a month; they could prolonge their conscription as much as they wanted. The Dorobantzes were divided into companies which

belong to the districts and Bucharest mayoralty. They were commanded by Captains ("Țiști") and the squads ("Căprării") were commanded by Corporals ("Căprari").

This paper has a special preoccupation towards the constabulary forces of Bucharest which were subordinate to the police prefecture ("Agie"). Its commander was "Aga" and he had five assistants called "Comisari" who directed the five districts of the town. Each suburb was administered by an "Epistat". The police prefecture had always 10 Dorobantzes for active duties; 10 other Dorobantzes were distributed to the districts.

The first major tentative in equipping these units according to the European standards, was made by the Russian General Pavel Dimitrievich Kiseleff, the plenipotentiary president of the Wallachian and Moldavian governments. He tried to impose a new uniform and discipline among the units of Romanian constabulary. These attempts had arise the protests of the officers of the new-created Wallachian army who felt that their military social status was deeply threatened.

Late in 1834, Prince Alexandru Ghica ordered new items of uniform for the different branches of the police of Bucharest. However, the foreian artists who journeyed through the principality produced drawings and paintings of Dorobantzes, many of them wearing the old clothes of Oriental fashion, probably as a result of their exotic and picturesque appearance.

Prince Gheorghe Bibescu had imposed new changes in the uniforms of the Dorobantzes according to the French style.

The Revolution of 1848 established the National Guard which have assumed the prerogatives of a police force; but the defeat of the Revolution, in September 1848, have ascertain the re-establishement of the ancient constabulary. Those units will be organized in a military manner by 1850.

Until the Union of the Principalities, in 1859, there will be no more changes concerning the Wallachian Dorobantzes organisation and uniforms.

## Note

1. Regulamentul Organic al Țării Românești, *Analele Parlamentare ale României*, tom I, partea I, București, 1890, p. 129.
2. General-locotenent Ion Șuța, *Infanteria română*, vol. I, Editura Militară, București, 1977, p. 133.
3. *Ibidem*, p. 134.
4. Col. Gheorghe Ionnescu, *Armata română. Ce a fost, ce este, ce ar putea să fie?*, București, 1906, p. 131, 218 și 232. Autorul numește „dorobanții” pînă la legea de organizare a armatei din 1872 „pseudo-dorobanți”, considerînd această denumire improprie pentru trupele de poliție călare.
5. Locot-colonel V. Nădejde, *Centenarul nașterii armatei române (1830-1930)*, Iași, 1930, p. 53.
6. Maior I. Popovici, *Organizarea armatei române*, vol. I, Roman, 1900, p. 26.
7. General-locotenent Ion Șuța, *op. cit.*, p. 134.
8. *Analele Parlamentare ale României*, tom II, partea I, București, 1892, p. 410.
9. Emil Virtosu, Ion Virtosu și Horia Opreșcu, *Începuturi edilitare, 1830-1832, Documente pentru istoria Bucureștilor*, Doc. XXIII, București, 1936, p. 43.
10. *Ibidem*.
11. *Ibidem*, p. 44.
12. *Albumul Oștirii*, Tipografia Bielz și Danielis, București, 1852.
13. Arhivele Statului, București, *Vornicia din Lăuntru, „A la Grande Vornitzie de l'Interieur”*, Dos. 2736/1832, fila 1. «La diversité des costumes des Dorobantz donne une bizarre d'uniforme qui finira par rendre la chose ridicule. En consequence le grand Vornik arrêtera pour l'avenir un projet d'uniforme pour les Dorobantz de l'Administration. Cet uniforme pourrait être un habit court bleu et collet rouge et bleu clair, avec des passepoils de diverses couleurs pour les différentes parties administratives, armes, sabres et pistolets. Les Chefs et Caporaux seraient

- distingués, les premiers par une broderie et la dragonne et les derniers par des gallons sur les collets. Ce projet me sera présenté par un rapport accompagné d'un dessin.  
Le President Plenipotentiaire des Divans  
Aide de Camp General Kiseleff».
14. Arhivele Statului, București, *Vornicia din Lăuntru*, Dos. 2736/1832, filele 8, 12, 17. Desenele sînt realizate în peniță și colorate în guașă.
  15. Emil Virtosu, Ion Virtosu și Horia Oprescu, *op. cit.*, coperta și planșele color.
  16. Arhivele Statului, București, *Vornicia din Lăuntru*, Dos. 2736/1832, fila 20, 28.
  17. *Ibidem*.
  18. G. Oprescu, *Țările Române văzute de artiști francezi (secolele XVIII și XIX)*, Ed. Cultura Națională, București, 1926, p. 32; Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document*, Ed. Meridiane, București, 1990, p. 111.
  19. G. Oprescu, *op. cit.*, p. 50.
  20. Lt.-col. D. Papasoglu, *Istoria fondărei orașului București, capitala regatului român. 1330–1850*, București, 1891, p. 146–147.
  21. *Ibidem*.
  22. *Arhivele Statului, București, Vornicia din Lăuntru*, Dos. 617/1833, fila 1.
  23. *Buletin. Gazeta Oficială*, nr. 30, 24 septembrie 1834.
  24. *Ibidem*.
  25. *Ibidem*, nr. 1, 2 ianuarie 1845.
  26. Dr. Maria Totu, *Garda civică din România, 1848–1884*, Ed. Militară, București, 1976, p. 17.
  27. *Anul 1848 în Principatele Române*, Tom I, p. 651.
  28. *Ibidem*, Tom II, p. 14.
  29. *Ibidem*, p. 15; dr. Maria Totu, *op. cit.*, p. 24.
  30. Dr. Maria Totu, *op. cit.*, p. 23.
  31. *Documente privind revoluția de la 1848 în Țara Românească*, Dir. Arh. Statului, București, 1962, p. 492.
  32. Vasile V. Dașkevici, *Istoricul reședințelor poliției capitalei. Fosta Agie*, București, 1934, p. 40. Autorul consideră „după documente că toate criticile aduse Căpitanului de Agie Costache Chihaiia erau nedrepte, izvorîte din patima contemporanilor, și că tistul era omul vremii sale, de o energie neînfrîntă și de o corectitudine exemplară în executarea serviciului”.
  33. *Albumul Oștirii*, București, 1852, pl. X.
  34. *Ibidem*.
  35. Cornel I. Scates, Vladimir Zodian, *Barbu Știrbei (1849–1856)*, București, 1981, p. 149.
  36. Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p. 111.
  37. G. Oprescu, *op. cit.*, p. 59, tab. LXV.

# Uniformele cetățenilor-ostași din Garda Națională

ADRIAN-SILVAN IONESCU

Studiile uniformologice de pînă acum, abordînd numai ținutele armatei române din diverse perioade, au scăpat din vedere uniformele sistemului administrativ și al aparatului de stat. Or, o organizație cu atribuțiuni polițienesti cum a fost Garda Națională – numită în mod obișnuit în epocă *gvardia civică* – înființată, după abdicarea domnitorului Alexandru Ioan I, ca un reflex al opiniei publice și al noului guvern la nesiguranța vremurilor și care, mai ales, a beneficiat de o uniformă atît de elegantă și inspirat aleasă, ar fi păcat să nu-și aibă locul binemeritat alături de celelalte și să se bucure de o consecință, mai mult decît o fugară trecere în revistă<sup>1</sup>. Iar aceasta cu atît mai mult cu cît, în 1991, se împlinesc 125 de ani de la instituirea Gardei Naționale din România (Foto 66-81).

Într-o vreme de primat al uniformei, cum era mijlocul secolului al XIX-lea, cînd aceasta dădea dreptul la o anumită greutate și statut social, civilii care totdeauna tînjiseră după ea aveau acum, deodată, prilejul să acceadă la ea și să se afirme în societate, alăturîndu-se, cu mîndrie, celorlalți ofițeri de carieră. De aceea, după instituirea gărzii și a uniformei sale, este un adevărat exod către atelierele fotografice unde maeștrii de atunci ai camerei de luat vederi abia mai pridideau afluxului cererilor: burghezii proaspăt înrolați luau poze grave, sincer pătrunși de importanța propriei lor persoane și de iluzia marțialității care, tocmai de aceea, dădea o notă comică imaginii. Nenumărate fotografii, format „carte-de-visite”, stau mărturie acestei patimi cu care ofițerii și soldații „de duminică”, deveniți peste noapte militari, trăiau o clipă de beatitudine și de uitare de sine sub mîndrele straie în care parcă erau deghizați pentru un bal sau petrecere costumată de anvergură. Dar, lungile ore de serviciu sub arme, de exerciții, patrulare, gărzi și parăzi nu erau atît de dese încît să-și uite, totuși, poziția lor reală, astfel că trebuiau să se întoarcă, cu tristețe, la surtucul ori șorțul cotidian și la condica de conțopist, la ghișeul băncii sau la teigheaua prăvăliei.

Mozaiicul social al gărzii făcea din ea o organizație democratică, egalizată acum, o dată în plus, prin uniformitate – listele gardiștilor din cele cinci legiuni ce corespundeau „culorilor” (sectoarelor de atunci) Bucureștiului sînt revelatoare în acest sens și dau o idee despre meseriile locuitorilor Capitalei precum și de trama stradală de atunci și de zona în care locuiau anumite personalități ale timpului\*. În *Lista de gardiștii orășanesci din copriusul colorii de roșu din Comuna București*

\* O cercetare similară, dar pentru anul 1870, făcea și Gh. Vasilescu, în paginile strămoșului acestui volum, acum 27 de ani, în studiul „Contribuții la istoricul Gărzii Civice din București” (Materiale de istorie și muzeografie, 1964).



(respectiv galben, verde, negru și albastru)<sup>2</sup> sînt înscrîși toți cetățenii care aveau dreptul să facă parte din gardă, specificîndu-se ocupația fiecăruia. Astfel, ca plasticieni vom întîlni pe pictorii Carol Szathmari – al cărui nume este conotat *Carl Satmari* – în roșu, suburbia Curtea Veche, Theodor Aman în galben, suburbia Boteanu și tot în galben, suburbia Popa Dârvași pe sculptorul Carl Storck – scris *Storc* și, pentru că tehnica artistică practică de el nu era poate prea clară ori cunoscută celui ce îl înscrisesse, la rubrica ocupației este trecut „profesor la Acad[emiei]” datorită postului ce-l deținea la Școala de Belle Arte. În suburbia Colțea (roșu), locuia Constantin (notat *Costache*) Esarcu, „membru la Ateneu” și tot acolo fostul ministru Vasile Boerescu. Majoritatea medicilor erau concentrați în roșu, suburbia Răzvan (doctorii Chiriazii, Felice, Trandafirescu, Nica, Ludovic Fialla – erau rare cazurile cînd le erau date și prenumele, în general ei aparînd consemnați doar cu titlul ce-l dețineau), suburbiile Popa Herea (Ioan I. Polizu), suburbia Colțea (Panait Iatropol), suburbia Sf. Dumitru (doctor Lampert, dentist), suburbia Doamnei (doctor Negură), suburbia Popescu (Leopold Coglu, Zicman Steiner), pentru ca în celelalte culori să apară doar accidental vreun alt slujitor al lui Esculap: în galben, suburbia Boteanu, doctorii Alexianu și Iorganda, în verde, suburbia Brezoianu, Alexandru Marcovici și în negru, suburbia Vergu, Dimitrie Christescu și Fotache Eustatiu. Tot culoarea roșu, ce reprezenta zona centrală a Capitalei, deținea înflăetatea și în privința librărilor, majoritatea foarte cunoscuți, magazinele lor fiind puncte nodale și de reper în trama urbană a vremii: în suburbia Șerban-Vodă, I. V. Socec și Apostol Aricescu, în suburbia Sf. Nicolae-Șelari, Alexandru Spirescu, în Suburbia Sf. Dumitru, Ioan Tancovici, în Doamnei, Honoriu C. Wartha, în Crețulescu, Nicolae Danielopolu. Tot aici sînt de remarcat și doi „tipografi” ce lucrau, cum se precizează, în tipografia lui C. A. Rosetti: Carol Göbl (scris *Ghebel*), viitorul proprietar al celebrului institut de arte grafice, și gazetarul Eugeniu Carada, trecut cu această ocupație probabil din eroarea celui ce întocmise lista și pentru care funcția de redactor la ziarul „Românulu” era sinonimă cu cea sub care fusese înscris. Tot cu ocupații ireale sau incerte sînt trecuți și ministrul și profesorul de istorie Vasile Alexandrescu Urechia (scris *Ureche*), din suburbia Brezoianu, ca „funcționar”, sau criticul literar, poetul și ziaristul Radu Ionescu, din suburbia Crețulescu, ca „ampliatu”. Doar gazetarul Ioan Valentineanu, din același cartier cu precedentul, este consemnat cu ocupația corectă – „jurnalist”. Redactorul și proprietarul ziarului franțuzesc din Capitală „La Voix de la Roumanie”, distinsul om de cultură Ulysse de Marsillac – scris doar *Marsiliac*, fără prenume – ce locuia în suburbia Popa Dârvași, fiind și cadru didactic, este trecut ca „profesor de științe”. Arheologul, literatul și eseistul Alexandru Odobescu, din suburbia Popa Cosma (galben) nu este onorat cu vreo ocupație ori funcție, fiind scris doar „liber” la acea rubrică, iar fostul militar și revoluționar Grigore Serurie, din suburbia Izvor (verde), este, simplu, „cetățean”. Actorii – cei mari ca și cei total uitați astăzi – și ceilalți slujitori ai teatrului, sînt totdeauna consemnați ca atare, pentru a nu fi cumva confundați cu alte ocupații: Mihail Pascaly (suburbia Doamnei), Ștefan Velescu și Constantin Roda (suburbia Crețulescu), Petre Nițescu (Pitar Moș, galben), M. Iordan (Izvor, verde), Emanoil Milo (Brezoianu, verde), Pavel Pascale (Popa Soare, negru); ba, simțim chiar fatuitatea celor ce activau în spatele scenei și care se recomandau cu titluri rezonante: Dumitrache Teodor „afișor la Teatru” și Stavrache Paraschivescu „sufler la Teatru”, ambii din suburbia Brezoianu. Reprezentantul artiștilor, Mihail Pascaly, ajunge chiar la o funcție importantă în gvarde, fiind numit comandant de companie printr-o decizie din 22 iunie și aprobată de domnitor pe 27 iunie 1866 (Arhiva Ministerului de Interne, Diviziunea Comunală, dosar 252/1866,

filele 137, 140). Nu trebuie omiși nici doi susținători ai distracțiilor și plăcerilor gastronomice: T. Bossel, proprietarul celebrei săli ce-i purta numele și care se închiria pentru baluri, spectacole, nunți și agape, și cofetarul Vincentz Fialkowsky (scris Fialcofschi), ambii din suburbia Crețulescu.

Faptul că toți aceștia nu erau considerați militari adevărați apare simptomatic în publicarea regulamentului de uniformă nu în „Monitorul Oastei” – organul armatei – ci în „Monitorul – Jurnal oficial al Principatelor Unite Române”. Totuși, la 17 aprilie 1866, la Teatrul Național este dat un banchet în cinstea gvardiei și a înfrățirii ei cu armata, la care participă toți membrii Locotenenței Domnești, mitropolitul, primarul Capitalei și alte notabilități, care salută instituirea acestui corp în toasturi pline de emfaz<sup>3</sup>. Ba, mai mult chiar, peste nici două luni, prin decizia nr. 953/9 iunie 1866, se hotărăște ca toate gradele din armata permanentă și din miliții să dea onorurile cuvenite și să salute ofițerii superiori lor din gvardie<sup>4</sup>.

Gardiștii aveau să se deosebească însă în continuare de trupele regulate prin faptul că li se conferise o ținută unică (exceptând dragonul de sabie, singurul care indica dacă este vorba de ținută de gală sau ordinară), fără marile posibilități de combinare și variere ale acesteia ca la ceilalți militari care beneficiau de mare ținută, mică ținută, ținută zilnică și de cazarmă. Apoi, gardiștii nu dispuneau de mîndrul semn de distincție care era epoletul de metal strălucitor, cu franjuri, al ofițerilor activi, la ei gradele plasîndu-se, cum se va vedea mai jos, pe mîneacă. La scurt timp după publicarea legii de constituire a gărzii, Ulysse de Marsillac opina în paginile ziarului său, „La Voix de la Roumanie” no. 22/4 Avril 1866: „Cea mai bună uniformă pe care o putem adopta pentru garda națională ar fi, credem noi, cea a vechilor dorobanți. Noi nu cunoaștem ceva mai pitoresc și mai național. În plus, este un produs al industriei autohtone”.

Aceasta era, însă, doar o sugestie de care nu s-a ținut seama căci în uniforma gardiștilor fuseseră amestecate mai multe elemente de influență străină (pălăria de la *bersaglierii* italieni sau de la *jägerii* cezaro-crăiești, tunica de inspirație franceză cu accente amintind de cele ale confederației sudiste americane) însă atât de bine topite încît nu rămîneau evidente decît unui ochi expert, astfel că întreaga lor costumație are un aer original, foarte plăcut și pitoresc. Nota de eleganță și distincție a vestimentației lor era absolut necesară pentru că legiunile fiecărui oraș și ale fiecărei „culori” din București erau destinate să constituie gărzile de onoare pentru vizitele domnitorului sau pentru primirea anumitor personalități militare ori politice străine. Uniforma gardiștilor era prin excelență națională, bazîndu-și efectele pe combinația de tricolor a drapelului țării – fondul civit, paspoalele galbene, cravata și penajul roșu – fapt care nu se mai întâlnea la nici una dintre ținutele militare din epocă. Aceasta pentru a reprezenta în cel mai înalt grad națiunea, întreaga populație civilă, indiferent de statut social și avere, chemată astfel sub arme și gata oricînd să-și apere țara. În cazul unui război, cînd trupele din armata permanentă și din cea teritorială ar fi fost angajate în lupte efective, gvardia civică trebuia să îndeplinească slujba de garnizoană în locul celorlalte. Așa s-a întîmplat în timpul Războiului de Independență cînd gardiștii s-au achitat exemplar de toate îndatoririle ostășești ce le preluaseră. În „Resboiul” nr. 32/24 august 1877 este dată o mică notiță, elocventă în acest sens: „Aflăm că garda civică se va pune sub legile militare, conform legii pentru casurile de resboiu”.

După *Jurnalul de descriere a uniformei gardei orășenesci din totă România*<sup>5</sup>, aceasta se compune dintr-o tunică identică celei de infanterie, din postav civit, lungă pînă la 8 cm deasupra genunchiului, închisă cu un rînd de 7 nasturi bombați, de alamă, fără vreun semn pe ei; față de cea a armatei, aceasta avea gulerul

răsfrînt. Toate paspoalele sînt galbene. În spate, în dreptul taliei, tunică se strîngea pe dedesubt cu un şiret pentru a crea o cabrare elegantă în timpul verii şi a permite îmbrăcarea unui cojoc sau altei haine mai groase pe vreme friguroasă căci nu fuseseră prescrise mantale. I. L. Caragiale, în *Garda civică*, evocă o paradă de Bobotează cînd, el şi camarazii săi cafegii, gardiști în compania din mahalaua armenească, își încinseseră centironul cu patrontaş peste palton; la vecinul său, de dedesubt se ițea și șorțul cu care rîșnea cafeaua de Martinica și Rio<sup>6</sup>. Pentru a preîntîmpina rigorile timpului rece, ofițerii legiunii a III-a din București înaintează ministrului de interne cererea nr. 1041/27 septembrie 1866 în care „și'au exprimat dorința de a-și face Mantale pentru sezonul de Iarnă, fiind că cu tunicile ce au le este peste puțință a resista asprimei timpului cînd se vor afla în serviciu”. Aceasta primește apostila favorabilă, întărită și de adresa nr. 21538 din 1 octombrie către Inspectorul General al gvardiei, generalul Nicolae Golescu<sup>8</sup>. Nu se precizează însă ce formă aveau aceste mantale, dacă erau de tăietură specială sau se asemănau modelului general al armatei (ceea ce era cel mai probabil) cît și dacă portul lor s-a generalizat sau a rămas doar apanajul ofițerilor solicitanți din legiunea a III-a (dat fiind că execuția și costul acesteia – de pînă la 150 de lei – priveau pe fiecare în parte și, deci, nu toți erau dispuși la cheltuieli, unii tărăgînd sau refuzînd chiar să-și facă uniforma, deși legea de înființare a gării prevedea amenzi de 200 de lei pentru recalcitranți, din care urma să li se confecționeze una). Pantaloni sînt de postav ser (gri) cu același paspoal galben. Pălăria, mai înaltă decît a vîntătorilor pedestri români, este de fetru negru, cu panglică de lac ce cre în față numărul legiunii înconjurat de două ramuri de laur din alamă; borul drept este ridicat și prins de calotă cu o cocardă tricoloră din tablă; sub cocardă se înfige penajul roșu de cocoș. În jurul gîtului, pe sub guler, se prinde o cravată în trei colțuri, roșie, ce se pîartă înnodată peste primul nasture de sus și cu vîrfurile atîrnate pe piept. Centironul de lac, cu cartuşiera și port-baioneta, se închide în față cu o paftă pe care este ştanțată statuia libertății avînd sus deviza „Onoare, Patrie, Libertate” iar jos „11 Februarie 1866” (data abdicării lui Alexandru Ioan I). Trupa era înarmată cu puști cu baionetă identice aceloră din dotarea armatei (transferate de la grănicerii dezarmați în urma recentei lor răscoale); gradații aveau tesac iar ofițerii săbii ca cele ale colegilor din infanterie, cu dragon de lac pentru mică ținută și de fir pentru mare ținută, cu franjuri subțiri pentru ofițerii inferiori și cu franjuri tari pentru cei superiori.

Uniforma ofițerilor era aceeași ca a gardiștilor simpli, doar că aveau libertatea să și-o facă din material mai fin. Centironul de mică ținută era ca la trupă, de lac, dar cel de mare ținută era de fir, cu un galon albastru și unul roșu, ca în armată, însă cu paftăua specifică gvardiei – deci, practic acesta, ca și dragonul, erau singurele deosebiri dintre ținute căci, cum s-a precizat mai sus, gardiștii nu aveau alte efecte sau însemne de diferențiere între ele. Nu li se conferiseră epoleți, dar gradele erau, după model general, plasate deasupra manșetei, în unghi pentru subofițeri – dar galonul, în loc să fie din lîină galbenă, ca în armată, era roșu – și în „nod unguresc” din trese de fir de aur, pentru ofițeri: cei inferiori aveau împletitura în ghirlandă – ce ocupa întreaga lungime a mîneții, pînă aproape de umăr – formată din una pînă la trei trese, corespunzînd gradelor de la sublocotenent la căpitan, iar cei superiori, aceeași ordine de una la trei trese dar cu un galon lat la bază. Penajul era tot roșu pentru ofițerii inferiori și tricolor pentru maiori și locotenent-colonel, în vreme ce colonelii, șefi de legiuni aveau o egretă albă, la fel ca cei din armată. Semnul de serviciu era identic aceluia din oaste: znacul de metal

alb sau galben, în funcție de grad, cu stema Principatelor Unite în mijloc, prins pe sub guler în așa fel ca să acopere nodul cravatei.

Cu timpul se remediază unele scăpări ale primului ordin de uniformitate: pentru a se deosebi ofițerii obișnuți de stat-majoriști cât și pentru a le oferi acestora din urmă semnul de distincție cuvenit, după câteva luni – în ședința Consiliului de Miniștri din 25 iulie<sup>9</sup> se fac propuneri de ameliorare a ținutei acestora, ce sînt aprobate de domnitor pe 30 iulie<sup>10</sup> și publicate în Monitorul Oficial pe 5/17 august 1866<sup>11</sup> – li se instituie anumite elemente conforme cu poziția lor în cadrul gvardiei. Penajul va fi alb pentru toate gradele în vreme ce doar colonelul, șef de stat major va avea panglică de fir la pălărie, iar maiorul și locotenent-colonelul o vor avea pe cea generală, de lac, dar bordată cu aur. Toți vor avea în față, în locul numărului legiuni., stema țării. Nasturii tunicii vor avea stampați pe ei aceeași marcă a țării iar gulerul și manșetele vor fi de catifea neagră, cele din urmă cu tresele și galoanele obișnuite pentru desemnarea gradelor. Colonelul va avea în jurul gulerului un galon de fir. Pantalonii de postav garante cu paspoal galben (care pentru colonel va fi același galon de aur). În locul centironului general, colonelul și locotenent-colonelul se vor încinge cu o eșarfă tricoloră cu ciucuri de fir. Tuturor gradelor li se legiferează portul eghileților la umărul drept precum și al pintenilor. Inspectorul general al gvardiei avea pe borul ridicat al pălăriei galon lat de fir auriu și pene albe de struț iar în față steaua de general prinsă pe panglica integrală de aur. Așa ni-l prezintă o stampă realizată în stabilimentul litografic al lui M. B. Baer din București pe inspectorul din 1866 al gvardiei, generalul Nicolae Golescu. Mai târziu, în 1872, cînd colonelul Pavel Zăgănescu va deține aceeași funcție îl vom vedea într-o fotografie purtînd bicornul specific generalilor, cu galon de aur și puf din pene albe de struț pe margine. Același galon de fir îl va avea și pe guler și, sub formă de dublu lampas, la pantalonii săi roșii; eșarfa va fi toată de fir. Tot cu acest prilej este prescrisă și uniforma medicilor care aveau penaj negru la pălărie, contraepoleții specifici din catifea de culoarea fondului tunicii cu broderii de aur reprezentînd frunze de pălămidă și bastonul lui Esculap, gibernă (geantă) cu leduncă de fir și spada ofițerilor asimilați din trupele permanente – acestea pentru că ei înșiși dețineau grade în cadrul gvardiei ca și colegii lor din armată. Astfel, medicul de legiune corespundea comandantului de batalion ce echivala cu un maior, iar medicul de batalion comandantului de companie care era căpitan sau locotenent.

Însă, prin adresa nr.1009 din septembrie 1866, emisă de Inspectoria generală a Gardei Cîtăținesci<sup>12</sup> către Ministerul de Interne, generalul Nicolae Golescu încearcă să aducă anumite modificări acestor proaspăt decretate uniforme. Astfel, se propune o renunțare la pantalonii roșii în favoarea celor gri dar cu lampasuri galbene pentru toate gradele ofițerești din statul major, cu excepția generalului și șefului de stat major care le-ar fi avut, în continuare, de fir. Toții ofițerii superiori să aibă panglică de fir la pălărie și câteva pene tricolore la baza penajului alb, precum și eșarfe tricolore doar cu ciucuri de fir. De asemenea, pe panglica de lac a pălăriilor să fie specificat gradul prin trese de aur – pentru șeful de legiune trei trese, pentru ajutorul său două și pentru comandantul de batalion o tresă. La uniforma medicilor se sugerează excluderea contraepoleților de catifea, caracteristici specialității lor, în favoarea broderiei cu fir a bastonului lui Esculap pe colțurile gulerului. Propunerile sînt respinse de ministru în termeni seci: „Uniforma gardei astfel precum se află se găsește foarte bine; prin urmare acesta (adresa) la dosar”. Totuși, sugestia plasării gradelor prin trese pe panglica pălăriei este adoptată, la fel ca la vînătorii pedestri.

În marele entuziasm ce îi cuprinsese pe cetățenii gardiști, din inițiativa celor înrolați în Legiunea I din București ia ființă o fanfară de 30 de instrumentiști (majoritatea foști muzicanți în retragere din armată) cum se spune în adresa nr. 826/9 august 1866 emisă de Inspectoria Generală a Gărzii Căminului către Ministerul de Interne<sup>13</sup>. Gestul este salutat de ministrul de interne prin ordinul de zi nr. 34 pe garda cetățenească<sup>14</sup> și prin acordarea unei uniforme specifice membrilor fanfarei, propusă prin adresa nr. 849/12 august 1866, semnată de șeful statului major, colonelul Grigore Gărdescu. Acesta prevedea ca pe pieptul tunicii obișnuite să fie cusute brandenburguri galbene cu nasturi de alamă la capete și trei trese de aceeași culoare la manșete. Aveau să fie înarmați cu tesace. Pentru *maestrul de capelă derigent* este propus N. Voinescu (care se și oferise în acest sens) căruia urma să i se acorde și un grad ofițeresc – lăsat la liberul arbitru al ministerului – ca semn de distincție fiindu-i cusută o liră pe gulerul uniformei. Această fanfară nu se făcuse totuși numai din „*dorința organizării și îmbunătățirii acestei instituțiuni*” cum se spusese în adresa către minister ci și cu intenții lucrative căci, la câteva zile după constituirea sa, se făcea deja reclamă în presă în favoarea ei pentru angajamente la diverse petreceri: „*Musica legiunei 1 din garda civică, compusă de 25 de artiști și având un repertoriu avut de tot ce este mai nou, se recomandă onor. public pentru nunți, baluri, grădini, banchete și altele, cu prețuri foarte moderate. Doritorii să se adreseze la cancelaria legiunei 1, casa Bărcănescu, strada Doamnei, de la orele 9 de dimineață până la 2 ore după amiază*”.

Uniforma făcându-se pe cheltuiala gardiștilor (și numai armamentul și muniția fiind dată de stat)<sup>17</sup> este de înțeles tocmai lipsa de uniformitate ce domnea în această organizație, fapt ce șochează în mod flagrant la compararea pozelor de epocă: neconcordanțe cromatice – unii au pantalonii gri deschis, alții gri închis, aproape aceeași nuanță ca tunica – și de tăietură – tunica prea lungă sau prea scurtă, pantalonii largi sau strâmți, pălăria mai înaltă sau prea scundă, cravata mai lată sau mai îngustă; apoi, centiroane nereglementare, provenind de la trupele de linie (închise cu pafale cu capete de lei) și chiar săbii de proveniențe ciudate, probabil achiziții personale. Această larghețe se datora și faptului că în chiar *Jurnalul de descriere a uniformei gărzii orașenești din totă România* se specifică liber ște trupe de a-și comanda haine din postav de calitate pe care o dorea, fără nici un fel de restricție, ceea ce în armată nu ar fi fost admis. Dar toate acestea dau mai multă savoare acestor militari ad-hoc, puțin de operetă, dar care se luau foarte în serios și-și făceau serviciul cu sîrguința și tenacitatea depusă în propria lor meserie (uneori chiar cu prea multă ardoare și intoleranță ce ducea la abuzuri și scandaluri speculate ca o inepuizabilă sursă de comentarii și atacuri din partea opoziției). Ei îmbrăcau uniforma ca pe un costum de bal ce le permitea să pară, pentru scurt timp, altceva decât erau în realitate, cu acea pasiune pentru travestire a marelui vis romantic care stăpînise întregul secol al XIX-lea. Visul dispărea în 1872 o dată cu înlocuirea acestei uniforme cu cea a infanteriei de linie de atunci și cu militarizarea totală a sistemului organizatoric al gărzii, ea trecînd de sub jurisdicția Ministerului de Interne sub a celui de Război. Și-a păstrat, în continuare, același nume pînă la desființarea sa în 1884, conform Înaltului Decret nr. 1985/30 iunie.

Fiecare legiune își avea propriul steag, ce semăna cu acela al armatei, doar că în locul stemei țării era plasată cea orașenească. Ziarul ieșean „Secolul” își informa cititorii că gardiștii gălățeni primiseră aprobarea domnitorului de a aplica pe steag efigia Sfîntului Gheorghe, patronul lor<sup>18</sup>.

Gardiștii erau înarmați cu puști cu capsă și încărcare pe țevă, de proveniență franțuzească, model 1857, înlocuite pe parcurs cu modele din anii 1861 și 1867. Pe lângă baioneta pe care o poseda trupa, subofițerii aveau și tesac. Ofițerii aveau săbii de infanterie, dar nici aici nu exista o perfectă uniformitate deoarece unii, mai cu dare de mînă sau mai fanteziști și dornici să se diferențieze de camarazi, își cumpărau modelul preferat pe speze proprii.

Pentru instruirea trupe și a ofițerilor, locotenentul de stat-major de geniu G. Gr. Manolescu publică, în 1866, la tipografia Ștefan Rassidescu „*Manualul Guardului Orășenesc*”. Conținutul era menționat chiar pe copertă: „Coprindîndu: Legea pentru formarea guardii. Școala soldatului și de Pluton. Instrucții pentru tragerea în țintă. Instrucții pentru întreținerea armii și consemnului generalu alu serviciului guardelor”. În interior erau inserate și patru planșe litografiate, prima reprezentînd schematic „Formarea în orînduieală de bătae” iar celelalte, cu ajutorul unor desene destul de fruste și naive de gardiști, exemplificau diversele comenzi și poziții cu arma (la piept, la picior, la atac, somația, încărcarea și executarea focului). Chiar pe copertă era o compoziție stîngace – dar care se voia un semn elocvent pentru cuprinsul broșurii – cu un ofițer sprijinit în sabie, un gardist cu pușcă și altul fără.

În consonanță cu efervescența sentimentelor patriotice și cetățenești ce impuseseră organizarea gvardiei, la Galați apare chiar și un ziar cu numele „Gardistul civic”, de lungă persistență în publicistica locală. A fost compusă chiar și o piesă de teatru cu cîntece, pentru care se făcea reclamă în jurnalul bucureșten „Independința Română”:

„Compania dramatică (Salla Bossel)

sâmbătă la 14 Ianuarie 1867

CĂPITANU cu NARAVU

Comedie în 3 acte de la teatrulu de “vaudeville”

Și pentru a doua oară piesa:

GUARDA NAȚIONALĂ

Episod original cu cîntece de D...

Musica de Flechtenmacher

(Homagiu adusu acestei Instituțiuni Naționale)”

Din cauza scurgerii ineluctabile a timpului ce șterge amintirile și face să dispară multe forme de cultură materială considerate demodate ori depășite, exemplarele originale ale uniformeii Gărzii Naționale sînt o raritate. Oricum, ele sînt incomplete. După știința noastră, doar în colecția de costume a Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București se păstrează o tunică de sublocotenent și un centron de fir. Aceste piese au figurat în expoziția „Moda Bucureștilor de acum un veac”, pe care am organizat-o, în 1979, la sala Kalinderu<sup>19</sup>, precum și în parăzile de costum istoric prezentate la Palatul Sutu<sup>20</sup>.

Pentru filmul „O noapte furtunoasă” (1943)<sup>21</sup> au fost realizate niște remarcabile reconstituiri, chiar dacă în acel moment nu erau disponibile nici modele originale care să producă tiparele necesare și nici vreun studiu uniformologic în materie.

Însuși regizorul, maestrul Jean Georgescu, s-a ocupat de costumul lui Jupîn Dumitrache, chereștegiul ajuns căpitan în Gvardie – interpretat cu har unic de neuitatul Alexandru Giugaru – și a celorlalți gardiști ce apăreau pe ecran. El a folosit amplul material documentar pe care îl adunase în urma unei minuțioase cercetări la Biblioteca Academiei, printre stampe și fotografii vechi, în vederea ireproșabilei elaborări a costumelor, absolut necesară veridicității peliculei. Semnatarul acestor rânduri a avut privilegiul de a răsfoi această impresionantă documentație în timpul uneia din vizitele făcute venerabilului părinte al cinematografului românesc care, cu generozitatea-i caracteristică, puneă totdeauna la dispoziția tinerilor bogata sa colecție de „amintiri”, de fotografii, conspecte și note, împărtășindu-și, cu volubilitate, experiența unei vieți plină de succese ce rezultau dintr-o mare probitate profesională și un desăvârșit respect pentru publicul spectator. Deoarece pînă acum nu au mai fost turnate alte pelicule de evocare a primilor ani ai domniei principelui Carol I de Hohenzollern în care ar fi putut să apară gardiști, reconstituiri ale maestrului Jean Georgescu rămîn singurele din filmografia românească menite să immortalizeze această instituție cu iz romantic și pe cetățenii-ostași îmbrăcați în mîndrele ei uniforme.

Deși a fost în uz un timp destul de scurt – doar șase ani – uniforma Gărzii Naționale a lăsat o frumoasă amintire posterității, fiind o formă insolită și unică de mixtură între vestimentația civilă și ținuta militară care a marcat un moment esențial și un stil foarte personal în uniformologia românească din secolul al XIX-lea.

## **The Uniforms of the Citizen-soldiers of the National Guard**

### **Summary**

The National Guard was founded in 1866, two months after the abdication of Prince Alexandru Ioan I from the throne of the Romanian Principalities. It was organized in order to defend the citizens' rights as well as to protect the new government against any reaction of the loyalists. This very year (1991) it is celebrated the Guard's one hundred and twenty-fifth anniversary.

Citizens from every social level enthusiastically rushed to volunteer. It is not without interest to have a look on the roll in order to observe the variety of occupations of the volunteers. These range from well-known politicians, editors, newspapermen, artists and actors to no less celebrated owners of restaurants or hotels, drugstores or bookshops. But the strenght of the Guard was given by the merchants, taylors, shoemakers, carpenters, masons, coaches, tanners, bakers, butchers, etc.

In spite of the differences between their status and fortune, all the members of the National Guard were, first of all, very fond of their uniform. This uniform was, indeed, very beautiful and full of originality. It was composed of a single-breasted dark blue frock coat with yellow pipings, buttoned with seven unmarked brass buttons. The trousers were of the same colour and have the same pipings, except for the staff officers who had red trousers. The hat was of black felt with the brim raised on the right side and pinned with a cockade with the colours of the flag: red, yellow and blue. Red cock plumes were fixed under this cockade. Unlike their comrades, the staff officers had white plumes while the physicians had black ones. Only the lieutenant-colonel and the colonel had three-coloured plumes. In front of the lacquer ribbon of the hat was placed the number of the legion to which belong the officer or the trooper. This number was of polished brass. Only the staff officers were allowed to wear the arms of the

Romanian Principalities instead of that number. Only the general had a cockade hat trimmed with white feathers; he had also a golden stripe on the collar and double golden stripes on his red trousers.

The belt was also of lacquer with a brass buckle mounted with the symbol of the Liberty rounded by the words: Honour, Country, Liberty. In full-dress the officers had golden belts with the same buckles. Only the lieutenant-colonel, colonel and the general used a three-coloured sash around their waist instead of the common belt.

There were no epaulettes for designating the hierarchy, as in the regular army, but the differences between the ranks were seen on the sleeves. The non-commissioned-officers had red woollen chevrons on the cuffs while the officers had golden lace. The staff officers were allowed to wear golden aiguillettes on the right shoulder. They had also their cuffs and collars of black velvet.

All the members of the National Guard, from general to the last man, had red ties knotted beneath the collar.

The officers had lacquer sword knots for undress and golden sword knots for full-dress.

It was fashionable for the troopers and the officers alike to have their portraits taken in full-dress. That's why the photographic studios of Bucharest and the other important towns of Romania were simply crowded by uniformed customers from the National Guard.

Unfortunately this garb was in use for only six years, until 1872, when the National Guard was moved from the Department of the Interior under the jurisdiction of the War Department and was uniformed on the regular army style.

## Note

1. Generalul Radu Rosetti, *Garda Națională. Scurt istoric. Rostul ei în Războiul din 1877-1878*, în „Analele Academiei Române”, *Memoriile Secțiunii Istorice*, seria III, tom XXV, mem. 10, 1943; Gh. Vasilescu, *Contribuții la istoricul Gărzii Civice din București*, în „Materiale de istorie și muzeografie”, Muzeul de Istorie al orașului București, 1964; Dr. Maria Totu, *Garda civică în România*, Editura Militară, București, 1976; Adrian-Silvan Ionescu, *Moda secolului al XIX-lea românesc*, în „S.C.I.A.” tom 28/1981.
2. Supliment la Monitorul Oficial no. 71 din 2/14 Aprilie 1866, no. 72 din 3/15 Aprilie, no. 75 din 7/19 Aprilie, no. 76 din 8/20 Aprilie, no. 77 din 9/21 Aprilie, no. 78 din 10/22 Aprilie, no. 79 din 12/24 Aprilie, no. 80 din 13/25 Aprilie 1866.
3. Supliment la Monitorul Ostei no. 16/21 Aprilie 1866.
4. Monitorul Ostei no. 17/20 Iunie 1866.
5. Monitorul, Jurnal Oficial al Principatelor-Unite-Române no. 77 din 9/21 Aprilie 1866.
6. I. L. Caragiale – *Opere III*, Ediție îngrijită de Paul Zarifopol, Editura Cultura Națională, București, 1932, p. 162.
7. Arhiva Ministerului de Interne, *Diviziunea Comunală, partea V*, dosar 254/1866, fila 18.
8. *Ibidem*, fila 19.
9. Arhiva Ministerului de Interne, *Diviziunea Comunală, partea IV*, dosar 253/1866, filele 36, 37.
10. *Ibidem*, fila 39.
11. Monitorul, Jurnal Oficial al României no. 171 din 5/17 August 1866; Luptătorul, Foe Militară no. 3/15 August 1866.
12. Arhiva Ministerului de Interne, *Diviziunea Comunală, partea IV*, dosar 253/1866, fila 292.
13. *Ibidem*, fila 119.
14. *Ibidem*, fila 172.
15. *Ibidem*, filele 127, 128.
16. Monitorul, Jurnal Oficial al României no. 192 din 2/14 Septembrie 1866, no. 193 din 3/15 Septembrie 1866.
17. Tot statul se ocupa și de instruirea gardiștilor, așa cum precizează ziarul „Independința Română” nr. 39/2 (14) Decembrie 1866: „Pentru instrucția teoretică și practică a D-loru ofițieri și a trupeî din



garda cetățenescă a Capitalei, Ministerul de război a hotărât a se da câte unu oficeru, doi sergenți și doi caporali pentru fiecare Legiune. Acesci oficeri voru fi puși sub comanda unui oficeru superioru din armata de linie, și care va fi pentru ori-ce, intermediarulu între dânsii și inspectoru generală a gardei”.

18. „Secolul” nr. 12/27 Mai 1869: „Măria sa Domnulu, prin apostilul pus pe raportulu Domnului Ministru secretaru de stat la departamentulu de interne cu No. 7070, a încuviințat ca dreptulu legiunei Gardei din Galați se porte de patronu pe Sântulu George”. Maria Radovici, *Drapelele gărzilor civice din patrimoniul Muzeului Militar Național*, în „Revista Muzeului Militar Național”, nr. 1, 1991.
19. Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziția „Moda Bucureștilor de acum un veac”*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muze” nr. 9–10/1979, p. 154, fig. 2.
20. Idem, *Un spectacol de istorie vie – parada de modă veche*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muze” nr. 8/1987; Idem – *Un secol de modă românească*, în „Arta” nr. 12/1988.
21. Idem, *Scenografia montării filmice a lui Caragiale*, în „Arta” nr. 5–6/1982

# Balurile costumate din secolul al XIX-lea și sursele lor de inspirație istorică

ADRIAN-SILVAN IONESCU

Istoria costumului abundă în momente de dominație a artificialului, a elementelor care modifică realitatea și alterează armonia estetică a fizicului purtătorilor.

Moda burgundă avea drept obiectiv alungirea siluetei. Bărbații purtau haine scurte cu pieptul vătuit și umerii falși, pantaloni colanți, încălțări moi cu vârful lung și ascuțit și bonetă țuguiață; femeile aveau rochii ample cu falduri bogate în față, în dreptul pîntecelor, iar în cap un „henin” conic de care atîrnau văluri fine.

Renașterea schimbă canonul de frumusețe impunînd formele cubice, puternice, planturoase. Hainele sînt confecționate din brocarturi grele, cu gulere de blană scumpă, dezvoltînd figura pe lățime. Deoarece Francisc I era un colos de doi metri, bine clădit și vînjos, ideali deveniseră bărbații cu umeri largi și piept athletic. Dacă natura nu-i înzestraseră pe toți cu asemenea calități, lipsa era suplinită de costum. Ornamentele din textură erau aranjate în benzi verticale care contribuiau la senzația de amplasare a toracelui la fel ca și pantalonii scurți și bufanți, ce se opreau la jumătatea pulpei. Hainele aveau creștături în multe locuri (coate, umeri), scoțînd la iveală cămașa albă de dedesubt ce amintea de o celebră victorie armată unde soldații învingători îmbrăcaseră hainele capturate care plesneau pe ei de zdraveni ce erau. Fiindcă regele care domnea de cealaltă parte a Canalului Mîneicii nu era atît de viguros ca francezul, ci mai degrabă durduliu și cu mare apetență pentru aventuri galante, a lansat o modă Henric VIII în care pieptarul era mult bombat în zona stomacului, iar bărbăția era puternic evidențiată de o teacă specială, ce se aventa de sub poala scurtă a hainei, printre pliurile pantalonilor bufanți. Bereta mică, pusă pe o sprînceană, pantofii bonți (uneori tăiați pătrat la vîrf) și barba lată accentuau această formă masivă.

Epoca imediat următoare reprezintă un summum de artificialitate a îmbrăcămînții. Sub influența spaniolă, toată lumea, indiferent de sex, era acoperită cu un fel de carapace din sîrmă, vată și pînză, ce impunea o atitudine rigidă, marțială. Siluetele devin ceva mai suple, chiar atrofiate. Vesta masculină se apropie de dimensiunile naturale ale cutiei toracice, dar păstrează o excrescență triunghiulară ce coboară spre bazin. Mijlocul este strangulat de centura spadei care accentuează și mai mult dezvoltarea anormală a șoldurilor acoperite de aceeași pantalonii bufanți, acum plini de cusături cu fir și perle. Gulerul este foarte înalt și obligă la o singură poziție a capului, cea frontală, de unde și aura de prestanță și demnitate a nobililor și bărbaților de stat ai perioadei. Se căuta o aplanare a diferenței dintre sexe: bărbații, deși cu bărbi scurte și fără plete, purtau cercei în urechi, agreau foarte mult bijuteriile și acordau toaletei mare parte din timp, în vreme ce femeile,

în afara mînilor, chipului și părului (și acela strîns cu grijă și acoperit cu nestemate) nu dezvăluiau nimic din nuri lor, nici decolteu, nici umeri, nici picioare. Corsajul doamnelor este, de asemenea, tare și plat, nelăsînd să se ghicească măcar anatomia specific feminină. Mînecele bufante la umeri și gulerele înalte, fie înconjurînd gîtul, fie ridicate la ceafă, ca un mănunchi de raze pe care se profilează capul (stil Maria Stuart) și amplexarea fustei cu falduri tari, pliate din croi și susținută de un schelet de sîrmă numit „vertugadin”, dădeau frumuseților de atunci o prestanță ce nu avea să mai fie atinsă vreodată.

Secolul al XVII-lea preia aceste elemente, dar ușurează materialele. Talia masculină se păstrează încă foarte sus, hainele se poartă închise doar la gît și la cîțiva nasturi de la piept, rămînînd descheiată la burtă pentru a expune cămașa fină cu multă dantelă. Șoldurile continuă să fie bine marcate de pantalonii largi și scurți pînă la genunchi. Se creează o emulație în privința subțiririi și eleganței picioarelor: ciorapii de diverse culori sînt prinși sub genunchi cu jartiere din panglici bogate de mătase și fir; pantofii au tocuri înalte (uneori din piele în alte nuanțe decît fețele) și se închid cu funde mari din același material ca jartierele. Cizmele au carîmbul răsfîrînt, iar peste el este lăsată marginea de sus a ciorapului, brodată sau dantelată. Pentru a părea mai agresivi – căci este doar epoca vajnicilor spadasi – , bărbații își tund pletele în scară, poartă un barbișon cît se poate de ascuțit, iar mustața zbîrlită este pieptănată în sus (fără a fi, însă, „în furculiță”). Pălăria mare, cu multe pene de struț, făcea pandant coafurii. Finele veacului aduce peruca uriașă – tot o modă lansată de sus în jos, din cauza calviției premature a lui Ludovic XIV. Accentul cădea în acea perioadă în exclusivitate pe capul leonin, invadat de bucle de păr în culori naturale.

Veacul al XVIII-lea exaltă în continuare artificialul, păstrînd peruca de diverse forme și dimensiuni – după statutul purtătorului –, dar cu părul alb, pudrat, acest accesoriu generalizîndu-se la ambele sexe. Înainte de Revoluția Franceză, femeile ajunseseră la coafuri de mărimi aberante, în care maeștrii frizeri imaginau compoziții tematice precum anotimpurile, parcul, grădina de pomi fructiferi sau marea cu corăbii – generoasă sursă de inspirație pentru caricaturisti. Tot acum rochiile își reiau dimensiunile colosale, susținute de aripi laterale din metal (un model se numea chiar „polonaise aux ailes”) sau de un jupon bufant, susținut de sîrme și balene, numit „coș” („panier”). Femeile intrau în aceste dispozitive ca în niște colivii, dispunînd de o libertate de mișcare relativ redusă. Este lesne de înțeles de ce frivolitatea ajunsese o adevărată virtute, doamnele fiind preocupate să scape cît mai repede – prin dezbrăcare – de greoaiele lor veșminte.

De remarcat periodicitatea cu care reveneau anumite mode, chiar dacă erau incomode și greu de întreținut, spre a nu mai vorbi de scumpetea acestor veșminte. După decoltata și lasciva modă antichizantă a costumului „empire” – unde se crease o mare discrepantă între vestimentația ușoară, străvezie, dominată de alb, a femeilor și abundența de fireturi și blănuri a uniformelor de curte sau militare ale bărbaților – în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea se revine la falsitatea fustelor cloș, suprapuse pe multe jupoane ce aveau să ducă la crinolina din vremea celui de-al doilea imperiu, susținută de balene și apoi de cercuri de oțel. Crinolina avea o deschidere perfect circulară față de înaintașele sale elizabetane și pompadouriene de formă oblongă, dezvoltate doar pe lățime și aplatizate în față și spate, chiar dacă erau continuate de trenă. Turnura, apărută spre finele celei de-a șaptezece decade, are, de asemenea, partea frontală mai puțin învoaltă față de abundența de falduri, funde și volane, concentrate în partea dorsală. O dată cu ea dispar și corsetul, și construcțiile din materiale textile care urmăreau să mascheze

anumite deficiențe fizice. Secolul nostru a cucerit, se pare, naturalețea de mișcare a omului, deși ultimii ani au readus umerii falși, exagerat de mari, aplicații tuturor jachetelor și pardesiilor feminine, ca și pantalonii cu turul larg și strînși la glezne, în chip de șalvari, în moda masculină.

După acest lung preludiu să vedem, în continuare, cum s-a conservat memoria veșmintelor din vechime prin folosirea lor ca sursă de inspirație la balurile mascate. În plină epocă a îmbrăcăminții artificiale, oamenii secolului al XIX-lea simțeau o acută nevoie să accentueze această stare de lucruri prin „călătoria” în epoci trecute, cu mode specifice, intermediul fiind travestirea (Foto 82–102). Deși carnavalul avea greutatea unei instituții de sine stătătoare ce ființa din vremuri imemorabile – iar cel italianesc, cu precădere cel venețian, lua proporții de stat – totuși, niciodată acesta nu a fost sărbătorii cu mai multă fervoare ca în veacul trecut. Balurile costumate se țineau lanț din ianuarie și pînă la lăsată secului. Și la noi, după „europenizare” (deci după 1830) s-a adoptat acest obicei – pînă atunci necunoscut și nelegat de tradițiile ancestrale – alături de toate celelalte mode venite din Apus (vestimentară, gastronomică, muzicală, literară, comportamentală etc.). Amploarea balurilor mascate – indiferent de mediul social din care proveneau participanții – este reflectată de faptul că doi dintre cei mai mari dramaturgi români s-au oprit la acest subiect: Vasile Alecsandri în „Iași în carnaval” și Ion Luca Caragiale în „D’ale carnavalului” (unchiul celui din urmă, Iorgu Caragiali, scrisese și el o șansonetă comică numită „Băcanul la bal masché sau o senă de carnaval”).

Costumele erau motiv de competiție și preocuparea de bază a mondenilor ce nu puteau lipsi de la nici un bal și nu se puteau prezenta niciodată sub aceeași mască. Nimic nu este mai elocvent în acest sens decît descrierea pe care o face omniprezentul gazetar Ulysse de Marsillac înfrigurării cu care se pregăteau elegantele bucureștence pentru un asemenea eveniment: (...) În timp ce actorii de teatru sînt aplaudați, iată că cei din lumea bună se pregătesc pentru a deveni actori pentru o seară. Doamna Suțu deschide splendidele sale saloane pentru un bal costumat. Este incredibil cum toate neliniștile, toate grijile sînt adunate în jurul acestui bal. Cunosc nenumarate tîmpete fete și și mai multe tîmpete femei care nu mai pot dormi. Își smulg albumele unde speră să găsească modele. Madame Barriou (o modistă, n.n.) este copleșită de cereri; Madame Briol (altă celebră modistă din Capitală, n.n.) ar trebui să aibă o sută de brațe cu degete de zîmă; aceasta nu ar fi prea frumos, dar ar fi foarte util [pentru a putea onora toate comenzile]. Vă anunț [că veți vedea] frumoase marchize care vor face să pălească de gelozie toate modelele lui Boucher; păstorice care vor face pe toți Nemorinii din lume să întoarcă capul, colombine vioaie și cochete, jărânci așa cum n-ați văzut niciodată<sup>1</sup>.

Costumele erau, uneori, proprietatea purtătorului, care le folosea un timp îndelungat, cel puțin un sezon, ceea ce nu era prea plăcut căci personajul putea fi identificat cu ușurință și petrecerea își pierdea astfel tot hazul pentru el. De cele mai multe ori erau închiriate de la magazine specializate sau, dacă balul era dat într-o sală publică, puteau fi luate de la garderobă (ne mai amintim de „catindatul” lui Caragiale, magnetizat cu rom de Jamaica și de avatarurile cauzate de schimbarea costumului personal cu unul de la „grandi rob”).

Mult înaintea începerii sezonului, presa era asaltată de anunțurile negustorilor de măști și costume ori de acelea ale modistelor. Să spicuiim cîteva: „MADAME JULIE, marchande de modes, maison Török, se fait un plaisir de prévenir les dames de Bucarest, qu'elle vient de recevoir de Paris un grand assortiment de DOMINOS qu'elle louera à des prix tres-modérés”<sup>2</sup>; SPECIALITÉ/de /Robes de bals, de soirées et de théâtre/Mme DOMINICA

*couturiere/Se rappelle aux dames, qui veulent être bien habillées/Ses robes et ses costumes faits pour le théâtre, la recommandent aussi pour les bals masqués de famille/Prix Modérés/Rue Mogochoi Nr. 13/près le Consulat de Russie.*<sup>3</sup>; „Maschi și domino noue, colorate en velours et en satins se găsescu la subseamnă în dugheana d-lui A. Fara str. podul vechiu. Victoria Zavacka.”<sup>4</sup>; „COSTUME și MASCHI/DE INCHIRIAT/L. KRAUS/Strada Carol I no. 6, vis-à-vis de Walhalla, în curte. Mare deposit de măști și costume de catifea și metase. Măști de caracter precum: Mefistofeles, Faust, Robert [Diavolul], Cavalieri, din secolul XVI, Rococo, Jokai, Marquis, costumele potentatilor, etc., etc., cu prețuri moderate”<sup>5</sup>.

Balurile publice erau organizate în cele câteva spații ample ale orașului – la București, la Teatrul Național, în sălile Bossel și Slătineanu, la Teatrul Dacia – ca și în cafenele, restaurante și ospătării, unde accesul se făcea pe bază de bilet reținut din timp sau luat direct de la casă. Antreprenorii se întreceau să-și ofere serviciile publicului dornic de distracții. În acest scop erau solicitate aprobări de la prefectura poliției sau chiar de la ministru<sup>6</sup>.

Mascaradele aveau loc, cu regularitate, de două ori pe săptămână și alternau cu spectacolele obișnuite ale sălii: operă, teatru, revistă<sup>7</sup>. Patima de a nu pierde nici una dintre aceste seri sărbătorești îi împingea pe mahalagii la cele mai mari nebunii, precum îndatorarea peste măsură sau parcimonioasă strângere de fonduri de-a lungul unui întreg an, ce aveau să fie cheltuite în câteva nopți de plăceri fără limită. Aceia care nu erau destul de avuți spre a poseda propria trăsură și nu puteau să-și permită nici măcar angajarea unei birje se deplasau *per pedes apostolorum*, recurgând la diverse metode pentru a-și păstra costumul curat (mai ales când pretimpuria desprimăvărare din februarie 1865 topise zăpada și umpluse străzile de noroi): „Toată lumea dansează... nu pe un vulcan, ci pe o mlaștină. Ce importanță are! Cei bogați și aceia care par să fie au trăsuri închise în care își pun la adăpost podoba de sărbătoare. (...) La un nivel inferior se merge pe jos și aici este relevată ingeniozitatea cochetăriei combinată cu economia forțată. Spre exemplu, iată ce vedem. Femei și tinere fete se îmbracă pentru bal: rochie de bumbac fin, coafură cu flori, ciorapi de satin alb. Trebuie traversate străzi mocirloase și să se ajungă intact într-o sală puternic luminată unde fiecare pată se observă în chip nemilos. Ce fac ele? Peste ciorapii de satin își pun ciorapi groși de lână și apoi galoși de cauciuc; își ridică rochia de bal până la centură și-și acoperă capul și umerii cu o mare broboadă gri care coboară până la jumătatea piciorului. Cîteodată broboada este înlocuită cu o perdea. Bineînțeles, fusta de dedesubt este sacrificată. Dacă întâlniți ființe înfolite astfel, bălăcindu-se, cu rîvnă, în noroi, le-ați putea lua drept cerșetoare reîntorcîndu-se, la sfîrșitul zilei, în curtea miracolelor. Dar, din curiozitate, urmăriți-le. Ajunse în vestibulul sălii de bal, ele se dezbracă de învelitori: broboadă, perdea, ciorapi și galoși sînt depuși la garderobă. Lasă să le recadă fusta, puțin șifonată, cu o mîna își aranjează părul și florile, și iată fluturașul ieșit din crisalida sa, pur, strălucitor și, pe onoarea mea, adesea foarte drăguț, cu obraji fardați [natural] de drum și de oboseală, ochii lucind de plăcere și picioarele neliniștite de a se încălzi într-un dans nebun”<sup>8</sup>.

Nu de puține ori distracția veselei societăți se întîmpla să fie tulburată de obtuzitatea unor poliști mai circumspecți care-i obligau pe convivi să-și dea jos masca mai devreme decît ar fi dorit ei, așa cum s-a întîmplat într-un bal din Buzău la 1864. Însă cei deranjați nu se sfîesc să protesteze telegrafic împotriva acestui abuz chiar la ministrul de interne Lahovary<sup>9</sup>. Se întîmpla să fie chiar și victime care cădeau pe acest altar al hedonismului, cum a fost cazul unei tinere ale cărei veșminte au luat foc și ea a decedat în urma arsurilor<sup>10</sup>; în chip paradoxal, costumul

ei, care reprezenta larna, ar fi trebuit nu să atragă, ci să îndepărteze flăcările prin răceala sa! Totuși, un fapt simptomatic este că, în acel început de martie, flăcările, de fapt, nu mistuiseră fata aflată sub mască, ci însăși larna, marcând astfel întronarea primăverii prin sacrificarea unui suflet tânăr.

La balurile publice exista și riscul de a se intra în relații cu persoane din toate categoriile sociale căci, la adăpostul travestiului, aici putea pătrunde oricine și plana constant pericolul de compromitere ca urmare a acordării dansului unei persoane de rang inferior<sup>11</sup>. În ochii înaltei societăți era cu totul inacceptabilă o asemenea situație și de aceea se organizau baluri particulare unde avea acces numai elita. Marile familii se luau la întrecere în privința fastului sălilor, a rafinamentului supeului și, bineînțeles, a costumelor pe care le îmbrăcau. Deoarece la noi nu exista o presă ilustrată – cu excepția revistelor de scurtă viabilitate „Icoana Lumei”, scoasă la Iași de Gheorghe Asaki, în intervalele 1840–1841 și 1861–1866, și „Ilustrațiunea, Jurnal Universal” a lui Carol Szathmari<sup>12</sup>, care nu dispuneau de suficienți xilografi și de spațiu tipografic – nu se puteau da imagini de la balurile private, așa cum se întâmpla în publicațiile de acest fel din restul Europei; și nici măcar schițe disparate de măști, așa cum prezenta „Le Monde Illustré” (no. 307/28 Février 1863) pe o planșă întreagă: „*Costumes remarqués dans les bals costumés donnés à la cour à Tuilleries, chez M. le prince de Metternich et chez le comte Walewski*”. În România, toate comentariile rămâneau în seama cronicarilor mondeni care-și dădeau toată osteneala să fie cât mai corecți și exhaustivi pentru a nu neglija pe nimeni, a nu crea ierarhizări și a nu jigni. Ulysse de Marsillac a fost pionierul acestui gen în paginile ziarelor sale de limbă franceză din Capitală – „La Voix de la Roumanie”, „Le Pays Roumain” și „Le Journal de Bucarest”. A fost urmat de spirituala Constanția de Dunca în revista a cărei proprietară, directoare și aproape singură publicistă era – „Amicul Familiei”. Dar cel mai celebru dintre toți a fost Claymoor (pe adevăratul său nume Mișu Văcărescu), care a semnat această rubrică în „L'Indépendance Roumaine” timp de 23 de ani, creînd un stil specific și ducîndu-l pe cele mai înalte culmi ale eleganței de exprimare ce nu-i puteau refuza accesul în marea literatură jurnalistică, scoîndu-l de sub etichetarea de „gen minor”. Mișu Văcărescu-Claymoor nu se rezuma doar la coloanele acelui ziar, ci și-a adunat cronicile și în volume ce purtau titlul „La vie à Bucarest” ce cuprindeau evenimentele mondene survenite pe parcursul a doi ani.

Unul dintre locurile preferate ale protipendadei era Palatul Suțu cu spațioasele sale săli la a căror splendidă ornamentare contribuiau în egală măsură primitorii proprietari, Irina și Grigore Suțu, ambii mari amatori de distracții rafinate și admirabile gazde în orice ocazie. Ei dădeau, practic, nota sezonului, deschizîndu-l și închizîndu-l cu baluri în propriile saloane. Sînt interesante de comparat descrierile făcute la interval de 21 de ani a două asemenea baluri în palatul Suțu. În martie 1862, Ulysse de Marsillac notează: „(...) Contrar prevederilor noastre, bărbații travestiți erau foarte puțin numeroși. Dl. Adolf Cantacuzino purta cu dezinvoltura aristocratică a unui viconte de Létorière grațiosul costum de curte al secolului trecut. Dl. locotenent Ion Văcărescu avea un foarte bogat veșmînt de muschetar. Dl. Ulise Crețianu era don Alonzo și dl. Serge Putowski pierrot; d-nii Alexandrescu adoptaseră eleganta uniformă a gărzilor franceze. Numărul doamnelor travestite era mult mai mare. Am remarcat-o pe doamna Obrenovici (născută Catargi) care, cu grația sa, înfrumuseța costumul cavaleresc și rebel al domnișoarei [ducea Anne] de Longueville (sora Marelui Condé, dușmană declarată a lui Mazarin și o inițiatore a Frondei, n.n.); doamna Alexandrina Catargi (născută Bărcănescu) era minunată în originalul ei costum reprezentînd

veselia; doamna Maria Săvescu era o micuță spaniolă, iar sora ei, Elena Rallet, o elvețiancă; domnișoara Lucia Racoviță a îmbrăcat foarte bogatul și foarte pitorescul costum al țărăncilor, la fel ca și doamna Maria Cantacuzino, purtându-le cu o fermecătoare eleganță; cele două surori, domnișoarele Cretzulescu, au avut fericite idei de a se costuma în anotimpuri, una fiind vara, cealaltă iarna. Stăpîna casei [Irina Suțu] își lua vederea prin costumul istoric al Margheritei de Bourgogne. Domnișoara Eufrosina Fălcoianu era țărăncă bretonă, iar domnișoara Eliza Olănescu, păstorită din vremea lui Ludovic XV. Să cităm de asemenea o cochetă Esmeraldă, doamna Eufrosina Manu. Nu le pot numi pe toate și regret căci aici era o profuzie de bogăție și frumusețe care transformă splendidele saloane ale palatului Suțu într-una din acele scene unde par să aibă privilegiu exclusiv poveștile din «O mie și una de nopți»<sup>13</sup>.

La finele lui februarie 1883, Claymoor consemna un eveniment de același fel și de aceeași anvergură: „Balul costumat de la dl. Grigore Suțu a fost admirabil. D-na Irina Suțu purta un costum din secolul al XV-lea avînd coafura împodobită cu diamante, trenă lungă de brocart și mantou de curte ornat cu hermină. D-na Moruzi avea rochie lungă de catifea verde cu suitaș de aur, constelații de pietre și o tocă cu pene pe cap. Prințesa Ferdinand Ghica era în alb. Un grup reprezentînd secolul al XVIII-lea evoca Trianonul și splendorile sale. D-na Grădișteanu era vivandieră, Maria Catargi era îmbrăcată în Carmen. Balul s-a terminat la opt dimineața după un supeu demn de Lucullus”<sup>14</sup>.

Nu erau neobișnuite nici balurile în care se preciza o anumită perioadă istorică pe care toți participanții trebuiau să o respecte. Profitînd de mobilierul stil Ludovic XV și Ludovic XVI care împodobeau legația rusă din București, în data de 24 mai 1883 prințesa Urusoff, soția ambasadorului țarului, dă un bal în care „(...) toate doamnele sînt în costumul timpului, pîrînd portrete de Watteau, Boucher și La Tour coborîte din ramele aurite. O amintire a Trianonului într-o frumoasă seară de mai. (...)”<sup>15</sup>. Puteau fi văzute cu acest prilej toate celebritățile Capitalei cu părul pudrat și coafuri înalte, pline de giuvaeruri, alunițe din catifea plasate cu munificență pe obraji fardați și rochii cu trene nesfîrșite și „aripi” ce nu permiteau purtătoarelor să intre pe o ușă obișnuită decît cu mare efort. Unele își adjudecau chiar identități precise între reginele sau curtezanele vremii: Marie Antoinette, M-me de Pompadour, M-me du Barry.

Dacă varietatea veșmintelor era atît de mare în societatea înaltă, încercăm să ne imaginăm – incitați de un anunț din 1875<sup>16</sup> – marea diversitate întîlnită la balul croitorilor, adică tocmai al acelor care imaginau și executau modelele protipendadei.

După cum se vede, sursa de inspirație a travestiurilor era oferită de modelele epocilor istorice europene, cu precădere franțuzești: regine sau prințese medievale pline de demnitate, muschetari bătaioși, conți și duci din secolul al XVIII-lea înclinați spre galanterie și lux. Nu erau evitate nici uniforme militare de la începutul veacului, în special napoleoniene. Este uimitor cum nimeni nu era atras de fastuoasele veșminte feudale autohtone și nici de cele fanariote; probabil că amintirea acestei epoci era suficient de proaspătă pentru a mai suscita interes – erau încă verzi și în putere unii dintre cei care, în copilărie sau adolescență, purtasera anterior și fermenele, se încălțaseră cu papici ori meși și-și înfășuraseră capul cu un tarabolos, în vreme ce mulți bătrîni negustori de periferie continuau și la 1860 să umble cu halat și contăș, ca o certificare a averii și statutului social (căci portul oriental se mutase în rîndurile clasei de mijloc după ce protipendada renunțase, treptat, la el după 1830).

Foarte prețuit era însă portul popular tradițional pe care îl arborau cu multă plăcere, în orice ocazie, soțiilor domnitorilor – de la Marișca Bibescu la Elena Cuza și Elisabeta de Wied – luându-le exemplul, după aceea, toate boieroaicele. Pe lângă doamnele care, la diverse serate, îmbrăcau ia și catrința din proprie inițiativă, pentru a fi mai originale și pentru a-și demonstra patriotismul, erau organizate și unele baluri tematice unde costumele naționale erau „de rigoare”. Claymoor relatează câteva astfel de petreceri doar în sezonul anului 1883; pe 14 februarie, la balul funcționarilor, dat la Operă, se joacă bătuta și chindia, în vestimentația aferentă<sup>17</sup>; la balul de la Teatrul Național al societății „Furnica”, organizat sub patronajul reginei, toată asistența este în straie țărănești<sup>18</sup>; la fel, pe 8 martie, la balul de binefacere dat de comerțanții și industriașii români, unde, la tombolă, s-au remarcat domnișoara Zamfirescu, în cămașă brodată cu fir și fluturași argintii, fustă neagră de dimie cu paiete, brâu cu monede vechi și maramă roșie, precum și domnișoarele Dancovici, în port din Ilfov și Sococ, într-unul din Olteț<sup>19</sup>; la chermizele filantropice de la Teatrul Național, unde lumea bună se distra vânzând diverse produse la chioșcuri improvizate în foaier, doar doamna Crisovetoni este în costum autohton, restul frumuseților bucureștene împrumutând portul tradițional al altor națiuni – doamna Simonidi era alsaciană, doamna Grădișteanu era chineză, doamna Maria Eliad era olandeză, iar doamna Elena Catargi era florăreasă italiană<sup>20</sup>. Aceasta era însă o fantezie pasageră căci, pînă la urmă, lipsa de piese complete și autentice din alte țări făcea imposibilă închegarea și permanentizarea unor asemenea manifestări cu nuanță internațională. De altfel, frumusețea costumului nostru național îl impuse demult în saloanele selecte ale Europei. La un bal dat în 1865 la Ministerul de Externe al Franței, mai multe românce invitate acolo, ca și unii simpatizanți ai cauzei noastre, îl purtau cu dezinvoltură, remarcându-se din plin printre dominourile pariziene<sup>21</sup>.

Totuși, aceste haine de la țară erau purtate... ca la oraș. Ele corespundeau buzunarului purtătorilor și modei momentului: catrințele erau susținute de crinolină, alesișurile de pe ie erau din fir de argint sau de aur, ornamentele erau mult mai abundente decît cele pe care sătencele și le coseau cu mîna lor, în picioare nu se purtau opincuțe, fie ele și din piele fină, ci botine cu toc înalt, iar cizmele bărbaților erau de lac.

Se făcuse un obicei ca, imediat după bal, participanții să meargă la fotograf pentru a se immortaliza în costumele purtate. Unul dintre maeștrii preferați ai bucureștenilor era Franz Duschek ale cărui poze *carte-de-visite* și *cabinet* erau teaurizate în albume ce păstrau astfel, peste timp, amintirea efluviiilor petrecerii. Tîrziu, în plin secol XX, cînd nici fotografii, nici elegantele sale modele nu mai existau, imaginile create și suscitade de vreo seară memorabilă erau încă vii în memoria lui Mateiu I. Caragiale, ce le evoca punîndu-le în gura lui conu Rache, nostalgicul personaj ce-și depăna, cu zgîrcenie, experiența de polițai, punînd-o „Sub pecetea tainei”<sup>22</sup>.

Pasiunea pentru travestire era deprinsă încă din copilărie, prin grija părinților de bună condiție care, urmînd tonul dat de casele domnitore ale continentului, organizau baluri mascate pentru cei mici, amuzîndu-se pe socoteala progeniturilor ce le imitau manierele galante și curtenia de salon<sup>23</sup>. Mici generali romani, cavaleri medievali, prinți și marchizi ai secolelor al XV–XVIII-lea, arnăuți, surugii ori ofițeri de diverse arme, autohtoni sau de aiurea<sup>24</sup>, făceau pentru cîteva ore deliciul saloanelor elegante prin țopăielile lor sîngace, mimînd valsul, polca sau mazurca și prin asaltarea bufetului garnisit cu bomboane, prăjituri și limonadă, sub ochii satisfăcuți ai părinților, care abia așteptau oboseala odraslelor și retragerea lor la culcare pentru a începe, ei înșiși, propriul bal.



Deși întreaga societate urbană agreea balurile mascate, un cronicar mai elitist și, probabil, ursuz din fire – care nici măcar nu avea curajul să-și semneze opiniile – trăgea niște concluzii destul de tăioase în notele sale despre „Finele Carnavalului”, publicate în ziarul „Independința Română” nr. 24/1 (13) Martie 1867: „(...) Se vorbim acum despre balurile noastre mascate. Decă unu streinu aru voi se judece după conversație spiritulu măscloru nostre ieminine (căci măscile masculine la noi sunt o mare raritate) n’aru putea dobîndi o opiniune bună asupra loru. Se ne grăbim dēră de a intra în arena luptii pentru damele nostre, ale căror spiritu ne insuflă respectulu celu mai deplinu și se relevămu streinului adevēru. *Damele nostre care a avutu o educațiune bună nu iubesc mascaradele* (s.n.) și nu se decidu de cătu în casuri desperate – în momentele unde curiositatea le chinuesce de a recurge la măsci și la domino. Măscile cari constituă balurile nostre mascate, cu rare excepțiuni, sunt de origine: cameriere, cusătorese, marșande și bucătărese, cele mai multe din ele însă facu parte din demi-monde (jumătate lume) și anume din acea jumătate de lume din care a doua parte este fōrte suspectă. Localitățile (în sens de localuri, n.n.) în care s’au ținutu estimpu balurile mascate au fostu: Teatrulu celu mare, Sala Bossel și Sala Slătineanu. În acestă din urmă sală, *bucătăria, albia de spălat și etc. au fostu represintate în numerulu celu mai mare*. (s.n.) Chiaru și stereotipulu publicu bărbătescu din cele l’alte săli era de altă clasă ca celu din sala Slătineanu (...).”

Făcînd o statistică a sezonului 1872, Ulysse de Marsillac remarcă, nu fără ironie: „Carnavalul a durat anul acesta în România opt săptămîni și două zile. Au fost, în medie, patru baluri pe săptămîna, ceea ce dă plăcutul total de treizeci și două de serate dansante. Nu există tînără care să nu danseze cel puțin cinci cadriluri pe seară și cinci sau șase hore, ceea ce dă un minim de trei sute treizeci de dansuri pe sezon. Fiecare serată costă o femeie elegantă, în medie, cinci sute de franci. Ajungem astfel la un total variînd între 16 și 17 mii de franci pentru aceste cîteva săptămîni de plăcere. Și aceasta fără a renunța la spectacole, concerte, loterii caritabile, subscripții etc. Este drept că există resursele postului Paștelui, cînd nu se dansează decît o dată pe săptămîna și apoi venirea verii de care se va profita pentru a se face economii mergîndu-se la băile din Franța și Germania trecînd prin Italia pentru a se ține regimul vieții ieftine”<sup>25</sup>.

Dar oricît ar fi fost de mari cheltuielile, oricare ar fi fost costumul – fie el unul coborît din epoci apuse, fie unul de caracter extras din contemporaneitate, fie unul bine implantat în tradițiile etnografice ale țării – înaintașii noștri de acum un veac nu-și refuzau niciodată călătoria în timp și spațiu cu ajutorul travestiului care le crea iluzia că sînt alții, noi, transfigurați, fie și pentru o clipă de visare.

## **Les bals costumés au XIX<sup>e</sup> siècle et leurs sources d’inspiration historique**

### **Résumé**

Cette étude ramène dans l’attention du lecteur un divertissement fort prisé au XIX<sup>e</sup> siècle – le bal masqué. Après une revue des différentes modes des époques qui inspiraient les amateurs de bals masqués, on y présente ce type de distraction caractéristique de la mauvaise saison. Aussitôt après le Nouvel An commençaient les bals masqués qui se succédaient jusqu’au mardi gras. Les gens mondains de toute les catégories sociales urbaines s’empressaient à participer à bon nombre de telles occasions pour dépenser leur énergie – par la danse – tout comme leur

argent – par les frais considérables exigés par le changement successif des costumes. Les élégants ne pouvaient pas revenir en public dans le même costume, ce qui réclamait d'en avoir plusieurs, selon les milieux où ils se rendaient.

Pour les bals masqués, on préférait les costumes à un parfum historique, inspirés particulièrement des grands moments de l'histoire de France, du Moyen-Âge jusqu'à l'époque napoléonienne. Les tailleurs et les modistes étaient assaillis par des commandes qu'ils devaient exécuter à temps – ce pourquoi ces artisans étaient fort occupés durant tout le carnaval. Certains ateliers s'étaient même spécialisés dans les dominos, les masques et les différents costumes qu'ils vendaient ou qu'ils louaient. Leurs réclames étaient souvent insérées dans les journaux du temps.

Les bals publics étaient organisés deux fois par semaine – de règle, le mercredi et le samedi – dans les salles Bossel et Slătineanu, au Théâtre National et au Théâtre Dacia. Y participaient les commerçants, les fonctionnaires, bref, les amateurs de plaisanteries, de danse et d'aventures amoureuses, des gens de la classe moyenne en général. La haute société, en échange, fréquentait les bals privés qui avaient lieu dans les somptueuses résidences de quelques grandes familles bucarestoises: Oteteleşanu, Cantacuzino, Manu, Racoviță, Grădişteanu, Catargi, Blaramberg, Suțu. On en donnait la préférence au palais Suțu, dont les maîtres – le prince Grigore Suțu et son épouse Irina – étaient des amphitryons irréprochables. En fait, c'étaient les bals donnés par eux qui ouvraient et clôturaient la saison. Les chroniques mondaines signées Ulysse de Marsillac et Claymoor rendaient compte en termes enthousiastes de ces brillantes fêtes, cependant que le photographe Franz Duschek en immortalisait les costumes.

## Note

1. „La Voix de la Roumanie”, nr. 7/27 Fevrier 1862.
2. *Idem*, nr. 49/28 Decembre 1861/9 Janvier 1862; nr. 3/30 Janvier 1862.
3. *Idem*, nr. 13/8 Fevrier 1866.
4. „Curierul de Iassi”, nr. 15/9 Fevrier 1872.
5. „Resboiul”, nr. 179/19 Ianuarie 1878.
6. Arhiva Ministerului Afacerilor Interne, Divizia Administrativă, dosar 553/1862, fila 1: „D-le Ministru, / Precum în anii precedinți, voindu a da și în Carnavalu de estimp balluri Mascate în localulu numitu „Pomulu Verde” de doue ori pe săptămînă Joia și Dumineca, și Sâmbătă picnicuri. Ve rogu D-le Ministru ca să ordonați cui i se cuvine spre a'mi libera această voia. / Allu D-niei Vostre / Plecatu / Servu / Manole Pappadopoulos.”
7. „Resboiul”, nr. 516/22 Decemvrie 1878: „TEATRUL DACIA / Cu începere de la 27 Decemvrie a.c. și până la finele carnavalului se vor da în fiecare Mercuri și Sâmbătă baluri mascate cu tombolă. Iar în cele alte zile vor urma reprezentațiile de cafe-concert regulat cu artiștii cei mai distinși din străinătate.”; „Resboiul” nr. 216/25 Fevrier 1878: „Sala Bossel – Astăzi LES CENT-VIERGES, opera bouffe. Inceputul la 7 ore și jumătate. După acesta: Mare Bal mascat dat de Societatea artiștilor dramatici.”
8. „La Voix de la Roumanie”, nr. 11/2 Fevrier 1865; N. Vătămanu, *Istorie bucureșteană*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973, p.128.
9. Arhiva Ministerului Afacerilor Interne, Divizia Administrativă, dosar 265/1864, filele 1-2: „Telegramă / Presentată la Buseu / Sosită la București în 22/1/1864 / D-lui Ministru Interne / București / Regula generală este ca de balurile mascate să profite cei mascați pînă se termină serata, noi suntem opriți administrativ de la ora 12, protestăm Dv. și vă rugăm a ne acorda libertatea. (urmează semnăturile reclamantilor); rezoluția ministerială este tot sub forma unei depeșe: „No. 669/1864 ian. 10 (st.n.) / D. Pref. de Buzău / Mai mulți orașani reclamă că i opriți a șede a mascați în baluri peste 12 ore. Considerînd gingășia acestei reclamații veți lăsa liberă purtarea mascilor cît vor voi. / ss. Lahovary”
10. „Resboiul”, nr. 223/4 Martie 1878: „O victimă – La balul costumat al societății germane s'a întîmplat să se aprindă costumul d-rei Salter (fiica unui bețan funcționar de la Banca României), care reprezenta Iarna. Fratele ei, care o însoțea, s'a silit să'năbușiască focul, dar

- prea târziu a isbutit: focul atinsese o parte a corpului netericitei copile care a murit adi de dimineță în prada celor mai cumplite dureri."
11. James Henry Skeene, *The Frontier Lands of the Christian and the Turk, Comprising Travels in the Regions of the Lower Danube in 1850 and 1851 by a British Resident of Twenty Years in the East*, London, vol. I, 1853, p. 336, vol. II, p. 22.
  12. Adrian-Silvan Ionescu, *Szathmari* editor. În: „Arta”, nr. 4/1988.
  13. „La Voix de la Roumanie”, nr. 9/13 Mars 1862.
  14. Claymoor, *La Vie à Bucarest*, Editura Thiel și Weiss, p. 386–387.
  15. *Ibidem*, p. 465–469.
  16. „Le Journal de Bucarest”, nr. 466/28 Fevrier 1875: „Croitorii casei Briol dau luna viitoare un bal în sala Circului. În ajunul balului de la Curte, această veselă grevă pare să arate că grijile muncii nu au chinuit prea mult pe acești oameni de treabă”.
  17. Claymoor, *Op. cit.*, p. 356.
  18. *Ibidem*, p. 391–392.
  19. *Ibidem*, p. 406.
  20. *Ibidem*, p. 416–417.
  21. „La Voix de la Roumanie”, nr. 16/9 Mars 1865: „La ultimul bal costumat dat de dl. Drouyn de Lhuys la palatul ministerului Afacerilor străine, la Paris, s-a remarcat doamna Iancu Alecsandri, doamna baroană d'Avril (născută Odobescu) și domnișoara Bouvet, fiica d-lui Francisque Bouvet, fost consul al Franței la Iași, toate trei purtând cu o rară distincție costumul atît de elegant și pitoresc al țărăncilor române. Dl. baron d'Avril a adoptat costumul național al românilor de la șes, costum bărbătesc și nobil, căruia i-a păstrat, cu ușurință, caracterul specific.”
  22. Mateiu I. Caragiale, *Opere*. Ediție definitivă îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1936, p. 222.
  23. Pentru Prințul Imperial Ludovic Napoleon (fiul lui Napoleon III și al Eugeniei de Montijo) se organizau baluri speciale pe care revistele vremii nu uitau să le descrie cu lux de amănunte și ilustrații, precum „L'Illustration”, nr. 935/26 Janvier 1861 și „Le Monde Illustré”, nr. 210/20 Avril 1861; la București sînt menționate astfel de petreceri infantile în 1872 (cf. „Le Journal de Bucarest”, nr. 169/4 Avril 1872) și 1883 (cf. Claymoor – *op. cit.*, p. 412–414).
  24. Adrian-Silvan Ionescu, *Costumul popular și militar în vestimentația copiilor din secolul al XIX-lea*. În: „Revista Muzeelor și Monumentelor, Muzeu”, nr. 1, 1990.
  25. „Le Journal de Bucarest”, nr. 162/10 Mars 1872.

# Scrisori din războiul de întregire a neamului

PUICA BUHOCI – CIUCEANU

Sîntem în posesia corespondenței purtate în primele luni de război de colonelul Vasile Ciuceanu cu fratele său, profesorul Ștefan Ciuceanu, din care publicăm prima scrisoare<sup>1</sup>.

Intrarea României la 14 august 1916 în războiul sfînt pentru întregirea neamului a fost primită cu entuziasm de întreaga țară.

Armatele române au trecut Carpații și au început să elibereze Transilvania, dar în scurt timp Puterile Centrale și-au revenit din surpriză și au trecut la o puternică contraofensivă pe toate fronturile. Mai puțin numeroasă și mai slab dotată cu tehnică de luptă, armata română a ținut piept cu vitejie ofensivelor dezlănțuite pe frontul din Carpați, apărînd cu eroism trecătorile de pe Valea Jiului, Oltului, Prahovei și Oituzului.

Un alt teatru de luptă cu rol hotărîtor în desfășurarea războiului a fost în sud, unde armatele române au început lupta împotriva trupelor bulgare, turcești și germane în fruntea acestora fiind numit feldmaresalul von Mackensen, supranumit „rupătorul de fronturi”.

Sprijinul rusesc sosit cu întîrziere, insuficient și neconform acordurilor încheiate la începutul lunii august, a avut un rol hotărîtor în deznodămîntul de la Turtucaia și la căderea frontului dobrogean.

Pe acest front a acționat la comanda unei unități de artilerie colonelul Vasile Ciuceanu din Craiova.

Din scrisori reiese mareă prietenie ce-i lega pe cei doi frați, patriotismul, dorința lor de a vedea cît mai repede înfăptuită unitatea națională, precum și activitatea dusă de fiecare, unul pe front și celălalt în orașul Craiova, în toamna anului 1916. Se desprinde, de asemenea, sentimentul de amărăciune al profesorului Ștefan Ciuceanu care, respins la vizita medicală, datorită înălțimii – era mic de statură – ar fi dorit să poată participa la lupte în orice armă chiar și la aviație.

Din corespondență putem surprinde, de asemenea, tonul superoptimist sau, dimpotrivă, ultradefetist împărțit de populația din capitala Băniei, reflectat în amare considerațiuni de către Ștefan Ciuceanu: „Apropo de știrile ce sînt puse în circulație în privința războiului. Îți vine să înnebunești dacă le dai crezare, fie știri bune, fie știri rele... Sibiul cade în fiecare zi de două ori, mor și înviază în fiecare zi toți ofițerii din Craiova, sînt destituiți și avansați zilnic sute de ofițeri superiori. În fine, să te păzească Dumnezeu să crezi cinci la sută din cele ce se debitează pe trotuare și în cafenele!”<sup>2</sup>.

Pe măsură ce operațiunile de pe fronturile de luptă creșteau în amploare, spitalele din oraș încep să fie înșesate de răniți, fiind semnalate la început cazuri mai ușoare. Numărul mare al răniților va obliga în curând autoritățile orașului să transforme în spitale o serie întreagă de instituții printre care și Școala Normală de învățători unde sînt internați pînă la începutul lunii septembrie peste 400 de răniți.

La acest spital improvizat se remarcă cu pregnanță doctor chirurg Papillian, datorită căruia cei mai mulți răniți au fost recuperați întorcîndu-se la unitățile lor.

În timp ce pe front se duceau lupte crîncene, intelectualii craioveni: „jertfeau din punga zilnică, făceau colete pentru familiile luptătorilor, înțelegînd că și cei nemobilizați pot avea o contribuție însemnată în acest război.

În încercarea de a întări moralul ofițerilor și trupeii regimentului de artilerie din Dobrogea, Ștefan Ciuceanu relatează că, pe frontul din Carpați, vestitul regiment de infanterie doljean „26 Rovine”, după lupte grele purtate pe Valea Streiului împotriva unui inamic de trei-patru ori superior numericeste și cu o puternică artilerie grea, a reușit totuși să bareze înaintarea inamicului în defileul Jiului la Lainici.

Fată de activitatea sporadică a aviației noastre, Ștefan Ciuceanu remarcă: „civili mîrșesc mereu împotriva aviatorilor noștri care nu se văd pe cîmpul de luptă. Zilnic dă tîrcoale deasupra Craiovei, între 9-10 dimineața un biplan cu doi ofițeri români și aceste virajuri deasupra Craiovei stîrnesc oarecare reflexiuni asupra celor ce zboară că mai bine să-și ia zborul spre frontul de luptă. Cum se vede, sînt și aviatori parte sedentară”.

O rază de speranță – de altfel stipulată în convenția militară încheiată cu Antanta – o vedeau cei din spatele frontului în declanșarea ofensivei aliate pe frontul Salonicului, speranță stinsă însă în curînd de neputința celor ce trebuiau să-i țină pe bulgari în șah, nepermițîndu-le invadarea Dobrogei.

Pomenind prezența ca voluntar pe frontul dobrogean a unui fost marinar, Georgescu, amic al istoricului Ștefan Ciuceanu, epistola se încheie cu îndemnul: „să deie Dumnezeu ca dreptatea noastră să biruiască și să curgă cît mai puțin sînge românesc. La toți sănătate, noroc și izbîndă”.

## **Lettres de la guerre d'unification de la nation**

### **Résumé**

Dans la collection de M<sup>me</sup> Elena Ciuceanu se trouve un lot de lettres en somme la correspondance entre le colonel Vasile Ciuceanu, commandant d'une unité d'artillerie sur le front de Dobroudja et son frère, le professeur Ștefan Ciuceanu, grande personnalité dans la vie culturelle de la ville de Craiova. L'article ci-présente est un essai a titre de mettre en valeur du point de vue scientifique ces correspondances.

L'auteur commence son oeuvre avec une lettre du 10 septembre 1916 ou l'on fait l'exposé de l'état d'esprit des habitants de Craiova durant l'automne du 1916 quand toute la nation roumaine vivait les succès de Turtucaia, les succès temporaires dans les Carpat es, face aux conditions auxquelles les écoles de la ville devaient être transformées en l'hôpital.

## Note

1. În colecția Elena Ciuceanu se află un lot de scrisori de pe front, inedite.
2. Scrisoarea profesorului Ștefan Ciuceanu către fratele său, colonelul Vasile Ciuceanu, din 10 septembrie 1916, p. 1.
3. *Ibidem*, p. 2.
4. *Ibidem*.



## **IV. Patrimoniu cultural bucureștean**





# **Exemplare bibliofile din colecția Alexandru Enescu. Auguste Lepère – ilustrație la Huysmans K. J., La Bièvre Les Gobelins et Saint Séverin**

CĂTĂLINA MACOVEI

Ne sînt cunoscute elementele care conferă unei cărți valoare bibliofilă: vechimea lucrării, raritatea ei, tirajul, prețiozitatea materialului, a legăturii, eventualele adnotări mănuscrite, ex libris-ul și un element esențial în cazul cărții moderne, ilustrarea cu gravuri originale în și afară din text, cu ornamente, vignete, lettrine etc. O carte scrisă de un autor de mai mică importanță pentru istoria literaturii poate deveni o valoare prin frumusețea gravurilor executate de un mare artist, într-un limbaj plastic desăvîrșit.

În colecția Alexandru Enescu am selectat cîteva exemplare pe care le considerăm ediții bibliofile, cărți ilustrate moderne, prețioase atît prin valoarea lor intrinsecă, cît și datorită gravurilor originale care ilustrează textul.

Un astfel de volum este *Corymbe de l'automne*, poem de Francis Thompson, tradus din engleză de Paul Claudel și ornat cu 12 gravuri în lemn de André Lhote, Edition de la Nouvelle Revue française, Paris, 1920. André Lhote, pictor, scriitor, teoretician de artă, a gravat destul de puțin. El avea o anume libertate în traducerea gravurilor, considerînd tehnica propriu-zisă un auxiliar al invenției creatoare. Xilogravurile la poemul lui Thompson sînt o transpunere a viziunii sale de factură cubistă pe placa de lemn lucrat în picioare (bois debout) și tras pe hîrtie velină pur fil Lafuma-Navarre, imprimată de Coulouma, la Argenteuil, 15 mai 1920. Este un număr mic, exemplarul 35, menționîndu-se că lemnul după care s-a tras a fost hașurat și depus la Biblioteca Națională din Paris. Acest lucru exclude posibilitatea tragerii altor gravuri după placa originală și conferă lucrării un plus de valoare.

Un alt exemplar bibliofil din această colecție este *Intermezzo* de Jean Giraudoux, ilustrat de Daragnès, Paris, La Cité des Livres, pe hîrtie Arches cu filigran.

Jean Gabriel Daragnès, desenator, gravor pe lemn și acvafortist, editor și scriitor, și-a creat un loc important în istoria cărții ilustrate cu lucrările sale: *Coins de Paris*, ilustrațiile la *Marie Donadieu* de Charles-Louis Philippe, *L'amant des Amazones*, *les Moralités legendaires* de J. Laforgue.

Cartea lui Giraudoux este imprimată în ianuarie 1933, în 100 de exemplare, dintre care 90 pe hîrtie Arches și 10 pe Japon imperial cu 2 gravuri pe cupru și 10 exemplare pentru Giraudoux, toate semnate și numerotate. Exemplarul colecției este numerotat 32. Gravurile sînt lucrate în pointe sèche, cu 4 gravuri în afară de text, încadrîndu-se firesc în stilul modern al cărții. Pointe sèche-ul accentuează acuitatea reprezentărilor ușor caricaturale, transpuse într-un limbaj metaforic.

Ediția asupra căreia ne-am oprit este ilustrată de *Auguste Lepère*. Dacă la celelalte opere ilustrarea s-a făcut de către artiști care s-au exprimat accidental în gravură, *Auguste Lepère* a intrat în istoria cărții ilustrate ocupînd un loc aparte. El apare într-un moment în care timp de o jumătate de secol cărțile sînt ilustrate de gravori mediocri. De-abia din 1899 ele încep să fie gravate de pictori. Printre primele volume lucrute astfel se numără: *Histoires Naturelles*, *Daphnè et Cloè*, *Parallement*, *Les Jardins des Supplices*, *A rèbours* etc.

În epocă se petrece un fenomen novator, apar curente noi, grupări originale care se impun gustului publicului. Un *Fantin Latour*, *Whistler*, *Jules Jacquemart*, *Gustave Doré*, extraordinarul ilustrator *Degas*, impresionistii *Renoir*, *Pissarro*, *Sisley*, simbolistii *Puvis de Chavannes*, *Gustave Moreau*, *Ferdinand Gaillard*, *Odillon Redon*, *Paul Gauguin*, *Charles Dulac*, *Maurice Denis* încearcă o formulă nouă, a cărții fastuoase. A. *Lepère* își are locul său printre acești vizionari. După simbolisti se înregistrează o perioadă de concentrare a elementului pur francez; cîțiva artiști se apropie mai mult de natură: *Lepère*, *J. F. Raffaelli*, *Gustave Leheutre*, menținînd o notă esențialmente franceză, prin claritate, prospețime, echilibru și contrabalansînd tendințele realiştilor și cubiştilor, în frunte cu *Picasso*, *Dufresne*, *Derain*, *Vlaminck*, *Duffy* etc.

*Lepère* este considerat un peisagist, alături de *Corot*, *Daubigny*, *Jongkind*. El a folosit metode simple, cărora le-a conferit o valoare deosebită. Este considerat tipul caracteristic al ilustratorului de carte din secolul al XIX-lea.

Sînt interesante cîteva date din biografia artistului. S-a născut în 1849 la Paris. La 13 ani lucrează în atelierul de gravură „*Magasin pittoresque*”, fiind elevul englezului *Smeeton*. Format la școala spirituală a lui *Edmond Morin* și *Daniel Vierge*, a început cu colaborări la „*Le Monde illustré*”, interpretînd desenele acestora. Între 1870 și 1884, cît durează colaborarea sa la „*Le Monde illustré*”, nu există număr în care să nu apară imagini ce demonstrează ingeniozitatea și tehnica sa bine aleasă. La „*Le Monde*” lucrează alături de *Doré*, *Vierge* și *Chiffart* etc. Aici sînt editate 800 xilogravuri, dintre care 500 de *Doré*, 250 *Vierge*, 250 *Lepère*, 20 *Chiffart*.

*Lepère* a folosit pretextul actualității pentru o serie de remarcabile gravuri în lemn. În 1879, în preambulările lui pe străzile Parisului, îl întîlnește pe *Edouard Hubert*, care i se plînge că nu este cu ei *Vierge* pentru a surprinde pitorescul imaginilor Senei. Și iată pretextul pentru celebrele gravuri în lemn, cu vederi pariziene – *Pont Neuf*, *Sena*.

În 1885 este sedus de pictorul *F. G. Dumas* care fondase „*Revue illustrée*”. Acesta îi oferă artistului prilejul să colaboreze la revistă cu o serie de gravuri originale. Acum apar: *Le Voyager autour des fortifications* și celebrele *La Forêt de Fontainebleau*. *Lepère* este solicitat și la alte reviste: „*Revue de l'Exposition de 1889*”, la „*Illustration*”, unde surprinde aspecte ale orașelor *Rouen* și *Bordeaux*, la „*Harper's Magazine*”, unde sînt publicate cunoscutele xilogravuri: *Paris*, *Black and White* etc.

La sfîrșitul lui 1889, împreună cu *Bracquemond*, lucrează în acvaforte, tehnică ce îl subjugă. Cunoscător al tuturor tehnicilor gravurii, el se va dedica ilustrației de carte, urmîndu-i pe cei mai buni artiști ai secolului al XVI-lea. El improvizează, gravează, imprimă singur și chiar leagă cărțile pe care le ilustra.

Într-un moment de căutări în domeniul fotografiei, *Lepère* sesizează pericolul pe care îl prezintă aceasta pentru carte. El spune: cînd un gravor are o lucrare de reprodus este absolut necesar să o vadă. Aceasta este o transpunere. Fotografia vine să schimbe toate acestea. Ea facilitează sarcina gravorului care în cea mai

mare parte nu mai trebuie să vadă lucrarea de reproduș... o formă fotografică este o gamă perfectă în care nimic nu poate fi schimbat fără să se piardă ceva". (David Bland, *A history of Book Illustration*, Londra, 1958).

Ajutat de editorul Henri Beraldi, el scoate o serie de cărți ilustrate, care îl fac celebru: *Paysage parisiens*, text de Emil Goudeau, în 1894, *Paris au hasard*, text de Montorgueil, 1895, reprezentînd o privire asupra Parisului din înălțimea turnului Saint Jacques. Cartea este urmată de *Dimanches parisiens*, lucrată în acvaforte și de *Paysages et coins de rues*, unde viziunea zăpezii se transpune în lumea stampelor japoneze; remarcabilă acea „Reverie Blanche” care face lucrarea de neuitat. Gravurile în lemn au fost trase în mai multe tente. Dar cele mai frumoase rămîn cele monocrome. Revine la negru cu *Nantes en 1900* și *La Bièvre, les Gobelins et Saint Séverin*. Cu lucrarea *A r  bours* de Huysmans din 1903 începe o nouă serie a cărții decorate, cartea de artist, compusă cu l'Auriol care lansase turnătoria Peignot; paginile acestei cărți sînt ornamentate cu 220 gravuri pe lemn trase în mai multe tonuri, ornamente, en-t  te, arabesc, cul-de-lampe, vianete; marile compoziții sînt armonios colorate. Lucrarea a apărut în editura Les Cent Bibliophiles, în '08. Este interesant de comparat această carte cu aceea ilustrată de Auguste Leroux, mai puțin inspirată, fără a se integra atmosferei angoasante, malefice a lui Huysmans sau cu ilustrațiile lui Coussens, din 1927, decorate cu pointe sèche-uri în culori.

Lepère ilustrează *A r  bours*, cu o uimitoare fantezie, fără să omită nici cele mai mici detalii; de la armoniile străbunilor, p  n   la maladivele viziuni ale lui Des Esseintes. Transpare aici, firesc dat fiind c  ntinutul enigmatic al cărții, influența lui Gustave Moreau, Odilon Redon, Guys, adică a simbolistilor de care Huysmans se simțea atras.

Aceasta este una din remarcabilele cărți ilustrate ale secolului. Dar concepția definitivă asupra cărții ilustrate este reprezentată de ilustrația la *Eloge de la Folie*, de Erasme. Numai după ce a terminat-o, Lepère avea s-o supună editorilor. Ea apare la „Société des Amis des Livres”, în 1906, fiind socotită o ediție rară datorită contrastului dintre arhaismul caracterului și modernismul gravurilor. Artistul transpune subiectul în decorul contemporan lui. Gabriel Hanotaux avea să scrie: „*La Folie*, cu Lepère s-a îmbrăcat la Worth”.

Lepère lucrează pe hîrtie cu filigranul său, recurg  nd la două feluri de caractere; Debern  y pentru ediția lui Gabriel Hanotaux, iar pentru ediția lui Huysmans, caractere Turlot care se apropiau de cele folosite de Froeben, editorul lui Erasme. Tirajul este tras la presa de m  n   condusă de Fequet, imprimerul cu care lucra în atelier. Compoziția este încadrată de filet roșu, litere ornamentate, cuvinte tipice imprimate în vermillon, planșe în camaieu sau în mai multe tonuri.

Cu această carte, Lepère se impune ca unul dintre cei mai importanți ilustratori de carte din epocă.

Alte c  teva lucrări ilustrate de Lepère pentru Société Normande du Livre d'art: *Foires et marches normandes*, de Joseph l'Hopital   n 1907, *Deux Contes de Maupassant*, pentru „Société Normande du Livre illustré”, cu 84 compoziții în xilogravură, lettrine în culori; o altă carte ap  r  t   sub numele lui și intitulată *Cinquante croquis sur Paris* *Vende, Ile de France, Italie*, ap  r  t   în editura Sagot, în 1912; și o ultimă carte la care a lucrat fără a fi solicitat de editură – *Ronsard* – și pe care moartea, în 1918, nu i-a lăsat s-o termine.

Vom încerca să surprindem originalitatea lucrărilor lui Lepère analiz  nd cartea ilustrată din colecția lui Alexandru Enescu, *Huysmans, K.J., La Bièvre, les Gobelins et Saint Séverin*, editată la Paris de „Société de propagation de livres

d'art", în 1901. Este tipărită pe hîrtie velină Perrigos d'Arches, filigran ABC, numărul 383, cu legătură plein-maroquin, gros grain roșu, cu filet doré, sus-tranche doré. Legătura este semnată în interior pe filet – Flammarion-Vailland. Cu filet doré și în interiorul copertii. Foaia a 2-a Forțat, de mătase de China roșie cu filet doré. Separat, artistul a tras 12 acvaforte pe hîrtie de China, semnat în cadru și semnat și numerotat sub cadru cu creionul 17/80 A. Lepère. Textul justificativ la aceste 12 planșe este scris cu două caractere negru și roșu, cu ornamente (foto 103). El scrie „La Bièvre, Gentilly, la Plaine de Montrouge este ceea ce găsesc mai pitoresc, mai frumos în lume; ele evocă tinerețea mea”. Cu această ocazie notează că pînă atunci fusese „gravor pe lemn, pictor, ceramist, ilustrator, acvafortist, decorator de legături, litograf, imprimer în taille douce, tipograf și iată-mă astăzi vînzător de stampe”. Aceasta pentru că la început „la Bièvre” nu era foarte căutată de bibliofili, prețul ei fiind foarte mic – în 1900, 150 de franci.

Parizian de origine, Lepère cultivă marile orașe; în cartea lui Huysmans. La Bièvre este un rîu care curge prin Paris, les Gobelins, un celebru cartier cunoscut prin faimoasele textile, Saint Séverin – „un triunghi culcat cu una din laturi pe firul Senei,... pentru a figura acest cartier vechi al Parisului trebuie evocată amintirea anumitor orașe germane...” Lepère este aici nu numai peisagist, el devine geograf, dublat de un cronicar sensibil la pitorescul parizian, în concepția căruia notarea aspectelor studiului de moravuri coexistă cu evocarea lor sugestivă. El opune cartierelor de lux cele mizere, echilibrul fiind salvat de imaginile vechi. Lepère a ales cartierele cu biserici gotice, cu fundături în penumbră, scăldate de apele Senei. Are o imensă plăcere să urmărească sinuozitățile fluviului, să-i fixeze schimbările succesive. „Dacă Lepère vede ca un pictor, el traduce ca un gravor. El triumfă asupra materiei, îi relevă delicatețea, posibilitatea de a exprima culorile, tenebrele, lumina.” (Roger Marx, „Gazettes des Beaux-arts”, 1910). Lepère a străbătut străzile cu Huysmans și cei doi și-au completat viziunile asupra orașului. Parisul văzut de Lepère, modern, trăind aerian, poate fi comparat cu cel al lui Maryon, mai estuos, solemn, arhitectural, iar compozițiile de periferie animate, cu cele ale lui Raffaelli din aceleași zone.

Din cele 30 de ilustrații în text, xilogravuri în bois de fil putem urmări drumul străbătut de Lepère și Huysmans cu „La Bièvre” care „reprezintă astăzi cel mai perfect simbol al mizeriei feminine exploatate de un mare oraș (foto 104).

Xilogravurile *La Bièvre în strada Gobelins* sau cartierul *Gobelins văzut din bulevardul Saint Michel, case vechi în Gobelins, contraforții bisericii Saint Séverin* surprind aspecte dintr-o lume stranie, cu cartiere mizere, vechi, artistul urmărind detalii de arhitectură, pitorescul străduțelor înguste, străjuite de case cu magazine la parter sau cîteva tipuri pe strada Galande (acvaforte). Negustori de tabac vechi, Place Maubert, Un mic negustor de prăjeală, rue Galande, La grande salle du Chateau rouge, în care sînt surprinse tipuri sociale, moravurile locuitorilor unui colț din Paris.

Temperamentul îl apropie de drama naturii; în căutarea pitorescului uman, el reliefează acele aspecte în care xilogravura și acvafortele capătă greutatea aerului în cartierele mizere, caligrafia dantelăriei la arhitecturi. Toate gravurile sînt animate, contrastul alb-negru fiind îndulcit de grîurile obținute prin hașurări paralele foarte apropiate. Negrul este catifelat, albul strălucitor. Xilogravurile sale par caligrafii după maeștrii japonezi. Lucrarea mai este ornamentată cu 4 acvaforte originale în text *La rue de la Fontaine-à-Mulard* (foto 105), *La Bièvre vue du passage Moret, la rue Galande, La rue des Prêtres Saint Séverin* (foto 106) și alte 12 în afară de text, pentru a completa imaginea Parisului așa cum o vedea Huysmans. Cu

acvafortele din La Bièvre, Lepère își găsește formula personală de exprimare. Întrebat care este diferența dintre xilogravură și acvaforte, Lepère arată că prima este un fel de scriitură inițială a artei grafice, cu care nu se pot face decât indicații sumare, în care negrurile sînt plate. Cu totul altfel se lucrează în acvaforte, unde Lepère se vrea un urmaș al lui Rembrandt. Acvafortele pare produsul rafinat al unei civilizații deja vechi, mijloacele ei se gradează, se eșalonează și se diferențiază la infinit, ea se face interpreta și complicele docil al celor mai secrete intenții ale spiritului sau sentimentului, ea este capabilă să înțeleagă aluzia și chiar să deghizeze asprimea, este un limbaj suplu, expeditiv, favorabil improvizației, bogat în resurse și echivalențe, care știe să redea culoarea și lumina în diversitatea ei.” (Roger Marx, „Gazettes des Beaux-arts”, 1910).

În gravurile în acvaforte pentru La Bièvre, artistul se lasă sedus de acest procedeu, căruia îi folosește toate resursele. Aici a dat iconografia sa capitală. Inventivitatea, ordonarea arhitecturii, dispoziția personajelor sînt relevante. Cu ajutorul acvafortelui putea interpreta mai bine fenomenele luminoase și clarobscurul. Mai mult ca oricînd își fructifică simțul de colorist, urmărește distribuția eclerajului, localizarea alburilor, griurilor și negrului. Subiectul compozițiilor sale este ales în funcție de calitatea efectelor și posibilitățile tehnice de redare a lor. Străzi care se înfundă sînt redată prin griuri ca trecere de la negru spre alb, fundături, lucrate în negruri catifelate și valorate (foto 107). Iată cum prezintă Huysmans cartierul Saint Séverin: „a fost, de la origine un cartier mizer și rău famat, aspectul său este sinistru și hilar, el are pe de o parte un aspect caraghios, de cealaltă rotiserii pentru studenți, vizuini pentru bandiți, ici și colo hoteluri vechi, cu blazoane aparținînd familiilor nobiliare. În mijlocul acestui amalgam de drumuri care nu duc nicăieri, mulțimea zumzăie, acompaniată de clopotele vechilor biserici”.

Lepère păstrează cu fidelitate această atmosferă, umbra și lumina ascund colțurile tainice, pătrunse de mister sau profilează în plină lumină aspectele străzii, forfota mulțimii, joaca copiilor, iar griul vine să reliefeze un rafinat detaliu de arhitectură, acoperișurile bisericilor (foto 108). Stilul său vioi, tineresc, aerat se armonizează cu aglomerările pitorești, cu incidentele stradale (foto 109). Cu tot spiritul său tributar romantismului, Lepère este aici mai aproape de simbolismul lui Huysmans. Peste toate aceste imagini plutește parcă acea morbidețe, acel rafinament exacerbat sau în orice caz sentimentul unui inexorabil „a fost”.

„Perfecționismul” tehnic evidențiază stilul, trăsăturile sînt incisive, claritatea devine strălucire pentru a accentua contrastul, negrul este translucid și profund. Viziunile nebuloase duc la o diluare a culorii (foto 110). În unele lucrări, stilul său se apropie de desăvîrșita tehnică în acvaforte a lui Rembrandt, prin profunzimea negrului și caligrafia arhitecturilor (foto 111, 112).

Cu această carte, Auguste Lepère s-a încadrat în grupul acvafortiștilor de primă mărime ai secolului al XIX-lea și datorită viziunilor sale moderne, chiar în rîndul gravorilor-pictori ai secolului XX.

Auguste Lepère nu a avut emuli, propriu-zis, dar el a influențat opera multor artiști din generația sa și a deschis un drum nou în istoria ilustrării de carte.

# **Livres rares de la collection Alexandru Enescu**

## **Résumé**

Parmi les éléments qui confèrent à un livre la qualité de livre rare, essentielle pour le livre moderne peut être l'illustration aux gravures originales qui, plus d'une fois, est parvenue à donner du prix à un ouvrage de peu d'importance pour l'histoire de la littérature.

Du nombre des pièces de la collection Alexandru Enescu, l'auteur s'attarde aux illustrations d'Auguste Lepère pour Huysmans K.J. – *La Bièvre, Les Gobelins et Saint-Séverin* –, Paris 1901.

Lepère n'est pas seulement l'un des artistes qui se manifeste accidentellement dans la gravure; il entre dans l'histoire du livre illustré après un demi-siècle où ce domaine fut l'apanage d'artisans médiocres. C'est pourquoi il occupe une place de choix parmi les peintres qui, à partir de 1899, se consacrent à l'illustration de livre.

## **Afișe Art Nouveau în colecția Stroe Slătineanu**

MARLA-DOMNIȚA - RUXANDRA DREPTU

În 1880 Huysmans constata că există mai mult talent într-un afiș de Cheret decît în majoritatea tablourilor de la Salon. Imagine efemeră, destinată străzii, afișul trebuia să îmbine în mod fericit cele două funcții: cea publicitară și cea estetică. Asimilat cu stampania ca tehnică, afișul – la sfîrșitul secolului al XIX-lea – intră în categoria artelor majore, completînd limbajul plastic cu o formulă ce pendulează adesea între expresia directă și simplă pe de o parte, strict publicitară, și cea îmbogățită pînă la sufocare de metafora-ornament, cu semnificație simbolică. „Fiecare artă este în același timp suprafață și simbol”, scria Oscar Wilde în prefața la „Portretul lui Dorian Gray”, în 1891.

O serie întregă de graficieni vor deveni renumiți exclusiv datorită graficii publicitare, sînd alături de pictori, ceramisti, sculptori și participînd cu afișe la expozițiile de artă plastică; astfel Grasset, Cheret, Mucha în Franța, Beardsley în Anglia, Penfield, Will Bradley în America sînt doar cîteva nume. (Foto 113-116).

Parisul este orașul în care se naște și înfloarește arta afișului – căci o putem numi într-adevăr artă – în mod firesc pentru că el la acea dată era leagănul artistic al lumii și gazda celui mai nebun, mai modern, mai elegant, dar și a celui mai exigent public. La unul dintre poli se va situa afișul publicitar cu mesaj estetic în primul rînd, reclamă pentru spectacolele de teatru, cabarete etc., iar la polul opus, cel cu mesaj politic, gen în care a excelat Steilen în Franța.

Ne vom opri însă la primul gen care permite graficianului o mai mare și mai liberă desfășurare a imaginației și o gamă mai bogată de ilustrare decorativă. Din această categorie fac parte și cele patru afișe inedite din colecția Stroe Slătineanu cumpărate de către Barbu Slătineanu de la Paris, în jurul anului 1900. Cel mai reprezentativ pentru arta afișului de stil art nouveau este făcut de Mucha, care constituie macheta pentru un calendar al revistei „La Plume”. Îl găsim publicat în revista „La Plume” în 1898 cu cîteva modificări, și mai recent în revista „Westermann-West Kunst, Kultur” – 1973. Afișul din colecția Stroe Slătineanu nu are nici o inscripție pe frontispiciu, iar în casetă apare personificarea soarelui și a lunii, în timp ce afișul reprodus de revistă are înscris titlul acesteia, „La Plume”, Salon des Cent – Bibliothèque Artistique et Littéraire, iar în josul paginii, în casetă, calendarul. Este semnat cu roșu Mucha pe umărul fetei și are dimensiunile de 64/47 cm.

Stilul bidimensional, linear, grafic și tipul de ornamente sînt elemente ale celui mai tipic stil art nouveau. Conceput în manieră decorativă, afișul este caracteristic creației lui Alphonse Mucha, artist de origine cehă, născut în 1860 la Ivancice și mort la Praga în 1939. Tinerețea și-a petrecut-o la Paris, unde și-a desăvîrșit formația artistică. O foarte importantă influență asupra carierei sale



artistice o va avea renumita actriță Sarah Bernhardt pentru care va face majoritatea afişelor la Théâtre de la Renaissance și Théâtre Sarah Bernhardt. Ea a fost aceea care l-a încurajat să meargă pe această cale și să se impună ca grafician al afişului publicitar. Alphonse Mucha era în același timp și o figură interesantă a vieții mondene pariziene, remarcându-se prin spiritul său slav pe care-l afișa cu mult aplomb.

Concepute într-un stil unitar, afişele lui Mucha sînt marcate de cîteva caracteristici importante: reprezentarea siluetei feminine, în formă de Q, longiline și elegante, cu un păr lung ce se revarsă în volute, folosirea unor ornamente vegetale și a entrelac-ului de tip oriental, a unor elemente simbolice adeseori de inspirație masonică sau ebraică, totul într-un chenar de formă rectangulară terminat în partea superioară cu un cerc, de exemplu, afişele pentru piesele: Gismonda, La Dame aux Camelias, Lorenzaccio, Hamlet etc.

Afișul din colecția Stroe Slătineanu conține toate aceste date. Folosind ca pretext ilustrarea unui calendar, Mucha desfășoară o întreagă gamă de ornamente într-un colorit cald, pe bază de ocru, oranj, griuri colorate cu puțin verde crom, roșu permanent, bruni și limpezit de cîteva intervenții de albastru. Ca element principal al decorației, în mijloc, se află portretul unei fete văzută din profil – poziție preferată în cadrul manierei art nouveau ca fiind mai decorativă și mai expresivă – tratat în stil grafic cu contururi accentuate, cu un păr ce se revarsă peste ancadrament, în volute spărgînd simetria. Bijuteriile somptuoase din păr și de la gît amintesc de interesul deosebit pe care artiștii plastici îl manifestă, în perioada respectivă, pentru creația de bijuterii: Lalique, Fouquet, Tiffany. Mucha se numără printre aceștia, el fiind autorul unor schițe de bijuterii publicate în „The Studio” nr. special „Modern Design in Jewellery and Fans” în 1902. Tratarea părului suferă o transformare decorativă adecvată formelor plate de reprezentare a siluetei feminine. Acest mod de reprezentare influențat de stilizarea liniei apei din arta aplicată japoneză a fost folosit de către Burne Jons Ricketts, Beardsley, Van de Velde, Toroop și alții, dar la Mucha capătă o mai mare amploare. Acest gen de stilizare decorativă și de duct ondulat al liniei a fost numit de către criticii vremii „macaroni”.

Portretul fetei este încadrat într-un chenar cvasirectangular, terminat în partea superioară cu un cerc ca o aureolă în jurul capului care cuprinde semnele zodiacale.

În partea inferioară, în casetă, este reprezentat calendarul, înlocuit în afişul din colecția Stroe Slătineanu prin două personaje, o fată și un băiat, care țin în mînă, fata o stea, băiatul o făclie – personificări ale soarelui și lunii, ale căror simboluri sînt dispuse de o parte și de alta în cîte un cerc: soarele, un cerc subțire auriu, se desenează peste floarea-soarelui, iar luna, lună nouă peste capsulele de semințe de mac bine cunoscute ca materie primă pentru fabricarea drogului, generator de stări onirice. Cele cîteva volute de pe marginile chenarului îi conferă acestuia o aparență manieristă, anulîndu-i rigiditatea. De jur împrejur, pe fond roșu, se desenează o împletitură de linii de culoare auriu-stins, ce amintesc de studiul consacrat ornamentelor islamice care i-a servit lui Mucha la publicarea a două volume, în 1902 și 1905 – *Documents Decoratifs* și respectiv *Figures Decoratifs*. Ornamentul vegetal, tratat în manieră naturalistă, dar într-o aglomerare barocă, completează cu un nou element decorativismul acestui afiş.

Deși foarte încărcat, cu numeroase elemente decorative și simbolice, afişul făcut de Mucha prezintă o unitate stilistică de necontestat. Tipul de compoziție, folosirea chenarului în care încadrează personajul feminin, cît și aureola împodobită cu diferite ornamente sau semicercul care revin ca un leit-motiv

constituie un semn de originalitate, o caracteristică particulară a afişelor lui Mucha, care-l deosebesc de ceilalți autori. Aprecierea de care se bucurau afişele lui Mucha în perioada respectivă, nu numai în rândul publicului, dar și al criticii, ne este dovedită de articolul lui Paul Redounel din „La Plume” – care-l numește „maestru al desenului cu un colorit delicat, poet senzualist și neobizantin”. Parizienii îi spuneau „Le Mucha”, fapt care-l desemnează ca pe un artist cu o personalitate marcantă în epocă.

Alte două afişe, semnate Marcel Lenoir, publicate la Editura Arnould, 7, Rue Racine, Paris – însemnare în tuș pe verso-ul afişului Le Monstre, relevă o preocupare inedită a artistului contemporan cu Mucha la Paris, specialist însă în pictură religioasă și de chevalet. Lucrate în același stil tipic art nouveau, ele impun însă o problematică mai complexă, racordată la formația spirituală și artistică a autorului. Născut la Montauban în 1872, Marcel Lenoir, fiul lui Alfred Oury și frate al sculptorului Louis Oury, nu este numai un pictor, ci și un eseist și poet. Volumul de aforisme și poezii: „Raison ou Deraison du peintre Marcel Lenoir” ne relevă într-o mare măsură personalitatea unui om ciudat, preocupat de antiteza dintre viață și moarte și obsedat de credință și viața de apoi. Cartea se deschide cu un motto sugestiv: „Mortels! plainez-moi / J'ai peiné profonde / sur quoi donc se fonde / Tout mon piêtre Moi...” și este dedicată părinților, fraților, unicului prieten Joseph Bernard, poetului Raymond Madelein, pe care îl numește Mon Maître de l'Esprit, autor al sonetului Le Monstre, care-i va servi ca motiv pentru ilustrarea unuia dintre afişe, de asemenea lui René Ghil, Joséphin Péladan și Charles Vidrac.

Prietenia lui Marcel Lenoir cu cei sus-citați este firească ținând seama de interesul său față de simbolism, interes pe care îl amplifică cu gustul pentru științele și manifestările oculte sau pseudoreligioase, la modă la Paris în acea vreme. Societatea Rose Croix înființată de Stanislas Guaité și Joséphin Péladan este un exemplu al modei cercurilor oculte și masonice, iar opera lui J. K. Huysmans va avea și ea un rol important în orientarea sa artistică. Nici Mucha nu este străin de aceste manifestări la care participă efectiv.

Influențat probabil de René Ghil, Marcel Lenoir scrie poezie ca pe un manifest al concepțiilor sale filozofice, greoaie ca limbaj și supraîncărcate de simboluri. Cele două afişe din colecția Stroe Slătineanu oglindesc, la rândul lor, formele obsesive pe care le iau stările onirice cu o disperare aproape amenințătoare.

Afișul numit Le Monstre, scris dreapta jos cu litere de tipar și semnat stînga sus Marcel Lenoir, exemplarul doi din 1859, ilustrează, într-un stil grafic rigid, dar într-o manieră foarte expresivă, poemul cu același titlu scris de Raymond Madelein. În centrul compoziției este înfățișată o femeie într-o atitudine frontală, ținînd în mîini doi cocoși cu cîte un animal fantastic în gheare. Pe cap, femeia poartă un păun bicefal încoronat, simbol al puterii atotcuprinzătoare, deasupra căruia se află o bufniță stilizată, cu o clepsidră pe cap, simbol al veșniciei și înțelepciunii. La picioarele femeii, animale cu aparență fantastică își dispută inimi într-o teribilă învîlmășeală. În chenar, la stînga, sînt reprezentate personaje cu expresii de cumplită durere și disperare, iar la dreapta altele cu figuri liniștite, alături de atributele lor, caseta, floarea, coroana, calul.

Ca un avertisment, semnătura lui Marcel Lenoir se suprapune pe un ciulin ținut în mîna de o fată (i se văd doar mîna și capul – stînga sus, în chenar).

Celălalt afiş, semnat de două ori, o dată stînga jos cu litere de tipar, Marcel Lenoir, și a doua oară în creion, în dreapta, exemplarul 200/200, probabil tot ilustrație la un poem, completează motivele simbolice din primul: coada de păun, ciulinii, femeile dragon înaripate, aici cu ghearele sprijinite pe cîte un scut străpuns

de lance, din chenarul ce mărginește afișul lateral, cu sîcete de îngeri în fundal, apariții neverosimile, supranaturale. În prim-plan apare imaginea a două fete, una cu înfățișare reală, cealaltă ca un alter ego al ei, fantomatică, ținînd în mînă un cartonaș pe care este figurat un înger. Crizantele din părul primei fete, simbol feminin, sau panglica cu scarabei și șarpe încolăcit al celei de-a doua, simbol al vieții subpămîntene, cîț și coloritul verde-China, gri, gri-verde, ocru, negru relevă înclinația lui Marcel Lenoir spre un simbolism morbid, înfricoșător, inspirat de preocupările sale mistice. Iată ce îi scrie lui Vidrac în prefața cărții sale: „Je souhaite que vous lisiez ce recueil en entier et ensuite, que vous disiez aux hommes de ne me pas maudire, car, je crois”.

Ultimul afiș din colecția Stroe Slătineanu – o reclamă pentru ziarul „The New-York Times” – executat de Edward Penfield în 1895 – semnat și datat dreapta sus cu inițiale, dimensiuni 77/51 cm, a fost publicat de editura Liebler & Maass, grafician american cunoscut prin afișele pe care le face pentru revista „Harper” – 75 în total sau pentru reclamele la săpunul pentru copii sau lapte praf Néslé.

Mult mai simplu din punct de vedere al concepției artistice, afișul american se vrea pur și simplu reclamă, transmiterea mesajului publicitar fiind preocuparea de bază a graficianului care recurge foarte rar la interpretări simboliste. Cele cîteva elemente figurate, în special personaje feminine, dar și bărbați sau copii sînt tratate într-o manieră mai apropiată de stilul pictural și adeseori cu sens narativ și anecdotic însoțit, uneori, de text care face parte din compoziție. Acest gen de afiș se va impune de acum încolo și se va generaliza în arta graficii publicitare. În America, fenomenul este mult mai vast. Reclama va deveni o preocupare permanentă atît a producătorului de bunuri, cît și a consumatorului care așteaptă sfaturi – pornind de la afișele care fac reclama librăriilor, editurilor sau revistelor și ziarelor și pînă la cele care fac reclamă la săpun, lapte praf etc.

Deosebit de interesant și unic în felul său, afișul nostru este lucrat în întregime pe sistemul aparent al mozaicului (tehnică folosită și de Mucha, dar parțial – exemplu: Gismonda sau Néslé) și este colorat în ocru cu treceri infinitezimale. Cele cîteva elemente vegetale sînt reprezentate linear și decorativ, unindu-se în volute de stil art nouveau. Figura feminină este însă mult mai apropiată de imaginea femeii americane, sobră și serioasă, interesată de știrile la zi publicate de ziarul preferat, „The New-York Times”. Mesajul este clar, la îndemîna oricui.

Privind din nou cele patru afișe vom constata că în fiecare apare portretul femeii, care este înfățișată, așa cum era ea privită la acea dată: în afișul făcut de Mucha, ea este pretext decorativ, frumoasă și aristocrată, intangibilă în măreția ei; în afișele făcute de Marcel Lenoir este misterioasă, artificială, avînd legături cu practici secrete sau este vampir, tortura sufletelor, pentru ca în afișul american să se înfățișeze ca o burgheză sobră cu veleități intelectuale.

## **Art Nouveau Posters in Stroe Slătineanu Private Collection**

### **Summary**

The four posters belonging to Mr. Stroe Slătineanu's art collection were created at the end of the 19<sup>th</sup> century in the specific new style, known in France as the "art nouveau" style. They had not only a publicity message but also a high esthetic value, the authors being well known and

appreciated. In 1880 Huysmans said that it is more gift in a poster than in the paintings exhibited at the official "salon".

These posters represent women in different attitudes: strange and untouchable surrounded by flowers and animals with symbolical significance, as coming from another world, full of mysteries – the two signed by Marcel Lenoir, one of them entitled "Le Monstre", very elegant and "mondene" with fashionable jewellery – the one signed by Alphonse Mucha for the magazine "La Plume", or serious and intellectual as in the poster created by Edward Penfield for "The New-York Times".

# **Gravuri de Daubigny în colecția particulară Sandra Slătineanu Sturdza**

MARIA-DOMNIȚA-RUXANDRA DREPTU

Colecția Sandrei Slătineanu Sturdza este una dintre cele mai importante colecții de gravuri din București. Printre acestea se numără și gravurile de Charles François Daubigny. De un deosebit interes este și seria de 16 planșe reunite sub titlul „VOYAGE EN BATEAU”, Croqui à l'eau forte, publicate în 1862 de editura Cadart & Chevalier, Paris și imprimate de către A. Delâtre, cu un cuvânt înainte de Frédéric Henriet<sup>1</sup>.

Acest exemplar este foarte valoros, atât datorită faptului că este unica serie completă aflată în țară<sup>2</sup> cât mai ales pentru că pe pagina de gardă are o dedicație autografă a autorului: „A mon ami Meillon... cuisinier à bord du Botin”, semnat: „C. Daubigny/6 juin 1868”. Toate planșele sînt numerotate de la 90 la 105, în creion dreapta jos, probabil de către Dr. Alex. Slătineanu, după catalogarea făcută de Henriet în: „Charles Daubigny et son oeuvre gravé”. Deși tirajul în care a fost tras nu este menționat, nici pe acest exemplar și nici în cataloagele de specialitate, în urma cercetării sîntem îndreptățiți a presupune că acesta este unul dintre primele aflate la data respectivă, 1868, în posesia artistului. Gravurile trase în stadiul I, extrem de rare, care dețineau în partea superioară titlul fiecărei planșe în parte, se află la Maryland Institute, Baltimore, donate de un admirator al lui Daubigny, americanul J. A. Lucas<sup>3</sup>. Între stadiile II și III, diferențierile sînt minime, fiind reproduse în funcție de fiecare planșă în parte. Absența numelui celui de-al doilea editor, Chevalier, alături de Cadart, sînga jos, pe frontispiciu, indică stadiul III, stabilit de Delteil<sup>4</sup>, numerotate de la 99 la 115. F. Henriet menționează: „Există puține stadii diferite de indicat în planșele care compun opera gravată a lui Daubigny. El nu a avut niciodată această cochetărie sau acest calcul pe care acum îl au mulți gravori, care trag probe particulare pe hîrtie veche și rară. El aprindea adesea focul din atelierul său cu probe de încercare. De mai multe ori, prietenul său, Geoffroi-Dechaume, a salvat documente prețioase și astfel lui îi datorăm conservarea unor probe unice”<sup>5</sup>.

Albumul de gravuri „Voyage en bateau” este publicat într-o perioadă de plină anvergură a plein-airismului și de afirmare a impresionismului. În acest sens, Daubigny, artistul îndrăgostit de natură, pe care o definește într-o scrisoare adresată lui Henriet, în 1874, „diapazonul lucrurilor bune și frumoase, a cărui amintire și contemplație ne face puternici și unde putem compune lucruri bune”<sup>6</sup>, este un deschizător de drumuri. El se numără printre primii artiști care își aleg subiectele din natura înconjurătoare și le pictează la fața locului.

Dintre gravurile publicate în „Cahiers d'eau forte” între 1851 și 1852, majoritatea sînt peisaje.

Cînd în 1850 și apoi în 1852, Daubigny expune „Iles Vièrges” și respectiv „Moisson”, el se va face cunoscut, remarcat și apreciat de către artiști deoarece în aceste lucrări este vădită renunțarea la minuțiozitatea seacă a detaliilor în favoarea redării libere a atmosferei de ansamblu. Anul triumfului artistic este 1857, cînd îl cunoaște și pe Corot și cînd va expune tablourile „Primăvara” și „Vallée d'Optevox”, pentru ca începînd din 1863 să fie vehement criticat de către conformiști, datorită lucrărilor „Lever de lune” și „Vendanges”. Este momentul cînd Daubigny va da un sens nou gravurii, prin faptul că tehnica lui de lucru devine mai rapidă, cînd liniile sînt marcate de o anumită febrilitate, printr-o incizie hotărîtă a tușelor largi pentru a sugera atmosfera unui anumit moment al zilei, luminozitate și reflexe într-un peisaj ales în mod deliberat. Gravurile din această perioadă sînt caracterizate printr-o simplitate armonioasă care provine din calmul interior al artistului, căci, după cum spune Jean Laran, „Idea lui călăuzitoare era să privești fără încetare, să privești cu ardoare și nesaț și apoi să redai cît mai simplu posibil ceea ce simți”<sup>7</sup>.

Acest crez al lui Daubigny este mai mult decît afirmarea propriei concepții despre artă, el definește modul în care gîndeau și lucrau impresioniștii și aceasta rezidă în cele cîteva cuvinte de la sfîrșit: „... să redai cît mai simplu posibil ceea ce simți” și nu ceea ce vezi. Este vorba, deci, despre impresia care trebuie redată pe pînză sau pe placa de gravură, iar Daubigny este primul artist care o va impune.

În 1865, cînd Manet expune „Olympia”, Daubigny este numit „chef de l'école de l'impression” și se consideră că lucrarea lui „Claire de lune” este manifestul școlii.

În urma unei călătorii în Italia Daubigny descoperă cu încîntare plăcerea plimbărilor cu barca și frumusețea unui port de mare<sup>8</sup>.

Cîțiva ani mai tîrziu, în 1857, Daubigny își cumpără un teren la Auveres și o barcă numită „Botin”, cu care pornește în lungi călătorii pe Sena și Oise, pînă la Pont de l'Arche, pentru a face schițe de peisaj la adăpostul cabinei. Cu acest prilej, el va lansa o modă, preluată în curînd și de alți artiști.

Renoir și Sisley vor face și ei o călătorie pe Sena pentru a picta „Impresii”, iar Monet cumpără în 1874, de la un alt pictor, Hillbette, de meserie inginer de nave din Argenteuil, o barcă, spre a o folosi în același scop. Corot pictează în această perioadă o pînză cu titlul „Daubigny la lucru cu barca sa «Botin», la Auveres sur Oise” (Galerie Knesedler, New-York), iar Daubigny însuși va picta barca în pînza cu titlul „Călătoria” (Galeria LBA Zilberman, New-York).

În 1862 Daubigny se lasă convins de către editorul Cadart să își publice crochiurile transpuse în acvaforte, făcute în timpul plimbărilor cu barca „Botin”. Cele 15 planșe urmează un traseu narativ ușor de imaginat, chiar și fără a cunoaște titlurile, căci fiecare descrie cîte o înfîptare redată simplu și concis, cu mijloacele plastice adecvate: compoziție aerată, dispoziție diferențiată a planurilor reduse la minimum. Trecerea de la zonele de lumină la cele de umbră se face treptat printr-o înțelegere a liniilor dispuse în rețea, a hașurilor dese sau a inciziei adînci. Pentru a da o explicație referitoare la stilul puțin obișnuit în vremea respectivă, în care sînt lucrate aceste gravuri, Henriot spune: pictorul le-a schițat dintr-o trăsătură rapidă, expresivă, sumară, pentru a păstra caracterul de improvizație propriu acestui gen de glumă plastică<sup>9</sup>. În prefața care însoțește albumul, el va adăuga: „Făcute la gura sobei, aceste crochiuri fără pretenții se credeau destinate exclusiv amuzamentului unui cerc restrîns de prieteni, erau departe de a prevedea această publicitate”<sup>10</sup>.

Fiecare planșă este însoțită de un comentariu anecdotic al lui Frédéric Henriet, pe care îl vom menționa alături de titlurile date de Daubigny pe gravurile din stadiul I și cele sub care figurează cataloagele în Delteil și Beraldi.

Învelitoarea albumului este dintr-o hîrtie verde, subțire și are gravată aceeași imagine ce apare și pe pagina de gardă.

Frontispiciul, cu textul: „Voyage en bateau”/Croquis à l’eau forte par Daubigny/1862 cu dimensiunile: 165/110 mm este încadrat de un chenar alcătuit din plante de apă și diverse animale, ce amintește de ilustrația de carte în care se specializase Daubigny în tinerețe, cu deosebirea că aceea era caracterizată printr-o lucrătură minuțioasă cu respectul fiecărui detaliu.

Următoarea planșă „Dejunul la plecarea din Asniers” (nr. III din Delteil și 91 în Henriet) cu dimensiunile: 155,1 X 105 mm are următorul comentariu: „toate întâmplările importante, aici jos, încep printr-un chef; marinarii noștri au neglijat acest principiu fundamental”. În partea stîngă, cîteva personaje petrec la o masă pusă sub vița de vie, care oferă artistului posibilitatea unui joc de lumini și umbre, de alb și negru, obținut printr-o rețea fină de linii. În partea dreaptă se desfășoară un fragment din peisajul aerat al fluviului, cu cîteva bărci, printre care și „Botin” a lui Daubigny.

Planșele 101 și 102 (Delteil), 92 și 93 (Henriet) cu dimensiunile 160 x 102 descriu utilizarea bărcii cu cele necesare călătoriei. Poartă titlul: „Copiii transportă mobilierul bărcii” sau „Amenajarea bărcii Botin” și respectiv „Moștenirea de pe urma transportului” și următorul comentariu: 1) „În loc să se adreseze casei Bally pentru amenajările de pe barcă, căpitanul acceptă serviciile unei liote de copii plină de bunăvoință”; și 2) „Copiii au abandonat jocul și au plecat cu propria lor pradă”.

Planșa 104 (Delteil), 94 (Henriet) cu dimensiunile 160 x 105 mm, cu titlul: „Musul trăgînd la odgon” sau „Tragerea odgonului”, este comentată anecdotic: „Felul în care musul se dovedește util”. Un exemplar se află la Cabinetul de stampe al Muzeului de Artă, singurul din această serie. Compoziția cu largă perspectivă, compusă pe orizontală, aglomerează în prim-plan liniatura obținută printr-o incizie mai puternică, rezultînd negru intens, căruia îi corespund cîteva accente punctate în restul suprafeței.

Planșa 104 (95) cu dimensiunile 106 x 160 mm cu titlul „Dejunul în barcă” sau „Înfulecînd”, comentată de Henriet: „Bucătăria cam lasă de dorit, dar pofta e mare”, aduce în prim-plan o aglomerare de elemente ce sugerează mișcarea, cei doi mîncînd, vase de bucătărie fumegînd, pești așteptîndu-și porția. În depărtare se vede malul cu cîteva case și pomi schițate dintr-o linie sumară, estompate de o hașură întreruptă, orizontală.

Următoarea planșă (105; 96) cu dimensiunile 163 x 108 mm este „Dojana” („L’Apostroph” sau „Le mot de Cambronne”) este descifrată de Henriet în felul următor: „Autorul răzbună, prin cîteva vorbe bine plasate, onoarea pavilionului compromis prin atronturi nerușinate. Un exemplar din stadiul III se află la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei Române, tras pe hîrtie cu filigran, singurul din acest ciclu. Planul al doilea amintește de numeroasele peisaje cu păstori și vaci în care se specializase Daubigny. Planșele care poartă titlurile „În căutarea unui han” și „Coridorul hanului” (sau „Interiorul unui han”), nr. catalog 106 Delteil, 97 Henriet, cu dimensiunile de 155 x 105 mm și respectiv 107 și 98, cu dimensiunile de 130 x 102 mm, cu comentariul: „La fel în noaptea următoare, pornesc în căutarea unui han” și „În ciuda aparențelor, se doarme destul de bine”, sînt lucrate cu incizii dură, cu linie în rețea densă, alternînd cu spații aproape în întregime albe, pentru a obține efectul produs de razele de lumină ale unui felinar în întuneric.

În aceeași manieră este lucrată și planșa intitulată „Pescuitul cu plasa” (sau „Călătoria noaptea” sau „Musul face aprovizionarea”) cu dimensiunile de 155 x 105 mm. Această gravură este foarte rară. Ea nu este catalogată de Henriet, deoarece placa s-a distrus și Daubigny a refăcut-o după schițe. Un exemplar se află la Maryland Institute, Baltimore.

Dozarea de griuri luminoase, valorate de câteva accente de negru, din planșa „Pescuitul cu rîndul” sau „Alt gen de pescuit mai puțin inocent decît cel precedent”, este obținută printr-o economie a hașurilor și o îndulcire a liniei care scrie compoziția cu un duct liber. Caracterul anecdotic al acestei gravuri poate fi urmărit pe două planuri: în primul se află barca cu pescarul care a aruncat undița în jurul căreia se năpustesc peștii, iar în al doilea, pe mal, se desfășoară o întâmplare incredibilă cu un vîntor cu pușca la ochi spre care se îndreaptă în fugă un cerb, un iepure și o mulțime de păsări. Planșa are dimensiunile de 160 x 97 mm.

„Barca atelier” (nr. catalog 110 și 101) cu dimensiunile 130 x 100 mm, comentată de Henriet: „Munca întreține buna dispoziție”, este cea mai cunoscută lucrare din serie, fiind reprodusă și de Jean Laran în „L'Art de nôtre temps, Daubigny” și îl înfățișează pe artist la lucru în barcă, printre obiectele necesare acestui gen de călătorie, pe de o parte, și pinze, planșe, culori, pe de alta. Pe un carton, în partea stîngă, este scris „Réalisme”, deviză inexactă, deoarece la data la care Daubigny lucrează aceste gravuri începe să fie contaminat de nouă tendințe care anunță apariția impresionismului. Evoluția stilistică a lui Daubigny se va opri însă la redarea peisajului în plein air și la o tehnică de lucru specifică perioadei de tranziție. El rămîne însă în atenția criticii care în 1874 îl va pune alături de „toți acei nebuni de orice vîrstă și de orice sex care-și debitează bazaconii în saloanele domnului Durand-Ruel”<sup>11</sup>.

Caracterul narativ al planșelor stăruie și mai departe în „Vapoarele cu aburi” (II și 02) cu dimensiunile de 155 x 110 mm, cu comentariul: „Iată vapoarele! Atentie la talazuri! Trebuie dat din greu la vîslă”. Peisajul se deschide cu o largă perspectivă, iar valurile și fumurile care iese pe hornurile vapoarelor sînt înfățișate cu o liniatură care se frînge în unghi sau se întoarce rotunjindu-se, susținută de o hașură mărunță.

„Printre activitățile de la bordul vasului, cea mai puțin plăcută este dormitul”, după cum remarcă spiritualul Henriet, referindu-se la planșa „Noaptea în barcă” (sau „Dormitul la bordul lui Botin”), nr. catalog 112 și 103, cu dimensiunile de 120 x 100 mm.

Comentariul care însoțește planșa cu titlul „Peștii” (sau „Bucuria peștilor la plecarea musului”), nr. catalog 113 și 104, cu dimensiunile de 160 x 100 mm, sună astfel: „Peștii sînt cuprinși de un teribil neastîmpăr, iar crapii execută salturi, bucurîndu-se de plecarea musului, care cît de curînd reaprovizionează echipajul în dauna speciei acvatice”.

Ultima gravură descrie sfîrșitul expediției. Poartă titlul „Întoarcerea” (sau „Plecarea”), nr. catalog 114 și 105, cu dimensiunile de 158 x 102 mm și are următorul comentariu: „Întoarcerea la Paris, prin mijloace rapide, Botin, fidelă convingerilor sale maritime, încheie călătoria în urma unui remorcher. Stăpînul și musul său, redați civilizației și fumului de cărbune, își salută tovarășul fără să fie prea mîndri de aparența ei calmă”.

Anul de apariție a albumului „Voyage en bateau” al lui Daubigny coincide cu înființarea la Paris a Societății Acvafoniștilor din inițiativa lui Cadart susținut de gravorii: P. Braquemond, Daubigny, Jacquemart, Manet, Ribot, Legros, Jongkind, Fantin, care vor publica 5 albume între anii 1863 și 1867.



1862 este totodată anul de apariție în Editura Cadart a altor două albume contradictorii: Jongkind: „Vederi din Olanda” și Manet: „Impresii din Spania”. Dacă primul oscilează între romantism și întoarcerea la natură văzută *ad vivum* și nu imaginată sau visată, cel de-al doilea declină realismul unor viziuni dure, virile. Alături de ei, Daubigny gravează modest peisajele sale, făcând deseori abstracție de semivalori pentru a obține intensitatea unui efect mai decisiv, trasînd motivele prin tușe largi, simplificînd, reducînd modelul la cîteva accente.

Leon Rosenthal îi face o caracterizare comparativă, care îl definește stilistic: „În timp ce Bonvin, Braquemont și Meryon practicau gravura în acvaforte ca pe o tehnică fecundă și complexă, Daubigny pretindea punctului bucuria improvizațiilor savuroase”<sup>12</sup>.

Celelalte gravuri de Daubigny care se află în colecția Sandra Slătineanu Sturdza sînt dintre cele mai reprezentative și totodată cunoscute și publicate în cărțile de specialitate, alese cu multă pricepere de către Dr. Alexandru Slătineanu, după stadiul reprodus. După cum am precizat anterior, Daubigny dădea o mai mică importanță stadiilor; și dacă ele sînt destul de numeroase, acest fapt se datorează unor factori obiectivi, artistul revenind pe placă, nu asupra lucrării în sine – decît foarte rar și foarte discret –, ci asupra numelui editorului, care era fie Delatre, fie Bellet sau Cadart, pentru a-l înlocui în funcție de tirajul pe care îl putea trage fiecare. Uneori, interveneau schimbări și în privința titlului lucrării, care apărea gravat pe placă, sau a propriei semnături.

Gravurile pe care le voi prezenta în continuare sînt peisaje, gen în care a excelat Daubigny, în amintirea unor locuri pe unde a umblat și lucrat, peisaje stăpînite de o liniște bucolică și o seninătate specifică naturii. Daubigny este pictorul cîmpiilor, al pășunilor, al spațiilor largi, libere în care omul apare sporadic. În lucrările lui, între cele două zone, pămîntul și cerul care are preponderență, se armonizează copacii și apele, animalele și oamenii. Daubigny nu este un imaginativ, nici un inventiv, el este un observator calm și atent al naturii care l-a încîntat toată viața.

1. „Le Bac / souvenir des Iles Bezons”, acvaforte, 163 x 100 mm, semnat stînga jos, Daubigny, datat 1850; stînga jos: Paris Imp. par Aug. Delatre Fbourg Poissonière 149; cele cîteva însemnări în creion care apar pe hîrtia suport aparțin probabil colecționarului; dreapta sus: 8; stînga jos: Le Bac / eau forte originale de Daubigny, H (Henriet) 68. Lucrarea face parte din stadiul IV deoarece pe placă apare data, iar numele imprimeurului a fost înlocuit cu cel prezent.

2. „Le Verger”, acvaforte, 187 x 120 mm, semnat stînga jos, datat: Daubigny 1868; nr. catalog Henriet III, stadiul III. Această lucrare a fost publicată în 1869 în „Sonnets et Eau fortes” și s-au tras 350 de exemplare.

3. „Le Botin à Conflans” (Le paysagist en bateau), acvaforte, 128 x 96 mm, semnat stînga jos cu litere de tipar: Daubigny inv. et sc., în dreapta cu litere apare doar semnătura. Datează din 1866, reprezintă barca Botin trasă la mal și pe Daubigny lucrînd. Peisajul din depărtare amintește de planșele din seria „Voyage en bateau”.

4. „Les Vendanges” / Souvenir de Morvan, acvaforte, 340 x 200 mm, semnat, datat stînga jos: Daubigny 1865; stadiul II, în următoarele stadii sînt menționați editorii. Tabloul „Vendange” a fost expus la salonul din 1863, iar gravura la cel din 1865.

5. „Lever de lune”, acvaforte, 135 x 195 mm, în două exemplare, unul pe hîrtie brun, semnat stînga jos Daubigny, dreapta jos: Imp. Delatre Paris, în mijloc cu litere de tipar: Lever de lune, stînga jos: Gazette des Beaux Arts, însemnare în creion pe

hîrtia suport: H (Henriet) 87, Jolie petite pièce, Beraldi. Lucrarea face parte din stadiul V unde cuvintele Salon de 1861 sînt șterse.

6. „Parc à moutons le matin”, acvaforte, 218 x 375 mm. În colecția S. Slătineanu se află două exemplare din stadii diferite: a) stadiul IV, semnat stînga jos cu litere de tipar: Daubigny pinx<sup>t</sup> et sculp<sup>t</sup>, dreapta jos șters: Imp. Delatre... Paris; în mijloc cu litere de tipar: „Parc à moutons le matin”; b) stadiul III pe hîrtie cu filigran cu următoarele diferențe: sub titlu: Paris Publié par A. Cadart-F. Chevalier Editeurs Rue Richelieu 66, dreapta jos Imp. Delatre. Rue des Feuillantines: 4 Paris, jos sub cuvătă timbru sec al editorilor A. Cadart-Chevalier. Editeurs 66 / R. Richelieu. Primul stadiu a fost făcut în 1860. Este cunoscută sub titlul „Le grand parc à moutons”, după cum figurează și în Delteil. A fost expusă la Salonul din 1861, iar tabloul în ulei cu aceeași temă a fost expus la Salonul din 1865. Lucrarea a fost transpusă și pe sticlă printr-un procedeu asemănător gravării pe metal, dar s-au tras puține exemplare deoarece a crăpat în dreapta oblic.

7. „Soleil couchant”, acvaforte, 185 x 116 mm, semnat stînga jos, datat: Daubigny 1859 / Gazette des Beaux Arts, mijloc: Soleil couchant / Salon de 1859, dreapta jos: Imp. Delatre Paris; stadiul II; pictura în ulei cu aceeași temă a fost expusă la Salonul din 1859.

8. „La plage de Villerville”, 100 x 92 mm, stînga jos ușor ștearsă semnată: Daubigny inv. et sculpt.; și cîteva însemnări ale colecționarului: în dreapta jos: false proof; data 1851; pe paspartu Henriët 80; pe verso: ștampilă de colecție cu inițialele A. D.; sub imagine cu litere de tipar titlul: La plage de Villerville; stadiul V.

9. „Le Marais (Aux Cigognes)”, acvaforte, 197 x 125 mm, stînga: Daubigny inv. et sculp. / Le Marais-Gazette des Beaux Arts – Imp. A. Salmon Paris. Face parte din publicația sus-menționată de la 1 martie 1874. În 1873 Daubigny a pictat un tablou cu același titlu.

10. „Les Charettes de Roulage”, 151 x 90 mm, semnat stînga jos: Daubigny; dreapta: Impe<sup>e</sup>. par Aug. Delatre F<sup>b</sup>ourg Poissonière 149 Paris; stadiul IV în care adresa editorului Bellet este ștearsă.

Daubigny a lucrat această gravură în tehnica numită „à la cravate”, care înlocuiește procedeul aqua tinte în felul următor: peste un vernis mai moale se pune o bucată de mătase pe care se imprimă cu brunissoir-ul, mai încet sau mai apăsător, în funcție de diferitele intensități de ton dorite. El a făcut această încercare cu ocazia facsimilelor pe care le-a executat pentru calcografia Luvrului.

Daubigny este artistul, poate singurul din epoca sa, care, folosind albul și negrul într-o infinitate rafinată de tonuri, conferă gravurii un caracter pictural. Și dacă stampa este un „permanent contrast între noapte și zi”<sup>13</sup>, Daubigny este cel care, printr-o armonioasă echilibrare, reușește să evite delimitarea dură, situîndu-se într-o după-amiază în care lumina este învăluitoare și transparentă, ca un laviu care se așterne peste lucruri, netezind asperitățile, instaurînd o aparență de somn, într-un peisaj stabil. El nu intervine în natură, modificînd-o prin interpretări onirice, ci se străduiește să o reproducă așa cum i se înfățișează, el nu o decodifică, ci transpune pe placă simbolul, cu respectul celui care, cunoscîndu-l, îl va transmite nealterat.

# Engravings by Daubigny in Sandra Slătineanu Sturdza Private Collection

## Summary

Mrs. Sandra Slătineanu Sturdza's art collection is one of the most important in Romania, especially for the original engravings. Very interesting are the 16 engravings put together under the title "Voyage en bateau" engraved by Charles Daubigny in 1868 after he was drawing the sketches during a travel by his own boat, named "Botin" on the river Sene. Each engraving is followed by a text, as an illustrated story.

Master of landscapes, Charles Daubigny is considered the first artist who painted in "plein-air" and the first impressionist painter.

## Note

1. Mapa cu gravuri „Voyage en bateau” a fost cumpărată de la Paris de bunicul colecționarei, Dr. Alex. Slătineanu.
2. O planșă se află la Muzeul de Artă, alta la Biblioteca Academiei Române.
3. Delteil Loys, *Le peintre graveur illustré*, vol. 13, Paris, 1921.
4. *Op. cit.*, introducere.
5. *Idem.*
6. *Idem.*
7. *Idem.*
8. Laran Jean, „*L'art de notre temps / Daubigny*”, Librairie Central des Beaux Arts, p. 9.
9. *Op. cit.*, p. 6: „Comme c'est beau un port de mer, tous ces batiments de toutes les nations serrés les uns contre les autres!”
10. „Voyage en bateau” Croquis à l'eau forte par Daubigny, 1862, cu o prefață de Frédéric Henriet.
11. Remarca îi aparține lui Théophile Gautier și este citată de Laran, *op. cit.*, p. 14.
12. Leon Rosenthal, *La gravure*, Paris, H. Laurens, 1909, p. 376.
13. Henri Focillon, *Maeștrii stampeii*, București, 1972, p. 8.

# Paul Miracovici

AURELIA MOCANU

Motto: „Vădesc o pasionată căutare de a mă exprima prin lumina adincă, prin subtilele jocuri de lumină și relief” – nota artistului în catalogul expoziției personale din 1970

Din „Notațiile unui pictor”

Matisse: „Dacă aș fi rămas la primele aproximații, aș fi înregistrat senzațiile fugare ale unui moment care nu mă definește în întregime și pe care abia l-aș fi recunoscut a doua zi; vreau să ajung la acea stare de *condensare* (s.n.) a senzațiilor care fac de fapt tabloul”.

Tendința spre sinteză, comună artei populare și plasticii culte românești, aparține spiritului latin care, în expresia sa artistică, concepe întreguri vitale, organizate lăuntric, structuri închegate, organice. Într-un studiu introductiv la o proiectată Istorie a picturii românești prof. Ion Frunzetti definea nota caracteristică a școlii naționale drept *sinteză de tip pictural*. Prin „picturalitate” înțelegea traducerea în metaforă plastică a simțului profund de continuitate funciară între obiectele ce compun lumea vizibilului.

Problematica picturii lui Paul Miracovici credem că se înscrie cu evidență semnificativă și cu notă personală-modernă în conceptul de *sinteză picturală*, cea din descendența Luchian. Condensarea cromaticii face din Luchian cel dintâi „ermetic” al picturii românești. Culoarea sa nu este nici tonul local, ca la realismul-academist, nici culoarea senzației, produs al colaborării dintre tonul cald și atmosfera luminoasă.

Prin Luchian avem de-a face în pictura românească cu cromatică percepției asociativ-armonice.

Culoarea picturii se reprojetează, secund, „mai pur”, asupra obiectului real.

O astfel de cromatică devine locul de întâlnire al motivului cu subiectul, exprimă totodată datul vizual și sensibilitatea pictorului, face să ajungă la spectator experiența sensibilă a artistului și interesul pentru motivul picturii. După radicala experiență fauvistă, arta modernă a învățat, mai limpede, cum culorile pot să declanșeze lumina, pot să transpună materia, forma, spațiul. Paul Miracovici redă, în cea mai bună parte a operei sale peisagistice, echivalentul luminii sudice printr-o tehnică alcătuită din orchestrații colorate.

Vocația mediteraneană a retinei lui Miracovici este funciară, dar și cultivată prin elecții. Tatăl avea origine dalmată, iar el, ca bursier în Franța, la 26 de ani are întâlniri revelatorii: lumina plajelor din Midi sau lumina-culoare din pictura lui Vermeer, pentru care a nutrit o constantă venerație. Cercetează apoi opera lui Corot și tehnica impresioniștilor. Miracovici s-a format în spiritul de înalt profesionalism al perioadei interbelice. La Academia de Arte Frumoase din București i-a avut drept profesori pe Verona și Steriadi, apoi pe Ressu și Tonitza. La

un an de la absolvire debutează în 1925, la Salonul Oficial – fiind cel mai tânăr expozant (19 ani) – cu un autopotret care se află astăzi în patrimoniul muzeului municipiului. După succese rapide la participările colective, juriul Salonului Oficial îi acordă în 1930 bursa de voiaj în Franța. Timp de patru ani își desăvârșește studiile în diverse academii, între care Grande Chaumière, studiază în muzee mai cu seamă maestrii renașcențiști și se simte atras de lumina sudului petrecând verile la Saint Tropez (*Peisaj*, ulei/pânză+carton 280 x 470). Miracovici expune la saloanele oficiale franceze. Este remarcat de critică și i se reproduc lucrări în presa franceză. Trimite constant cartoane în România la manifestările „Grupului Nostru”, al cărui membru fondator este alături de Theodorescu-Sion, Lucian Grigorescu, Ștefan Constantinescu și Cassilda Miracovici, sora sa, pictoriță cu o stilistică interesantă, stabilită în Franța. Participă, de asemenea, la saloanele oficiale din București și la expozițiile Tinerimii artistice. Întors în țară, deschide prima expoziție personală la Ateneu, în 1934. Se integrează perfect în climatul de emulație și angajare profesională a artiștilor români din epocă. Miracovici semnează remarcabile afișe turistice și proiectează decorarea unor pavilioane de expoziție, domenii plastice unde este acreditat prin distincții internaționale. Spiritul metodic, cultura artistică, meditația lucidă asupra fenomenului plastic au făcut din Paul Miracovici un remarcabil pedagog și un notabil critic de artă, el afiliindu-se familiei de „artiști cărțurari” din plastica noastră, alături de Șirato, Tonitza sau Oscar Han. A susținut cronică săptămînală de artă la „Universul literar” între 1938 și 1941. Împreună cu Șt. Constantinescu și Gh. Popescu a pus bazele pedagogiei picturii monumentale moderne la Institutul „N. Grigorescu”. În deceniile 5 și 6 a răspuns cu probitate artistică comenzilor sociale, executînd compoziții murale în frescă, ulei maruflat sau mozaic ceramic pentru numeroase spații publice din București și din alte puncte ale țării (Hunedoara, Iași, Murfatlar, Mamaia). Creația de șevalet s-a revelat publicului contemporan prin expoziția de la Dalles din 1970 și retrospectiva organizată de Muzeul de Artă și Muzeul Deltei Dunării în 1984, la 11 ani de la moartea artistului.

Locul lui Paul Miracovici în sinteza picturală a școlii românești nu a fost suficient precizat teoretic și, probabil, un moment de rezonanță, cu efect recuperator, al problematicei de atelier și al dezbaterilor de breaslă va aduce în actualitatea criticii și a istoriei artei moderne românești forța deciziei plastice din cel mai personal sector al picturii lui Miracovici. În peisajele dobrogene, în mod particular cele din Mangalia, loc frecventat asiduu după 1940, Miracovici atinge un punct înalt al concentrării mijloacelor. În genere, peisagistica românească preferă o deschidere largă asupra redutei, o depărtare de motiv la care analiza minuțioasă să nu mai fie posibilă. (*Peisaj*, ulei/carton 500 x 70 /1934). Miracovici tinde suplimentar spre eliminarea detaliului nesemnificativ. Pictorul organizează imaginea pe registre orizontale ori în vedere plonjantă asupra diagonalei unei străzi sau ulițe. (*Peisaj cu case și rațe*, 440 x 680 și *Peisaj în Mangalia*, guașă/hîrtie 260 x 360). Încadrează pe lățime, ridică în general orizontul pentru a capta înșorirea, dar lumina, ca centru de interes optic și ca motiv principal, poate fișni de pe o latură, din cel mai apropiat plan sau de la limita de sus a tabloului, acolo unde înflințește un zid văruiț în plin soare. (*Peisaj din Mangalia*, guașă/carton 260 x 370). Perspectiva cromatică tradițională care estompează și răcește depărtarea este complet răsturnată, însă înaintarea spațială rămîne perceptibilă. Vegetația se constituie în pol de valoare, un verde-China aproape negru, mobilizează albul crud al laturii luminate dintr-un volum de zidărie. (*Peisaj*, ulei/placă 260 x 370). Un pîlc de copaci rotunjit decupat în contrast absolut, o suprafață de var în lumină, umbre prelungi ale ființelor micșorate în peisaj – femei orientale cu siluete fusiforme sau

cînduri de gîste – și atingeri de culoare stridentă puse cu umor pe detalii neașteptate, iată inventarul figurativ al picturii dobrogene semnate de Miracovici. (*Peisaj din Mangalia*, guașă/hîrtie 260 x 360; *Peisaj din Mangalia*, guașă/carton 250/350). Uneori putem însuma și mai puțin: argintul solului dobrogean, cerul, un colț de mare ori două trunchiuri pe fundal de vegetație. (*Peisaj*, ulei/placaj 270 x 370). *Tentația primordială la Miracovici este aceea a luminii conținută în ton și a compunerii spațial-atmosferizate a zonelor de culoare*. Remarcăm scala riguroasă de pînă la 8 trepte a umbrei obținute din griuri prețioase de verde-crom și China, apoi din brun și ocră în registru rece, așternute clar, cu efecte decorative. Pictorul folosește, mai cu seamă în perioada peisajelor dobrogene, o pastă uscată, văroasă, mată, egal încărcată, doar în lumină, iar în accentele cromatice ceva mai împăstată. Preferă acordurile reci, dar cu sonoritate ridicată, ceea ce face memorabile cîteva „ceruri” și colțuri de mare. Pictorul a exprimat lumina calcarului dobrogean nu prin materia-pastă, ci printr-o remarcabilă intuiție a intensității pigmentare. Faptul că uleiurile au o egală și, uneori, mai mare proiecție cromatică și luminoasă decît pictura de apă probează decizia tonală care înlocuiește datele pigmentului.

Atmosfera unică, aproape „mentală” a țărîmului dobrogean este urmată îndeaproape în peisagistica lui Miracovici și de alte motive de predilecție: Delta și țărîmul dunărean. Pensulația este mai frămîntată, tonurile rupte cu alb sau vibrante în registrul complementarelor (*Delta*, ulei/placaj 540 x 650/1955. *Debarcader la Dunăre*, ulei/carton 440 x 600/1958). Rămîn predominante orizontalitatea, reducția figurativă, alături de nonșalanța vreunei recuzite colorate (*Marină*, ulei/carton 280 x 370). Peisajele panoramice semnate de Miracovici se întind pe o scală stilistică destul de largă. *Balcicul* din 1927 (ulei/carton 670 x 450), arhitecturat într-o manieră derainiană, cu forme frămîntate, volumetrii deduse din umbre de contur, cromatică teroasă, ecleraj dramatic denotă, la tînărul de numai 21 de ani, un simț deosebit al formei plastice și probează o lecție cubistă asumată declarat. La celălalt capăt al carierei, *Peisajul din Oaș* (ulei/placaj 510 x 610) și *Frontul de case din Sighișoara* (ulei/placaj 410 x 530) emană o vibrație utrilliană, a *tusei-pată* în regim de dominantă, fie verde-albastru fie roșu-oranj, luminate de contrastul complementarelor și de caligratierea cu alb. Soluții sintetice de esență picturală în linie Matisse–Duffy înțîlnim în naturile statice și în peisajele urbane de o prospejime remarcabilă, excelente experimente de lumină și culoare în tentă plată. (*Natură statică cu flori*, ulei/placaj 525 x 410; *Peisaj din Gura Humorului*, ulei/placaj 490 x 350). Realitatea este transfigurată poetic într-o imagine pură și senină cu o notă jovială. Desenul și decupajul de planuri au candoarea și nonșalanța artei naive (*Peisaj cu măgăruș*, ulei/carton 370 x 270). În aceste lucrări apare cu pregnanță împletirea originală de sensibilitate și umor, de obiectivitate și de recreare foarte personală a motivelor. Artă a culorii și artă de sinteză, iată punctul în care Miracovici se înîlnește cu decorativismul fovist care înseamnă expresie și monumentalitate. Refuză perspectiva modelului pentru a ajunge la o altă expresie a formei și spațiului, la evidențierea bidimensionalității tabloului din care se naște calitatea decorativă. Ca și la fovisti, calitatea decorativă este monumentală și expresivă, fiind funcție compozițională a cadrului.

„Studiind pe marii coloristi moderni am fost izbit de faptul foarte evident că ei aboliseră relieful, deci, o neînzădită influență a Orientului”. Exemplificăm atenția și încîntarea pentru pictura japoneză cu o compoziție de mici dimensiuni, *Balerine* (ulei/placaj 410 x 330), lucrare în tentă plată, cu decupaj insolit de planuri și cu efect decorativ al tonurilor.

Pornind de la o paletă sobră, decantată cu mare știință, Paul Miracovici a studiat aproape 5 decenii reverberațiile discrete ale luminii, declanșate de revelația picturii lui Vermeer. A năzuit să elibereze lumina din interiorul materiei picturale, probă stînd și cele două portrete ale soției: *Femeie cu scrisoare* (ulei/placaj 590 x 490) și *Nud* (ulei/carton 700 x 500/1935). A trecut treptat la o paletă solară în care culoarea încorporează lumina, iar spre sfîrșitul vieții, cromatica caldă și decizia gestului pictural dau vibrație, din cîteva atingeri, tabloului: *Plajă* (ulei/hîrtie lipită pe placaj 290 x 380) și *Portret de fată* (ulei/carton 360 x 280).

Miracovici a năzuit spre o sinteză originală, de mare rafinament în tratarea culorii-lumină, altoită pe un echilibru de sorginte clasică, ceea ce-l apropie, în panorama picturii universale, de Albert Marquet. Are în comun cu remarcabilul pictor francez gustul formelor ferme, al simplificărilor care dau rigoare planurilor, al organizării bine întocmite a tabloului. Cromatismul este pe cît de just pe atît de rafinat-expresiv, tușa largă și spirituală, pasta cumpătată.

Pentru școala românească de peisaj, Miracovici realizează un moment de maximă simplitate expresivă în fața unui motiv recognoscibil. Peisajele din primele două decenii de activitate, cu registru cromatic restrîns, realizează o atmosferă de tonicitate organică, o viziune picturală de largă respirație și de adînc echilibru interior. De veriga stilistică conturată de Miracovici se leagă, pe o dimensiune a interiorității, sinteza picturală pe care un artist contemporan de o înfiorată discreție, Florin Mitroi, o distilează într-un atelier al zilelor noastre.

## Paul Miracovici

### Résumé

On croit que la problématique de la peinture de Paul Miracovici s'inscrit avec évidence significative et note personnelle-moderne au concept de synthèse picturale, descendant de Luchian. La condensation chromatique fait de Luchian le premier „hermétique” de la peinture roumaine. Sa couleur n'est ni le ton local du réalisme-académique et non plus la couleur de la sensation, l'effet de la collaboration du ton chaud et l'atmosphère lumineuse. Il s'agit de la chromatique de la perception associative harmonieuse dans la peinture roumaine. La couleur de la peinture se reprojette sécondement, „plus pur” sur l'objet réel.

Paul Miracovici rend, dans la plus part de son œuvre paysagiste, l'équivalence de la lumière du Midi par une technique composée des orchestrations colorées.

L'inclination méditerranéenne de la rétine de Miracovici est foncière mais éduquée par élections. Son père était d'origine dalmate mais, comme boursier en France, à l'âge de 26 ans, a eu des rencontres révélatrices: la lumière des plages du Midi, la lumière – couleur de la peinture de Vermeer, pour lequel il a nourri une constante vénération. Il étudie ensuite l'œuvre de Corot et la technique des impressionnistes. Miracovici est né dans l'esprit de haute profession de la période de l'Entre Guerre.

Miracovici expose dans les salons officiels français. Il se fait remarqué par la critique et on reproduit ses compositions dans la presse française. Il envoie constamment des cartons vers la Roumanie aux manifestations du „Notre Group”, auquel il est membre, à côté de Theodorescu Sion, Lucian Grigorescu, Ștefan Constantinescu et Cassilda Miracovici, sa soeur, peintre d'une stylistique intéressante, établie en France.

Il participe aussi aux salons officiels de Bucarest et aux exposition de la Jeunesse Artistique. Rentré au pays, il ouvre la première exposition personnelle à l'Athénée, en 1934. Il participe pleinement

au climat d'émulation et d'engagement professionnel des artistes roumains de l'époque. Miracovici est l'auteur de remarquables affiches turistiques et il projette la décoration de quelques pavillons d'exposition, des domaines plastiques où il est accrédité par des distinctions internationales. L'esprit méthodique, la culture artistique, la méditation lucide sur le phénomène plastique ont fait de Paul Miracovici un remarquable pédagogue et critique d'art, s'affiliant à la famille des „artistes érudits” de notre art plastique, à côté de Șirato, Tonitza ou Oscar Han. Il a écrit la chronique d'art hebdomadaire à l'Univers littéraire entre 1938 et 1941.

A côté de Ștefan Contantinescu et Gheorghe Popescu il a posé les fondements de la pédagogie de la peinture monumentale moderne à l'Institut „Nicolae Grigorescu”. Pendant les décennies 5 et 6 il a répondu avec probité artistique aux commandes sociales, réalisant des compositions murales à fresques, huile marouflée ou mosaïque céramique pour de nombreux espaces publics de Bucarest et d'autres lieux du pays (Hunedoara, Iași, Murfatlar, Mamaia).



# Elena Popea

AURELIA MOCANU

În „Universul literar” din decembrie 1943, Lucia Demetriade Bălăcescu recunoștea în Elena Popea pe una din întemeietoarele picturii feminine românești. Mișcarea artistică feminină, manifestată prin grupări și expoziții periodice, începînd cu anul 1915, s-a intersectat adesea cu experiențele avangardei, iar în sinteza destinată străinătății asupra picturii românești, George Oprescu rezerva un loc aparte femeilor pictor, ale căror număr și calitate impuneau deja în 1930. Textele critice din epocă descifrau în plastica feminină receptivitatea față de latura senzorială a lucrurilor, empirismul și interesul pentru amănuntul revelator, distincte de o complementară atitudine conceptuală și sintetică. Dincolo de această primă instanță, perspectiva istorică și stilistică relevă modul în care personalități proeminente ale grupurilor feminine, precum Elena Popea, Nutzi Acontz, Cecilia Cuțescu-Storck, Olga Greceanu, Nina Arbore, Milița Petrașcu, s-au implicat în fenomenul reformulării autohtone a înnoirilor artistice înregistrate pe plan european. Cu atributul celei mai intense mobilități, pictorița călătoreasă Elena Popea a menținut un contact permanent cu mediile de cultură europene.

Născută la Brașov, în 1879, într-o familie provenită din negustori macedoneni și prelați ardeleni, studiază în Germania și Franța, călătorește mult, din Scandinavia pînă în Magreb, expune în mari capitale europene, la Paris, Londra, Bruxelles, Amsterdam, Haga, participă cu regularitate la manifestările artistice românești pînă cînd sfîrșește subit din viață, la București, în 1941. Aproximarea de mișcarea artistică are loc în climatul german de la începutul secolului, la Berlin, Leipzig și mai cu seamă la München.

După 1909, pictorița își continuă studiile în Franța sub îndrumarea remarcabilului pedagog și artist Lucien Simon, conducătorul școlii de pictură bretonă. Temperament dinamic, spirit independent și nobil, artista pune în adîncirea meșteșugului expresiv perseverență, distincție și rafinament. Traseul originalității sale stilistice este însă sinuos și nuanțat. Frământările interioare și discreția au făcut ca opera pictoriței să rămînă aproape în întregime nedatăată, un fir cronologic și totodată exegetic putîndu-se aproxima din paginile de corespondență și din traseele călătoriilor.

Prezentăm 20 de lucrări aflate în colecții bucureștene, lucrări ce ar putea completa cunoașterea operei răspîndite actualmente la Sibiu și Brașov, dar și în colecții aproape neștiute din străinătate.

Ecouri din impresionismul mîunchenez transpar în cele cîteva interioare din care mai bine cunoscute sînt „sufrageriile” cu natură moartă în prim-plan și fundal

vitrat, aflate una la Muzeul de Artă al României și cealaltă la Muzeul Brukenthal. Acest *Interior prin oglindă* (ulei/pânză 780 x 620, semnat stînga jos) ritmează structurarea imaginii în adîncime. Identificăm în această lucrare retina proaspătă și cultivată, acuitatea percepției luministice, caracteristici majore ale picturii Elenei Popea. Tușa este elastică, țesută linear, cu accente de pastă în tonuri deschise, așternute scurt și dinamic.

Dacă pînă la 1926 Coriolan Petranu vedea în Elena Popea cel mai tipic și format reprezentant al curentului post-impressionist la noi, o observație mai subtilă și rodnică pe linia originalității *viziunii spațiale* aparține lui Oscar Walter Cizek. O propunem drept cheie de citire a acestui interior prin oglindă. „Fără ca lucrurile stabile să plutească în spațiu, fără ca intensitatea expresiei să fie stînjinită de nenumăratele variante ale tonalităților de lumină, imaterialitatea impresiilor, prefacerea luminii într-o vegetație de culoare ni se par o realizare în cuprinsul artelor plastice românești”.

Sinteza spirituală a planurilor de atmosferă cu planurile de relief pare să aibă în această lucrare un program și o parabolă: oglinda-tablou conține întreaga lumină ce este în jur, o focalizează și o răspîndește. Prin urmare, precizează Al. Busuioceanu în 1934, „perspectiva aeriană nu se desfășoară pentru a avea aparența de adîncime și realitate. Ochiul artistei preferă o perspectivă arbitrară, un plan mai mult fluid și nedefinit înapoia lucrurilor, care suprimă convergențele obișnuite ale operei și creează fondul iluzoriu și subiectiv al acestor imagini”. Simpatia senzuală față de materie cît și o poetică a tranzitoriului sînt conținute de naturile moarte cu flori, gen constant abordat în creația artistei.

Pictate în tușe rapide, într-un stil cursiv de eboșă, buchetele florale sînt alese pentru armonii deschise, luminoase. *Bujori albi și roz* (ulei/pânză 720 X 720, semnat stînga jos) sînt databili, avînd în vedere împrejurarea dăruirii lor de către artistă, la un eveniment nupțial, între anii 1914–1915. Factura este evocatoare, fără ostentație. Pasta, cu o marcată consistență, acoperă cu tușe vizibile suportul, urmărind anatomia plantei. Contrastul luministic apropiat dintre elemente și fond este susținut prin gradații de ton în ton, cu griuri reci luminate de alb.

*Creangă de măr înflorit* (ulei/pânză 520 X 570, semnat stînga jos) așezată într-un canceu, reluat și în alte aranjamente florale, este o lucrare în care suportul rămîne pe alocuri neacoperit, fundalul este intens modulat în griuri și ritmat de zgîrieturi în pastă cu lemnul pensulei. Stratul de culoare este suficient de consistent față de faza tîrzie a fluidizării acuarelare. Abil dezaxată în compunere, imaginea are rafinament și cerebralitate, iar prin mișcarea rapidă și diferențiată energetic a tușei se păstrează ceva din prospețimea vitalului. Modul de a folosi suportul cartonului ca temă a gamei cromatice este ilustrat de *Natura moartă cu crizanteme albe* (ulei/carton ocră, 385 x 475, semnat dreapta jos). Potrivit tehnicii eboșei, tonurile mai închise sînt așternute în zeamă, iar luminile și alburile sînt ușor împăstăte. Ductul liber al tușei, degajat de meticulozitatea descripției florale, imprimă atmosfera tonică și senzuală a lucrării. În general, tehnica de ulei a Elenei Popea evită diluantul gras, consecințele de aspect pendulînd între acuarelat și teros.

Din anul 1919 se poate distinge o nouă etapă în creația pictoriței, determinată de încurajarea prietenească și stimulatorie a lui Lucien Simon. Atmosfera de vechi tradiții și asprimea ținuturilor bretone aduc în viziunea picturală a artistei forță și monumentalitate, iar ca ecou stilistic, apropierea de expresionism. Cromatica restrînsă, rece și întunecată, amintind de pictura lui Charles Cottet, contrastele mai stridente între clar și obscur, cald și rece pe întîlnirea cîmp-pată aduc un cîștig de picturalitate intrinsecă: Atmosfera nordică de apăsare și neliniște îmbracă motive

ce conțin impresia unei particulare mobilități de construcție. Atmosfera transilvană, lumina irizată, efectele demitonurilor de culoare, materia cromatică acumulată conferă o viziune depărtată caracteristică eboșei ce conduce spre dematerializarea motivului.

Aducem în discuție două peisaje olandeze, de mici dimensiuni, unul cu perspectivă plonjată și altul compus tradițional cu un registru de case pe mal de râu (ulei/carton 175 x 235). Urmele schițării în creion transparent sub pasta diluată, de vibrație caldă, așternută însă concis pe volumetria construcțiilor.

Intensitatea senzației transpare în materia colorată cu un fel de savoare terestră mai cu seamă în peisajele ardelenale ale pictoriței. *Peisaj de sat cu turlă de biserică* (ulei/carton ocră, 250 x 350 semnat dreapta jos) este o lucrare de consistență cromatică cu diferențieri de tonuri puțin perceptibile pe dimensiunea adâncimii.

Încheiem cu o guașă din itinerarul african și asiatic al pictoriței călătore, *Moschee* (guașă/hârtie 310 x 210, semnat stînga jos, datată în 1937), probă de limpezime și lipsă de afectare a expresiei plastice. Urmărind păstrarea nealterată a prospețimii impresiei, formele sînt definite ca mase ușoare și dinamice.

Cele cîteva momente ale picturii Elenei Popea credem că au reușit să aproximeze timbrul personal tumultuos și nuanțat al acestei personalități artistice. Aparținătoare mediului cultural ardelen, Elena Popea a fost prima pictoriță, după Marea Unire, subvenționată de stat pentru studii de cîțiva ani la Paris. Energetismul spiritual de sorginte ardelenă i-a alimentat vigoarea expresiei, iar ascuțimea sensibilității este redevabilă feminității. „Ceva stăruie colțuros și abrupt în pictura sa, observa în 1940 Miron Radu Paraschivescu, ceva de efort îndelung elaborat care amintește linia sobră și trainică pe care s-a mișcat gîndirea Transilvaniei”.

Pictură de interpretare subiectivă ce își asumă dinamismul și conflictul, uneori în asperități formale, dar plină de un fluid viu și vibrant, are ca unități de creștere lecția post-cezaniană, examenul cubist al formei, învecinarea cu influența lui Dufy, pentru a se afilia, într-o presupusă corespondență de expresie, lui Vlaminck. Încheiem cu frumoasa circumscriere venită din probitatea practicanului, datorată lui Tonitza: „Popea este înarmată în special cu lumină și mișcare pe care le surprinde în natură cu ușurință și le transpune apoi cu o foarte îndrăzneță, uneori prea îndrăzneță, degajare tehnică. Este o impresionistă ale cărei simțuri sînt veșnic treze pentru a înregistra senzațiile proaspete și viguroase. Pînzele domniei sale au prin aceasta echilibrul, calitatea și nervul trebuincios lucrurilor de artă superioară”.

## Elena Popea

### Résumé

Appartenant au milieu culturel transylvain, Elena Popea a été la première peintre, après le moment de la Grande Union, subventionnée par l'Etat pour étudier quelques années à Paris. L'énergie spirituelle d'une source transylvaine a nourri sa vigueur de l'expression, mais la perspicacité de la sensibilité est l'attribut de sa féminité. Quelque chose âpre et abrupte persiste dans sa peinture, remarquait, en 1940, Miron Radu Paraschivescu, l'effort longuement élaboré qui rappelle la ligne sobre et solide sur laquelle la pensée de la Transylvanie s'est développée.

așa-zis „bretoni”; procesiuni, porturi, mori de vânt, munci ale câmpului. Remarcăm dimensiuni în general mici ale cartanelor, desenul inițial cu traseu sinuos în creion, compunerea simplă și spontană, dinamizată și de frământarea tușei. *Procesiune bretonă* (ulei/hîrtie cașerată 320 x 490, semnat stînga jos tuș) ilustrează această nouă abordare a problemelor de lumină și mișcare cu o notă barocă de îndrăzneală expresivă. Siluetele sînt pete de culoare contopite într-o înaintare unică, proiectată larg pe orizont. Din masa de culoare ce modelează sumar trupurile se lansează mici blicuri de pigment cald spre lumina vie a cerului sfîșiat de furtună. *Două călugărițe bretone* (ulei/carton 605 x 480, semnat stînga jos), lucrare pe înalt, sensibil egală și foarte apropiată cu cea extinsă la mai multe personaje compuse orizontal, aflată la Muzeul de Artă din Cluj, oferă o probă de finețe a demarării suprafețelor de culoare tonală și a interesului pentru construcția volumului, sugerînd bogatul costum ceremonial. Ritmul drapajului, învolburarea de alburii, rezerva nuanțării cu griuri conferă mai multă monumentalitate lucrării executate probabil posterior celei cu desfășurare mai ilustrativă, aflate la muzeu. O compoziție de mici dimensiuni *aluzivă la iconografia madonei* (ulei/carton 180 x 230) este tratată într-o factură lejeră de eboșă, cu transparențe de suport, tușe serpentine, împăstări cu alb. *Alte două peisaje*, de mici dimensiuni, sînt redevabile perioadei bretoni, cel puțin stilistic, dacă nu cronologic și localizabil, situație posibilă datorită ezitărilor și revenirilor de manieră din creația Elenei Popea. Este vorba de *Casele de munte* (ulei/carton ocru 165 x 230), peisaj conturat în negru, cu rezervări de suport ocru, gamă restrînsă de brunuri-violet, și *Stîncile cu far* (ulei/carton ocru 190 x 235), pictat în tușe scurte și nervoase, gamă simplă de griuri verzui, albul și ocrul.

După 1922, producțiile Elenei Popea denotă o preocupare mai vizibilă pentru construcție și articulare formală. Influența cubistă se declară din 1926 ca urmare a frecventării, la Academia din Montparnasse, a cursurilor lui André Lothe. *Familie de olandezi* (ulei/pînză 620 x 750, semnat stînga jos) și *Fetițe olandeze* (ulei/pînză 640 x 490, semnat dreapta jos), două pînze notabile, aplică tehnica degradeurilor succesive, ce dau impresia unor subtile dezaxări în arhitectura volumelor. Paleta este înviorată și proaspătă cu repertorii în zone de liliachiu, cafeniu-roșcat, albastru-pal sau adînc, ocru și oranjuri stinse. Culoarea se așterne în suprafețe mari cu degradeuri lente ale căror limite articulează planurile de contur. După cum pledează și cele două lucrări, asocierea Elenei Popea la cubismul modern tip Lothe și La Fresnay a însemnat un cîștig pentru tabloul de compoziție și, în formularea lui George Oprescu, un mijloc foarte necesar pentru a-și reexamina convingerile, pentru a cîștiga o manieră ceva mai largă și mai viguroasă de execuție.

Între anii 1929–1934 clarificarea de limbaj în pictura Elenei Popea atinge perioada de împlinire, coincizînd, nu întîmplător, cu momentul spaniol al perioplurilor sale, moment realizat la îndemnul și intuiția marelui istoric de artă Henri Focillon. *Biserica spaniolă* (ulei/carton galben, semnat dreapta jos, databil în 1934) este o lucrare în care influența cubistă, în tratamentul voit dinamic, voit puternic al formelor, se atenuază, motivul se compune liber și îndrăzneț, culoarea alunecă în tușe foarte subțiri, desenul este zgîriat în pastă într-o țesătură fină de arabesc, tonul dominant este cafeniul de lut ars în raport cromatic grav și rafinat cu griul verzui, albul și ocrul.

Amestec de emotivitate și inteligență, peisajele Elenei Popea tind spre înălțarea orizontului, fapt ce îngăduie o armonioasă împăcare între perspectiva sugerată și logica suprafeței plane. *Peisaj transilvănean* (guașă/hîrtie 320 x 490), semnat dreapta jos) și *Vale cu rîu de munte* (ulei/carton ocru 180 x 230) sînt lucrări

Possédant une intensive mobilité, la peintre-voyageuse Elena Popea a maintenu un contact permanent avec les milieux de la culture européenne. Née à Braşov en 1879, d'une famille provenu des commerçants macédoniens et prélats transylvains, elle étudie en Allemagne, elle voyage beaucoup de Scandinave jusqu'à Magreb, elle expose dans les grandes capitales européennes, comme Paris, Londra, Bruxelles, Amsterdam, Haga, elle participe régulièrement aux manifestations artistiques roumaines, jusqu'à son dernier souffle à Bucharest en 1941.

Sa peinture d'une interprétation subjective, qui assume le dynamisme et le conflit, parfois de rugosités formales, mais pleine d'un fluid vif et émouvant, a comme leçon le post-césannisme l'examen cubiste de la forme, à côté de l'influence de Dufy, pour s'affilier, dans une imaginée correspondance d'expression, à Vlaminck.

# Trei ipostaze ale bibliofiliei

ANA ANDREESCU

Începutul secolului al XIX-lea reprezintă pentru istoria cărții o epocă de căutări în care estetica neoclasică transmisă în timp prin caracterele tipografice desenate de Didot coexistă cu estetica romantică ce introduce noutăți tehnice în ilustrație. Pentru Franța, casa editorială Didot reprezintă tradiție și modernitate, membrii ei activând ca editori și tipografi la Paris timp de două secole (1684–1889).

Preocupările familiei Didot au vizat toate domeniile adiacente tiparului: tehnica tiparului, suport, caractere, gravură. Inițiativa lor cea mai importantă, care a făcut epocă, a constat în crearea, în 1775, a unor caractere noi, desenate de François Ambroise Didot și gravate de Wafward. Tăietura literei este clară, precisă, linia dreaptă devine suverană, iar contrastul între albul și negrul literei este perfect echilibrat. Ținuta neoclasică a caracterelor Didot contrastează cu tot ce oferea, la data aceea, peisajul tiparului francez saturat de extravaganțele ușor decadentiste ale cărții rococo, din anii premergători Revoluției.

Prin crearea acestor caractere, Parisul devine rivalul Romei, Didot îl concurează pe Bodoni. „Pe de-o parte, invenția este monumentală și arhitecturală, pe de altă parte ea permite raporturi noi între text și imagine, mai liberă la suprafața paginii, mai contrastantă în compoziție”. Acesta este stilul modern în arta cărții, noul stil, stilul Didot-Bodoni care „cucerește Europa înaintea lui Napoleon”.

Cărțile pe care le prezentăm aparțin acestui „nou stil”, eleganța tiparului fiind susținută de ținuta de ansamblu a cărților, la care concură legătura, așezarea în pagină, hîrtia de foarte bună calitate, ca elemente primordiale și *sine qua non*, într-o discuție despre caracterul bibliofil al unei cărți. La aceste elemente se adaugă faptul că exemplarele în discuție sînt trase în tiraje anunțat limitate, au ilustrații originale de autori celebri pentru istoria acestui gen minor al artelor plastice. Aceste exemplare se află în trei situații diferite, reprezentînd fiecare trei aspecte ale problematicii foarte largi pe care o pune bibliofilia modernă (Foto 117–123).

„Fables” de La Fontaine, tipărită la Paris, în 1802, de Pierre Didot, au Palais National des sciences et arts. Lucrarea are două volume grand-in folio, de 51 x 36 cm, cu legătură originală de jumătate marochin roșu, în stare de conservare foarte bună. Două file liminare protejează fila de titlu sobră, aerată, purtînd însemnul cu monogramă al editorului: „PD”. Urmează dedicația „A monsieur le Dauphin” pe trei file (dedicație preluată din ediția 1788 scrisă pentru Louis XVII, dauphin-ul închis în Temple în anul Revoluției și mort la 10 ani în primul an al Directoratului – (1795). Prefața autorului este urmată de o prezentare a vieții lui Esop.

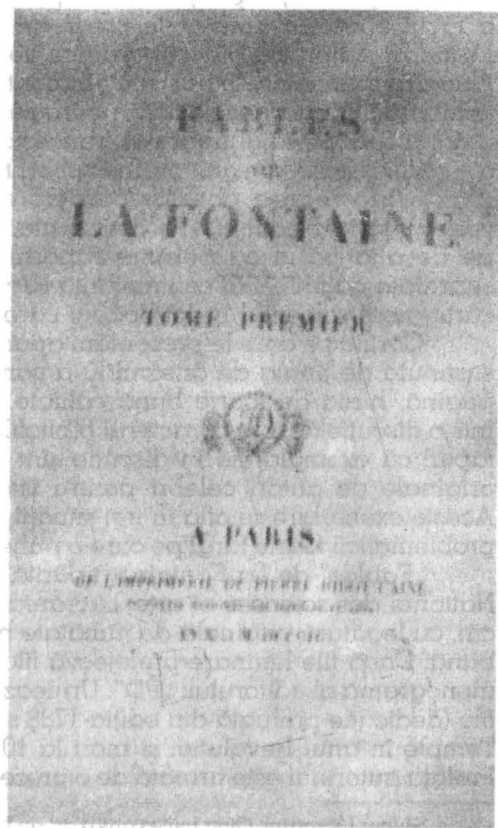
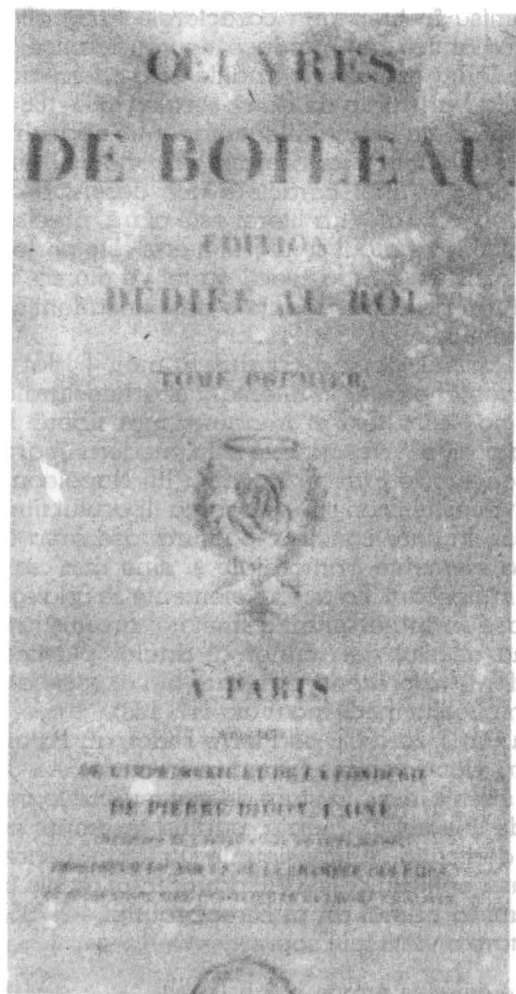
<sup>1</sup>: Liber Librorum, Cinq milles ans d'art du livre, Bruxelles, Arcade, 1973, p. 170.

Print. Iuxta

Didot l'aîné

Semnătura autografă

Didot l'aîné



Volumele cuprind câte șase cărți. În volumul al doilea, între cartea a unsprezecea și a douăsprezecea este inserată o dedicație „A monsieur le duc de Bourgogne”. Urmează, după cele douăsprezece cărți, „Philemon și Baucis” dedicată „A monsieur le duc de Vendôme”, ultimul text fiind „Les filles de Minée” (adaptarea lui La Fontaine după Metamorfozele lui Ovidiu). La sfârșitul volumului este justificarea tirajului: „Nr. ...sur deux cents cinquante exemplaires”.

Fabulele lui La Fontaine au atras de la prima lor editare ilustratori de marcă. Ediția originală scoasă de Barbin și Thierry în 1668 avea gravuri de Chauveau, reluate în multe din edițiile ulterioare. Bernard Picart ilustrează ediția de la Charpentier, în cinci volume. Jean Baptiste Oudry ilustrează ediția din 1755 de la Dessaint și Saillant. Desele lor vor fi reluate în timp, gravate pentru diverse ediții de Cochin, Punt, Vinkelis. Fessard ilustrează ediția subvenționată de contele d'Artois în 1782, scoasă tot de Pierre Didot. Simon și Coigny realizează, în aqua forte, ilustrația ediției din 1787, planșele lor fiind folosite în multe din contrafacerile epocii.

Ediția din 1802 are douăsprezece viniete desenate de Charles Persier (1764–1834) gravate „au burin” de Abraham Girardet, Coigny, Revilliers, Massard, Duparc, Racine, fermecătoare compoziții clasicizante așezate la începutul fiecărei cărți: Lăptăreasa și oala cu lapte, Victoria învățatului, Nebunul care vinde fericire, Negustorul, nobilul, ciobanul și fiul de rege, Țăranul de la Dunăre, Fărtații lui Ulisse etc.

Graesse prezintă lucrarea specificând că prima sută de exemplare are viniete „avant la lettre”, iar două exemplare au fost trase pe hîrtie velină (fabricată din 1780 de Ambroise François în Franța). Lucrarea în discuție nu are completat numărul de exemplar. Este o situație care se întâlnește nu arareori și care presupune un supliment de tiraj, deși, de obicei, în cazul tirajelor limitate, cel puțin plăcile gravate pentru ilustrație sînt distruse după imprimare. Integritatea exemplarului pe care-l prezentăm, sub aspectul textului și al ilustrației, precum și celebritatea editorului ne fac să credem că el este din cele 250 anunțate, cu atât mai mult cu cît editorul nu a făcut vreo mențiune de genul că toate exemplarele ar fi numerotate și semnate, așa cum se obișnuia în cazul unor tiraje atât de mici.

O altă situație ne oferă exemplarul „La Henriade, poème de Voltaire, Edition dediée à S.A.R. Monsieur, à Paris, 1819, de l'imprimerie et de la Fonderie de Pierre Didot l'ainé, chevalier de l'Ordre Royale de Saint Michel, imprimeur du roi et de la Chambre des pairs et Jules Didot fils, chevalier de la Legion d'Honneur”, grand in-folio de 52 x 37 cm, legată în jumătate marochin roșu cu fleuroane pe cotor, în stare de conservare foarte bună. Pe fila de titlu este plasată marca editorului în cunună de lauri, cu crucea Ordinului Saint-Michel.

Ne aflăm în plină Restaurație. Din 1810 apăruse legea brevetelor, iar *Le Bureau d'édition* exercită controlul producției de carte, stăvilind întrucîtva excedentul tipografic. Statutul lui Pierre Didot se schimbă. El devenise tipograful lui Louis XVIII, cavaler al Ordinului Saint-Michel, reînființat în 1815, și beneficia de recunoașterea meritelor sale. Tot o recunoaștere a valorii lui este și amplasarea, pe verso-ul primei file liminare a cărții, a unui medalion gravat de Wodewood, reprezentîndu-l pe editorul-tipograf.

După dedicația *A' Son Altesse Royal*, cele două prefațe (Prefața către regele Prusiei, Frederic II cel Mare și Prefața lui Marmontel *To the Queen*, cu varianta franceză a lui Lenglet de Fresnoy, preluate din ediția 1746 și textul privind *L'idée de la Henriade*), urmează textul propriu-zis al epopeii.

Tiparul, marginile albe de cca 10 cm, cerneala de foarte bună calitate păstrează întru totul strălucirea inițială a paginii tipărite. Textul este însoțit de



ilustrații în *pleine-page*, executate de Ludovique Suruque, L. Desplaces, Carol Dupuis, N. Tardieu, N. Cochin, N. Jeaurat după compozițiile lui Troy-fils, Vleuglels, F. le Moine. Aceste gravuri au constituit ilustrația primei ediții din *Henriade*, apărută la Geneva în 1723, sub titlul „La linge ou Henry le Grand” scoasă după un manuscris incomplet de abatele Desfontaine. Așadar, exemplarul este îmbogățit cu gravuri care au apărut pentru prima dată în ediția din 1723.

Pe de altă parte, după menționata dedicație A.S.A.R., pe fila a doua a cărții există justificarea tirajului: „Această ediție a fost imprimată cu noile mele caractere, turnate într-o singură matriță reproducând jumătate din alfabet: n-a fost trasă decât în 125 exemplare, toate semnate și numerotate. Este din suita operelor lui Virgiliu, Horațiu, Racine, Fables de La Fontaine și a a operelor lui Boileau publicate în același format”. Exemplarul, ca și cel precedent, nu are număr. Dar iată că el nu are nici ilustrație originală, cum au toate lucrările citate, care, de altfel, alcătuiesc faimoasa colecție „du Louvre”. Ce se întâmplă? Ne aflăm în fața unui exemplar „truffé”, operă a vreunui posesor nemulțumit de lipsa ilustrației în exemplarul său, care de fapt este tipărit în afara tirajului anunțat. El nu are nici număr, nici semnătură, așa cum anunța editorul în caseta de justificare a tirajului. Deși stampele care i s-au atribuit sînt frumoase în sine, ele rup întrucîtva unitatea volumului, acesta rămînînd în domeniul bibliofiliei ca o „curiozitate”.

Secolul al XIX-lea oferă astfel de exemple, de imixtiune a posesorului bibliofil în opera editorului și tipografului. Amestecul este, însă, făcut cu eleganță, cu știință și gust, neaducînd prejudicii integrității compoziționale a cărții și nedorind să-și facă neobservată adăugirea. Astfel de exemplare „trucate”, interesante, amuzante sînt, de fapt, unice prin aportul subiectiv al deținătorului.

Ultimul exemplar pe care-l prezentăm este un summum de artă tipografică, apărut în același an ca și „La Henriade”, 1819, cu titlul „Oeuvres de Boileau, dédiées au roi, à Paris, de L'imprimerie et de la Fonderie de Pierre Didot l'ainé”, în două volume. Pe fila de titlu înțîlnim aceeași marcă tipografică. După dedicația lui Pierre Didot către Louis XVIII urmează „L'éloge de M. Despereux” luat din ediția 1711, Prefața lui Boileau din ediția 1701 și textul propriu-zis.

Graesse menționează existența, în tiraj, a unui exemplar pe hîrtie velină și remarcă vinietele originale. Într-adevăr fiecare capitol „Lettres”, „Epittres”, „L'art poétique” au viniete „en tete” gravate „au burin” de Abraham Girardet (1764–1823) și Siscaut (care termina gravura de la „Art poétique”), după desenele lui Auguste Fortin (17633–1832). Pentru valoarea gravurului amintim că în 1806 fusese premiat la Salonul artelor, pentru lucrarea „Transfigurarea” după Raphael. În cazul ultimului capitol al cărții care cuprinde, de fapt, lucrarea „Le lutrin”, situația se prezintă diferit. Fiecare cînt are viniete „en tete” în execuția aceluiași cuplu: Fortin-Girardet. În plus, șase gravuri „hors-texte” marchează începutul fiecărui cînt. Autorul lor este Bernard Picart le Romain (1673–1733), ilustrul gravor, desenator și miniaturist olandez care desenează și gravează ilustrația ediției din Operele lui Boileau de la Amsterdam, din 1718, scoasă de Mortier. Această tragere constituie tirajul original al ilustrației la „Le lutrin”. După desenele acestea, executate în 1717, Picart însuși mai execută o tragere în 1728, pentru ediția din 1828, tot de la Amsterdam. O ediție din 1772, la *Auguste Chanquion*, este ilustrată tot cu figuri după Picart, o alta din 1787 are reducțiuni după aceleași desene, fără ancadrame.

Pierre Didot folosește pentru excelenta sa ediție aceleași ilustrații, executînd o nouă tragere după cea din 1728. Așa se face că în acest volum I (al doilea nu are ilustrații) din operele lui Boileau frontispiciile neo-clasice, în care se întrezăresc tendințe romantice spre peisaj, castele, ruine, se alătură savuroaselor compoziții în

stil baroc, cu bogate ancadrame de frunze, draperii, măști, amorași și o ciudată cascadă de cărți, flancînd, spre stînga, gravura.

Calitățile impecabile a tiparului și ilustrației i se adaugă încă două elemente care măresc valoarea exemplarului.

După dedicația lui Pierre Didot pentru rege urmează același text de justificare a tirajului ca și în volumul prezentat anterior. Dar, de această dată, spațiul prevăzut pentru scrierea numărului de exemplar este completat cu cifra 32, scrisă de mîină și însoțită de semnătura autografă a lui Pierre Didot. Scriitura și culoarea cernelii sînt aceleași. Cineva a vrut să se convingă de autenticitatea semnăturii și, ca urmare, un mic halou de culoarea cernelii maro înconjură semnătura.

Al doilea element care concură la creșterea valorii bibliofile a exemplarului îl constituie cele două ștampile aplicate pe fila de titlu, care dovedesc că exemplarul a făcut parte din colecția regelui Franței, Louis XVIII, căruia, de fapt, i-a fost dedicată cartea. Textele înscrise în ștampile sînt următoarele: „Bibliothèque du Roi-Saint-Cloud” și, în a doua ștampilă „Bibliothèque particulière du Roi”.

Prezentarea acestor trei ipostaze ale bibliofiliei ne-a fost prilejuită de existența exemplarelor într-o colecție particulară din București și, mai ales, de amabilitatea colecționarei care ne-a permis accesul în colecția Domniei-sale și cercetarea exemplarelor. Îi mulțumim și dorim să subliniem, în încheiere, importanța culturală a actului de achiziționare și păstrare în bune condiții a acestor lucrări.

## **Trois hypostases de la bibliophilie**

### **Résumé**

L'ouvrage presente trois hypostases de la bibliophilie donnant pour exemples trois exemplaires parus chez Didot-editeurs, au commencement du XIX<sup>me</sup> siècle. Ce sont des exemplaires appartenant au tirages dits „du Louvres” des oeuvres des classiques français.

Nous les avons trouvés dans une petite collection particulière de Bucharest dont nous n'avons pas l'autorisation de mentionner le nom.

## Cărți din secolul al XVII-lea în unele colecții din București

ANA ANDREESCU

Este cunoscut faptul că secolul al XVII-lea excelează în grija pentru eleganță, rafinament, politețe, frumoasă exprimare, grijă care se manifestă în toate compartimentele vieții sociale și culturale. Cartea, rămasă încă un obiect de interes pentru un cerc restrâns, este mai bogat reprezentată întrucât se continuă tipărirea clasicilor, dar sînt publicații și contemporanii, fie ei scriitori, oameni de știință, pedagogi etc. Indiferent de domeniu, cărțile sînt înfrumusețate cu gravuri, viniere bogate, letrine. Majoritatea debutează cu dedicații, cuvinte introductive – împletiri de fraze alese – adresate potentatilor zilei: monarhi, clerici, oameni de cultură etc.

De o factură deosebită sînt cărțile care cuprind reproduceri după monumente de arhitectură, tablouri etc., cărți apropiate, oarecum, de albumele moderne de artă. Procedul reproducerii fiind gravura, cărțile care le cuprind trăiesc prin ele însele ca obiecte de artă, interesul îndreptîndu-se atît asupra frumuseții lor ca exemplare bibliofile, cît și asupra realizării artistice a gravurilor și chiar asupra modelelor inspiratoare. În această categorie de cărți se încadrează cele două exemplare pe care le prezentăm în continuare.

*Tabellae selectae ac explicatae a Carola Catharina Patina*, apărută în 1691, la Padova, este prima dintre ele. Cartea cuprinde 42 de gravuri în metal după tablouri celebre ale lui Tițian, Tintoretto, Veronese, Holbein etc., gravuri realizate de Noël Cochin, Martial Desbois, Josef Iuster etc.

Cartea are numai două ediții apărute, una la Padova, în latină – cea pe care o prezentăm –, iar alta la Colonia, în același an 1691, dar în italiană. Cum tirajul unor astfel de cărți este mic, e de presupus că nu sînt prea numeroase exemplarele care au atins vechimea de aproape 300 de ani.

Exemplarul, aparținînd unei colecții particulare, Leon Moscovici din București, este bine conservat. Legătura din piele maro pe carton este decolorată pe alocuri și nu se ridică la valoarea conținutului cărții. Foaia de titlu este realizată în condiții de sobrietate tipografică și îmbogățită cu o gravură mică reprezentînd Fecioara cu pruncul, gravură executată de Desbois după o pictură de Guido Rhemius. Pagina care cuprinde dedicația către Leopold I rege al Ungariei și împărat al Germaniei (1658–1705) este însă fastuoasă. Caracterele sînt cursive, mari, iar „s”-ul gotic și un „t” cu reminiscențe gotice se ondulează în spațiul mai strict marcat de caracterele romane. Un frumos frontispiciu reprezentînd un cap încoronat într-un medalion susținut de doi amorași și încadrat de frunze de acant ornează această primă filă. Medalionul este bordat de un text din „Cîntarea Cîntărilor”: „Videte Regem in diademate in die laetitiae cordis sui (cant 3)”. Textul debutează cu un „L” bogat ornamentat cu motive florale (lujeri, flori, frunze) și motive zoomorfe. Urmează

gravurile însoțite, fiecare, de o pagină sau două de text în care autoarea face cîte un scurt comentariu istoric al temei reprezentate de gravură, temă desprinsă din istoria biblică, mitologie sau istorie. Paginile cu text sînt decorate cu viniete și letrine frumoase de natură tipografică. Sînt patru tipuri de viniete-frontispiciu care se reiau. Sfîrșitul fiecărui text este marcat, de asemenea, de cîte o vinietă reprezentînd fie vase cu flori revărsate, fie măști, fie ansambluri de motive avimorfe și florale. Cartea este numerotată de la 1 la 202, dar păstrează și împărțirea în caiete purtătoare de semnături și reclame. Hîrtia este vîrgată și marcată cu un filigran reprezentînd un trifoi și litera „P”.

Ilustrația cărții reunește trei nume remarcabile în istoria gravurii universale. Unul dintre ele aparține faimoasei familii Cochin – originară din Troyes (Franța) care are mai mulți reprezentanți în istoria gravurii. Numele lor este prezent de-a lungul a trei secole în arta gravurii în Franța (secolele XVI–XVIII). Cel care lucrează pentru ediția în discuție este Noël Cochin, născut în 1622 la Troyes și mort în 1695 la Veneția. În 1670 Noël Cochin părăsește Franța pentru a se stabili la Veneția. Multe din lucrările lui au dispărut într-un mare incendiu, în 1670, astfel că lucrarea lui fundamentală a rămas această „*Tabellae selectae* – Padova 1691”. Cochin își făcea singur desenele după tablourile celebre pe care intenționa să le reproducă prin intermediul gravurii, apoi lucra tabla metalică.

Un alt nume care semnează gravuri în această culegere aparține lui Martial Desbois, gravor născut la Paris în 1630 și mort tot aici în 1700. Pînă în 1696, însă, a lucrat în Italia, iar informația „Desbois Sc. Venet”, aflată sub unele dintre gravuri, certifică faptul că s-a aflat la Veneția cel puțin atîta timp cît să lucreze cu Cochin la alcătuirea planșelor pentru Catharina Patina. Desbois a gravat cu măiestrie viniete, portrete și subiecte religioase.

Josef Luster se afla și el la Veneția în jurul lui 1690. Specialitatea lui era gravura cu acul, iar subiectele care-l atrăgeau erau preluate din lucrările lui Da Vinci, Tițian. Lucrarea cea mai importantă la care a participat este tot „*Tabellae selectae*” pe care o prezentăm.

Gravurile au fost realizate după Tintoretto, Tițian, Veronese, Holbein, iar titlul lucrării este uneori modificat în comparație cu titlul tabloului original, după care s-a realizat gravura. Interesant este că autoarea și îngrijitoarea ediției au menționat uneori și locul unde se afla tabloul la data realizării copiei gravate. După indicațiile găsite în albume moderne ale operelor lui Tintoretto, Tițian, Veronese, la multe din ele locul nu s-a schimbat nici astăzi: gravura „Pilat spălîndu-și mîinile”, reproducere după tabloul lui Tintoretto „Christos în fața lui Pilat”.

Istoria biblică este reprezentată prin mai multe gravuri din care selectăm, de asemenea, gravura inspirată de Sf. Ioan, realizată după tabloul lui Tițian; este remarcabilă nu numai realizarea figurii umane, ci și desenul peisajului în care, de altfel, Noël Cochin excela.

Subiectele din mitologie sînt și ele prezente cu o bacchanală intitulată „Triumful lui Bacchus asupra iubitelor Ariadnei”. Gravura este realizată de Josef Luster după Tițian. Pictura se afla la data realizării gravurii în palatul Barberini din Roma.

Din tablourile cu subiecte inspirate din istorie, Noël Cochin a ales să reproducă prin gravare „Victoria lui Alexandru asupra lui Darius” al lui Veronese, pe care Catharina Patina l-a intitulat așa, deși numele tabloului aflat azi la Galeria Națională din Londra este „Familia lui Darius la picioarele lui Alexandru după bătălia de la Issos”.

O altă gravură care reține atenția este cea intitulată „Eliberarea Vienei 1683” (luptă la care a participat Șerban Cantacuzino) pentru care desenul și gravura au fost realizate de același Noël Cochin. Sub această gravură este scris numai „Patavii in Aedibus Patavinis”.

După un desen de Holbein, Cochin gravează o scenă reprezentând familia lui Thomas Morus, ilustrul umanist englez.

Un alt exemplar provenit, de asemenea, dintr-o colecție particulară, care vine în sprijinul aceleiași idei, este o culegere de 21 de gravuri excelente ca execuție, reproducând tablouri și structuri arhitectonice din Palatul Farnese din Roma. Cartea nu are pagină de titlu, dar fila care poartă dedicația indică editorul – Ioannes Iacobus de Rubeis, pe numele adevărat Rossi. Activitatea sa editorială s-a desfășurat pe o perioadă de câteva decenii în a doua jumătate a secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. Persoana care s-a îngrijit de apariția cărții și căreia îi este adresată dedicația este Francesco Maria Phoebeo care a trăit între 1678 și 1727. Considerînd că a ocupat înalta demnitate de arhiepiscop de Tarbes (sudul Franței) în ultima jumătate a vieții sale deducem că apariția cărții poate fi datată la începutul secolului al XVIII-lea. Anul 1674 indicat pe gravura cu portretul lui Caracci este, desigur, acela în care Carol Maratti, elev al lui Andreea Sacchi, reprezentant al barocului roman târziu, a executat desenul și gravura.

Palatul Farnese din Roma a aparținut ilustrei familii Farnese, originară din Germania, care a strălucit în Italia îndeosebi în secolul al XVI-lea cînd Alexandru Farnese a devenit papă sub numele de Paul al III-lea (1534). Acesta a început construcția palatului sub îndrumarea lui Antonio da San Gallo, iar nepotul său cardinalul Alexandru a continuat-o sub îndrumarea lui Michelangelo. Palatul adăpostește și astăzi numeroase lucrări ale lui Caracci, deși o parte din ele au fost duse la Neapole de către moștenitorul Don Carlos, regele Neapolelui și al Spaniei. Francesco Maria Phoebeo, descendent al familiei Farnese, se îngrijește de apariția acestui volum ca un omagiu adus pictorului Caracci ale cărui lucrări au ornat cu precădere palatul ilustrei familii Farnese.

Cartea este un in-folio mare (305/401 mm) legat în pergament. Starea sa de conservare este excepțională. Gravurile sînt însoțite de versuri semnificative extrase din Eneida de Vergilius, scrise cu caractere romane cursive mici. Cuvintele scrise cu caractere romane mari dau sugestii despre numele tabloului care altfel nu este indicat. Sub gravurile care reprezintă aspecte din arhitectura palatului, textul este redus la o simplă indicare a conținutului imaginii. Autorul gravurilor este Carol Remshard (1678–1735), excelent desenator și gravor de subiecte arhitectonice pe care le-a cultivat cu precădere. În afara acestora, însă, atenția lui s-a îndreptat spre primii gravori germani pe care i-a reprodus cu măiestrie. Suplețea, siguranța, armonia execuției, îmbinarea manierei personale de a interpreta maeștrii cu respectarea specificului fiecăruia dovedesc o înaltă înțelegere a artei gravurii.

Interesant ar fi un studiu comparativ asupra tabloului sursă și asupra gravurii în legătură cu fidelitatea sau libertatea interpretării subiectului inițial, studiu care să vizeze ambele cărți prezentate. Întrucît scopul nostru este însă numai de a prezenta exemplare bibliofile valoroase, ne vedem obligați să ne oprim aici.

# **Livres du XVII<sup>e</sup> siècle dans des collections de Bucarest**

## **Résumé**

Au XVII<sup>e</sup> siècle le livre reste encore un objet d'intérêt pour un cercle assez restreint de gens cultivés.

Cette étude présente deux exemplaires appartenant à des collections privées, qui attirent attention aussi bien par leur qualité de livres rares que par la réalisation artistique des illustrations et les modèles qui les ont inspirés.

Le premier renferme des reproductions de tableaux célèbres, la second – des reproductions de tableaux et de structures architecturales du Palais Farnese de Rome.

# Arta persană în colecții bucureștene

ALEXANDRA BELDESCU

Piese de artă persană pe care am avut posibilitatea să le studiem pe parcursul a peste zece ani în colecții bucureștene s-au dovedit a fi importante nu numai prin cantitatea lor (cele mai numeroase în contextul artei orientale), dar mai ales prin varietatea lor tehnică (ceramică, textile, metal, miniaturi), prin diversitatea lor stilistică (posibil de urmărit în succesiunea a patrusprezece secole), prin bogăția temelor iconografice și, în sfârșit, datorită valorii lor artistice, tipologice și de unicat.

Aceste calități ale patrimoniului de artă persană reflectă nivelul gustului și al cunoașterii colecționarului de la noi, modul în care el s-a orientat: selectarea pieselor pe care le-a achiziționat. Obiectele pe care le avem în vedere fac parte din categoria acelor care au fost aduse în țară în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Prezentăm aici foarte succint câteva din cele mai valoroase piese studiate, relevante pentru anumite trăsături ale artei persane, și anume: tradiționalismul ei iconografic și îmbinarea viziunilor realistă și abstractizant-simbolică.

Din rațiuni metodologice simplificatoare, piesele sînt organizate pe domenii, pe tehnici și cronologic.

Realismul unei imagini – capacitatea ei de a trimite la aspecte din natură (M. Brion – „Art Abstrait”) – este o calitate pe care arta persanilor o posedă de la începuturile ei și o păstrează nealterată.

Epocilor preislamice: ahemenidă, partă și sasanidă, realismul le-a asigurat recunoașterea și popularizarea puterii regale prin ceea ce s-a numit „jurnalul de actualități în piatră” (A. Mazaheri – „Les trésors de l’Iran”), adică sculpturile din ciclul regal al vînătorii, al investiției, al primirii tributurilor etc.

Înglobată Islamului încă din secolul al VIII-lea, una dintre modalitățile prin care lumea persană își va păstra originalitatea în artă va fi afirmarea viziunii ei realiste.

Paralelă cronologic și cultivată din aceleași rațiuni politico-ideologice, o componentă simbolică în arta iraniană triumfă în variantă aniconică într-o scurtă perioadă de victorie zoroastriană sub sasanizi.

Îi datorăm în colecțiile bucureștene vasele ceramice din secolele al VI-lea și al VII-lea, smălțuite monocrom în verdele-albastru al bolșii cerești zoroastriene.

Islamul preia simbolismul sacru al vechilor culori persane turcoaz și albastru închis (haina Profetului este verde, bolșile moscheilor și mormintelor sînt verzi, decorul sfînt e verde și albastru închis).

Opaițe din secolul al XIII-lea și boluri din secolele al XIV-lea și al XVI-lea dovedesc continuarea acestei monocromii și la obiecte laice.

O moștenire preislamică în arta persană a secolelor de după Hegira o constituie și preferința pentru decorul geometric abstract, pentru compozițiile bazate pe simetrie. Ea este rezultatul credințelor în existența aceluia Eran-Vej (Iranul ideal), a paradisului său cu patru axe și patru grădini simetrice (Chahor bagh), a concepțiilor mazdeene despre bipolaritatea bine-rău, a celor zoroastriene despre cele patru elemente principale componente ale lumii.

În varianta bicromă (fond albastru-verzui, desen negru) a numeroaselor piese din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, din zona nord-vestică a Iranului, marea varietate a decorului este elocventă atât pentru tipurile de compoziție simetrică, cât și pentru circulația motivelor realiste devenite prin marea lor frecvență adevărate simboluri ale artei persane – chiparosul, cupolele islamice, moscheea cu minarete, figura feminină cu fața ca luna plină („moh ru”) din catrenele lui Khayyam (Foto 124).

În formula coloristică alb, albastru ceruleum sau albastru cobalt și negru, vase și plăci din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, împodobite cu chiparoși, lălele, vase și vrejuri cu flori, dovedesc pasiunea persanilor pentru decorul vegetal.

Cînd cromatica este bogată, vie, caldă, ca la plăcile ornamentale din secolele XIII-XVI-XVIII, decorul vegetal evocă o anumită viziune paradisiacă și preferința iranienilor pentru grădinile artificiale. Imaginea grădinii în care domină chiparoși (Foto 125), platani, pomi fructiferi înfloriți este permanent vehiculată în diversele domenii de artă. Covorul pare a fi cel mai potrivit pentru desfășurarea amplelor scene cu pomi și flori în mijlocul cărora apar animale în poziții heraldice, ori în secvențe de luptă (feline cu cervidee) de origine sasanidă – totul structurat în compoziții bazate pe simetrie.

Marea realizare culturală a persanilor din secolul al VI-lea, atestarea documentară a trecutului lor istoric și mitic prin înregistrarea în scris a tradiției istorice în Khodai-name – le va permite să-și păstreze și să-și afirme identitatea națională în cadrul lumii islamice. Khodai-name va deveni în secolul al X-lea Sah-name, sursa milenară de ilustrat pentru miniaturisti.

Miniatura persană narativ-ilustrativă, reprezentată în colecții, oferă un exemplu specific de coexistență a viziunii realiste cu cea abstractizant-simbolică. Privitorul poate fi încîntat de farmecul amănuntului realist, documentar i-am putea spune: detaliul de costum, de harnașament utilizabil și ca element de datare, poate descoperi instrumente muzicale, covoare sau vase ceramice ori de metal identice cu cele păstrate din epocile respective, poate identifica animale sau plante. În același timp, însă, contemplatorul miniaturilor constată perfectă lor bidimensionalitate în care asamblaje de perspectivă cvasifrontală la personaje, aeriană și „navală” la fundaluri creează o suprafață care trăiește într-o singură dimensiune temporală – simultaneitatea – în rezonanță valorică cu realitatea arhetipală din text. Proiectate într-un spațiu și un timp mitice, eterne, episoadele epopeii Sah-name au constrîns miniatura să se adapteze unei viziuni artistice corespunzătoare, care să rezolve plastic problema spațiului, a timpului și a personajelor: eroul, călărețul, luptătorul, înțeleptul, îndrăgostitul. Miniatura evită orice tridimensionalitate prin perspectivă de tip renascentist. Același convenționalism plastic al imaginii evită culoarea nuanțată ori valorată, umbra creatoare de iluzie spațială (Foto 126).

Plăcile de ceramică (exemplificăm cu piese din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea) au preluat și au multiplicat temele iconografice și convențiile de viziune ale miniaturilor. În ciuda deliciilor detaliului realist, imaginile rămîn guvernate de concepția plastică abstractizant-simbolică corespunzătoare naturii mitice, a realității ce trebuie ilustrată. Aceeași culoare trece, indiferentă la contrazicerea realității naturii, de la om, la plantă, la cer, la animale, la obiecte (Foto 127).



Chiar și în cazul în care redă doar o scenă galantă (ca pe copertile de carte din secolul al XVIII-lea), episodul muzicantelor sau al petrecerii în grădină trece în regimul „suprarealist” al unui spațiu unidimensional, oniric, fermecător ca în ciclul celor 1001 de nopți.

Cînd funcția obiectului de artă este religioasă – cazul covorului de rugăciune –, artistul persan este obligat să se expună simbolismului care structurează imaginea. Covorul concretizează spațiul sacru al mihrabului moscheii, orientat spre Mecca. Cartușele cu inscripții islamice potențează rolul de obiect de cult. Compensația creatoare, „realistă” se asigură prin umplerea nișei cu flori și nori care o transformă într-o pajiște asemeni celor din Chahor-bagh.

Creatorul iranian echilibrează viziunile realistă și abstractizant-simbolică într-o armonie unică, derutantă chiar. În succesiunea milenară de imagini în care au supraviețuit teme iconografice, simboluri și concepții compoziționale, privitorul poate fi prins în capcana detaliului realist dacă nu știe, asemeni pictorului persan (Behzad) că „percepția vizuală și cunoașterea realității sînt două lucruri diferite”. Pictorul creează o lume nouă, cu legile ei proprii de estetică.

Piese de artă iraniană din colecțiile particulare bucureștene ne-au dat posibilitatea să ilustrăm tocmai acest univers specific al artei persane.

## **L'art persan dans des collections bucarestoises**

### **Résumé**

Le rassemblement d'objets d'art persan au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles dans des collections bucarestoises nous permet aujourd'hui de les présenter succinctement. A la variété technique (céramique, textiles, miniatures, métal) s'ajoutent la diversité stylistique (en évolution chronologique), la richesse du répertoire iconographique et la valeur artistique des pièces. Celles-ci reflètent la coexistence – si caractéristique de l'art persan – de la vision abstraite-symbolique et de celle figurative-narrative, tout comme la continuité millénaire de certains thèmes et motifs iconographiques.

### **Bibliografie selectivă**

A. M. Pribitkova – *Pamiatniki arhitekturi srednei Azii*. Izdatelstvo „Planeta”, Moskva, 1971.

\*\*\* *Arta iraniană în colecțiile din Republica Socialistă România*, București, 1971.

S. Maslennitsyna – *Persian Art in the Collection of the Museum of Oriental Art*, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1975.

# Piese de artă africană în colecții din București

ADRIAN-SILVAN IONESCU

*Caut pe primitiv nu pentru a găsi barbaria, ci pentru a măsura înțelepciunea*

LE CORBUSIER

Colecționarii particulari ce și-au constituit un sistem propriu de selecție, bazat pe serioase criterii estetice, și au fost sensibili la toate formele de expresie artistică, care nu și-au limitat interesul doar la anumite genuri, tehnici sau arii geografice, nu au putut rămâne indiferenți la formele create de continentul african. Dar dacă piese de artă neagră există din abundență în România (și în București), aceasta nu înseamnă că toate sînt și de calitate. Din păcate predomină cele de industrie artizanală ce inundă piețele europene (în special ale Parisului), produse de meșteri mai mult sau mai puțin negri; chiar și conștința bucureșteană este sufocată de astfel de obiecte, cioplite de compatrioți de-ai noștri cu discutabil trenaj și simț artistic. Există și unele de certă sorginte africană, uneori copii cinstite după modele vechi, dar de cele mai multe ori frizează kitsch-ul, căci spiritul mercantil este mai puternic decît probitatea artizanului, ce face concesii producției sale, încurajat de ignoranța și aviditatea de exotic și de statut a cumpărătorilor turiști (fiindcă orice posesor de astfel de obiecte trece drept un om rafinat, de gust, călătorit și cu posibilități etc.). Pervertirea bunei tradiții începe cu imitarea abanosului cu esențe nenobile, lustruite cu cremă de ghetă neagră sau îmbibate cu diverși coloranți și se termină cu adoptarea de forme funcționale specific europene îmbrăcate în decor african. Toate metodele sînt pernicioase și deplorabile cînd se cunosc potențele creatoare inepuizabile ale meșterilor africani actuali ce îmbină în chip salutar tehnici și stiluri ancestrale cu inovații impuse de cerințele unei vieți moderne, dezvoltată însă pe fundamentul matricei tradiționale (căci orice ruptură prea radicală de filonul cultural străvechi nu poate aduce decît nesiguranță și gust în derivă).

Dar, în colecțiile bucureștene există, pe lîngă producții artizanale de serie mare, și exemplare de certă valoare și vechime (Foto 128-153).

Cercetătorul cu propensiune spre studiul artelor extra-europene – cu precădere al celor aparținînd civilizațiilor naturii – se lovește însă de impedimentul lipsei de informație. La noi s-a tradus foarte puțin în acest sens: „Arta exotică” de Michal Sobeski (Editura Meridiane, București, 1975) și „Cultura Africii” de Leo Frobenius (Editura Meridiane, București, 1982). Lucrările originale sînt la fel de puține: „Despre cultura spirituală a popoarelor africane” de acad. C. I. Gulian (Editura Științifică, București, 1964), „Întîlnire cu arta africană” (Editura Meridiane, București, 1968) și „Arta primitivă, un univers fascinant” (Editura Enciclopedică Română, București, 1970), ambele de Plutarh-Antoniou Mihăilescu. Studiile de africanistică (ca și lucrările de cercetare a culturii celorlalte popoare aflate pe o

treaptă primară de civilizație) sînt aproape inexistente la noi, deși au existat suficienți exploratori români care au cutreierat zone remote și sălbatice ale globului, întorcîndu-se cu un bagaj impresionant de observații și obiecte strînse „in situ”, aflate acum în multe muzee din țară care, însă, nu le valorifică suficient și nici nu-și formează specialiștii necesari. Un exemplu peremptoriu pentru piesele de excepțională valoare pe care le deținem – dar care au pierdut enorm din cauza organizării nesistematice, a documentării insuficiente, a etichetării greșite și, în general, a unei selecții fără criterii bine stabilite (ce alături de piese de apreciazabilă vechime și calitate artistică de cele mai lamentabile kitsch-uri contemporane) – a fost expoziția „Etnografie și artă populară din Africa, America, Asia, Australia și Oceania din colecțiile muzeelor din R. S. România”, inițiată de Muzeul Brukenthal din Sibiu în 1979–1980. Vizitarea citorva muzee din străinătate – în absența timpului necesar pentru aprofundare, consultarea fișelor, lucrul direct cu obiectele – nu este suficientă pentru cel interesat de acest domeniu. Unii autori în materie nu dau nici un credit chiar cercetătorilor ce au lucrat în muzee fără a avea muncă de teren și de colecționare direct în Africa<sup>1</sup>. Lipsa observației directe reprezintă un handicap pentru muzeograful obișnuit să vadă și să analizeze piesa așa cum se păstrează ea în muzeu – de cele mai multe ori incompletă, fiind colecționată doar partea lemnoasă, fără accesorii de pene, pînză și întregul costum, care îi dădeau adevărata identitate – și-i impun concluzii eronate. Același lucru se întîmplă și cu obiectele aflate la colecționarii particulari ce au intrat în posesia lor întîmplător, mediat (fără a fi ei primii achizitori de la sursă) și fără să le cunoască proveniența, fapt ce impune cercetătorului greaua sarcină de a le identifica centrele, caracteristicile stilistice ale tribului producător, filiația și influențele, toate numai prin analogie și comparație livrescă.

Exemplele de artă africană existente la colecționarii din București acoperă o arie vastă a continentului negru și sînt caracteristice pentru majoritatea zonelor de creație.

Din nord-vest, de pe coasta Mediteranei, provin două excelente exemplare de ulcioare gemene, lucrate de urmașii berberilor din Kabylia Mare. Deși zona maghrebiană nu intră în aria de cultură neagră, menționăm aceste vase atît pentru insolitul lor, cît și pentru varietatea specifică a formelor de expresie pe care le-a generat Africa. Kabyliei, locuitori ai regiunilor muntoase de pe litoralul Algeriei, erau nomazi, cunoscători ai unor meșteșuguri aduse la limita maximă a rafinamentului, lucrînd textile, ceramică și arme. Deși ca tehnologie ceramica lor este lucrată primitiv, fără roată, prin modelare liberă cu mîna (evidentă la neregularitatea grosimii pereților ce este relevată de spărtura unuia din ele), formele elaborate și finețea ornamentației le includ printre cele mai impresionante exemplare de acest fel, avînd rival doar în ceramica indienilor Pueblo din zona sud-vestică a Statelor Unite ale Americii. Cele două ulcioare gemene (col. Alexandru Tipoida) – unul cu două corpuri, altul cu patru corpuri, unite prin tuburi de legătură în zona pîntecelor și prin mînere în zona gîturilor, și echilibrate lateral de cîte două mînere-țurțuri – au aparținut lui George Bibescu, fiul lui Bibescu Vodă, ofițer în armata franceză, care le-a adus din campaniile împotriva nesupușilor Kabyli din Algeria, în deceniul cinci al secolului trecut. Siluetele elegante sînt accentuate de un decor geometric (hașuri, zigzaguri, table de șah, romburi, triunghiuri) trasate cu negru-brun pe ocrul casetelor unde se dezvoltă și care, împreună cu fondul general cărămiziu, creează un joc liniar și cromatic de mare efect.

Pătrunzînd în zona de cultură neagră propriu-zisă se constată predominanța sculpturii (în special rond bosse, sub formă de statuare și măști, și mai puțin ca

decor în relief plat) față de celelalte genuri artistice. În studiul de față, termenul de „artă” va fi folosit cât mai rar posibil și numai atunci când nu va putea fi găsit un echivalent. Deși negrii posedau criterii estetice proprii care le dictau refuzul unei comenzi dacă aceasta nu le satisfăcea preceptele asupra frumosului<sup>2</sup>, este greu de spus dacă exista un concept de „artă” *stricto sensu*. Chiar creatorul nu era în exclusivitate sculptor în lemn sau bronzier, ci și fierar al comunității, între cele două meșteșuguri neexistând diferențe de prestigiu. În schimb, când avea de lucrat o mască sau un alt obiect destinat adulației, practica un ritual de purificare (recluziune, post, abținerea sexuală, meditație și rugăciuni) ca un adevărat vraci, deși nu era investit cu puterile acestuia și nu putea fi mediator între lumea pămînteană și divinitate. La aceasta se adăuga implorarea iertării copacului din lemnul căruia se tăia se bucată pentru a se ciopli obiectul<sup>3</sup>. Din perspectivă europeană – potențată și de marea căutare pe care au avut-o astfel de obiecte la începutul secolului al XX-lea, când au influențat într-un grad considerabil curentele artistice ale vremii (prin deformări și bestializări ce au pus bazele unei „estetici a urîtului”, ca nouă formă de abordare a artei) – creațiile negrilor africani sînt artă, încadrată într-o vreme în „arta primitivă”, alături de producțiile indienilor americani, eschimoșilor și aborigenilor din Australia și Oceania, din cauza raportării ei unilaterale la matricea culturală a exploratorului și conquistadorului ce se considera civilizator. Între timp, poziția față de „primitivi” a fost revizuită și apropierea de spiritualitatea lor ca un tot și de individ ca un exponent, creator și purtător al ei, a șters această etichetă prea categorică și restrictivă. Pentru că publicul european sau de cultură europeană era prin excelență hedonist, nu a putut vedea în plastica africană decît axiologia – ca dovadă că a numit-o „artă” –, ignorînd cu totul sau nesesiind praxiologia care era dominantă. Masca și statueta de orice fel sînt unelte ca oricare altele, instrumente de invocare, de devoțiune, legate de cultul strămoșilor și al fecundității, de rituri vîntorești, de trecere și de inițiere, ca la toate civilizațiile naturii. Nu înseamnă că toate creațiile lor sînt de sorginte religioasă, deși acestea sînt, totuși, prevalente. Este simptomatic faptul că însuși meșteșugul, măiestria de a sculpta, e un dar divin, cum rezultă din semnificația termenului „gba” cu care este desemnat în limba Tiv atît cioplitorul lemnului, cît și actul primordial de creație a lumii<sup>4</sup>.

O altă caracteristică a plasticii africane este elementul figurativ, antropo-și zoomorf, sau amestecul dintre ele. Dacă umanismul unei culturi s-ar putea socoti numai în funcție de folosirea figurii umane ca model, atunci creația africană ar fi cea mai umanistă din cîte au existat vreodată căci la ea se urmează în cel mai înalt grad adagiul vechilor greci: *ο αἰθροπο εστ παρτωφ δ τῶν μετρον*. Omul este în centrul atenției chiar ca substituit pentru anumite idei și interpretări nelegate strict de el. Se ajunsese atît de departe ca tratarea realistă a subiectului, încît, la unii meșteri, se poate vorbi chiar de mimesis, comunitatea recunoscînd în trăsăturile unei măști sau statuete un vecin, o rudă, un personaj ușor identificabil<sup>5</sup>. Acest lucru nu este însă valabil decît pentru aria tribului fiindcă în afara ei fie că forma rămîne incomprehensibilă, fie că mesajul este decodificat în alt fel, în funcție de matricea culturală specifică zonei respective. Trăsăturile creației tribale constituiau un mijloc de a menține coeziunea comunității, ai cărei membri erau amenințați de alienare îndată ce-i depășeau limitele teritoriale.

Africa a cunoscut încă din vremuri îndepărtate civilizații strălucitoare, precum regatele Ife și Benin din actuala Nigerie, ce au avut darul de a-i impresiona pe primii exploratori albi ai coastelor vestice. Existența unor state bine încheiate și puternice nu putea să nu ducă și la dezvoltarea unei suprastructuri ce a avut drept

corolar înflorirea artelor (aici termenul e folosit în accepțiunea noastră, care era identică și pentru populațiile acelor ținuturi). Mai vechiul lfe influențează, în secolul al XVI-lea arta din Benin<sup>6</sup> prin introducerea turnării bronzului în obiecte de lux și printr-un stil realist, cu accent pe portretistică, unde figura regelui (numit „oba”) ocupa locul principal, urmat de înalții demnitari, militarii și suita. S-au păstrat mai mult formele de artă curteană, lucrate în bronz și fildeș, astfel că nu putem ști cum erau creațiile populare din lemn și alte materiale perisabile. Doar familiile bogate și nobile își permiteau să posede astfel de obiecte atât pentru frumusețea lor, cât și pentru valoarea intrinsecă (bronzul era considerat semiprețios) care certifica statutul social. „Oba” era cel dintâi care folosea aceste obiecte de artă care, în majoritatea cazurilor, îl reprezentau singur sau înconjurat de curteni – în asemenea cazuri respectându-se cu strictețe perspectiva ierarhică – purtându-și atribuțiile demnității sale: coroană cu două aripi laterale, guler-colier și veșminte dintr-o plasă de mărgelă de coral, sceptru. Astfel apare un „oba” (col. arh. Alexandru Budișteanu) din perioada de declin a Beninului, spre finele secolului al XIX-lea (căci în 1897 orașul este cucerit și distrus de englezi). Tehnica de turnare este tot cea „à la cire perdu” ce prevedea modelarea figurii în ceară, peste un miez din lut. Sculptura, odată finisată în cele mai mici amănunte, este acoperită cu un strat de argilă cu granule foarte fine, obținută de la un culoar interior al cuibului de termite (aceasta pentru ca matrița să preia perfect toate detaliile). Cuie de fontă se înfig în pereții matriței, străpungând ceara mulajului pînă la miezul inițial de lut, pentru a-l menține atunci cînd ceara va fi scursă. Apoi se lasă într-un loc umbros pentru ca uscarea să se facă încet și să nu crape învelișul, după care se încălzește pentru a se scurge ceara. Matrița se îngroapă în pămînt, cu capul în jos, se toarnă bronzul și se lasă să se răcească. Apoi matrița se sparge și statueta se finisează prin cizelare, polisare și patinare<sup>8</sup>. Dar, față de lucrările de apogeu ale civilizației Benin, din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, deși și aceasta păstrează trăsăturile fizionomice (caracteristici negroide: buze groase, nas lat, ochi mari) și ținuta specifică, acestei statuete îi lipsește totuși siguranța tehnicii vechi – ca dovadă că unul dintre picioare a rămas neumplut de bronz la turnare – și finisajul – polisarea e inexistentă și au rămas chiar bavuri. Dar, oricum ar fi, rămîne o piesă de calitate, lucrată în spiritul tradiției și cu atenția pe care o impune tratarea figurii unui „oba”. Acesta este și un bun exemplu de analiză a caracteristicilor întregii sculpturii africane: frontalitate și simetrie perfectă, dar gîndită și în rond-bosse pentru că altfel nu s-ar explica detaliile tratate cu aceeași atenție și în părțile din spate. Profilurile sînt, de asemenea, definitorii pentru interesul sculptorului ca lucrarea sa să fie privită din toate părțile<sup>9</sup>.

Majoritatea celorlalte obiecte din materiale perisabile (lemn, os, piele, pene, textile) ce s-au păstrat datează din secolul al XIX-lea.

Din ținutul Dogon (Republica Mali) provine o statueta de strămoș (col. Liviu H. Oprescu). Acest admirabil exemplar în lemn are toate caracteristicile statuariei tribului producător: figură așezată, decorativism, tors cilindric, volume cubiste ce trăiesc din efectele de umbră și lumină create de tăieturi curajoase, largi, fără fărîmături ornamentale. Doar pe umeri și pe torace apar cîteva linii paralele ce specifică decorul tatuajului. Dacă din față șochează simetria, profilul este de-a dreptul spectaculos prin accidentele ce agrează forma, fără însă a o dezechilibra, datorită certitudinii conferite de unghiurile drepte care se întîlnesc pretutindeni (la scaun, la cot, la genunchi, la gît și barbă). De remarcat că și cele patru picioare ale taburetelui au creștături ce repetă linia angulară a profilului. Tipul de strămoș hermafrodit (cu sîni și barbă) este specific dogonilor, fiind o figurină închinată

fertilității, simbolizînd creația complementară – fecundant și fecundat în același timp –, arhisuficiența personală, divină.

Cu sens apotropaic trebuie înțeles și decorul antropomorf, sculptat în relief înalt pe o ușă de hambar ce aparține tot tribului Dogon (col. Liviu H. Oprescu). Pe astfel de uși sacre, nefuncționale, de mici dimensiuni, apar cioplite și șopîrle, crocodili, țestoase sau păsări calao, însă numai siluetele de strămoși, repetate stereotip, cu aceeași expresie, pînă la obsesie, unul lîngă altul, așezați frontal, cu mîinile pe genunchi, tratate destul de schematic, sînt destinate invocării ploii atît de necesară în Mali. Figurile sînt tăiate în stilul cunoscut, cu planuri mari, volume puternice și concavități adînci, ce primesc excelent eclerajul și dau maximum de expresivitate suprafeței. Nu există nici o preocupare de individualizare a fezelor ce se succed, egale ca dimensiuni și trăsături, creînd o eunitate necesară conjurării zeităților apelor meteorice. Trebuie subliniată și similaritatea dintre siluetele cioplite pe această ușă și statueta de strămoș analizată mai sus, rod al tradițiilor tribale foarte puternice.

Triburile Ngere, Senufo și Baule de pe Coasta de Fildeș, spectaculoase în plastica lor, sînt cel mai bine reprezentate în colecțiile bucureștene. De altfel, această zonă este una dintre cele mai bogate și mai variate din întreaga Africă în privința ceremonialurilor elaborate și a stilurilor tribale pe care acestea le-au generat și care încă mai continuă să producă. Specifică pentru creația acestor buni artizani este patinarea finală a măștilor și statuetelor cu o fierțură de sînge animal, negru (din diverse pămînturi) și ulei<sup>10</sup>, pentru a le conferi o strălucire neagră.

Masca Gla (ce reprezintă un ideal de frumusețe masculină!) a tribului Ngere (colecția Dan Nasta) este acerb geometrizată, iar simetria este accentuată de nervura mediană ce apare pe frunte. Prezența găurilor pe marginea din spate și pe sub bărbie acuză aplicarea unor șuvițe de rafie împletită, ce sugerau părul și barba. Relieful puternic, ce dă măștii o expresivitate dusă pînă la grotesc, și formele geometrice atît de clare ne reamintesc preceptul lui Cézanne de a reduce toate volumele la cilindru, sferă, con. Măștile aveau pentru african darul de a-l transforma dintr-un muritor de rînd într-un spirit puternic atunci cînd le purta. Exista o întreagă ierarhie de spirite și de forțe pe care le dețineau, fără însă ca masca să explice aceasta prin forma, trăsăturile și atributele ei. Masca era intermediarul dintre comunitate și zeitate, primindu-și forța de la spiritele strămoșilor ce erau invocați prin ea. Puterea ei depindea atît de cea înmagazinată de la strămoși, recte posesorii anteriori, cît și de prestigiul actualului posesor care, prin faptele sale, i-o putea mări (aceasta însemnînd că strămoșii îl protejau și, la rîndul său, după moarte avea să devină un strămoș cu influență divină). Măștile au diverse funcții: cele mai puternice sînt măștile de sacrificiu, purtate cînd sînt aduse ofrande strămoșilor; urmează măștile răzbnătoare, cu îndatoriri polițienești, judiciare; apoi cele de inițiere, la care se adaugă cele de importanță minoră, fără forțe deosebite, folosite la ceremonii, dansuri, cîntece, cerșit sau pentru distracția publicului în momentele de tensiune<sup>11</sup>.

Mai multe măști de strămoși ale tribului Senufo impresionează prin varietatea tratării aceleiași teme. Măștile de acest tip sînt prelungi, cu nasul lung și subțire, ochii întredeschiși și gura proeminentă, oferind multe suprafețe libere pentru o ornamentație simplă, din linii paralele și pătrate ce specifică tatuajul facial al tribului. Caracteristică este apariția unei păsări calao ce surmontează masca; la fel, și perechile de urechi (umane și animale, cîteodată chiar trei) și coarne ce creează un melanj de antropo- și zoomorf; de amintit și apariția în partea de jos a două mînere funcționale (căci, uneori, măștile de acest tip sînt mari

și grele și trebuie susținute) pe care africanii le identifică drept picioare, pentru că strămoșul trebuie să fie constant legat de pământul pe care l-a părăsit. Relieful angular, fața plată, trăsăturile ascuțite, tăiate curat, net, le impun drept cele mai decorative măști produse pe continentul african. Cele cinci exemplare din București fac cinstite stilului și sînt complementare. În forma clasică se remarcă două dintre ele (colecția arh. Alexandru Budișteanu; colecția D. Șor) cu picioaruse și pasărea mitică foarte elegantă și elansată, deși sumar tratată. La o alta (colecția D. Șor) calao devine foarte mare, ocupînd o treime din mască, sprijinindu-se de fruntea ei într-un cioc lung, ce devine aproape mediana compoziției. Îi lipsesc picioarusele, iar gura nu mai este proeminentă și prismatică, ci circulară și ornamentată cu un caroi. O alta (col. Mihail Andreescu) are urechile exagerate și este, de asemenea, lipsită de picioaruse. Profilul este insolit, nasul concav și cu rădăcina oprită brusc în fruntea înaltă, iar pasărea are un cap și un cioc enorme. Cea care are cele mai puține elemente zoomorfe (col. Ion Pacea) devine un adevărat portret: ochii sînt oblici, dar tot mijiți, nasul acvilin, puternic și proporțional cu figura, iar buzele groase, întredeschise; picioarusele sînt niște rudimente, urechile aduc mai mult a ornament al coafurii, fapt coroborat și cu capul de pasăre ce apare între ele. La fel de atentă este și tratarea interiorului, cioplit din bardă, dar dus pînă la maximum de finețe ce putea fi atinsă cu această unealtă, pentru a nu incomoda pe purtător.

Încă o dată trebuie atrasă atenția asupra faptului că aceste măști Ngere și Senufo, care azi ne impresionează prin calitățile lor sculpturale și de conciziune a surprinderii trăsăturilor, își măreau efectul expresiv prin cromatica elementelor auxiliare: păr și coarne naturale, smocuri de iarbă, mantii de rafie și pene, țesături violente colorate sau ornamentele în nuanțe electrice vopsite pe trupurile purtătorilor.

Tot pe Coasta de Fildeș, puțin mai la est de Senufo, tribul Baule creează măști cu volume moi, rotunjite, mult diferite de cele ale vecinilor lor. Figurile sînt ovale, cu ochii mari, dar cu pleoapele strînse, sprîncenele mult arcuite, nasul și gura proportionale; buzele sînt surprinse într-un zîmbet ce atestă caracterul benign al spiritului întrupat de mască. Specifice sînt tatuajele faciale în formă de tablă de șah și ochi, plasate între sprîncene, lîngă urechi și pe obraji. O altă caracteristică este tăierea fantelor necesare privirii nu direct în ochi, ca la celelalte măști, ci sub pleoape, urmărindu-le curbura. Coafurile diferă: trei dintre măști (colecția Nicolae Cristoveanu; colecția D. Șor; colecția Radu Cărneci) au părul tratat liniar, pe o suprafață plată, semiovală, ca o tichie. La alta (colecția Mihail Andreescu), părul e un volum vălurit, sugerînd o elaborată împletitură. Acest tip de coafură se întâlnește și la exemplare din Liberia, fiind o caracteristică de port a populațiilor din întreaga zonă de coastă. O statueta feminină de strămoș (colecția M. Focșeneanu) are aceeași coafură și aceleași tatuaje pe sîni și obraji. Poziția cu mîinile pe pîntece și picioarele ușor flectate este specifică sculptorilor Baule pentru felul de tratare a statuetelor de strămoși.

De la tribul Așanti din Ghana provin două păpuși „akua-ba” (colecția D. Șor) legate de cultul fecundității și purtate de femeile gravide în tot timpul sarcinii pentru a naște copii sănătoși și frumoși. În general, exista un tabu pentru femeile însărcinate de a nu participa la ceremonii și de a nu privi măștile sau orice obiect diform, care nu corespundea standardelor tribale de frumusețe, pentru a nu influența progenitura ce ar putea să semene cu ele și să iasă urîtă<sup>12</sup>. Pentru Așanti, aceste păpuși cu capul mare și perfect rotund sau oval (ca în cazul nostru), cu ochi arcuiți, nas fin, gît lung și corp cilindric reprezentau idealul de frumusețe. De cele

mai multe ori, păpușile „akua-ba” primeau cercei, brățări sau coliere de mărgel colorate, care le dădeau un aer sărbătoresc, vesel. În afara reliefului plat al nasului, ochilor și sînilor, volumul este complet plat și, din profil, total inexpressiv.

De pe coasta de vest provine un fetiș cu cuie, numit „mangaka” (colecția Ion Bitzan) și creat de ramura Bavili a tribului Bakongo (Republica Congo). Aceste statui de mari dimensiuni (circa 100 cm) sînt specifice pentru Bakongo și, în funcție de poziția în care e surprins personajul și de substanța magică (numită „nkisi”) ce i se plasează în ombilicul proeminent, care este astupat apoi cu o scoică sau oglindă (ce are rolul de a reflecta influențele rele<sup>13</sup> venite de la vrăjitori sau duhuri nefaste), se disting patru feluri de fetișuri-relicvar: cele care țin în mîna ridicată o lance, cuțit sau altă armă se numesc „nkondi” și au efecte nefaste, fiind folosite pentru răzbunări și vrăji; tot în scopuri malefice este utilizat și cel de tip „mpezo”, deși nu este amenințător și nu are armă; cel de tip „mangaka” (sau „na moganga”) este folosit pentru a vindeca de boli și a apăra de spiritele rele, în vreme ce „mbula” este eficient împotriva vrăjilor și a influențelor răuvoitoare venite de la vrăjitori<sup>14</sup>. Deci, fetișul nostru are un efect benign. Trupul statuii este tratat destul de grosier și fără detalii – în afara unor brățări cioplite în torsadă – pentru a lăsa o suprafață cît mai mare în vederea înfîngerii de cuie și lame metalice. Fiecare dintre aceste obiecte tăioase era înfipt împreună cu o rugăciune și reprezenta o invocăție către spiritul din fetiș care media ajutorul divin<sup>15</sup>. Doar capului, puțin dat pe spate, i se arată interes prin tratarea ingenioasă a părului într-un joc decorativ de romburi și linii paralele. Chipul este aproape stereotip la aceste sculpturi, cu ochii mari, larg deschiși și incrustați cu sifed, oglinzi sau geamuri, nasul mic și lat, gura întredeschisă, ce-i conferă o expresie mirată, dar și terifiantă. Execuția sumară a corpului, ale cărui forme sînt supra- sau subdimensionate, se datorește poate și vremelniciei acestor sculpturi care sînt adulate atîta vreme cît își slujesc proprietarul; atunci cînd acesta constată că fetișul nu mai dă efectul scontat îl aruncă sau îl înapoiază sculptorului-vraci care îi poate pune o nouă „nkisi” în buric și-l poate revinde<sup>16</sup>. Se pare că magia neagră nu este de sorginte autohtonă, ci de influență portugheză, adusă de corăbieri, pentru că practica ei se întâlnește numai în regiunile de coastă, fiind inexistentă în interiorul continentului<sup>17</sup>. Alte cîteva fetișuri-relicvar se află în patrimoniul Muzeului de Istorie Naturală „Grigore Antipa”.

Micul trib Lega din zona estică a Republicii Zair era unul dintre puținele ce lucrau statuete de fildeș de dimensiuni reduse. Acestea nu erau fetișuri, ci însemne de demnitate ce desemnau diversele grade ale ierarhiei în societatea secretă „Bwami” care domina organizația tribală (căci la toate popoarele naturii, în cadrul comunității existau mai multe societăți, mai mult sau mai puțin secrete, ce aveau diverse atribuțiuni obștești sau religioase – militare, judiciare, de inițiere, de vindecare a bolilor, de aducere a ploii și vînatului etc). Accesul în această societate era liber oricui în momentul cînd se iveau un loc vacant, cu condiția ca subiectul să fie circumcis și să fi trecut niște probe de inițiere. Societatea nu avea o structură prea rigidă, fapt demonstrat de posibilitatea ce se dădea femeilor de a accede la ea dacă erau măritate cu bărbați inițiați și membri; cînd soțul înainta în ierarhia societății pe unul dintre cele cinci grade superioare, era promovată și soția. Fiecare treaptă avea drept atribut o statueta de fildeș care, înainte de ceremonialuri, era descîntată și unsă cu ulei de palmier – de aici patina lor ocru-brună. Din cauza caracterului secret al societății și practicilor sale, insuficient cunoscute de colonialiștii albi, prin 1916 se începe o campanie împotriva ei, pentru ca în 1948 să fie interzisă. Este greu de crezut că în secolul nostru să se mai comită



asemenea acte anacronice de sorginte inchizitorială. Aceasta a însemnat destrămarea tribului și, implicit, dispariția artei sale<sup>18</sup>. Acesta este un indiciu de datare a celor treisprezece statuete aflate în București (unsprezece în colecția S. Demetrescu și două în colecția N. Ionescu) a căror realizare se plasează, desigur, înainte de 1916, căci în timpul persecuțiilor este greu de crezut că s-au mai putut lucra la același nivel de rafinament. Urmărind forma cilindrică naturală, sculptorul a atacat destul de puțin durul fildeș, dar creștăturile sumare sînt suficiente pentru a caracteriza schematic o figură, fără a da alte amănunte ale corpului. Unele au niște cioturi de mîini; altele le au scrijelate sau redată într-un relief plat, pe lîngă trup. Sculptorii nu s-au preocupat de stabilitatea și echilibrul statuetelor ce erau mai degrabă ținute în mîini, cu devoțiune, decît așezate pe o suprafață plană – de aceea mai toate au baza strîmbă sau chiar rotunjită. Atenția se oprește în general la chipurile concave, cu ochii mult reliefați, dar întredeschiși, și la nasul subțire ce străbate fața ca un ax median; uneori gura lipsește. Trei dintre ele, mai mari decît celelalte, au gura și urechile mari, fălcile și arcadele puternice și un nas lătareț ce bestializează trăsăturile și le face să semene cu ale unor maimuțe. În vreme ce multe alte detalii sînt omise, la cîteva apar bine figurate organele sexuale, în vreme ce altele au, ele însele, o formă în general fhalică, evidentă în special din profil. Nu este vorba de un erotism ascuns, esoteric, ci de un cult al fecundității, de o necesitate vitală – pentru că perpetuarea speciei însemna asigurarea longevității tribului, iar familia numeroasă oferea mai multe posibilități de procurare a hranei și de bunăstare a comunității – și un dat natural pe care numai moralitatea creștină l-a interzis și l-a încriminat.

La fel cum au știut să încadreze o figură într-o formă preexistentă, meșterii congolezi au profitat de orice obiect ce li se comanda spre a-l ornamenta, bineînțeles, tot cu imaginea omului. Așa sînt două ciocănele pentru tamtam (colecția arh. Dorel Defour) decorate cu chipuri umane. Deși sînt obiecte uzuale, meșterul din tribul Baluba le-a lucrat cu destulă migală, înnobilîndu-le cu cioplituri curate și un ornament geometric echilibrat.

Prin analiza cîtorva piese de artă africană ale căror calități estetice se evidențiază de la sine, devenind elocvente și pentru publicul obișnuit cu sistemul valoric european (chiar dacă mesajul inițial – încărcat de sensuri derivate din cutume, mitologie și tradiție – rămîne încă incomprehensibil), am încercat să relevăm o fațetă a bogatei civilizații și culturi de pe continentul negru.

O importantă contribuție în acest sens a avut-o expoziția „Piese de etnografie africană în colecții bucureștene” pe care am organizat-o în 1984 în colaborare cu Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa”.

*Pentru prima dată*, cu acel prilej au fost adunate și expuse remarcabile exemplare de cultură materială create de artizani negri (sculpturi în lemn, metal sau fildeș, ceramică, arme, podoabe, instrumente muzicale), provenind din colecții particulare sau muzee din Capitală (Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București, Muzeul Militar, Muzeul „Grigore Antipa”, care a și găzduit manifestarea)<sup>19</sup>. Afiș panotarea, extrem de picturală, cît și exponatele de mare valoare plastică au oferit vizitatorilor posibilitatea să aprecieze valențele artistice ale fiecărui obiect în parte și, prin comparație, să descopere sorginta artei moderne sau să salute viziunea modernistă a creatorului african anonim, educat doar la școala naturii și dotat cu un înalt simț al echilibrului formelor.

# Works of African Art from Collections in Bucharest

## Summary

Although there were some Romanians who went to Africa in 19th century and early 20th century their main purpose was not in collecting the natives' artifacts. Nevertheless some of these interesting items were brought in our country due to them. This paper deals with the African art which is still to be found in private collections in Bucharest.

A great question was raised and is still debated: are all the artifacts produced by the black craftsmen pure art or not? From a superficial European point of view, ignoring their religion and customs, their creations are pure art. But from the aborigenes' point of view their carvings are only a means of expressing their beliefs, myths and devotion toward the deities they represent. The black carvers cannot understand a form without its spiritual power. A sculpture was for them a tool, a practical one, like all the others used in daily life, for the masks and fetishes were used to obtain the benevolence of the deity, following the same purpose of happiness and abundance for the community. In some communities every man was his own artist while in other ones sculpture was a professional affaire, usually run by families. Sometimes the carver was also a medicine man but more often he was the blacksmith of the village, these two profession meaning no difference of status.

A mask or a fetish loses part of its meanings when seen in a museum as a piece of wood spoilt of its accessories, the contiguous music, dances and songs, and the appropriate environment. That's why we, Europeans, have discovered only their artistic qualities and feel amazed seeing the stright, clean cuts and the "light and shadow" effects used as a means of high expressiveness.

In 1984, the author of this paper organized an exhibition of African art and ethnography at the Museum of Natural History "Grigore Antipa" in Bucharest. The majority of the exhibits – except those belonging to the above mentioned museum – were borrowed from private collections. It was for the first time that those items were publicly shown in a main exhibition of this kind.

## Note

1. Frank Willett, *African Art, An Introduction*, Thames and Hudson, London, 1971, p. 41, 172.
2. *Ibidem*, p. 210.
3. Pierre Meauze, *L'art nègre, Sculpture*, Hachette, Paris, 1967, p. 57.
4. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 222.
5. *Ibidem*, p. 210.
6. William Fagg, *Sculptures africaines, Les univers artistiques des tribus d'Afrique noire*, Fernand Hazan Editeur, Paris, 1965, p. 33.
7. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 165; Pierre Meauzé, *Op. cit.*, p. 104.
8. Pierre Meauzé, *Op. cit.*, p. 60-64; Michal Sobeski, *Arta exotică*. Editura Meridiane, București, 1975, p. 37; Plutarh-Antoniu Mihăilescu, *Arta primitivă, un univers fascinant*. Editura Enciclopedică Română, București, 1970, p. 31.
9. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 144.
10. Pierre Meauzé, *Op. cit.*, p. 58.
11. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 180, 184.
12. *Ibidem*, p. 112, 177.
13. Douglas Newton, *Masterpieces of Primitive Art. The Nelson A. Rockefeller Collection*, Thames and Hudson, London, 1980, p. 184.
14. Joseph Cornet, *Art de l'Afrique noir au pays du fleuve Zaïre*, Arcade, Bruxelles, MCMLXXII, p. 42.

15. *Ibidem*, p. 27; Frank Willett, *Op. cit.*, p. 243.
16. Frank Willett, *Op. cit.*, p. 168.
17. Joseph Cornet, *Op. cit.*, p. 45; Pierre Meauzé, *Op. cit.*, p. 120.
18. Joseph Cornet, *Op. cit.*, p. 257–258, 261, 264.
19. Ion Grigorescu, *Expoziția „Piese de etnografie africană în colecții bucureștene”*. În: „Revista Muzeelor și Monumentelor Muzee”, nr. 9, 1984; Adrian-Silvan Ionescu, *Sculptură africană*. În: „Mobila”, nr. 4, 1984. *Idem*, *Etnografia africană*. În: „Arta”, nr. 11, 1984.

# **V. Restaurare**

1



# **Lucrări de grafică recent restaurate în Laboratorul de restaurare al Muzeului municipal București**

RODICA ANTONESCU

Patrimoniul de grafică al Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București se găsește răspândit în numeroase mici colecții care își au fiecare câte o istorie. Acest trecut e rareori unul liniștit și consecințele au fost adesea grave pentru obiectele muzeale. Bunul-simț sau chiar dezinteresul unor „conservatori” au fost adesea mai benefice decât intervențiile operate din „bune intenții”, lipsite de minime cunoștințe de specialitate. Și în acest domeniu avem o moștenire grea pe care poate o vom putea aduce la normal, în conformitate cu normele internaționale de conservare. Această stare de lucruri se reflectă în varietatea lucrărilor ce ajung în laboratorul de restaurare. Lotul recent prezentat spre recepționare Comisiei de Restaurare este format din câteva stampe ale secției de istorie veche, din schițe de atelier ale pictorului Gheorghe Tattarescu, provenite de la muzeul ce-i este consacrat, și din desene și gravuri ale secției de istorie modernă, lucrări ce aparțin secolului XIX și începutului de secol XX, opere ale unor artiști români (preponderent) dar și străini.

Prin natura comportamentului ei în timpul procesului de restaurare, orice operă de artă, chiar dacă aparține unei serii, este un unicat. În consecință, prezentarea aceasta ar fi trebuit să fie o înșiruire detaliată a datelor cuprinse în fișele de restaurare. Dar fiindcă spațiul tipografic și răbdarea cititorilor sînt totuși limitate, reiese clar necesitatea unei sinteze care, fără a pierde din vedere amănuntele semnificative, să pună accentul pe cazurile speciale și pe problemele generale ale restaurării ridicate de aceste lucrări. „Extractul” de fișe de restaurare a ținut cont de: natura suportului (felul hîrtiei)<sup>1</sup>, natura tehnicii (mijloacele de expresie plastică folosite de artist) și natura degradărilor (fizico-chimice, mecanice, biologice), adică de coordonatele general-valabile în aprecierea tratamentelor necesare și posibile. Din aceste trei mari sisteme de referință care orientează orice intervenție, am optat pentru gruparea lucrărilor pe criteriul mijloacelor de expresie, pentru gruparea lucrărilor pe criteriul mijloacelor de expresie, întrucît acesta este adesea cheia întregului proces de restaurare.

Grupul de stampe este format din două litografii de Auguste Raffet și din gravurile în metal: Anonim – „Bukarest”, Anonim – „Balerină” (pointe-sèche), Theodor Aman – „Studiu” (aquaforte).

Cerneala tipografică, considerată relativ stabilă, permitea aplicarea unui tratament complex și amplu. Restricțiile au apărut însă dinspre natura sau starea suportului (hîrtiei). Cele două litografii de Raffet (Foto 154, 156) erau trase pe foiță, ceea ce impunea unele precauții (cașerarea nu e uneori uniformă sau a devenit

astfel prin degradările cleiului, iar foia, extrem de sensibilă în zonele nelipite, își mărește volumul la umezeală și nu revine la aceleași dimensiuni prin uscare, provocând plieri). Testele efectuate au relevat uniformitatea și rezistența cleiului și au orientat rezolvarea petelor foxing<sup>3</sup> prin mijloacele „clasice” de albire, recomandate de Gettens (folosind ca agent de albire bioxidul de clor), dar după metodele de lucru puse la punct de Yvonne Efremov în laboratorul Muzeului Național de Artă al României (Foto 155, 157). Gravura în oțel „Bukarest” a „beneficiat” de o intervenție anterioară menită să o veșnicească: a fost cașerată pe o pânză destul de groasă cu un clei deosebit de insensibil la solvenții compatibili cu hîrtia și cerneala tipografică (aracetul). Acest clei de neînlăturat, așezat între două materiale cu o structură permeabilă, impregnîndu-le astfel suprafețele de contact, nu este suficient cunoscut în laboratoarele de restaurare, lipsindu-ne studiile aprofundate ale industriei care-l fabrică (și care îl recomandă ca solubil, bazîndu-se pe miscibilitatea sa inițială cu apa), dar pe care restauratorii îl identifică cu insuccesul însuși, căci aracetul îngălbenește, devine rigid și insolubil prin îmbătrînire și, așezat între fibrele de celuloză ale hîrtiei, este de neeliminat, accelerînd procesele de degradare ale acesteia. Curățirile efectuate prin umeziri și apoi prin imersiuni succesive au estompat profuziunea de mici pete foxing, au corectat parțial aciditatea din hîrtie, dar au lăsat impermeabil aracetul (Foto 158). Celelalte două gravuri (Anonim – „Balerină”, Th. Aman – „Studiu”) sînt ilustrative pentru corelația între unii factori de degradare a hîrtiei, foarte vătămători chiar luați separat: lumina, încadrări și dezîncadrări incorecte, contactul cu materiale acide. Ambele hîrtii prezintă două feluri de îmbrunări (Foto 159, 162), una centrală, pe imagine (datorată expunerii la lumină) și o alta pe margini, ca un chenar mai mult sau mai puțin omogen, datorat contactului cu cartonul și cleiul (acide) ale passe-partout-ului unor foste încadrări, înlăturate mai tîrziu, cîndva, în mod mecanic și brutal, ceea ce a antrenat fișii din hîrtia lucrărilor (Foto 160, 163). Dacă prima lucrare era lipsită de un carton de dublare și sfîșierile erau relativ modeste (Foto 160), „Studiul” de Aman se afla într-o situație mai delicată: pe de o parte, chenarul brun cu friabilitatea extremă a stratului superficial de hîrtie, înlesnitoare a amplelor sfîșieri (Foto 162, 163), iar pe de altă parte, prezența pe spatele lucrării a unui carton și el acid (pH = 5,3), cașerat uniform, care pe moment oferea o suprafață rigidă lucrării, dar care prin înlăturarea absolut necesară, punea foarte acut problema profunzimii sfîșierilor și a gradului de rezistență a zonelor subțiri la tratamentele ulterioare. Ambele lucrări necesitau albiri chimice (în afară de spălările și neutralizările absolut necesare). Întregul tratament a putut fi aplicat primei lucrări („Balerină”) în condiții relativ normale (întrucît sfîșierile nu erau ample și puteau fi ușor controlate pe parcursul operațiilor) (Foto 161). Cea de-a doua lucrare a urmat un drum mai sinuos: înlăturarea cartonului s-a făcut prin umeziri ușoare și subțieri cu bisturiul pînă la ultimul strat care s-a eliminat apoi prin umezirea controlată dată de compresele de carboximetilceluloză 1-2%. Spălarea finală s-a efectuat prin imersie, susținînd lucrarea pe o folie de melinex, fără a produce curenți de apă asupra lucrării, întrucît ștergerile și tamponările uzuale ale curățirii umede ar fi periclitat suprafețele sfîșiate. Albirea a urmat aceeași rețetă folosită la litografiile lui Raffet. Consemnarea fotografică a aspectului lucrării, după albire, prin transparența (Foto 163) a pus în evidență amploarea și complexitatea sfîșierilor dar și faptul că erau consecința smulgerii stratului superficial brun, căci ele corespund aproape punct cu punct suprafețelor mai deschise de pe margini, consemnate în foto 162. Completările și consolidările sfîșierilor au fost efectuate iarăși în mod diferit. Ambele lucrări aveau un suport de

bună calitate cu fibre de în lungi (25 și 50%) și medii (75 și 50%), o hîrtie bine înclăiată cu linii de apă (v. nota 1), hîrtie cu apreciable capacități de modelare. Prima lucrare a necesitat doar consolidări pe spatele sfîșierilor, care prin uscarea controlată, sub presă, au egalizat grosimea hîrtiei.

A doua lucrare a cerut o prelucrare mai specială, sfîșierile de pe față erau suficient de profunde pentru ca ideea de remodelare prin întărirea unui spate neted să fie oarecum incomodă. Ideală ar fi fost completarea în grosime a hîrtiei prin adăugarea de material chiar acolo unde lipsea. După cîteva observații și teste preliminare s-a găsit o hîrtie cu o textură foarte asemănătoare care a fost tratată identic (curățire, albire, neutralizare) și a fost apoi, pentru ușurința lucrului, despicată. În continuare, prin transparență, cu ajutorul bisturiului, au fost croite întocmai peticele de hîrtie, conform cu profunzimea și contururile sfîșierilor. Lipirea acestora și uscarea controlată a lucrării au fost operațiile care au urmat. Astfel, deși rezultatul este încă nespectaculos (Foto 164), a fost înlăturat pericolul avansării degradărilor mecanice existente, protejînd suprafețele sfîșiate.

Un alt lot de lucrări, clasate tot în funcție de tehnică, a impus o abordare diferită. De această dată nu mai este vorba despre grafică imprimată, ci de așa-numita grafică de șevalet, de schițe de atelier ale unor artiști. Un prim grup îl formează cel al crochiurilor în cerneală ferogalică<sup>4</sup> executate de Gheorghe Tattarescu pe o hîrtie relativ subțire, dar de bună calitate și bine înclăiată. Aciditatea caracteristică acestei cerneli a penetrat în suportul subțire făcîndu-l casant. Într-o primă etapă a degradării, desenul a apărut difuz pe spatele foi, apoi tot mai pregnant (Foto 165—168), pentru ca în etapa finală să decupeze hîrtia pe urmele trasate de peniță (Foto 169, 170). Neutralizarea directă și totală a acestei acidități apare în literatura de specialitate ca o modalitate de a estompa intensitatea brunului metalizat al cernelii, atît de apreciat de artiști. Se impunea deci, firesc, o salvare a operelor fără a le pune în pericol. Modalitatea aleasă a fost cea de a constitui un suport stabil și rezistent (mai ales chimic) la acțiunea corozivă a cernelii. S-au folosit trei straturi de voal japonez, orientate perpendicular, și care au fost consolidate cu cleiul de celuloză uzual în laborator, diluat cu soluție de neutralizare (carbonat acid de magneziu). Această dublare a rezolvat: a) unele rupturi mai vechi (Foto 165, 166) consolidate necorespunzător și care au fost îndepărtate; b) decupările efectuate de cerneală care au dus la pierderi din suport (Foto 169, 170); c) consolidările necesare unei completări cu hîrtie asemănătoare, a suprafețelor pierdute (Foto 171); d) modalitățile de manevrare a foi prin rezervarea de jur-împrejurul lucrării a unor margini de gardă. Reversibilitatea cleiului (în conformitate cu principiile fundamentale ale restaurării) face posibilă înlăturarea actualei dublări, peste ani, cînd poate cerneala ferogalică va ajunge și la ultimul strat de foiță japoneză, permițînd astfel reluarea operației.

Un ultim grup care a ridicat probleme de tratament interesante pentru prezentarea de față este cel al schițelor în creion de grafit executate de Sava Henția. Pictorul atît de puțin norocos, chiar și în posteritate, este prezent în patrimoniul de grafică al muzeului cu o serie de schițe a căror stare de conservare le-a orientat înspre laboratorul de restaurare. Factorii de degradare care și-au făcut simțită prezența au relevat un specific al acestor lucrări determinat pe de o parte de conținutul hîrtilor suport (explozia difuză dar egal distribuită a petelor de foxing — ca în foto 172 — și îngălbenirea generală), iar pe de altă parte, de amprenta de neșters a „bunelor intenții” (ca în foto 173). Creionul de grafit, cu duriță ce variază în funcție de proporțiile elementelor constitutive, este oricum sensibil la solicitări mecanice și relativ stabil la tratamente umede neviolente. Prezența pe



ambele lucrări a ștampilelor de colecție îngreună enorm orice tratament (prin sensibilitatea la umezeală a cernelii acestora). În consecință s-a efectuat o consolidare a acestor semne de colecție prin acoperiri succesive cu gelatină 1%, sub microscop. În cazul primei lucrări, „Cazaci și cerchezi”, curățiri umede locale și generale, urmate de neutralizări repetate, au eliminat necesitatea efectuării unei albiri chimice, rezolvînd într-o măsură satisfăcătoare inconvenientele de recepționare a operei, date de petele foxing. Cea de-a doua schiță în creion ridică însă probleme mai speciale prin ruptura amplă, ramificată, în imediata apropiere a ștampilei, consolidată și completată cu hîrtie inferioară din pastă mecanică de lemn (Foto 173). Prin umezire controlată s-a făcut desprinderea acestei „integrări” improprii cu o atenție specială în cazul micilor bucăți din lucrare devenite în felul acesta volante (Foto 174). Și în acest caz albirea chimică a putut fi evitată prin curățiri și neutralizări (care prin slaba lor alcalinitate îndeplinesc funcția unor agenți de spălare, solvatînd și antrenînd substanțele cromofore din hîrtii). Suportul acestei schițe, o hîrtie destul de bine înleiată, netedă, cu fibre scurte, pune în special problema croirii adecvate a petecului necesar (dintr-o hîrtie foarte asemănătoare, tratată în prealabil) și a modalității de consolidare a întregii rupturi atît de ramificate. S-a optat pentru o modelare fără suprapunere a hîrtiei de completare, iar consolidarea s-a efectuat cu fișii subțiri de „foiță de țigară” neutră. Retușul a urmărit integrarea petecului în tonul general al lucrării și a continuat parțial trăsăturile în creion oprite brusc de ruptură.

Lucrările prezentate sînt o parte din rezultatele activității „împotriva curențului devastator”, desfășurate cu îndărătnicie în pauzele permise de blestematul „plan de rentabilizare” care ne ocupa anual peste 60–70% din timpul de lucru, cu felurite îndeletniciri menite, ce-i drept, să salveze muzeul de la pieire, deși premisa existenței acestuia rezidă în patrimoniul său, lăsat pradă indiferenței.

Această prezentare a urmărit relevarea (fie și printr-o secțiune destul de modestă ca aceasta) varietății și complexității patrimoniului de grafică existent în muzeul nostru (insuficient studiat) și a multiplelor probleme pe care starea de conservare le ridică restauratorului.

## **Oeuvres graphiques récemment restaurées au laboratoire du Musée de la ville de Bucharest**

### **Résumé**

Le patrimoine du Musée, concernant les œuvres graphiques, est assez large et parsemé en diverses petites collections, dont chacune a son histoire et dont le passé se relève toujours dans l'état de conservation de l'œuvre. Le groupe présenté ici prouve la variété des techniques, des endommagements, des solutions possibles qui se posent devant le restaurateur.

Même si elles sont considérées les plus stables, les estampes donnent parfois beaucoup de problèmes: a) la sensibilité de la feuille mince qui porte l'image des lithographies de Auguste Raffet, aurait pu encombrer tout le traitement et surtout les bains de blanchissement afin d'éliminer les taches foxing (Foto 154–157); b) les altérations provoquées par les montages et les démontages incorrectes des gravures de ce groupe (soit qu'on emploie des matériaux acides qui influencent l'état du papier par simple voisinage (Foto 159, 162); soit qu'on attache un dos par un colle insoluble, ce qui reste encore une

problème sans réponse (Foto 158), soit qu'on arrache violemment le montage, provoquant des pertes parfois considérables à la surface du papier, dont la reconstruction exacte de la couche superficielle est presque impossible (Foto 162-164).

Moins stable que l'encre de gravure, l'encre ferro-gallique ronge le papier où repose le trait, parfois au point de le perforer (Foto 165-170). Le doublage des ébauches de Tattarescu a été réclamé par les morsures prononcées des traits. Les dessins à la mine de graphite de Sava Henția ont été traités d'une manière légère, demandée par la sensibilité des traits, en résolvant en même temps les taches diffuses, par des nettoyages humides (Foto 172, 173). Les surfaces perdues ont été remplacées par de morceaux de papier presque semblante, modelé selon les bords de la déchirure (Foto 174). La présentation a cherché mettre en évidence la variation des méthodes de restauration selon les nécessités de chaque oeuvre.

## Note

1. Lucrările acestui lot sînt în majoritate pe hîrtii contemporane artiștilor (sf. secolului XIX-început de secol XX); deci fabricate de industria papetară aflată în plin avînt, și care oferea multiple varietăți de textură, prezentare, compoziție, calitate, colorit etc. (ex: hîrtia de mașină care o imită pe cea fabricată manual – cu linii de apă și filigran (Foto 159, 162); hîrtia mai groasă cu materiale de umplutură, pentru litografii (Foto 154, 156); foița subțire și foșnitoare (Foto 166, 168, 170, 174); hîrtia de desen sau de acuarelă (Foto 173) etc.
2. Prezentarea operațiilor de restaurare nu a urmat punct cu punct desfășurarea reală a procesului, ci a pus accentul pe rezolvarea elementelor de interes special.
3. Pete de culoare brun-roșcată, datorate incluziunilor de fier din hîrtie și (sau) unui atac microbiologic în condiții de umiditate ridicată. Denumirea, englezească, a derivat de la cuvîntul: fox=vulpe (engl.).
4. Cernelă obținută din macerarea galeilor (excreșcențe pe frunzele de stejar, cu conținut ridicat de tanin) și a pilurii de fier, la care se adaugă în diferite rețete: ojet, diferite arome, funingine etc. Este foarte corozivă (în anumite condiții se degradează, rezultînd, printre altele, acidul sulfuric), atacînd lent dar implacabil.

# Probleme în restaurarea tempera pe lemn

PAULA ERHAN

*„Răspunderea față de operele trecute nu revine doar specialiștilor, ci întregii societăți. Abia din momentul în care acest adevăr va fi cunoscut și recunoscut ca atare, vom putea spera că omenirea s-a lepădat de unul dintre cele mai grave vicii ale sale: devorarea vinovată a propriilor creații, în fapt ștergerea propriei memorii, reducerea la nimic a propriei personalități... căci, prin restaurare, prezentul nu face decât să transmită viitorului propria sa memorie artistică”.*

V. DRĂGUT (Prefață la „Conservarea picturilor murale”, Editura Meridiane)

În anul 1964 a fost adoptată *Carta de la Veneția* care este o adevărată constituție pentru munca restauratorilor. Ea prevede principiile științifice de abordare a procesului de restaurare. Principiile teoretice promovate în *Carta de la Veneția* sînt universal valabile pentru toți restauratorii, indiferent de tehnică și specialitate.

Este cunoscut faptul că, în fața unei opere de artă, restauratorul se comportă ca un medic cu un pacient.

Opera de artă se află într-o relație dinamică cu mediul înconjurător, iar atunci cînd condițiile de mediu nu-i sînt favorabile poate suferi degradări grave, uneori iremediabile.

Degradări grave se produc și atunci cînd restauratorul aplică un tratament neadecvat care poate avea efecte imediate sau în timp.

Ca măsură de evitare a hotărîrilor singulare, a unui tratament necorespunzător, restaurarea prevede cercetarea temeinică a obiectului de către un colectiv interdisciplinar, cu scopul de a reduce la minimum coeficientul de eroare. Răspunderea revine însă în primul rînd restauratorului care trebuie să se preocupe de reducerea la minimum a riscurilor de intervenție, de îmbinarea factorilor de competență și experiență. Conștient de răspunderea sa morală față de obiectul de artă, el trebuie să fie călăuzit și de un real bun simț în tot ce întreprinde asupra obiectului.

Opera de artă cercetată și tratată corespunzător își va dezvălui realitatea materială și artistică și astfel va contribui la cunoașterea perioadei istorice și a tehnicii respective, poate conduce la formarea unei imagini asupra artistului care a creat-o, poate dezvălui resursele și posibilitățile materiale, tehnice, existente în societate la vremea respectivă, poate releva gustul și aspirațiile artistice într-o epocă istorică.

Operele de artă care necesită intervenții pot fi de valoare artistică sau documentară, dar toate, absolut toate obiectele ce intră într-un laborator de restaurare se bucură de aceeași grijă și atenție, indiferent de valoarea și vârsta lor, restauratorul fiind conștient de răspunderea care îi revine, mai ales la intervențiile de primă urgență, ce pot influența în bine sau rău continuarea unui tratament. Căci la urma urmelor munca restauratorului este o luptă împotriva timpului. Restauratorul trăiește, alături de obiectul pe care-l restaurează, în trei perioade: înțelege, cercetează, cunoaște epoca din care vine obiectul, lucrează cu metodele prezentului, adaptându-le la obiect, ca să poată reda și prelungi viața acestuia pentru viitor.

Sigur că nu poate fi dată o rețetă de abordare a unui obiect care intră într-un laborator de restaurare și nu poate fi stabilit un flux tehnologic fix.

Dar prima datorie a restauratorului este de a preîntâmpina agravarea stării de conservare chiar și în timpul fazelor incipiente ale procesului de restaurare (fotografierea, prelevarea probelor pentru laborator, cercetarea istoricilor).

Pentru ca toate cele spuse până aici să aibă o justificare materială voi prezenta, spre exemplificare, câteva probleme din dosarul unei icoane.

Este vorba despre o icoană de școală rusă, din secolul al XIX-lea, produs de mare serie al atelierelor din sudul Rusiei.

Cunoscute îndeobște sub denumirea de icoane lipovenesti, acest gen de icoane la care ne referim se încadrează în caracteristicile comune ale timpului.

Tema icoanei este „Învierea cu 12 scene”, temă frecvent întâlnită în iconografia ortodoxă.

Deși este o icoană de serie mare, fără probleme iconografice, relativ fină, a intrat în atelier ca urgență datorită gradului ridicat de degradare, proces în continuă expansiune la data la care s-a pus problema restaurării.

În condițiile unei depozitări cu factori de conservare conform normelor stabilite, icoana (inv. 24952/789; Sect. de istorie veche și feudală MIAMB) nu ar fi ajuns în asemenea stare de degradare.

Factorii care au determinat degradarea stării de conservare au fost: atacul xilofag, stopat la intrarea icoanei în laborator, umiditatea spațiului de depozitare peste limitele admise, diferențe mari de temperatură într-o perioadă scurtă de timp.

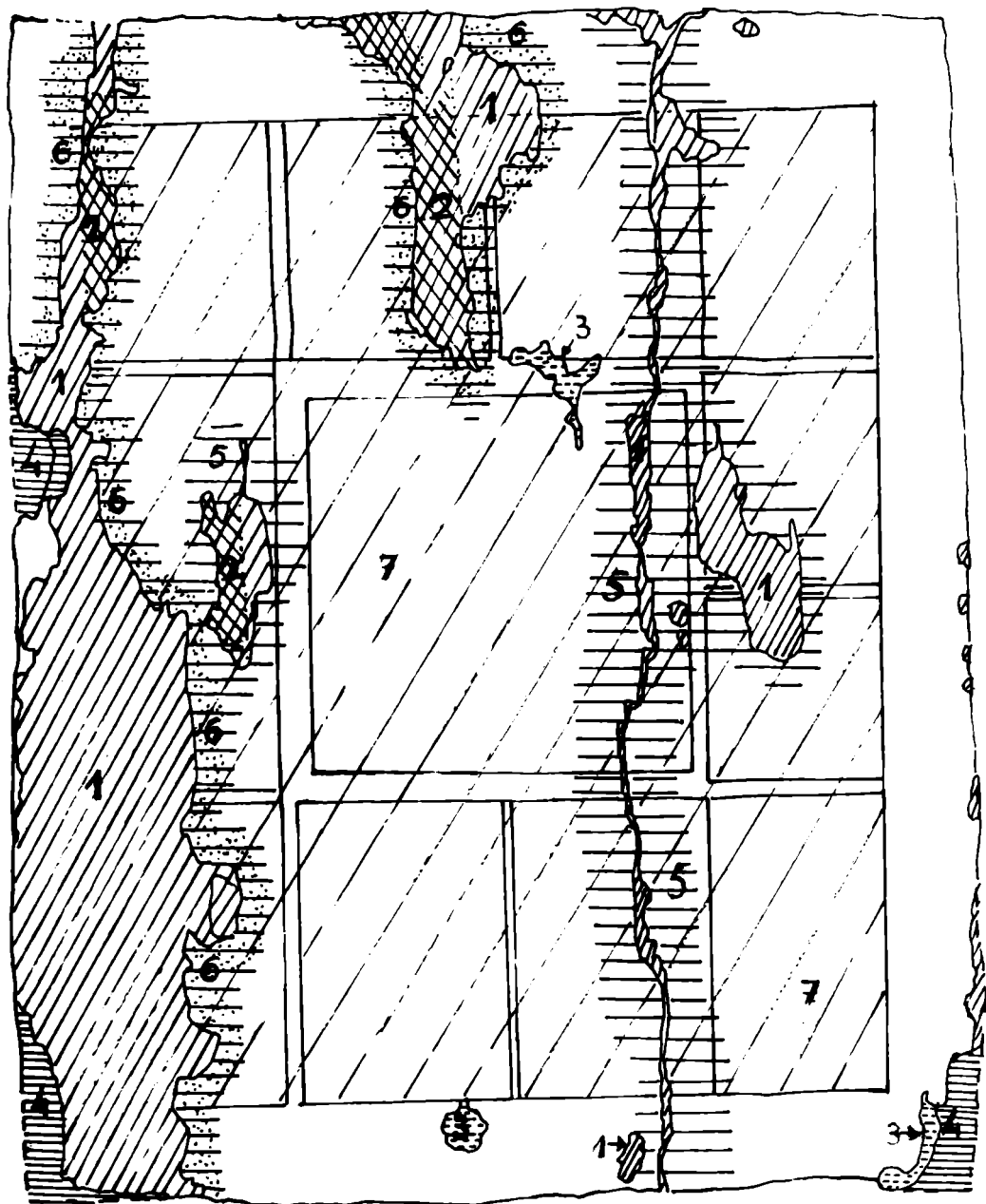
Toți acești factori au dus la degradarea suportului care este format din patru scânduri din lemn de tei. Scândurile suportului au fost înțelepte cu clei animal și asigurate cu două traverse semiîngropate. La data intrării în laborator, suportul pierduse traversa superioară. Ca urmare a atacului xilofag (*anobium punctatum*), suportul a căpătat aspect buretos, fiind extrem de fragil, iar rezultatul a fost fracturarea icoanei longitudinal și pierderea colțurilor pe latura inferioară. A suferit în timp și operațiuni neadecvate de conservare (traversa bătută în cuie, baghete fixate în cuie, sistem de acroșare necorespunzător).

Ca urmare a degradării suportului, stratul pictural și-a pierdut aderența la suport și, totodată, aproximativ 30% din suprafața pictată.

S-au format cracluri, fisuri, lacune, desprinderi.

Acestea fiind datele despre starea de conservare a icoanei, la intrarea în laborator s-a hotărât (Comisia MIAMB + specialiștii MARSR) abordarea operațiunilor de restaurare prin consolidarea definitivă a stratului pictural, înainte de a fi restaurat suportul.

Această decizie a fost luată având în vedere imposibilitatea de manevrare a icoanei, ea fiind purtată tot timpul pe o planșetă; pe de altă parte, asigurarea



**Relevu grafic (1) al stării de conservare (strat pictural), înainte de restaurare:**

**1.** Lipsuri ale stratului pictural; **2.** Benzi de hîrtie pe suportul de lemn; **3.** Lipsuri ale peliculei de culoare; **4.** Lipsuri ale blatului; **5.** Desprinderi ale stratului pictural; **6.** Urme de adeziv, de la o consolidare anterioară; **7.** Desprinderi generale



## Relevu grafic (2) al stării de conservare înainte de restaurare (suport):

1. Curbura blatului; 2. Deschiderea curburii; 3. Stratul pictural

1	2	3	4
12	13		5
11			6
10	9	8	7

## Relevu grafic (3) cu denumirea și dispunerea scenelor:

1. Cîna de la Mamvri (Sf. Treime V.T.); 2. Nașterea Maicii Domnului; 3. Intrarea Maicii Domnului în biserică; 4. Buna Vestire; 5. Botezul Domnului; 6. Schimbarea la Față; 7. Înălțarea Sfintei Cruci; 8. Adormirea Maicii Domnului; 9. Înălțarea Domnului; 10. Intrarea în Ierusalim (fragment); 11. Întîmpinarea Domnului (fragment); 12. Închinarea Magilor; 13. Învierea — ieșirea din mormînt —

stratului pictural cu foiță japoneză și clei 6%, în vederea restaurării suportului, însemna expunerea la o traumă în plus, operație care putea fi evitată.

Atît operația de consolidare profilactică, cît și cea de consolidare definitivă a stratului pictural la suport prevăd aplicarea de foiță japoneză pe suprafața pictată, iar foița japoneză de protecție se îndepărtează mecanic și chimic. Avînd în vedere faptul că stratul pictural era puternic degradat și nu suporta intervenții repetate, se putea renunța la consolidarea profilactică, așa că s-a procedat la consolidarea definitivă, cu o concentrație de clei de 18%.

Ca urmare a consolidării definitive a stratului pictural, restaurarea suportului s-a efectuat în condiții de totală securitate.

Obturarea canalelor de cari din suport s-a făcut pe verso-ul icoanei prin impregnarea cu ceară și colofoniu, iar orificiile de zbor de pe fața icoanei au fost obturate și ele cu fibră textilă și clei de pește.

Lacunele din stratul pictural au fost completate cu grund nou din praf de cretă și clei de pește.

O altă problemă dificilă la această lucrare a constituit-o stabilirea modului de completare cromatică a suprafețelor lipsă din cîmpul pictural.

Reamintesc că din suprafața pictată lipsea aproximativ 30%, unele zone neavînd nici un fel de indiciu.

Partea cea mai mare care necesită completarea cromatică a grundului nou o constituia chenarul cu motiv vegetal din partea stîngă a icoanei, cu preponderență jumătatea inferioară. Pentru această parte s-a hotărît refacerea chenarului (care pe partea dreaptă a icoanei este integral).

Pentru scenele cu lacune mari (stînga inferioară 2 scene, central superior 2 scene, dreapta central 2 scene) s-a hotărît completarea cromatică în ton local, sugerîndu-se numai prin treceri pierdute dintr-o nuanță în alta formele care lipsesc.

În prezentarea de față am dorit să relev doar cîteva probleme din procesul de restaurare, menite să sublinieze două aspecte:

1. Faptul că fiecare icoană trebuie privită ca un caz particular.

2. În abordarea operațiunilor de restaurare, fluxul tehnologic este hotărît numai în favoarea obiectului, indiferent de complexitatea și dificultatea execuției.

La lucrarea de față, prezentarea și stabilirea tratamentului au fost precedate de rezultatele de laborator și de efectuarea testelor de consolidare și de curățire (Fot. 175—190).

Întregul proces de restaurare s-a desfășurat într-o perioadă de 21 de luni, incluzînd în acest timp cercetarea, fotografierea, executarea documentației, prelevarea de probe și analize, comisiile, restaurare-lemn, și o perioadă de o lună de zile de ținare sub observație în depozitul laboratorului.

## **Problèmes concernant la restauration des peintures à tempera sur bois**

### **Résumé**

L'activité de restauration du laboratoire à tempera se déroule selon les principes de la Charte de Venise. Afin d'illustrer l'application de ces principes, on a présenté du dossier de l'ouvrage en question, l'icône de *la Résurrection à 12 scènes* (XIX<sup>e</sup> siècle; sud de la Russie; no. d'inventaire 24952/789) appartenant au Musée d'Histoire et d'Art de la ville de Bucarest.

Quelques problèmes d'ordre particulier:

- l'état de conservation;
- les causes de la détérioration du support;
- détérioration de la couche de peinture;
- problèmes concernant la consolidation du support et de la couche de peinture;
- solutions en vue de compléter les couches de peinture;
- recherches, tests de consolidation, nettoyage de la couche de peinture, analyses chimiques concernant les pigments et la composition de la couleur de fond;
- la durée du processus de restauration, y compris la documentation graphique et photographique, les commissions, la période de surveillance dans le dépôt du laboratoire après la fin du traitement.



# Restaurarea unei sculpturi din ipsos

HORIANA CHICU

În zilele noastre, cercetătorii contemporani diferențiază net conservarea de restaurare, acordînd prioritate celei dintîi. Paul Coremans, care a condus laboratorul central al muzeelor din Belgia, definește conservarea „o operație de natură tehnică, urmărind prelungirea la maximum a vieții unei opere”, iar restaurarea „un minimum de intervenție chirurgicală”. Deci, putem spune că restaurarea este o intervenție obligatorie numai dacă opera de artă se află într-o stare de degradare atît de mare, încît este amenințată cu distrugerea totală.

Revoluția tehnică îi dă posibilitate restauratorului contemporan să folosească produse noi, în special cele care apar în domeniul chimiei, dar terapia restaurării trebuie parcursă cu prudență deoarece se impune ca intervențiile ce se fac asupra operei de artă să fie reversibile. Deci, restauratorul restabilește pe cît este posibil integritatea structurii materiale, redînd astfel societății valoarea estetică a imaginii operei de artă.

În continuare voi încerca să prezint problemele deosebite și operațiile importante survenite și realizate în restaurarea unei sculpturi din ipsos, operă a sculptorului Cornel Medrea (1888–1964).

În complexitatea sculpturii lui Cornel Medrea, un însemnat număr de lucrări reprezintă personalități proeminente din domeniul culturii. Opera de care ne ocupăm îl înfățișează pe marele compozitor și muzician L. v. Beethoven (Foto nr. 191—193). Preocuparea sculptorului Medrea a fost concretizată într-un portret monumental, deosebit de expresiv prin înscrierea sa în spațiu și prin modelajul tumultuos, caracteristic atît celui portretizat cît și autorului. Lucrarea, realizată în anul 1946, a fost donată de artist la 17 februarie 1948, cu ocazia expoziției retrospective pe care o deschisese la „Dalles”. Ulterior, el donează cele 118 sculpturi pentru deschiderea Muzeului Cornel Medrea. Lucrarea are numărul de inventar 45, tehnica ronde-bosse, dimensiuni 1,40 x 0,35 x 0,62, material – gips albastru. Ea prezenta degradări serioase datorate seismului din 4 martie 1977. Astfel, partea superioară a trunchiului (zona toracică) s-a spart în cca 100 de fragmente de diferite forme și dimensiuni – mari, mijlocii, mici –, unele transformate în pulbere. Tot în partea superioară, respectiv capul și centura scapulară, care se mai susțineau prin cîteva fire de cîlți, prezenta grave deteriorări, cu mai multe suprafețe plastice și fragmente desprinse: masivul facial mare, arcada frontală zigomatică și maxilarele inferior și superior, detașate complet. Un fragment de cca 5 cm<sup>2</sup> din zona mediană a arcadei frontale dreapta era lipsă sau se transformase în pulbere.

Cutia craniană, zona occipital-parietală era desprinsă pe secțiuni, iar suprafața plastică grav afectată de desprinderi de numeroase fragmente mici.

În partea inferioară, subtoracică și pînă la baza lucrării se observa o fisură longitudinală-frontal dreapta. Pe această fisură erau mici desprinderi de suprafețe plastice, precum și un orificiu de cca 4 cm diametru, de formă circulară.

Un fragment care reprezenta piciorul drept al personajului era desprins de trunchi, avînd o fisură lateral-dreapta. Suprafața plastică din jurul acestui fragment prezenta desprinderi de bucăți mici. Un alt fragment îl reprezenta zona toracică și respectiv brațele, iar în zona toracico-dorsală se afla alt fragment care reprezenta faldurile pelerinei pe care o purta personajul.

Raportată la greutatea lucrării dispusă pe vertical și amplasarea ei în mijlocul postamentului, de dimensiuni prea mari, armătura a fost făcută necorespunzător, dovedindu-se nerezistentă la șocuri. Între lucrare și postament nu exista nici un fel de legătură (armătură) de cîlți sau de lemn. Întreaga lucrare nu a fost armată prin interior, singura armătură fiind o șipcă din lemn așezată în partea inferioară și care nu contribuia cu nimic la consolidare. De asemenea, lucrarea nu a fost prinsă de soclu decît cu o zeamă de gips care nu prezenta nici o siguranță. Postamentul, la rîndul său, era armat necorespunzător, fiind consolidat numai cu două șipci așezate în cruciș, laturile postamentului ca și suprafața sa superioară neavînd nici o altă consolidare.

Întreaga lucrare era acoperită de praf îmbîcsit și cu aspect gras. Din punct de vedere tehnic, lucrarea era realizată din gips prin metoda turnării cu negativ care se distruge, lucru dovedit de lipsa urmelor de știclu.

Pe suprafața plastică în lumină I.R. (infraroșii) se accentuau mult fisurile la suprafață, dar nu și în profunzime. Urmele de pămînt existente dovedeau că gipsul a fost turnat direct după modelajul în lut. De asemenea, amprente foarte clare ale uneltelor și mîinii autorului indicau o foarte mare fidelitate a turnării. Aceeași expunere la lumină I.R. a evidențiat cele trei straturi componente și succesiunea lor.

În lumină U.V. (ultraviolete) suprafața plastică apărea într-o culoare de violet-văros, evidențiindu-se foarte clar, printr-un violet mult mai închis, zonele de spărturi, ciobituri și zgîrieturi.

În urma buletinului de analiză chimică a rezultat că proba conține gips ( $\text{CaSO}_4\text{H}_2\text{O}$ ) cu urme slabe de cuarț, așadar era vorba de un ipsos de o calitate superioară, adică ipsos alabastru. Acesta își trage numele din pămîntul din Paris și din împrejurimi și conține din abundență mineralul înrudit „gypsum” din care se produce alabastrul. Acest ipsos prezintă avantajul că se prepară ușor și rapid, face iute priză, poate fi turnat, modelat sau format într-o formă plastică după care face priză rigidă, puternic și compact. De asemenea, se extinde ușor și umple perfect forma matriței negative. El are, însă, și dezavantaje: este lipsit de plasticitate, trebuie utilizat imediat după amestecarea cu apă. În sculptură sînt preferate ipsosurile cu granulație mai fină deoarece acestea determină turnări mai moi și reproduc detaliile mai precis.

Normele generale de restaurare nu admit introducerea în obiect a adausurilor proprii care schimbă caracterul lui de document și care nu sînt absolut necesare pentru a-i reda integritatea. Restaurarea trebuie să se ocupe în primul rînd de îndepărtarea cauzelor și consecințelor proceselor de descompunere. Nu e permis să începem restaurarea fără o cunoaștere precisă a naturii obiectului, a tehnicii sale de lucru, cît și a naturii și caracterului acțiunii reactivilor care se aplică. Astfel, după stabilirea diagnosticului și a tuturor componentelor sale s-a propus următorul tratament:

1. Se vor curăța fragmentele murdare, aspirîndu-se praful, apoi vor fi imersate în apă curată. Se va lăsa piesa să stea în apă timp de mai multe ore, pînă ce saturarea va fi completă, deoarece apa desprinde toate particulele de praf și murdărie. Scoasă din apă se va șterge ușor cu o cîrpă moale sau cu un burete. Pentru curățire se mai poate utiliza o pastă de amidon care se aplică pe suprafața formei ca o cataplasma. Se va lăsa să stea pe ipsisos pînă se usucă aproape complet, după care se va coji cu mare atenție.

2. Se assemblează fragmentele mici detașate din partea superioară în vederea asamblării fragmentelor mijlocii și mari și de ansamblu a lucrării. Fragmentele vor fi prinse cu gips, consolidîndu-se apoi suprafața interioară cu cîlți. Înainte de aplicare, cîlții se spală și se storc de mai multe ori pentru a scoate gălbeneala din ei. Această operație este obligatorie deoarece murdăria pătează suprafața lucrării.

3. Lucrarea se va arma în interior cu armătură din șipci de lemn legate de masa lucrării cu gips și cîlți.

4. Lacunele din suprafața plastică se vor remodela în maniera autorului. Astfel, fragmentele lipsă vor fi refăcute, pe baza suprafețelor clare din jur, după fotografii sau după macheta care se află tot la Muzeul Cornel Medrea, avînd numărul de inventar 46.

5. După efectuarea ultimelor remodelări de mici fragmente și chituire, lucrarea se va curăța de gălbeneala ieșită din cîlții vechi cu hipermanganat de potasiu și metabisulfid de sodiu.

6. Se vor repatina diferențiat atît micile fragmente care au fost refăcute, cît și crăpăturile chituite din zona rosturilor. Patina lucrării se va prepara din pulbere de alb de zinc amestecată într-o mică cantitate de apă.

7. După patinarea lucrării se va aplica pe toată suprafața o soluție de ceară și terebentină, cu o pensulă moale, după care se va șterge ușor cu o cîrpă (molton).

8. Se vor face fotografii înainte de restaurare, în timpul și după terminarea operațiilor.

## **Descrierea operațiilor de restaurare**

*Curățirea de praf a lucrării.* Fragmentele au fost curățate cu o pensulă moale și uscată pentru a nu le zgîria și a evita fixarea prafului în pori, operație urmată de umezirea lor cu apă. Impuritățile hidrosolubile au fost înlăturate și cu tampoane de vată muiate în apă. După această curățire s-a observat existența unui alb de zinc preparat cu ulei de in care îngălbenise neuniform, formînd pete. Această peliculă a fost înlăturată după efectuarea unor probe cu solvenți (alcool, acetonă). În acest fel s-a obținut suprafața originală a gipsului.

*Pregătirea fragmentelor pentru asamblare.* În primul rînd s-a făcut proba fragmentelor prin alipire. S-a constatat că, în unele cazuri, îmbinarea era imposibilă datorită existenței cîlților și gipsului sfărîmat care le mai susțineau. S-au înlăturat acești cîlți cu ajutorul bomfaierului, operațiune executată pe interiorul fragmentelor, și tot pe verso s-au făcut rizuri pentru a le subția în zonele de îmbinare, lăsînd o margine de cca 2-3 cm. La capetele fragmentelor și la mijloc s-au lăsat însă 5-6 cm pentru a oferi cîteva puncte de sprijin. S-a urmărit astfel obținerea unor suprafețe zgrunțuroase menite să îlesnească aderența gipsului de consolidare. Pentru aceasta s-a folosit bisturiul.

**Asamblarea fragmentelor.** Pentru a se înlesni aderența gipsului la locul de intervenție, fragmentele au fost udate în această zonă cu apă. Între timp s-a preparat gipsul necesar. După umezire, fragmentele au fost îmbinate și așezate într-o poziție stabilă, după care s-a turnat gipsul. Fragmentele astfel asamblate au fost lăsate cca 30 minute pentru priză. Operația la întreaga lucrare s-a făcut progresiv prin asamblarea în primul rând a fragmentelor mici și mijlocii între ele, pentru obținerea unor suprafețe mai mari. Bucățile mari obținute, care reîntregeau lucrarea, au fost clădite din aproape în aproape, începînd cu partea inferioară, pentru a nu se produce deformări.

**Asamblarea toracelui.** Zona toracelui a fost clădită aproape în întregime pe fragmentul existent. În spate, în zona omoplatului drept s-a lăsat un spațiu necompletat pentru a se înlesni prinderea de torace a capului cu gît. Rezistența fragmentelor și a lucrării, în ansamblu, s-a asigurat prin confectionarea de turtițe de cîlți și aplicarea lor pe tot interiorul lucrării. Așa cum am arătat, cîlții au fost spălați cu apă de mai multe ori și storși pentru a înlătura gălbeneala care ar fi putut păta suprafața lucrării prin trecerea ei în apa gipsului cu care sînt fixați cîlții.

**Asamblarea capului.** Fragmentele au fost asamblate în același fel, prin interior, cu gips și cîlți, iar armarea s-a făcut prin spațiul lăsat liber în spatele personajului, prin fixarea unor șipci de lemn cu gips în interior.

**Completarea și chituirea lucrării.** S-a început completarea lipsurilor din partea superioară, din zona capului, prin interior, cu gips și cîlți. Aceste completări nu s-au făcut pe întreaga grosime a peretelui lucrării, ci s-au limitat doar la partea internă, suprafața plastică externă rămînînd a fi completată ulterior. Refacerea suprafețelor plastice ale capului s-a făcut cu gips prin exterior, începînd cu partea superioară, în felul următor:

- în spate a fost completată aproape în întregime zona calotei craniene; în partea dreaptă au fost refăcute baza frontală, temporalul împreună cu o porțiune de păr; în stînga s-au reconstituit patru bucle, precum și un fragment mic din temporal; pe figura (fața) personajului au fost refăcute pupila ochiului stîng împreună cu un fragment mic de pleopă, o porțiune mică din arcada orbitală stîngă și un fragment din maxilarul stîng de cca 4/9 cm;

- zona gîtului și a umărului a necesitat în partea stîngă o refacere a suprafeței plastice după marginile rosturilor și a suprafețelor clare din jur;

- în zona toracelui, în primul rînd, s-a făcut completarea în grosime a locului din spate lăsat liber pentru consolidare și armare. Aceasta s-a obținut printr-o rețea de cîlți care a legat marginile rosturilor, apoi s-a aplicat un prim strat de gips. În zona omoplatului drept s-a refăcut porțiunea din manta de aproximativ 25/30 cm. Mina dreaptă în zona bicepsului și a articulației cotului a fost completată cu un fragment de cca 15/25 cm.

După încheierea operațiilor de completare a lipsurilor s-a trecut la chituirea fisurilor astfel: zona rosturilor a fost umezită cu o pensulă. Gipsul pentru chituire a fost preparat mai lăptos pentru a putea fi injectat cu o seringă în crăpăturile mai adînci. În momentul în care începea procesul de întărire a gipsului, acesta era presat cu o lansetă pînă la nivelul suprafeței modelate.

Lipsurile existente în soclul lucrării au fost refăcute în același mod, completîndu-se colțurile, muchiile și chituindu-se fisurile de pe suprafețele laterale.

**Fixarea lucrării pe soclu.** Fixarea s-a făcut cu gips preparat mai lăptos, ca să nu se formeze un strat prea gros între cele două elemente, și astfel îmbinarea să fie cît mai corectă. Deoarece îmbinarea era foarte sensibilă atît datorită subțirii stratului de legătură, cît și greutateii apreciabile a celor două mase, lucrarea a fost

menținută la verticală chiar și în timpul operației de consolidare. Iar prin susținerea lucrării la un nivel mai ridicat, deasupra unui spațiu gol, s-a făcut consolidarea cu cîlți și gips a locului de îmbinare.

*Armarea legăturii între soclu și lucrare.* Armarea s-a făcut cu trei bare de fier lungi de 60–70 cm, cu diametrul de 10 mm. Aceste bare au fost curățate de rugină cu ajutorul periei de bormașină, au fost îndoită în unghi de 90° la jumătatea lungimii, iar una din laturi a fost din nou îndoită în formă de cîrlig. Barele au fost încălzite pe porțiuni și li s-a aplicat un strat izolator de smolă pentru a evita ruginirea din nou, ca urmare a contactului cu apa din gips. Armarea s-a făcut prin fixarea barelor în trei puncte, urmărind susținerea egală a lucrării pe toate laturile. Fixarea s-a făcut cu gips și cîlți prin așezarea lucrării la orizontală, intervenind prin partea de jos.

*Curățirea chimică a lucrării.* Ca urmare a tratamentelor umede de asamblare și consolidare s-a produs antrenarea gălbenelii cîlților originali care s-a infiltrat prin peretele de gips și a apărut la suprafață. Această situație a impus aplicarea unui tratament chimic de decolorare a petelor prin folosirea soluției de hipermanganat de potasiu și metabisulfid de sodiu. Soluțiile au fost preparate separat și aplicate alternativ pînă la obținerea unei suprafețe curate.

*Refacerea patinei pe zonele completate.* Operația a fost executată după completa uscare a lucrării, deci după 2–3 zile. S-au patinat diferențiat zonele de intervenție prin aplicarea unor zemuri de pămînt galben (argile) cu ajutorul unei pensule moi. Pentru a evita reapariția gălbenelii ca urmare a udării s-a făcut uscarea rapidă a suprafețelor pe care s-a intervenit prin aplicarea unui strat de talc. Surplusul de talc a fost înlăturat cu o cîrpă moale. Aceasta a permis să se obțină o suprafață modelată cu aspect plastic unitar, realizîndu-se efectul expresiv pe întreaga lucrare.

Putem adăuga că patina pe întreaga suprafață a lucrării a fost preparată dintr-o zeamă de alb de zinc și culoare de tempera negru și siena naturală, punînd cantitatea necesară (cca 1–2 g) avînd în vedere patina inițială de pe suprafețele neafectate. Aceste culori, diluate în apă, s-au aplicat ștergînd surplusul de pe porțiunile proeminente, lăsînd doar în adîncituri, redînd astfel efectul patinei lucrărilor lui Cornel Medrea.

„Medicul” operelor de artă – scrie sugestiv H. H. Pars în volumul său «Viața aventuroasă a operelor de artă» – umblă printr-un sanatoriu în care se află internați bolnavi suferind de afecțiuni diferite”. Restauratorul este chemat să citească în structura intimă a operelor de artă și în același timp are datoria de a restabili „unitatea potențială” – cum afirmă Cezare Brandi, unul din teoreticienii contemporani ai restaurării – avînd obligația de a nu comite falsuri artistice sau istorice, păstrînd cît mai mult din opera de artă inițială. Un restaurator însă, singur, nu poate să găsească răspunsuri la toate întrebările, de aceea el este obligat să colaboreze cu oameni de știință: chimiști, fizicieni, cercetători în domeniul istoriei artei, conservatori și muzeografi. Aplicarea unor tratamente eficace, colaborarea cu specialiști din diferite domenii dau restauratorului bucuria de a fi contribuit prin munca sa, de multe ori foarte gîngășă, la restituirea multor opere ce păreau distruse și deci inaccesibile publicului, asigurîndu-le prin tratamente eficace o rezistență îndelungată.

# La restauration d'un albâtre

## Résumé

L'article présente les problèmes particuliers et les opérations importantes enregistrés lors de la restauration de la sculpture «La Neuvième Symphonie», représentant Ludwig van Beethoven, oeuvre du sculpteur Cornel Medrea (1888–1964).

L'oeuvre, réalisée en 1946 en albâtre gypseux, a subi de graves détériorations lors du séisme du 4 mars 1977.

Après de minutieuses analyses et recherches destinées à établir la parfaite connaissance de la nature de l'objet sur lequel on devait intervenir, de la technique de travail de l'artiste, de la nature et de l'action des réactifs qu'il fallait utiliser, on a proposé le plan des opérations. Selon ce dernier, on a procédé au nettoyage, à l'assemblage, à l'armature adéquate de l'ouvrage aussi bien que de socle, on a remodelé les lacunes, on a bouché au mastic les fissures, on leur a redonné la patine et l'on a appliqué sur toute la surface une couche de cire avec de la térébenthine; en même temps, on a exécuté la documentation photographique de toute les phases des travaux.

Après un travail minutieux où l'on a mis à profit des connaissances de physique, de chimie, d'histoire de l'art, de conservation, de restauration ainsi que du talent artistique, on a pu restituer au public une oeuvre qui avait été presque détruite.

## Bibliografie

- \* *Restaurarea, știință și artă*, Muzeul de Artă al României, București, 1976, Catalog.
- \* Corina Nicolescu, *Muzeologie generală*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1975.
- \* M. V. Farmakovski, *Conservarea și restaurarea colecțiilor de muzeu*.

# **Tehnica reproducerii obiectelor de muzeu**

SCURT ISTORIC

DAN ILIESCU

Știm că, deși mijloacele existente în urmă cu secole la îndemâna artiștilor decoratori erau foarte modeste în comparație cu posibilitățile actuale, ei stăpîneau perfect tehnica reproducerii obiectelor.

În „Tratatul de pictură” scris cam pe la 1450, Cenino Cenini dă diferite rețete de copiere a obiectelor decorative (monede, medalii, figurine) și chiar a trupurilor și chipurilor umane. Din textele lui reiese nu numai că aceste copii se folosesc la decorarea interioarelor, dar și faptul că procedele sînt vechi, preluate de la alți meșteri, trăitori cu mult înaintea lui Cenini, ale căror opere nu erau altceva decît copii după modele vii. Iată un citat: „...îți atrag luare aminte că poți să torni și să iei tiparul unui om întreg așa cum se găsesc din timpurile vechi multe și frumoase figuri nude”.

Cam o sută de ani mai tîrziu, Giorgio Vassari în cartea sa „Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților”, în capitolul închinat artei de a turna metalul prin metoda cerii pierdute, amintește că această artă a fost moștenită de la egipteni, indicînd și rețete ale bronzurilor folosite de aceștia.

Și iată mult mai în urmă, în secolul I, Pliniu cel Bătrîn, în „Istoria Naturală”, amintind epoca lui Alexandru cel Mare (secolul IV î.e.n.) spune: „Primul care a încercat să ia un tipar în gips după un chip uman, apoi să toarne ceară în acest tipar de gips, iar în final să retușeze copia obținută, a fost Lysistratos din Skyon, fratele lui Lisippos – faimos turnător în bronz și contemporan cu Alexandru cel Mare... Tot el a descoperit cum să ia tipare după statui și acest procedeu a devenit atît de răspîndit, încît nici o sculptură ori statuie n-a fost produsă fără să aibă un model din argilă”.

Lîngă Neapole au fost descoperite fragmente din ipsos, care se crede că sînt rămășițe ale unor statui reproduse după bronzuri din secolele V-IV î.e.n., ce fuseseră folosite ca modele pentru replici în atelierele de copiat ale Imperiului Roman.

Se știe, de asemenea, că atunci cînd s-a descoperit atelierul lui Fidias la Olympia s-au găsit tiparele din lut folosite la turnarea plăcilor din aur cu care a fost îmbrăcată celebra statuie a lui Zeus, socotită una din minunile lumii antice.

Deci, „arta de a lua un tipar după natură” – cum o numește Cenini – este veche, atît de veche încît se pierde în negura timpurilor.

Dacă s-ar studia mai atent, din acest punct de vedere, obiectele de epocă romană descoperite în țara noastră, s-ar vedea că romanii cunoșteau perfect arta copierii. Cu ocazia restaurării am descoperit că o piesă din bronz, reprezentând laba piciorului unei statui romane, este copiată după un picior de copil. Recurgându-se la măsurători antropometrice, s-a dovedit că este vorba de un copil de 8 ani. Constatarea a pornit de la faptul că dacă piciorul ar fi fost modelat, artistul ar fi eliminat imperfecțiuni anatomice evidente la piesa studiată.

Exemple ar fi multe și ele pot fi găsite peste tot în jurul nostru, al celor ce lucrăm în muzee.

## COPIEREA OBIECTELOR DE MUZEU – LATURA MUNCII RESTAURATORULUI

Oamenii muzeului modern cunosc importanța muncii restauratorului și, legat de ea, necesitatea copierii obiectelor de muzeu. Executarea de replici trebuie abordată cu multă seriozitate, știut fiind faptul că această activitate devine uneori o condiție esențială în reușita anumitor restaurări. Completarea, refacerea părților lipsă dintr-un obiect prin tehnica reproducerii ridică valoarea obiectului, atât prin îmbunătățirea evidentă a aspectului, cât și prin faptul că, prezentându-se integral, obiectul este mult mai sugestiv și deci mai bun pentru expunere și cercetare.

Pe de altă parte, într-un viitor apropiat se va trece în mod frecvent la reproducerea obiectelor importante din materiale sintetice. Se va proteja astfel originalul, care va fi păstrat în condiții optime, în timp ce copia îi va ține locul în vitrină. Tehnicile utilizate pentru aceste reproduceri sînt deja atât de avansate, încît ochiul cel mai exersat distinge cu greu copia de original.

Este evident că reproducerea obiectelor trebuie să devină o activitate științifică, să se conformeze normelor de restaurare și conservare, care stau la baza activității în muzee.

## CONSERVAREA ȘI COPIEREA OBIECTELOR (PRINCIPII GENERALE)

„Primum non nocere” – principiu de bază al restaurării – este o condiție esențială atunci cînd ne pregătim să copiem un obiect. Nu trebuie să uităm că, în timpul copierii, obiectele sînt supuse unor mari tensiuni și influențe ale agenților chimici conținuți de materialele de amprentare.

Restauratorul este singurul în măsură să hotărască, în funcție de starea de conservare a piesei de copiat și de materialele disponibile, dacă se poate executa o reproducere a obiectului. În caz că piesa este foarte friabilă, că o eventuală patină stabilă poate fi afectată, dacă prin contactul cu materialul de amprentare aspectul și echilibrul chimic al piesei pot avea de suferit, este mai bine să se renunțe. O piesă din fier fragilă, complet corodată sau cu miez metalic înecat în produși de coroziune, cu aspect solzos, pulverulent sau vezicular, foarte friabilă, nu se va copia. Un bronz sau argint subțire, friabil din cauza uzurii sau coroziunii, trebuie ferit de eventualele fragmentări accidentale, reproducerea lui fiind contraindicată. Obiectele din materiale organice (os, lemn, piele) nu se vor copia decît după restaurare și consolidare. De asemenea nu se vor copia obiecte putrede, atacate de cari sau friabile din alte motive (umezeală, uscăciune).



În cazul în care decidem să reproducem un obiect trebuie să știm exact ce materiale vom folosi la copierea lui și cum anume, ceea ce impune urmărirea câtorva aspecte importante legate de starea de conservare.

## FIER

Obiectele solide din fier, corodate sau nu, trebuie bine lăcuite înainte de a fi copiate pentru a le feri de atacul chimic. Umiditatea ipsosului, acțiunea diferitelor substanțe conținute în masa de amprentare activează coroziunea fierului. În cazul pieselor din fier complet corodat sau cu miez metalic înecat în produși de coroziune, dar fără asperități mai adânci de 1-2 mm, se pot utiliza ipsosul și cauciucurile siliconice. La folosirea ipsosului este foarte important ca obiectul să fie perfect așezat în patul de amprentare, pentru a nu fi reținut de material după întărire. Dacă însă obiectul are suprafața foarte denivelată nu se pot folosi decât cauciucurile siliconice, preparate foarte corect pentru a se evita aderențe, polimerizare incompletă sau alte accidente ce ar necesita intervenții după copiere. În acest caz, utilizarea ipsosului este complet interzisă, deoarece acesta rămâne în porii obiectului, în suprafețele solzoase, de unde nu mai poate fi scos decât prin intervenții dure, cu perii aspre, scule de detartrare etc. Nici „Revultexul” – cauciuc natural – nu poate fi folosit din cauza contracției foarte mari și a tensiunilor puternice, pe care le exercită asupra piesei.

## CUPRU, ALIAJE

Obiectele din cupru sau aliaje ale cuprului se pot copia cu ipsos sau cu cauciucuri siliconice. Este de preferat să lucrăm cu cauciucuri siliconice pentru că produc tensiuni neglijabile asupra obiectului și nu au aderențe asemenea ipsosului. Ipsosul mai are și inconvenientul de a acționa la suprafața obiectului prin umiditatea pe care o conține/degajă și de a activa uneori clorurile. De aceea, este bine ca orice piesă ce urmează a fi copiată să fie cât mai bine izolată prin lăcuire, chiar dacă există dezavantajul unei mici pierderi din detaliile reliefului. Revultexul nu se va folosi deoarece s-a observat că activează coroziunea care, din momentul contactului, lucrează violent. Obiectul astfel atacat necesită intervenții adesea destul de complicate (curățiri, decapări, neutralizări, patinări, spălări în apă deionizată).

În general, ca în orice domeniu, respectând legile, normativele, tehnologia, este sigur că nu vom greși.

În normele de restaurarea emise C.C.E.S. în 1982, la capitolul ce privește restaurarea bunurilor cultural-artistice sînt puncte ce se pot adapta perfect tehnicilor de reproducere a obiectelor. Să trecem cîteva în revistă: „2.15 – responsabilitatea efectuării corecte a procedurilor de restaurare revine exclusiv restauratorului și chimistului tehnolog; 2.15.2 – randamentul și calitatea proceselor de restaurare depind exclusiv de nivelul de pregătire și de experiența restauratorului, gradul de dotare și de organizare a activității, precum și de calitatea climatului de muncă din unitatea respectivă”. Deci, în primul rînd, restauratorul este răspunzător de integritatea obiectelor ce-i trec prin mînă și el hotărăște dacă un obiect se poate copia sau nu, iar în al doilea rînd trebuie să aibă grijă ca la locul său de muncă să existe dotarea necesară, materiale și aparatură,

iar activitatea să fie organizată în așa fel, încât să nu stînjenească desfășurarea corectă a fluxului tehnologic. La punctele 2.15.3, 2.15.4 se interzice renunțarea la unele etape ale tratamentului sau intervenției, precum și întreruperea procesului de tratare din lipsă de timp la apariția altor sarcini și activități. Și, într-adevăr, ce poate fi mai nociv pentru un obiect decît să-i îndepărtezi stratul de protecție și să-l uiți în raft ori – după un tratament – să nu-l neutralizezi complet și să-l repui în expunere sau, mai rău, în depozit. Este sigur că obiectul va reveni la restaurare cu probleme grave. Deci, ca și în restaurare, nu începem copierea unui obiect dacă știm că nu avem timp să ne ocupăm de el și facem tot posibilul ca nimic să nu schimbe programul acțiunii odată începute, pînă la încheierea ei.

În sfîrșit, punctul 2.15.5 se referă la necesitatea „folosirii unor materiale, substanțe etc., care au fost experimentate un timp cît mai îndelungat și a căror comportare a fost minuțios urmărită, a mai multor materiale care au fost testate în condiții controlabile, suficient de riguroase pentru a fi concludente pentru determinarea incompatibilităților”. În această epocă de avînt al tehnologiei, în care materialele noi apar de la un an la altul, există riscul folosirii unor substanțe contraindicate în tratarea obiectelor muzeistice. Atenția trebuie mărită cu atît mai mult cu cît firmele producătoare, ocupîndu-se mai ales de tehnologii legate de procesele industriale, nu dezvăluie decît cel mult superficial rețetele folosite. În urmă cu mai mulți ani am avut un caz în care, la copierea unui obiect din bronz, am folosit un cauciuc siliconic dentar est-german – Staffanat – nou apărut pe piața românească, în locul produsului cehoslovac cunoscut – Dentaflex. Lucrînd în grabă, fără testări prealabile, am constatat *post factum* că piesa copiată a căpătat o patină albastră, total dezagreabilă, care cu greu a putut fi îndepărtată după un tratament complicat de decapare. În general, este bine să folosim materialele cu care sîntem obișnuiți și în orice caz să le alegem pe cele mai cunoscute și accesibile.

Un ultim punct important legat de conservarea obiectelor, privită din unghiul tehnicianului ce se ocupă de copierea lor, este 2. 23. 4, potrivit căruia reproducerea obiectelor se face numai în perimetrul laboratorului de restaurare, de către un specialist, interzicîndu-se împrumutul obiectului. Măsura este normală și binevenită, deoarece preîntîmpină mînuirea și transporturile neatențe, lipsa de grijă față de obiect, manifestată în cele mai multe cazuri de persoanele ce nu trăiesc într-un climat de muzeu.

## ETAPELE REPRODUCERII (COPIERII)

### I. EXECUTAREA NEGATIVULUI

#### A. Pregătirea modelului

Această etapă este foarte importantă atît pentru reușita lucrării, cît și pentru conservarea piesei ce urmează a fi copiată. În primul rînd este necesară o protejare a suprafeței modelului, protejare ce se face cel mai bine cu un strat de lac subțire, dar compact, impermeabil, ce va fi îndepărtat la sfîrșitul lucrării. Pentru ca materialul de amprentare, respectiv materialul folosit pentru executarea unor matrițe, să nu rețină piesa este bine ca porțiunea ce se reproduce din obiect să nu aibă unghiuri ascuțite, locuri unde acesta ar putea pătrunde. Este necesară deci completarea lipsurilor, obturarea orificiilor, fisurilor, exfolierilor, suprafețelor prea poroase. Această completare se face cu plastilină sau lut de modelaj, folosind un

spaclu mic, o spatulă dentară sau alte scule potrivite. De reținut că, după amprentare, lutul sau plastilina trebuie îndepărtate cu apă și eventual cu puțin detergent.

## **B. Pregătirea patului de amprentare**

Patul de amprentare este un material plastic (lut, plastilină) pe care se așază obiectul ce va fi copiat și care împreună cu cofrajul formează incinta (tiparul) în care se toarnă masa de amprentare. Dacă obiectul este copiat printr-un negativ simplu, patul de amprentare poate fi o placă de sticlă, faianță sau stipleș și se numește placă de amprentare.

Patul de amprentare trebuie să fie foarte moale, astfel încât modelul să pătrundă cu ușurință în masa lui. Suprafața acestuia este presărată uniform cu talc pentru ca plastilina să nu adere la obiectul copiat. Modelul se pune în patul de amprentare, lăsând la suprafață acea parte a obiectului care va fi copiată. În cazul negativelor bivalve sau din mai multe bucăți (șticluri) se urmărește o linie mediană convenabilă, punând obiectul în așa fel încât materialul de amprentare ce va fi turnat să poată cădea pe obiect vertical, fără să se prelingă în afara incintei de amprentare.

Odată încheiată această acțiune, se urmărește ca între patul de amprentare și obiect să nu existe goluri în care s-ar putea strecura masa de amprentare incluzând accidental părți din obiect și periclitând reușita execuției și integritatea obiectului. Dacă se descoperă asemenea goluri, se obturează cu plastilină cu ajutorul unor spatule potrivite.

Ultima parte a acestei etape o constituie executarea unor ghidaje (în cazul negativelor din două sau mai multe bucăți) pentru ca părțile componente ale negativului să nu se miște între ele și să se potrivească ușor la locul lor. Ghidajele cele mai bune sînt adîncituri concave, circulare, cu adîncime egală cu jumătate din diametru.

## **C. Aplicarea demulantului**

Demulantul este o substanță uleioasă care se aplică în strat subțire pe obiect pentru ca masa de amprentare să nu adere la modelul copiat. Pensula cu care se face această operație trebuie să aibă părul scurt și moale pentru ca demulantul să pătrundă cu ușurință în cele mai mici adîncituri ale reliefului piesei. Acolo unde s-a depus prea mult, demulantul se curăță cu pensula uscată. Dacă este nevoie, operația se repetă.

## **D. Montarea cofrajului**

Cofrajul, deci peretele incintei de turnare, se execută din diferite materiale, după posibilitățile și fantezia restauratorului. Astfel, el poate fi din plastilină, lut, sticlă, tablă, carton etc. Cofrajul se montează în jurul patului de amprentare, incluzînd și ghidajele, și se întărește, astfel încît să fie rezistent la greutatea masei de amprentare și la o eventuală vibrație a acesteia pentru îndepărtarea bulelor de aer. El trebuie să fie perfect închis pentru ca masa de amprentare să nu se scurgă în timpul turnării. Pe cofraj se marchează nivelul masei de amprentare atît pentru economie, cît și pentru ca viitorul negativ să nu fie prea voluminos.

## **E. Turnarea masei de amprentare**

Masa de amprentare – materialul folosit pentru executarea unui negativ – trebuie să fie destul de fluidă astfel încât să pătrundă în toate detaliile reliefului. Ea trebuie preparată foarte corect ca să nu-și modifice în mod nedorit proprietățile (duritate, elasticitate, porozitate etc.) sau timpul de priză – timpul în care materialul de amprentare este întărit și poate fi îndepărtat de pe obiect. Un timp de priză prea scurt ne poate dezavantaja prin faptul că bulele de aer ce se formează la suprafața de contact dintre obiect și masa de amprentare nu vor putea fi eliminate, stricând astfel suprafața negativului, iar un timp prea lung ar putea aduce prejudicii obiectului copiat prin contactul îndelung al acestuia cu masa de amprentare.

Masa de amprentare se toarnă începând de la una din extremitățile piesei de copiat, în flux continuu, pînă la nivelul dorit însemnat pe cofraj. Cantitatea de material trebuie să fie suficientă pentru ca turnarea să fie făcută dintr-o dată, fără reluări care ar putea crea goluri sau puncte fragile (mai ales la curățirea ipsosului). Masa de amprentare se nivelează cu spatula, urmărindu-se ca suprafața superioară să fie – pe cît posibil – paralelă cu planul patului de amprentare. Dacă este necesar, întreaga incintă de amprentare se vibrează pe o masă electrică de vibrație.

### **IMPORTANT!**

**Imediat după execuția negativului, obiectul care a fost copiat se curăță atent de eventualele rămășițe ale materialelor folosite și se îndepărtează stratul protector, se usucă după metodele științifice (folosindu-se solvenți, etuvă etc.), se conservă, dacă este necesar, și se ține un timp sub observație pentru a se preintîmpina orice dereglare a stabilității lui chimice și fizice.**

## **F. Păstrarea negativelor**

Pentru ca negativul să fie exploatat în bune condiții, respectiv să se poată reproduce un număr suficient de replici fără ca fidelitatea copiilor să aibă de suferit este necesar ca acesta să fie bine întreținut și folosit conform rețetelor recomandate.

Negativele se păstrează în dulapuri speciale, închise, astfel încât să aibă o umiditate normală, să fie ferite de praf, de razele ultraviolete și de acțiunea agenților chimici – acizi, baze, solvenți – care ar putea degrada mai ales materialele organice folosite (rășini, cauciucuri etc.).

În legătură cu utilizarea negativelor, trebuie știut faptul că nu toate materialele din care se execută pozitivele sînt compatibile cu orice masă de amprentare. Astfel, negativul din ipsos va rezista puțin și uneori nu va da rezultate dacă în el se vor turna rășini acrilice, iar negativele din cauciuc dentar se vor uza repede dacă masa de turnare va fi o rășină epoxidică.

De asemenea, este foarte importantă folosirea demulanților. Dacă la negativele din ipsos folosim ceară sau stearină dizolvate în solvenți, la cele din cauciuc dentar se utilizează doar ulei siliconic, iar la negativele din cauciuc siliconic industrial nu se poate folosi decît demulantul recomandat de fabricant.

Unele negative necesită o perioadă de odihnă între două turnări. Astfel, în negativul din Dentaflex nu se pot turna consecutiv două pozitive din rășină acrilică deoarece după o turnare negativul se deformează (crește în volum) și este nevoie de cîteva ore pentru a reveni la normal.

Regimul de temperatură la care este supus negativul are o influență covârșitoare asupra longevității lui. Astfel, cauciucurile siliconice, dentare și industriale se distrug foarte repede dacă masa de turnare necesită încălzire pentru polimerizare, accelerarea reacțiilor etc. În aceste cazuri, etuva se va folosi cu zgîrcenie, mai ales dacă temperaturile din rețete trec de 30-40°C.

În concluzie, este clar că restauratorul trebuie să cunoască foarte bine tehnica pe care vrea s-o adopte, să improvizeze cât mai puțin, iar dacă nu știe exact reacțiile substanțelor folosite, să facă mici încercări edificatoare.

## **II. EXECUTAREA POZITIVULUI**

Este bine ca masa de turnare – materialul din care se execută pozitivul – să fie vărsată în negativ după 24 de ore de la obținerea acestuia. În lucrările de specialitate, în general acesta este timpul socotit necesar pentru încetarea tuturor reacțiilor fizico-chimice din masa de amprentare.

Deci, a doua zi după realizarea negativului, acesta se unge cu demulant în straturi subțiri, fără nici un fel de exces, pentru a nu se obtura detaliile fine ale obiectului.

Uneori, pozitivul (obiectul de copiat) este subțire (cuțite, săbii etc.) sau are componente de grosime mică (toarta sau piciorul unui vas). În acest caz, copia trebuie consolidată cu un material corespunzător. Există o mare diversitate de materiale de consolidare, pentru întărirea acestor obiecte folosindu-se ștraifuri de tablă, fibră de sticlă, sîrmă, lemn etc. Acestea se măsoară, se potrivesc în negativ și se îndepărtează.

În momentul în care demulantul este uscat se începe turnarea pozitivului prin aplicarea unui strat uniform subțire cu spatula, în cazul rășinilor epoxidice sau de la un capăt al obiectului, în flux continuu, pînă la umplerea negativului, în cazul rășinilor acrilice sau al ipsosului. Apoi se așteaptă pînă la jumătate din timpul de polimerizare al masei de turnare și se pune materialul de consolidare la locul lui.

Dacă negativul este format dintr-o singură bucată se așteaptă întărirea masei de turnare. Dacă negativul este bivalv, nu mult după jumătatea timpului de polimerizare, deci cînd masa de turnare a devenit foarte vîscoasă, cele două valve se alătură cu grijă, dar ferm și se pun în plan orizontal cu o greutate pe ele. Nu se mișcă din loc pînă la întărirea completă a materialului. Dacă negativul este format din mai multe bucăți, într-un loc potrivit, se practică un orificiu de turnare și unul sau mai multe orificii de evacuare a aerului. Negativul se întregește, se consolidează legîndu-se strîns sau turnîndu-i-se o cămașă de susținere și se așază cu gura de turnare în sus. Se trece apoi la turnarea materialului în flux continuu, dar cu debit mic pentru a se asigura timpul necesar evacuării aerului din negativ. Procedul este asemănător cu cel al turnării metalelor în tehnica dentară.

Pentru a ști exact dacă materialul a lucrat corect e necesar înainte de turnare să păstrăm o mică probă pe care vom avea grijă s-o menținem în aceleași condiții ca și materialul turnat în negativ. După ce constatăm prin proba martor că masa de turnare este solidă, desfacem negativul folosind dălțile, lame ascuțite ce se introduc între valve. La nevoie le putem lovi ușor cu un ciocan de lemn sau corn. După ce desfacem negativul scoatem cu grijă pozitivul, îl curățim de demulant, îl debavurăm și, dacă există goluri accidentale, bule de aer etc., acestea pot fi umplute (se completează) cu masa de turnare folosită sau cu chit.

Ultima etapă este colorarea. Această probă de măiestrie a lucrării se realizează în două sau mai multe straturi. Primul este un strat de fond, care

reprezintă culoarea de bază a obiectului copiat. Al doilea strat, cel de patină, dă relief piesei, scoate în evidență eventualul decor sau accentuează fisuri sau alte defecte ce există pe obiectul original. Acest strat poate imita petele de coroziune ale metalelor, mușcături și ciupercile de pe piele și os, depunerile calcaroase de pe ceramică etc. Dacă este nevoie, obiectul finit se lăcuiește.

## FOLOSIREA RĂȘINILOR EPOXIDICE ȘI A CAUCIUCURILOR SILICONICE LA COPIEREA OBIECTELOR DE MUZEU

Astăzi înțelegem în general prin cuvîntul copie replica produsă direct după original prin copierea reliefului cu ajutorul unei mase de amprentare. Pînă în urmă cu cîțiva ani, aceasta era reprezentată de argilă, ipsos, ciment sau alte materiale asemănătoare. Rășinile epoxidice au început să fie folosite pe scară largă prin 1950 în industria de construcții. Mai apoi, rășinile epoxidice au fost folosite la multiplicare ornamentelor de fațadă ale diferitelor construcții, ornamentelor de mobilier. După ce au fost bine testate în regim variabil de temperatură și umiditate, rășinile epoxidice au fost folosite la copierea și înlocuirea obiectelor avariate sau foarte valoroase în muzee.

Se poate spune că rășinile epoxidice sînt materialul ideal pentru producerea de copii artistice după orice fel de obiecte. Astăzi se fabrică o gamă largă de rășini care permit reproducerea oricărui fel de material, cu condiția ca negativul în care se toarnă masa plastică să fie perfect din punct de vedere al fidelității. Rășinile epoxidice prezintă mari avantaje prin faptul că înglobează pînă la saturație orice cantitate de material de adaos, astfel încît pot căpăta aspectul marmorei, pietrei, lemnului, ceramicii și metalelor, dar pot fi folosite și pentru obiecte din sticlă, porțelan, os etc.

Pînă de curînd se obișnuia copia cu lut, clei, gips a originalului, apoi se făcea o copie din gips, iar după completarea părților lipsă se trecea la o nouă copie. Procedura curentă începe prin completarea oricăror părți lipsă ale originalului cu un material reversibil, apoi se ia un negativ din cauciuc silionic, care poate fi folosit la un anumit număr de copii.

Folosind negative din cauciuc silionic, care este și elastic și plastic în același timp, se pot face copii practic după orice obiect, indiferent de material. Cauciucul silionic se prepară turnînd întăritor într-un amestec cu o consistență potrivită atît pentru aplicare cu pensula, cît și pentru turnare. Amestecul se vulcanizează la temperatura camerei, formîndu-se un material stabil, elastic, asemănător cu cauciucul, care permite o copie deosebit de exactă a originalului. Cantitatea de întăritor variază între 2-5% depinzînd de producător. Temperaturile mai ridicate și concentrațiile maxime de întăritor recomandate accelerează procesul de vulcanizare. Pentru că materialele diferă de la un producător la altul, este important ca instrucțiunile de folosire să fie urmate întocmai. Dacă locul de muncă nu este dotat cu balanță exactă, primul pas îl constituie procurarea unor vase gradate de laborator sau notarea pe vase de polietilenă sau PVC a cantităților fixe pe care le vom folosi. De asemenea, sînt bune seringile din plastic cu gradaj în centimetri cubi ( $1 \text{ cm}^3 = 1 \text{ g}$  întăritor).

Dacă obiectul de copiat are urme de culoare sau dacă suprafața este decojită, poroasă ori bolnavă din alte motive, se va folosi un tratament de consolidare cu o substanță care să nu adere la cauciucul silionic. Este necesar un test (dacă nu

cunoaștem rețeta exactă) pe un obiect mic, fără importanță. Dintre substanțele de consolidare potrivite pentru cauciucul siliconic recomandăm:

- solubili în apă, 5-10% alcool polivinilic, polietilenglicol;
- solubil în acetona, acetat de polivinil;
- solubil în toluen, 5% paraloid (rășină acrilică);
- solubil în terebentină, ceară.

Pentru obiectele al căror relief prezintă importanță deosebită numai pe o singură parte (basorelieful, medalioane) se folosesc negative deschise (dintr-o singură bucată).

Obiectul se așază pe un pat de amprentare din lut, plastilină sau ceară. După așezarea obiectului, plastilina se lăcuiește pentru a nu fi dizolvată de cauciuc. Se plasează apoi în jurul obiectului, la o distanță de circa 1 cm, un ștraif din metal sau PVC pentru delimitarea marginilor negativului (cofraj). Nu se folosește cofrajul din sticlă sau plastilină deoarece majoritatea cauciucurilor siliconice industriale aderă perfect la sticlă și dizolvă plastilina.

Fiind destul de vâscoase, cauciucurile siliconice elimină greu bulele de aer care se formează din abundență în momentul amestecării cu întăritori, ceea ce creează un dezavantaj, mai ales cu ocazia multiplicării copiilor. Cu timpul, bulele aflate aproape de suprafața de contact a cauciucului cu obiectul devin, prin uzura materialului, mici cavități vizibile, ce vor crea defecte pe replicile executate. Pentru înlăturarea acestor inconveniente se folosesc mai multe metode:

1) turnarea cauciucului siliconic sub vid. Este o operațiune asemănătoare consolidării obiectelor prin impregnarea cu rășină sau lacuri în etuva de vid, operațiune bine cunoscută în restaurare;

2) o altă cale de a elimina existența bulelor de aer este turnarea a două straturi de cauciuc siliconic. Primul strat va fi lichid și, având densitate mică, va elimina ușor bulele. În momentul în care acest strat devine lipicios, se trece la turnarea celui de-al doilea, de viscozitate normală, care va da rezistență negativului;

3) o a treia cale de a elimina aceste defecte este confecționarea unui tip deosebit de negativ, mai dificil de executat, dar care are avantajul de a fi mai economic în ce privește consumul de cauciuc siliconic.

Suprafața obiectului se acoperă cu o folie impermeabilă (polietilenă, celofan etc.). Pe ea se mulează un strat subțire – circa 5 mm de lut sau plastilină. Din același material vom face o gură de turnare și două sau trei miți guri de aerisire. Peste acest strat se toarnă o cămașă din ipsos, care după întărire se îndepărtează. Se îndepărtează apoi și stratul de plastilină cu folia protectoare. Se unge apoi cu demulant obiectul și interiorul cămășii din ipsos după care cămașa se fixează la locul ei deasupra obiectului. Obținem astfel un spațiu gol între piesa de copiat și cămașă în care – prin gura de turnare – se toarnă cauciucul siliconic în flux continuu pînă cînd ajunge la nivelul superior al cămășii. Obținem astfel un negativ din cauciuc siliconic subțire întărit cu cămașă de ipsos din care bulele se vor elimina cu ușurință.

Negativele din cauciuc siliconic suportă perfect contactul cu rășinile epoxidice, mai ales dacă se folosește un demulant adecvat (de obicei, firmele producătoare dau indicații exacte în legătură cu compatibilitatea produselor pe care le fabrică).

De regulă, instrucțiunile de folosire a rășinilor conțin și informații privind gradul de toxicitate și metodele de protecție.

Manipularea greșită a acestor substanțe poate duce la îmbolnăviri, ca dermatoze sau alergii și iritații ale mucoaselor, care pot fi de lungă durată. De exemplu, în cazul astmului bronșic, generat de inhalarea rășinilor epoxidice, perioada de dezintoxicare este de 5 ori mai mare decât perioada în care s-a lucrat cu această substanță. Pentru a preveni orice neplăceri este necesară folosirea hainelor de protecție, ca halate, șorțuri din cauciuc, mănuși impermeabile, măști filtrante. Procesul tehnologic se va desfășura sub nișă, în camere bine aerisite sau în aer liber. Este bine ca, după spălarea abundentă cu apă și săpun a mâinilor, să se folosească o cremă nutritivă. Sînt interzise fumatul, consumarea băuturilor sau mîncărilor în timpul lucrului.

## PRIMUL AJUTOR

Contaminarea ochilor cu rășină sau întăritor trebuie tratată imediat prin spălare abundentă cu apă curgătoare timp de 10-15 minute și consultarea imediată a unui medic. Dacă substanțele folosite ajung pe piele, se va trece imediat la îndepărtarea lor, iar zona contaminată va fi spălată și tratată cu cremă vitaminizată. În cazul unor iritații importante sau arsuri este necesară consultarea unui medic. Persoanele care se simt rău (amețeli, sufocări, mîncărimi) în acest mediu toxic trebuie evacuate imediat într-un loc bine aerisit.

## IPSOSUL

Ipsosul face parte din categoria materialelor de amprentare rigide. Este cel mai folosit material pentru multiplele lui calități. Ipsosul are o mare fluiditate, perfectă fidelitate a suprafețelor cu care vine în contact, bună stabilitate dimensională, ușurință în utilizare și preț mic de cost.

Ipsosul se obține din gips mineral, acesta fiind un sulfat de calciu dihidrat ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ) care, prin calcinare, măcinare, devine ipsos, cu formula chimică  $(\text{CaSO}_4)_2\text{H}_2\text{O}$ .

Ipsosul se amestecă cu apă și formează o pastă, care se întărește între 8-15 minute. Procesul de întărire, numit priză, este o reacție exotermă. Perioada de timp cuprinsă între începerea amestecului de ipsos cu apă pînă la întărire se numește timp de priză. Acesta poate fi scurtat sau lungit de diverși factori ca: impurități, finețea particulelor, durata de amestec, raportul dintre cantitatea de pulbere și apă, temperatura apei, produși chimici adăugați intenționat pentru influențarea timpului de priză.

- |                  |  |
|------------------|--|
| Impuritățile     | – dacă nu este completă calcinarea, rămîn particule de gips mineral. Aceste particule necalcinate scurtează timpul de priză. |
| Finețea pulberii | – cu cît particulele de ipsos sînt mai fine, cu atît pasta se va întări mai repede.  |



Durata de amestec – prin amestecare mai îndelungată (fără să depășească 1 minut) se scurtează timpul de priză.

Raportul pulbere-apă – folosind mai multă apă pentru formarea pastei, priza va fi mai încheată.

Temperatura apei – influențează în mod inconstant durata prizei de la un produs la altul. Dacă apa are între 10 și 20°, timpul de priză este normal. Puțin peste 10°C, se scurtează timpul de priză. La peste 50°C, timpul de priză este foarte mare. În apropiere de 100°C, reacția nu mai are loc.

Produse chimice adăugate:

- a) Acceleratori:
- sare de bucătărie (Na Cl) în concentrație de până la 5% (peste această concentrație apare lungirea timpului de priză și devine încetinitor);
  - sulfatul de potasiu – acționează numai ca accelerator și are același efect ca și clorura de sodiu în concentrație de 1%; la concentrația de 3%, priza este foarte rapidă, iar peste această concentrație nu mai poate fi folosit;
- b) Încetinitori:
- foarte puțin folosiți în tehnica reproducerii obiectelor. Cel mai des utilizat este boraxul. Mai sînt gelatina, guma arabică și aracetul.

Dilatarea de priză. Este expansiunea de volum situată între 0,6% și 0,5%, valori ale căror consecințe sînt practic neglijabile. S-a dovedit experimental că toate metodele care micșorează timpul de priză măresc dilatarea (cantitatea mică de apă, spatularea îndelungată acționează mai ales în acest sens).

Duritatea gipsului. Crește pe măsura instalării reacției dintre ipsos și apă. Gipsul uscat este de două ori mai dur decît cel umed. Duritatea gipsului este influențată de raportul apă/ipsos. Cu cît este mai mare cantitatea de apă folosită în amestec, cu atît produsul final va fi mai poros și va avea o duritate mai mică – fapt important în copierea obiectelor fragile. Duritatea este influențată și de timpul de spatulare. Duritatea maximă se obține după o spatulare de cel mult un minut; prelungirea spatulării duce la sfărîmarea cristalelor în formare și gipsul devine mai puțin dur. Acceleratorii de priză diminuează duritatea.

## OBȚINEREA PASTEI DE GIPS

Se folosesc un bol din cauciuc și o spatulă rigidă. Conformația bolului (fără unghiuri) permite răzuirea și înglobarea întregii cantități de pulbere. Bolul trebuie să fie perfect curat, fără resturi și gips vechi, pentru a nu modifica timpul de priză și duritatea.

Pasta se poate obține prin două metode:

- 1) saturarea progresivă – se toarnă apă în bol peste care se presară în ploaie pulberea pînă cînd la suprafața apei rămîne o moviliță de ipsos, după care începe malaxarea cu spatula;
- 2) amestecarea unor cantități predozate – într-o cantitate măsurată de apă se toarnă pulberea de ipsos, cîntărită, și se amestecă pînă la obținerea pastei (de exemplu, 45 cmc apă/100 g ipsos).

## FOLOSIREA IPSOSULUI

Aparent, gipsul este un material foarte rezistent, care pare să nu necesite reguli stricte de folosire. Dar obținerea unui negativ sau pozitiv corect este condiționată de respectarea unei metodologii stricte. Cu atît mai important este ca

începătorii să-și însușească exact tehnica de lucru. Ea va deveni deprindere, act reflex. Deci:

- gipsul se prepară numai în bol de cauciuc, cu spatulă curată, fără urme de murdărie sau gips vechi;
- prepararea se face prin încorporare de pulbere în apă, niciodată apă în pulbere. În caz că pasta este prea subțire sau prea groasă, se aruncă. Nu se adaugă pulbere sau apă odată început amestecul;
- pulberea se ia din cutie cu o lingură, nu cu spatula cu care se amestecă;
- în timpul și după amestecarea pulberii cu apă, bolul va fi vibrat (manual sau mecanic);
- după turnare, bolul și spatula se spală imediat; gipsul fiind încă moale, se îndepărtează ușor;
- ipsosul este higroscopic (absoarbe vaporii de apă din aer). Depozitarea trebuie făcută în locuri uscate, în recipiente bine închise, deoarece în cazul în care nu se respectă această regulă, timpul de priză se modifică, lungindu-se până când ipsosul nu mai face priză.

Este bine ca negativul din gips să fie folosit după cel puțin 24 ore, atunci când se presupune (la ipsosul prelucrat corect) că a pierdut prin evaporare toată apa în exces și este suficient de rezistent.

Din acest moment se poate trece la demulare, armarea pozitivului, turnarea pozitivului, și celelalte operațiuni în vederea copierii obiectului propus.

### **Încheiere**

Cred că este imposibil să se facă o tratare exhaustivă a metodelor copierii obiectelor muzeale, pentru că mijloacele tehnice sînt în continuă dezvoltare, iar exigențele din ce în ce mai mari atît în ceea ce privește conservarea obiectelor, cît și gradul de perfecțiune a replicilor vor duce la o continuă evoluție a metodelor de conservare în laboratoarele de restaurare și la cît mai puțin nocive modalități de copiere.

Nu este mai puțin adevărat că lucrarea de față, destinată specialiștilor în restaurare, dar și tuturor truditonilor din domeniul științelor istorice și artistice, familiarizează cititorul cu problematica actuală și cu procesele „la zi” pe plan mondial.

Articolul reprezintă, de asemenea, o voită mică indiscreție ce dezvăluie celor interesați o parte din ocupațiile restauratorilor a căror muncă plină de responsabilități, dar prestată cu modestie, este, din păcate, aproape necunoscută.

## **Technological Stages of Moulding and Casting Techniques for Making Replicas**

### **Summary**

Dealing with the technological stages of moulding and casting techniques for making replicas, the article begins with a short historical note based on historical information and observation during restorations.

There is a direct connection between restoration-conservation and making replicas. Only the restorer who is acknowledged about conservation of museum objects is able to make replicas. „Primum non nocere” fits not only for medicine but even for conservation of works of art and shows that the physical or chemical stability of an ancient object must never be destroyed. It is from this point of view that the author explains the best ways we have to choose and regarding the stuff the object is made of and the estate of conservation, the materials to use exclusively.



## **VI. RECENZII**



# George Potra – Din Bucureștii de ieri

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ, BUCUREȘTI, 1990, VOL. I, II

dr. PANAIT I. PANAIT

Ziua de 18 mai 1990 a fost o adevărată sărbătoare pentru Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București. Un numeros și competent public și-a dat întâlnire cu prof. dr. doc. George Potra, autorul voluminoasei lucrări DIN BUCUREȘTII DE IERI, scoasă de Editura Științifică și Enciclopedică, editură în care au văzut lumina tiparului și alte cărți ale prestigiosului istoric bucureștean. Cei care au luat cuvântul în sala de comunicări din Palatul Sutu au subliniat atât valențele celor două volume recent puse la dispoziția cititorilor, cât și trăsăturile fundamentale ale întregii opere datorată domnului George Potra. Bilanțul muncii octogenarului, staroste al breslei istoricilor Capitalei, este impresionant atât prin cuprindere cât și prin larga deschidere tematică, dar în același timp prin stăruința pe care autorul o face cu perseverență, am putea spune de o viață, pentru unele aspecte ale marii deveniri bucureștene. Opera istoriografică a domnului George Potra totalizează acum 10 000 de pagini tipărite în 16 cărți, în peste 210 studii, comunicări, recenzii la care se adaugă articolele în presă, emisiunile la Radio și TV, intervențiile științifice la diferite manifestări din București și din țară. De la primul articol din 1931 și pînă la „BUCUREȘTII DE IERI”, corolarul muncii și frământărilor acestui eminent cercetător, se înscriu volume de documente, monografii de orașe, instituții, personalități, articole dedicate vieții cultural-științifice, aspectelor edilitar-urbanistice, vieții colectivității bucureștene în special și celei românești în general. București este beneficiarul de frunte al contribuției de excepție datorată istoricului George Potra. Celei trei volume de documente, studiul hanurilor bucureștene, monografiile dedicate lui Petrache Poenaru, Ion Heliade Rădulescu, Gheorghe Lazăr, Cezar Bolliac, Anton Pann ca și prezentările componenților pleiadei de artiști patrioți Th. Aman, Barbu Iscovescu, I. D. Negulici, N. Grigorescu ș. a. rămîn ca bunuri științifice ale istoriografiei bucureștene. Nu putem totuși omite contribuția remarcabilă a autorului la istoria localităților județului Dimbovița, a orașelor Ploiești și Tîrgșor. Analizat în ansamblu, George Potra se definește ca un istoric complex, cu o putere de muncă extraordinară, cu o remarcabilă capacitate de pătrundere a mecanismelor sociale și a resorturilor umane. Cei care îl cunosc afirmă că întreaga viață și-a petrecut-o în arhive, biblioteci și la catedra pe care a slujit-o cu același devotament preluat din moștenirea de familie de sorginte moșească.

Cele două volume DIN BUCUREȘTII DE IERI continuă un stil propriu profesorului Potra, care de fapt îi conferă personalitatea. Este vorba de studii bazate pe izvoare diverse: documentare, memorialistice de epocă și personale, imagini iconografice față de care a dovedit o constantă atracție, o bună cunoaștere a bibliografiei de specialitate. Sub condeiful său, arhaica frază a documentelor medievale redă nu numai valoarea informațională ci și frumusețea limbii noastre

românești. De fiecare dată autorul selectează cu meșteșug miezul izvorului analizat, dînd cititorului posibilitatea de autentificare și în același timp de cunoaștere a mersului înainte al societății locale. Sumarul primului volum desfășurat pe 536 pagini este rezervat în cea mai mare parte problemelor sociale și edilitare. După o scurtă introducere și o punere în temă a cititorului asupra felului de ajungere a localității București la rangul de capitală a țării, se începe capitolul „Viața socială în ultimele patru veacuri”, extrem de divers și interesant, atît pentru istoric și sociolog cît și pentru iubitorul de istorie românească. Bazat pe documente științifice, George Potra prezintă familia și casa bucureșteană în secolele XVI-XIX, mișcarea proprietății, pricini de judecăți, raporturi inter-umane privind bunuri materiale ș.a. În aceeași ordine de preocupări sînt analizate momentele sociale care au conferit orașului de pe Dîmbovița calitatea de promotor și catalizator al luptei întregului popor pentru libertate și unitate, dar și aspecte proprii unei așezări de rezidență domnească agitată, în special în secolul XVIII, de dese sosiri și căderi din scaunul țării. Cea de a doua mare temă include adevărate micromonografii dedicate pavării orașului, alimentării cu apă, iluminatului, gospodăriei orășenești, străzilor și vechilor case dintre care unele au înfruntat vitregiile timpurilor pînă acum: Palatul Suțu, Casa Melic, Casa negustorului Ion Ghiorma de pe Calea Griviței, casa prințesei Cleopatra Trubetzkoi ș.a. Într-adevăr este o adevărată desfătare parcurgerea acestor sute de pagini, în care viața își reflectă aievea tumultuoasa ei curgere cu momente feerice, dar și cu prăbușiri încărcate de dramă. Cît ar avea de cîștigat orașul acesta dacă s-ar scrie tot mai multe studii de acest gen despre clădirile în care a clocotit istoria, cu semnificații ce depășesc cadrul intim bucureștean. Surprinzător pentru cititorul volumului I este subcapitolul dedicat monumentelor dispărute, dintre care autorul selectează doar mănăstirea Sărindar și biserica Stelea, cărora le putem alătura precizările privind edificarea Teatrului Național, cu care de fapt se încheie acest volum.

Volumul al II-lea DIN BUCUREȘTII DE IERI conține cu preponderență studii dedicate unor persoane și personalități bucureștene. Sînt supuse analizei istorice instituții, profesii și meserii precum învățămîntul, practica medicală, negoțul, breasla bărbierilor, anticarii despre care autorul, el însuși cîndva anticar, scrie cele mai frumoase pagini dedicate acestor mînuitori de comoară spirituală, continuînd în felul acesta gîndul marelui Nicolae Iorga, pe care îl avusese ca magistrul la Universitatea București. Este de remarcat de asemenea capitolul închinat publicațiilor îndrăgostiți de trecutul orașului, unii dintre ei adevărați începători de isorografie bucureșteană: Iosif Genilier, Alex. Pelimon, D. Papazoglu, Frederic Damé, Domenico Casseli, cărora li s-ar putea alătura Dimitrie Berindei, primul autor al unui articol de sine stătător despre istoria Capitalei, și alții. Un cuprinzător capitol „Varia-Curiosa” depășește cu mult titlul, dezvăluind realități locale precum: prima casă cu balcon, primul paratrăsnet, cele dintîi omnibuze de plimbare la Băneasa, dovezi de practicare a spiritismului în 1794, averea lui Manuc Bei ș.a. O bibliografie selectivă și scurte rezumate în limbile engleză și franceză încheie cele 363 de pagini ale volumului II. Desigur, s-ar fi impus la asemenea carte un indice general sau cel puțin de nume. Ca și alte publicații datorate prof. dr. doc. George Potra, și cea aici prefatăată cuprinde o bogată ilustrație alb-negru și color, provenită din colecția autorului. Din nefericire, dimensiunile indicate de tehnoredacție, înțelegem, atît din dorința de a valorifica acest tezaur cît și din constrîngerii economice, au făcut ca aceste izvoare iconografice să nu dobîndească din plin valoarea lor. De cele mai multe ori mici, și unele insuficient de clare, aceste fotografii sugerează totuși necesitatea unui album care să illustreze mesajul

civilizației bucureștene atât din domeniul arhitecturii cât și al artelor decorative, artelor plastice, tipăriturilor ș.a.

Volumele DIN BUCUREȘTII DE IERI se constituie ca o contribuție și o selecție a operei autorului lor. Unele materiale completate adesea cu informații noi au văzut lumina tiparului și în cartea DIN BUCUREȘTII DE ALTĂDATĂ apărută în 1981 în condiții grafice mai reușite chiar. Retipărirea lor s-a impus din necesitatea redării cât mai fidele a societății bucureștene, în vasta ei complexitate. S-ar fi convenit totuși ca cititorul să fie atenționat asupra acestui aspect. Utilitatea cărții este incontestabilă și ea îndeamnă pe cititor la reflecție privind saltul enorm pe care l-a făcut societatea autohtonă numai în ultimele 2-3 veacuri. Este și acesta încă un motiv de reliefare a contribuției prof. dr. doc. George Potra la îmbogățirea istoriografiei Capitalei Patriei – București.



# **Adrian-Silvan Ionescu - Artă și document.**

## **Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea**

EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1990

RADU IONESCU

Pe cei ce-l cunosc pe Adrian-Silvan Ionescu, pe neobositul cercetător al unor domenii aproape necunoscute sau uitate, dar și cercetător tot atât de entuziast al unor fenomene artistico-sociale de strictă contemporaneitate, volumul său, recent publicat de Editura Meridiane, nu-i surprinde. *Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea* este, sint convins, titlul „de suflet” al lui Adrian-Silvan Ionescu, iar cel de *Artă și document*, mai clar, o decriptare a gândului său.

Noțiunea de artist documentarist a apărut o dată cu pasiunea oamenilor de a descoperi țări sau continente necunoscute, tipuri, obiceiuri sau obiecte care, adesea, stîrnesc admirația sau uimirea celor ce, în cabinete de stampe sau acasă, în fotoliu, descopereau, comod, necunoscutul.

Evident că nu întotdeauna talentul îi servește pe consemnatorii acestor imagini pe măsura bunelor lor intenții. De altfel lectorul acestei atât de utile și stufoase cărți trebuie neapărat să pornească de la premisa că nu are în mîini o carte de artă ci o carte a strictului adevăr. Pentru țări care, datorită condițiilor istorice, cultura scrisă sau reprezentată prin imagini s-a constituit mai lent decît în altele, o scenă consemnată, chipul unei așezări ulterior distruse la circumstanțe adverse sau chiar o banală notație de peisaj pot avea, la un moment dat, valoare de necontestat, egală cu aceea a unor documente istorice sau memorii înșirate în mai multe volume.

Parcursînd cartea ne încearcă un sentiment de jenă față de graba sau privirea piezișă aruncată asupra operei unor artiști, mai ales străini, care au străbătut cu carnetul de schițe în mînă Țările Românești, fiind înclinați să ne lăsăm atrași, prea adesea, de frumos în detrimentul adevărului.

Ulterior desenatorilor și gravurilor care alimentau frecvent iconografia unor publicații occidentale sau centre europene, și-a făcut apariția un mădular al artei – fotografia – al cărei statut de document de incontestabilă autoritate a fost încă de mult recunoscut.

Sfîrșitul veacului al XVIII-lea și prima jumătate a celui următor au fost dominate de peisagiști. Adesea buni executanți, apți să schițeze din fuga rădvanului sau chiar de pe crupa calului vederi, clădiri sau ciudățenii ale naturii, acești neobosiți, angajîndu-se într-o existență incomodă, adesea riscantă, înscriu o splendidă pagină de romantism, încă insuficient recompensată prin admirația noastră.

Mai mult de jumătate, în economia volumului, a fost închinată acelor artiști al căror temperament era dominat de vocația jurnalistică. Reporterii cu condeiul sau cu penelul, ei se năpustesc literalmente asupra răsăritului Europei, atrași inițial de

Războiul Crimeii și apoi de cel care, în 1877, ne-a adus independența. Războaiele nu însemnau însă doar câmpul de luptă ci și luptele politice din țările beligerante, portretele protagoniștilor, momentele care marcau istoria epocii și, adesea, elementele pitorești pe care le aduceau în peisaj uniforme militare. Datorită fidelității imaginii, cu ajutorul acestor fotografii – unele opere ale unor artiști de o egală importanță cu mari pictori contemporani lor (de ex: Carol Szathmari), uneori datate, alteori precis databile, s-au putut reconstitui întâmplări, biografii sau identifica scena unor momente de mare importanță istorică.

Aria extrem de largă a investigațiilor făcute de Adrian-Silvan Ionescu este impresionantă. Cele câteva publicații devenite „clasice” semnate de Iorga, Oprescu, sau... Adrian-Silvan Ionescu apar azi ca niște insule stabile într-o mare de insule, pînă mai ieri plutitoare: articole de ziar (importante sau minore), note discrete, documente ascunse în arhive, memorii, rapoarte sau piese adesea lipsite de notorietate, zăcînd necercetate în muzee, cabinete de stampe sau colecții.

Într-o epocă în care producția editorială este – explicabil – atît de firavă, cînd mijloacele tehnice au ajuns complet devitalizate prin uzură, apariția acestei cărți este cu atît mai importantă. Prin seriozitatea și vastitatea informației, claritatea expunerii și rigoarea metodei de investigație și interpretare a documentelor, am convingerea că acest volum va avea în toate casele în care va intra un dublu statut: acela de roman care se impune prin graba pasionantă a lecturii și apoi, unul încă mai nobil, de carte de referință, indispensabilă în apropierea fiecărei mese de lucru a istoricilor, istoricilor de artă, a sociologilor și a tuturor celor ale căror priviri se îndreaptă adesea spre trecut în scopul cunoașterii și comentării lui.







2. Bogdan Petriceicu Hasdeu. Fotografie în medalion de Carol Szathmari (detaliu). Colecția Bibliotecii Academiei Române



**3. Biserica Bradu-Staicu. Cruce din 1830**



**4. Biserica Sf. Gheorghe Nou. Cruce din 1828**



**5. Biserica Scaune. Cruce din 1814**



**6. Biserica Scaune. Cruce din 1834**

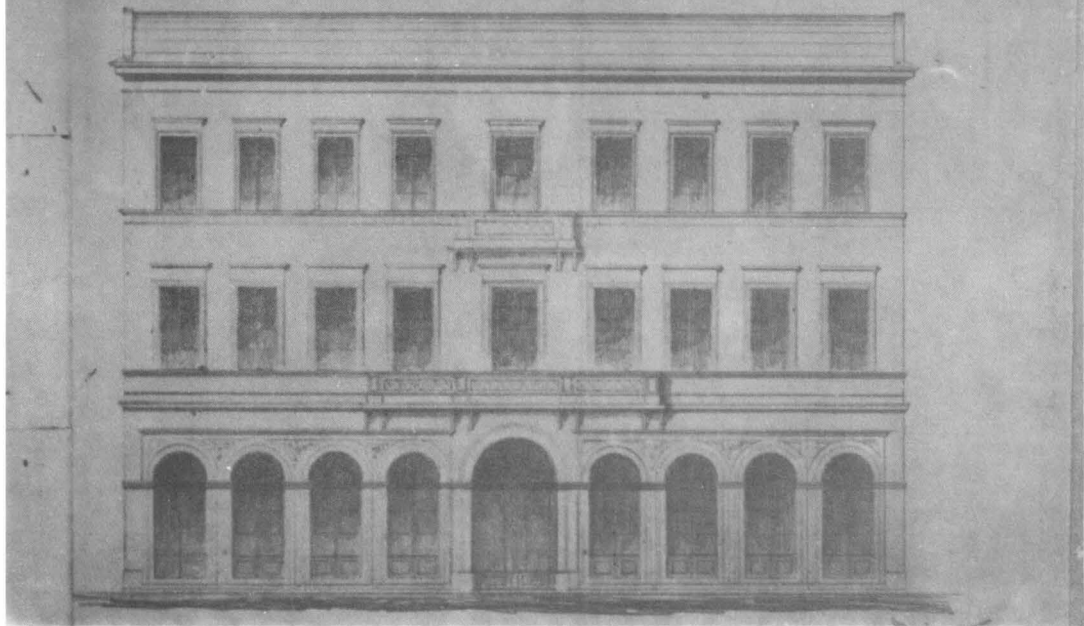
**7. Biserica Scaune. Cruce din 1811**



**8. Biserica Scaune. Piatră de mormânt din 1841**

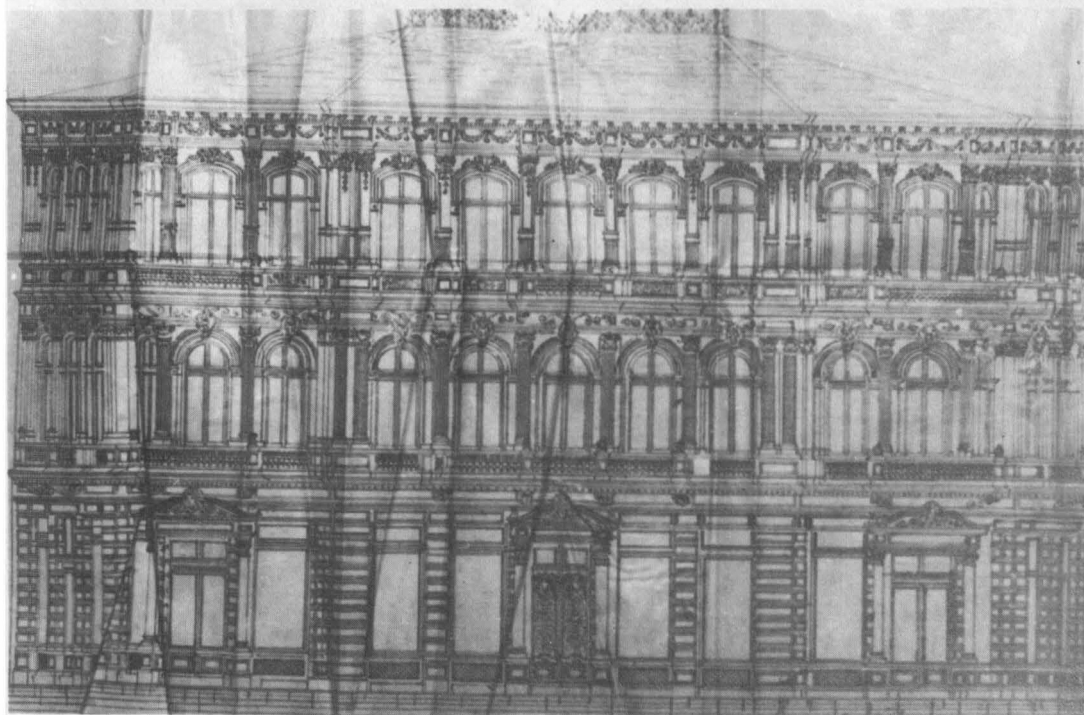


77



**9.** Casa M. Popescu. Calea Mogoșoarei. Arhitect Carol Benisch. 1858

**10.** Casele Hillel Manoah. Str. Lipșcani – Moșilor. Arhitect I. I. Roznoveanu. 1893

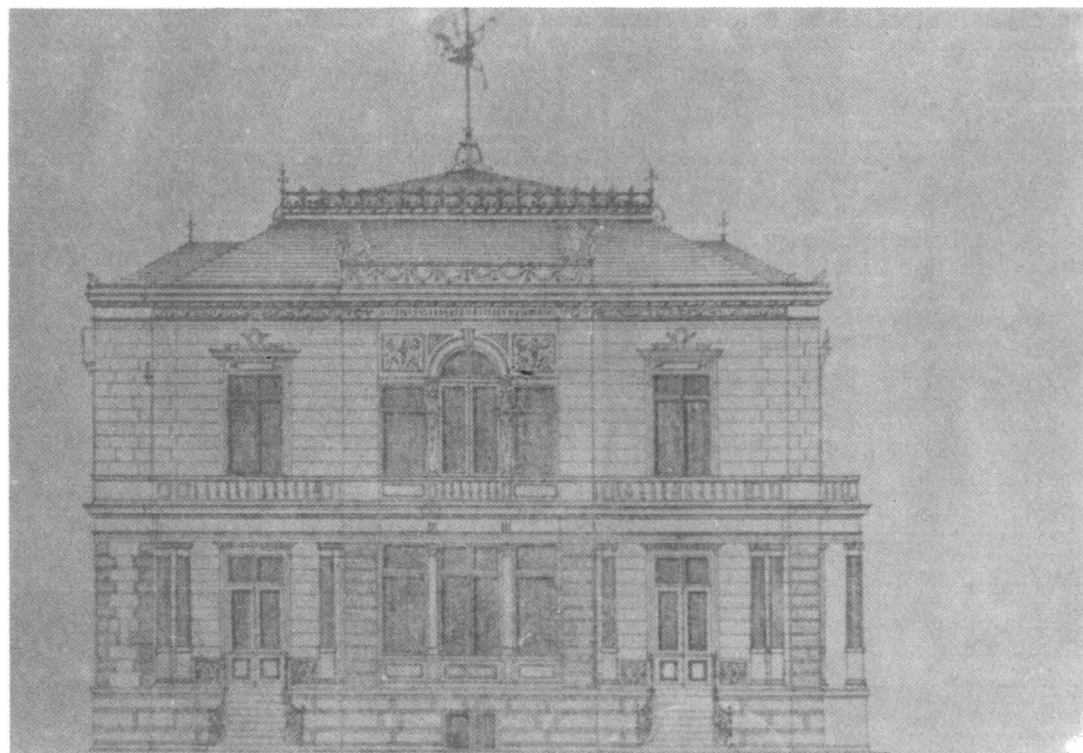






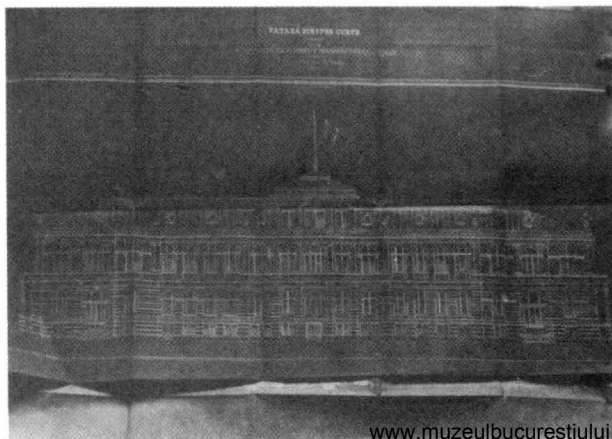
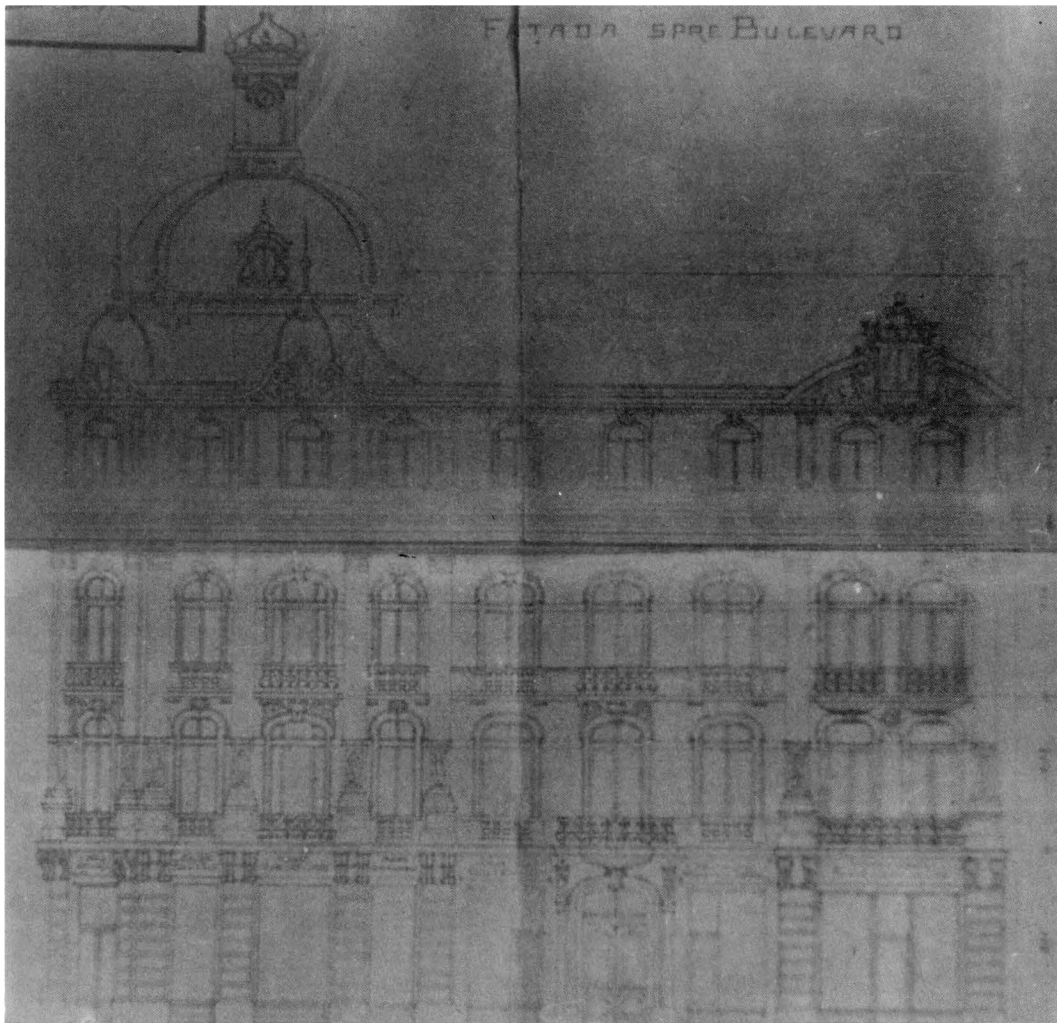
**11. Casele Enciulescu. Calea Victoriei nr.61. Arhitect P. Petricu. 1885**

**12. Vila Mandrea. Str. Diaconeselor. Arhitect G. Mandrea. 1890**





**13. Hotel Acher. Bd. Academiei – str. Academiei. Arhitect F. Xenopol. 1894**



**14.** Casa Ionescu-Gion. Str. Tudor Vladimirescu nr. 20. Arhitect I. N. Socolescu, 1889

**15.** Societatea pentru învățătura poporului român. Școala normală. Str. Bibescu Vodă - Sf. Ecaterina. Arhitect P. Petricu, 1897



**16.** Calea Moșilor nr. 45. Balconul

**17.** Calea Moșilor nr. 45. Una dintre ferestrele ce străjuiesc balconul



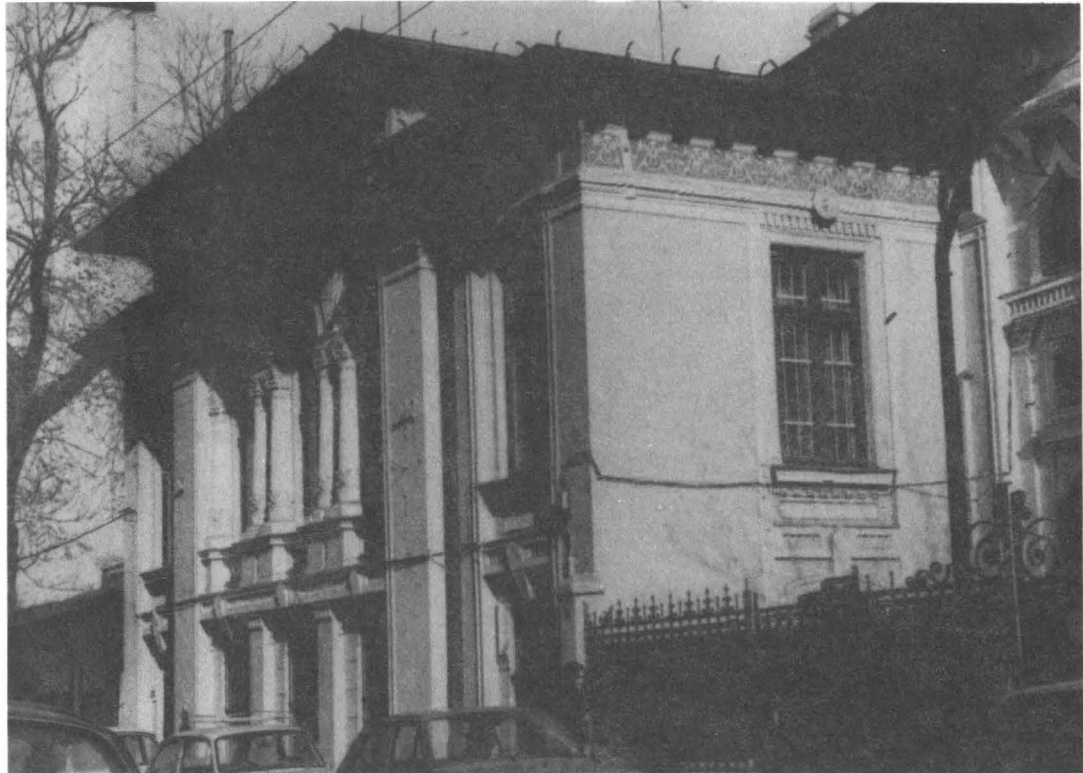




**18.** Bd Ferdinand nr. 28. Decoratie

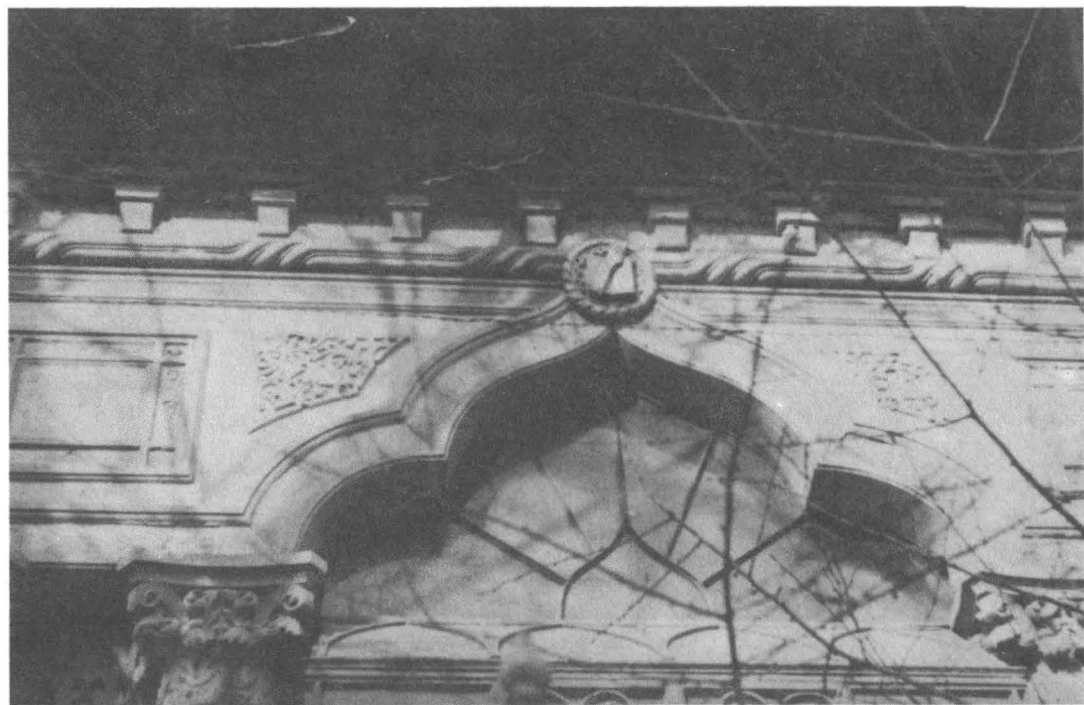
**19.** Bd Ferdinand nr. 28. Fațada





**20. Str. Slănic nr. 24**

**21. Str. Logofăt Udriște nr. 11. Frontonul**

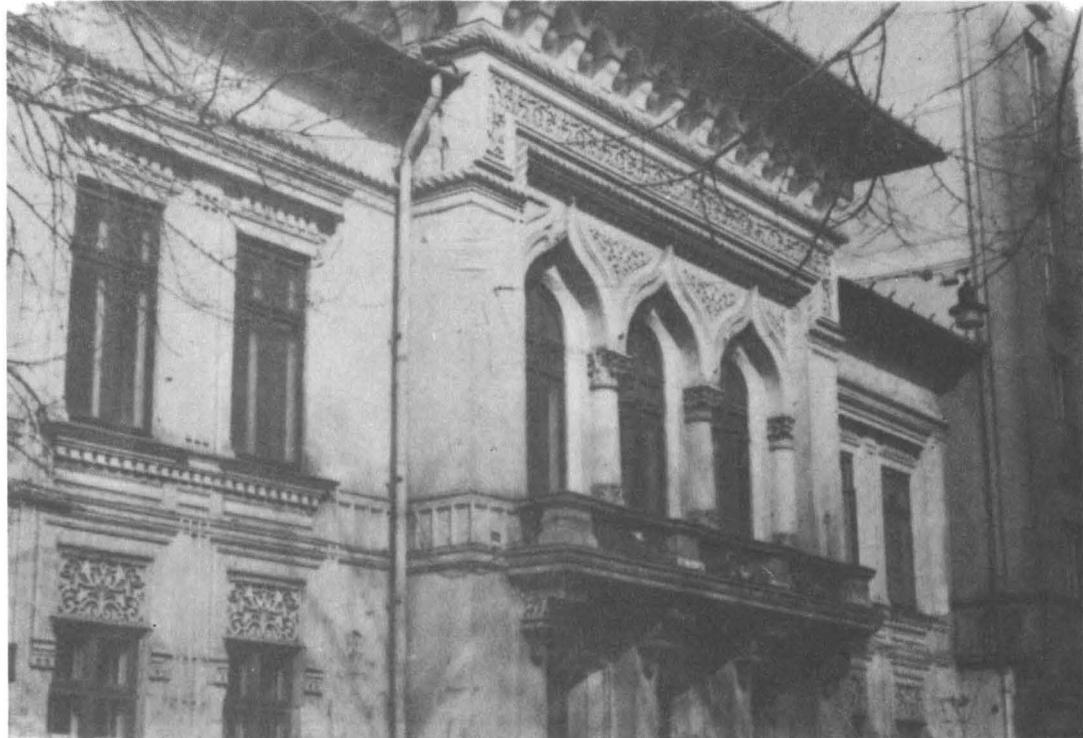




**22.** Str. Logofăt Udriște nr. 11. Vitrouri

**23.** Str. Logofăt Udriște nr. 11





**24. Str. Logofăt Udriște nr. 11. Decorație pe fațadă**

**25. Str. C. A. Rosetti nr. 13. Fațada sud**



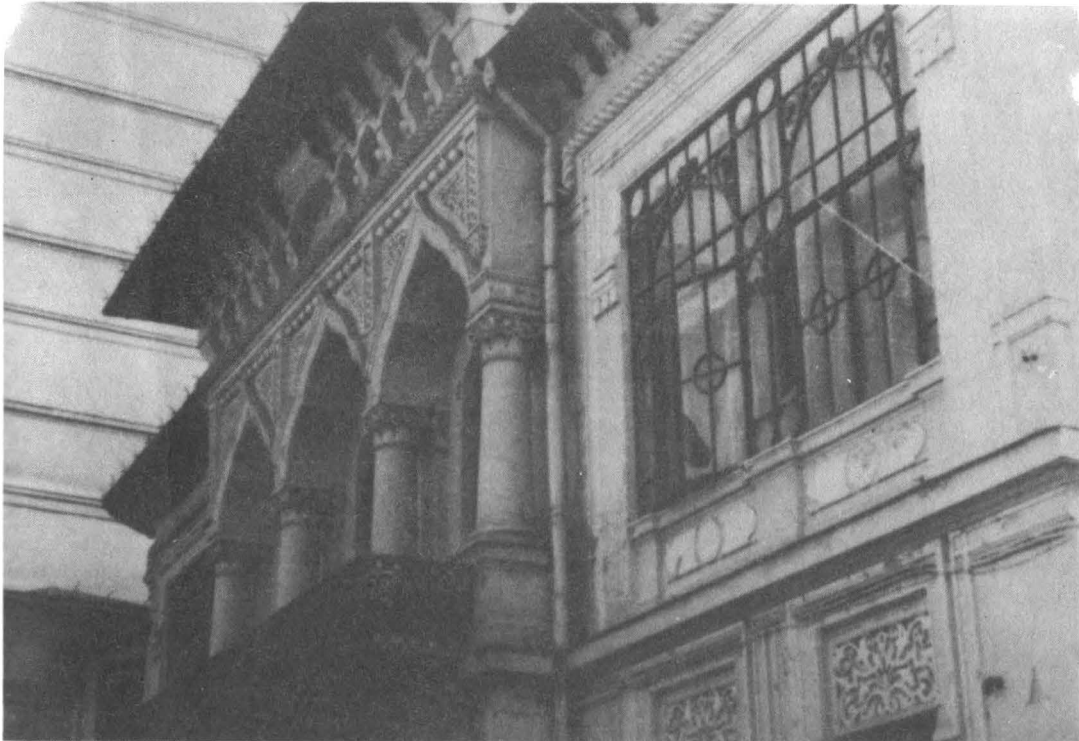




**26.** Str. C. A. Rosetti nr. 13. Fațada sud

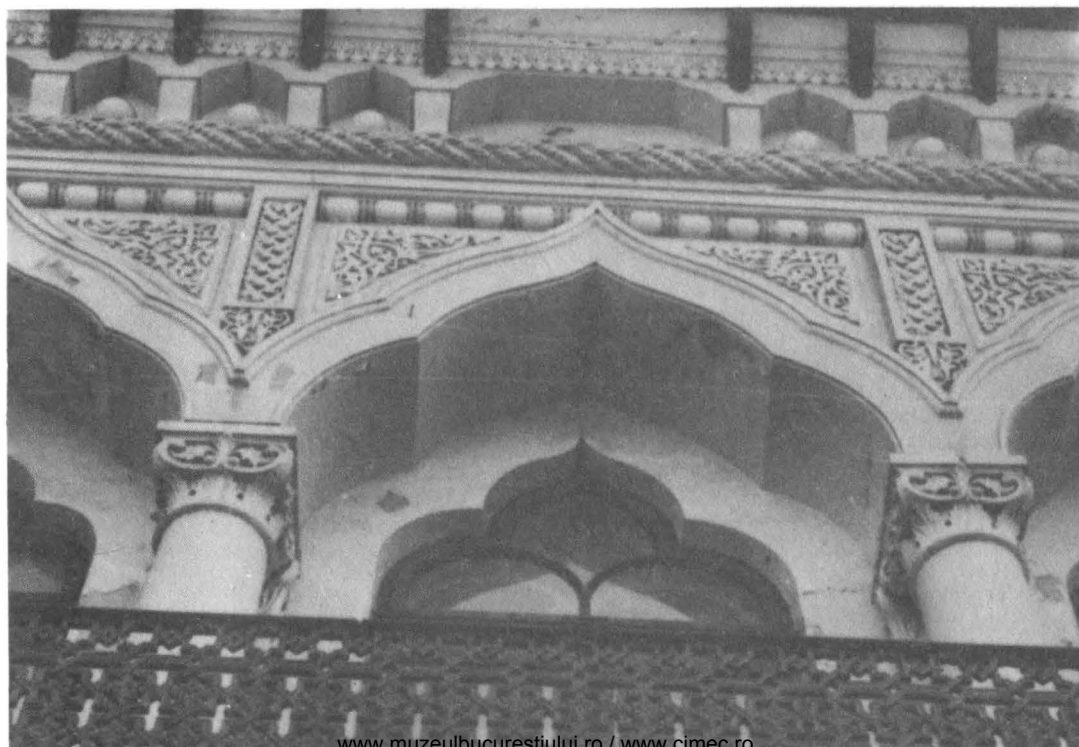
**27.** Str. C. A. Rosetti nr. 13. Fațada vest

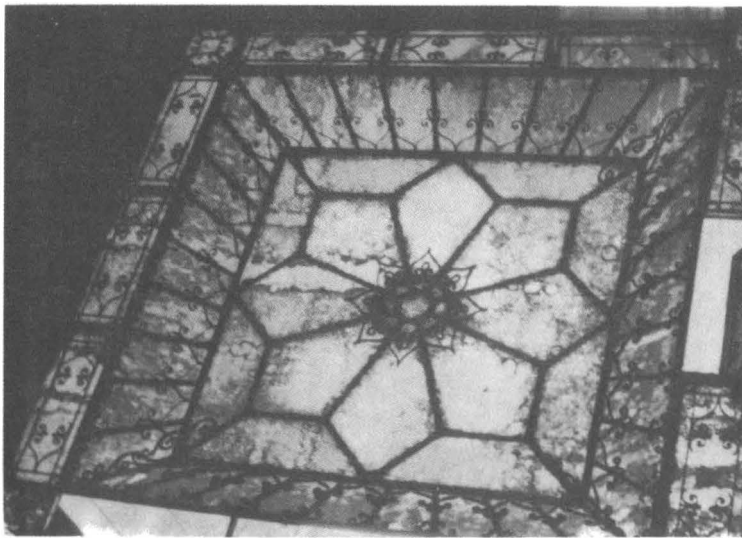




**28.** Str. C. A. Rosetti nr. 13. Fațada nord

**29.** Str. C. A. Rosetti nr. 13. Fațada nord

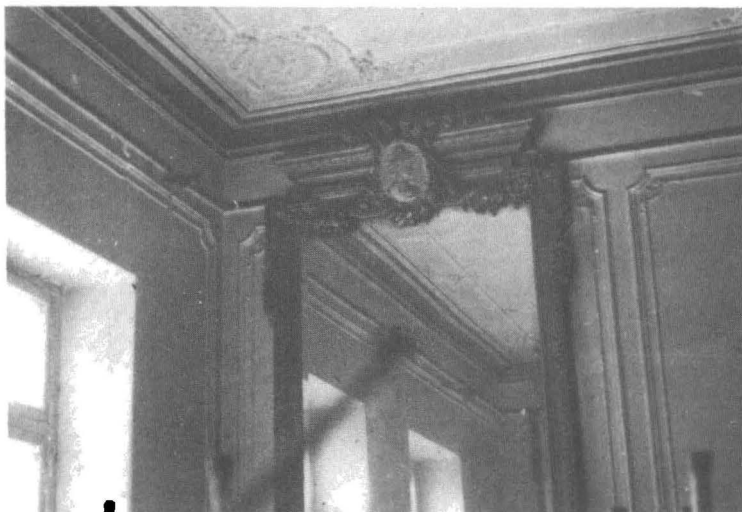




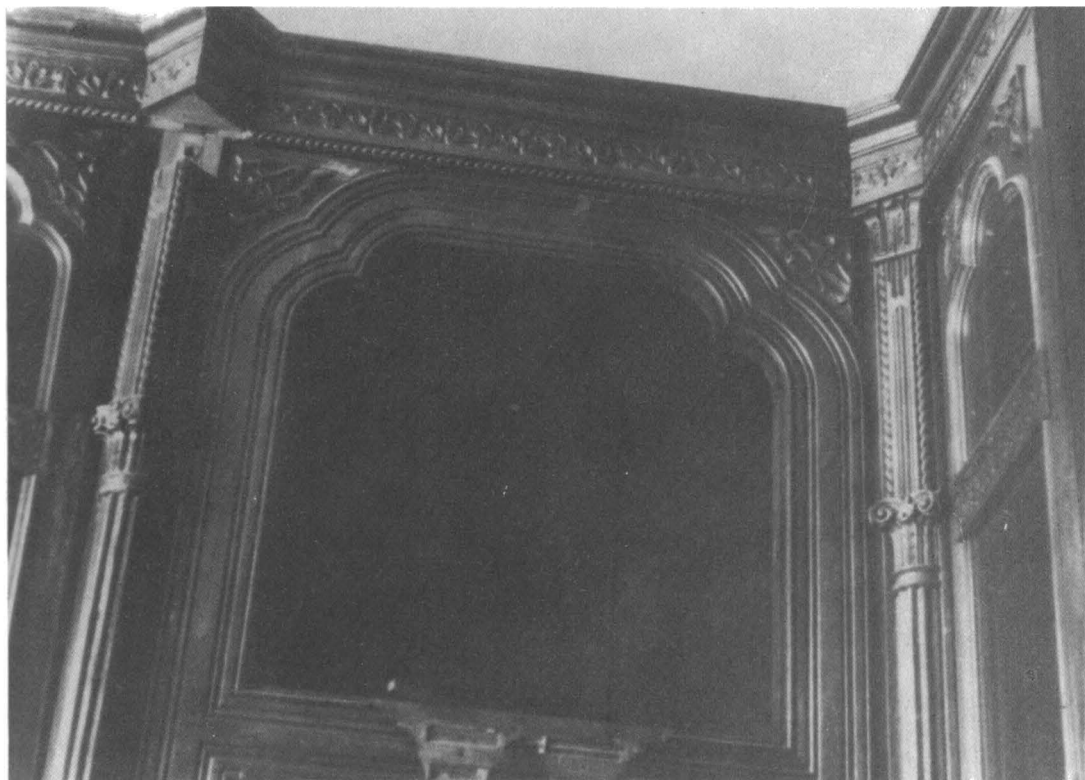
**30.** Str. C.A. Rosetti nr. 13.  
Luminator



**31.** Str. C.A. Rosetti nr. 13.  
Decoratie plafon



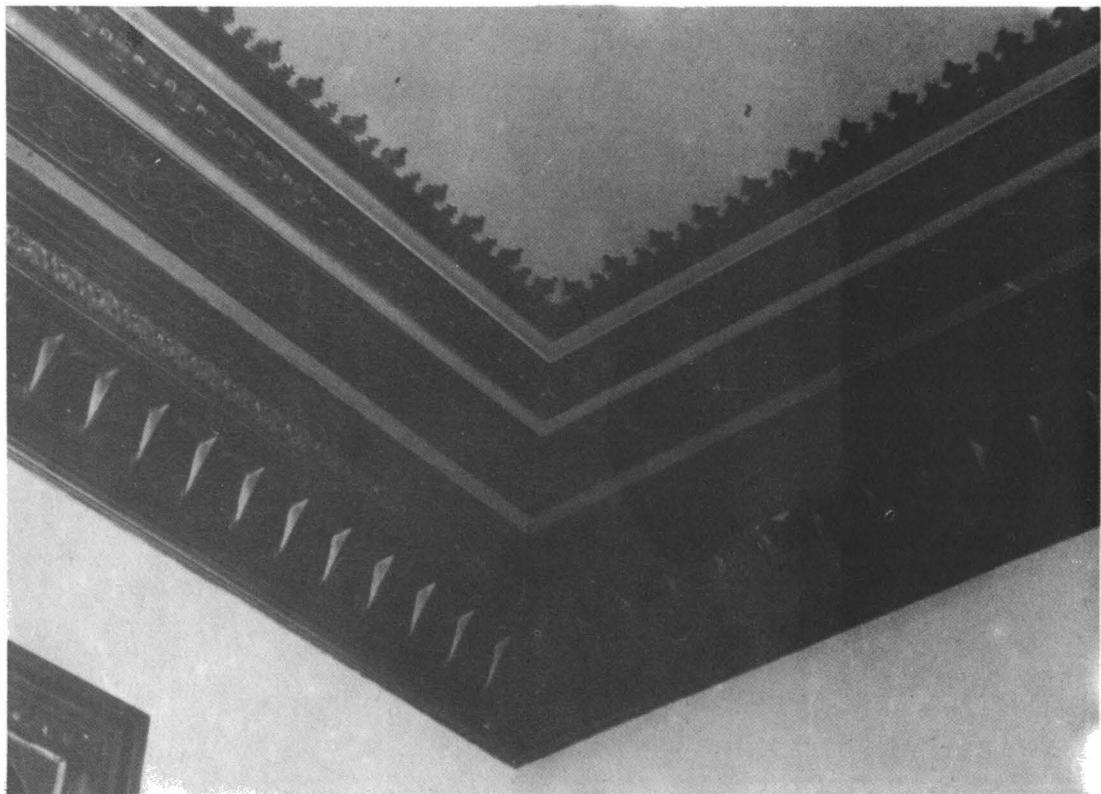
**32.** Str. C.A. Rosetti nr. 13.  
Oglinză



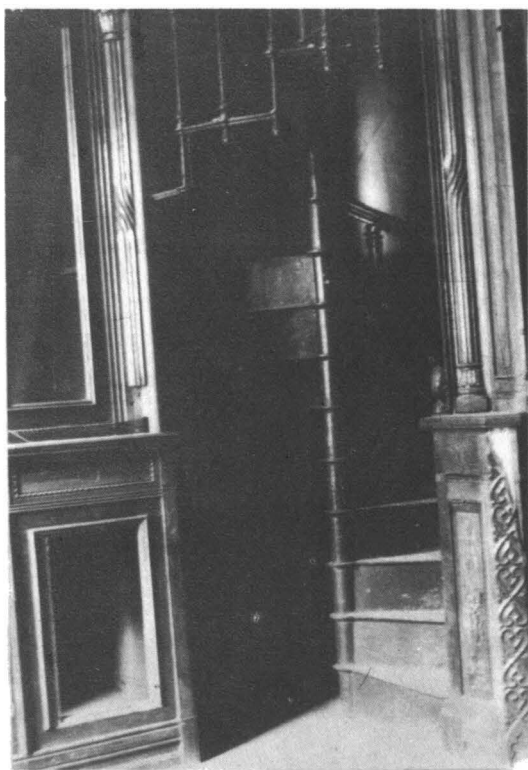
**33.** Str. C. A. Rosetti nr. 13. Mobilier bibliotecă

**34.** Str. C. A. Rosetti nr. 13. Bibliotecă



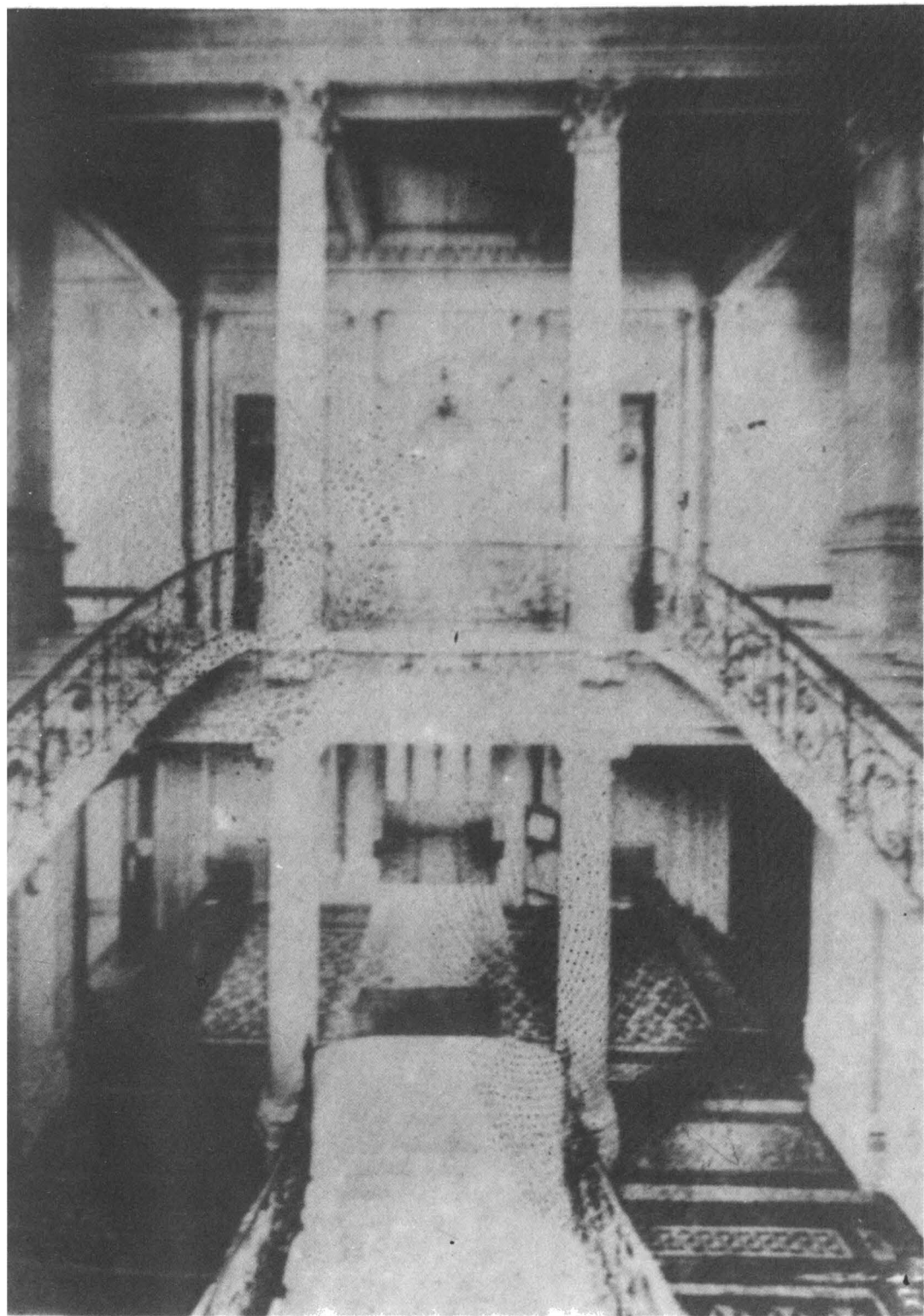


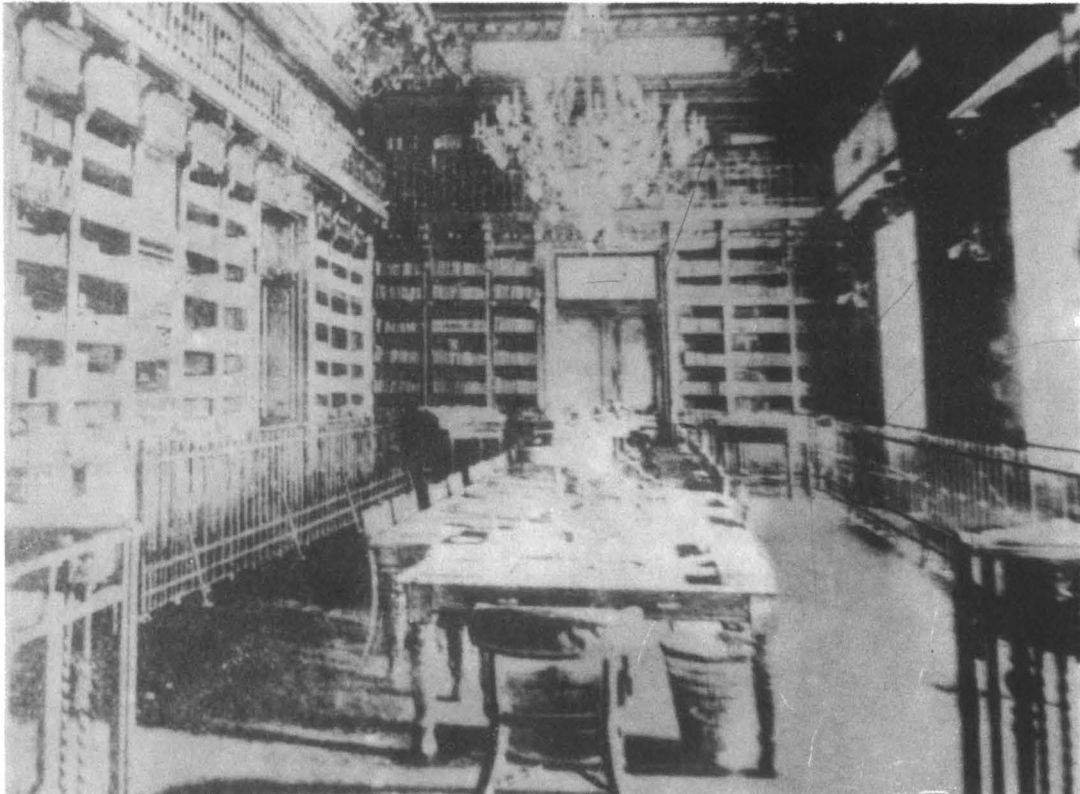
**35.** Str. C. A. Rosetti nr. 13. Plafon bibliotecă



**36.** Str. C. A. Rosetti nr. 13. Scară în bibliotecă



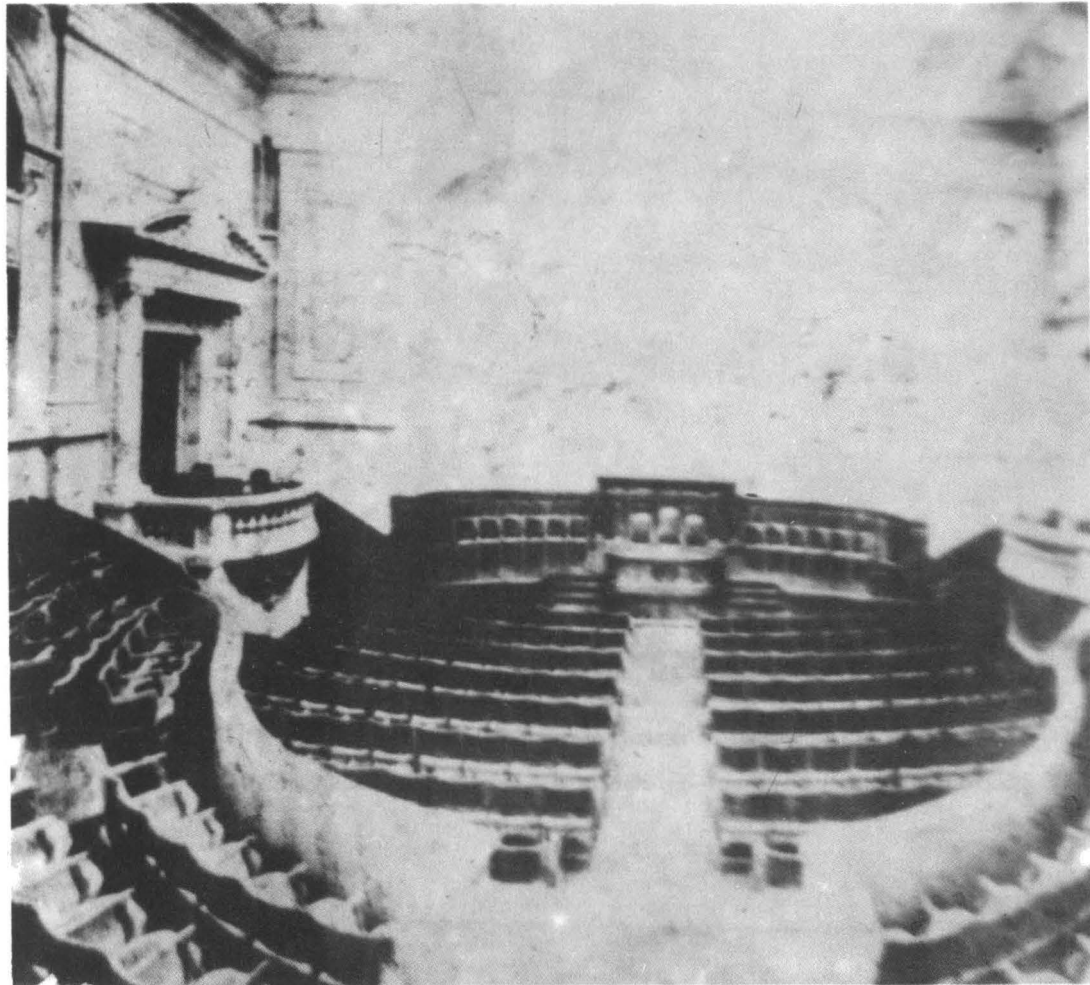




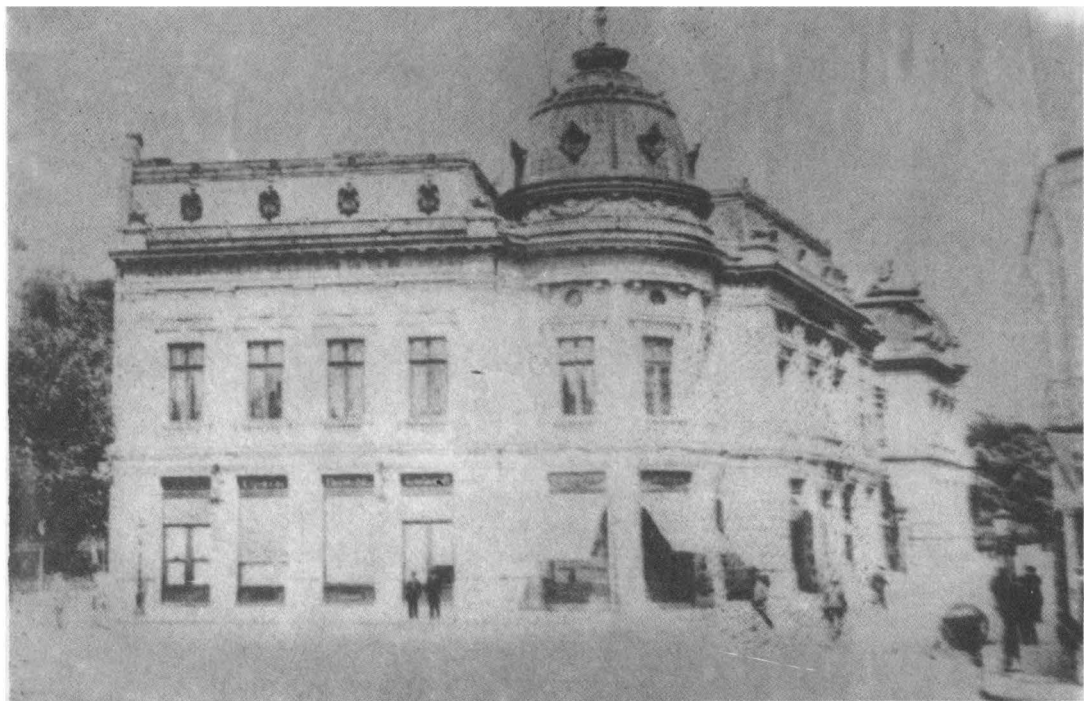
**38. Biblioteca Centrală Universitară – interior**

**39. Biblioteca Centrală Universitară – depozit**









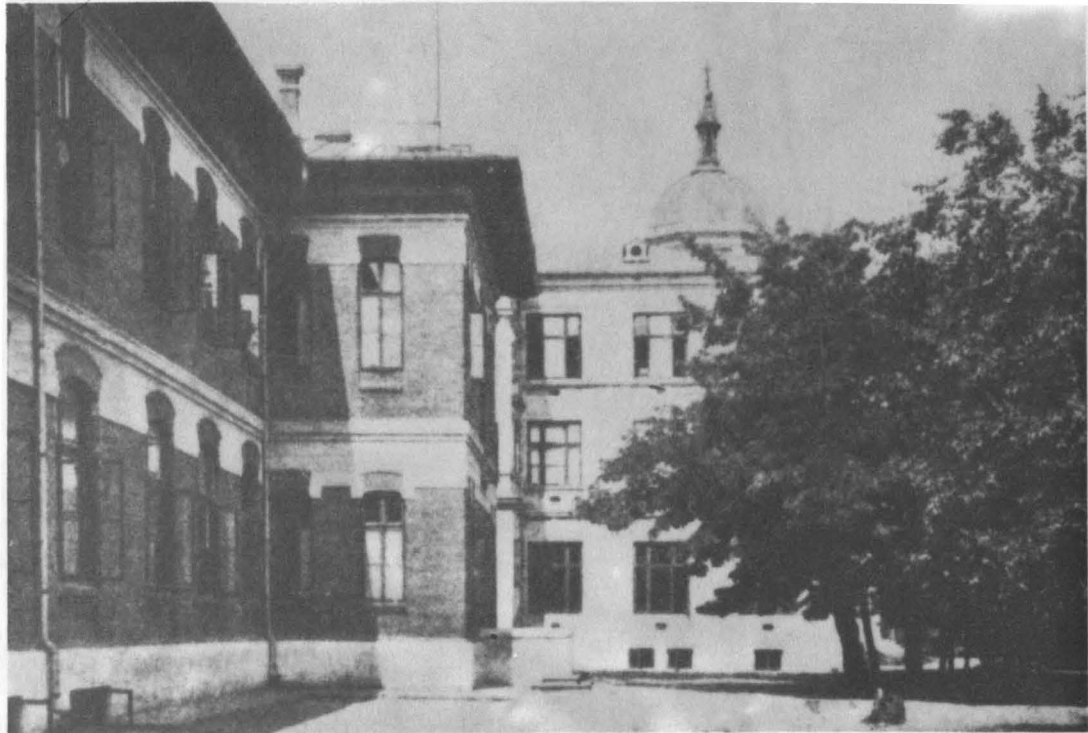
**41.** Biblioteca Centrală Universitară – așa cum arăta la începutul secolului XX

**42.** Biblioteca Centrală Universitară – așa cum arăta în anii '80 ai secolului nostru

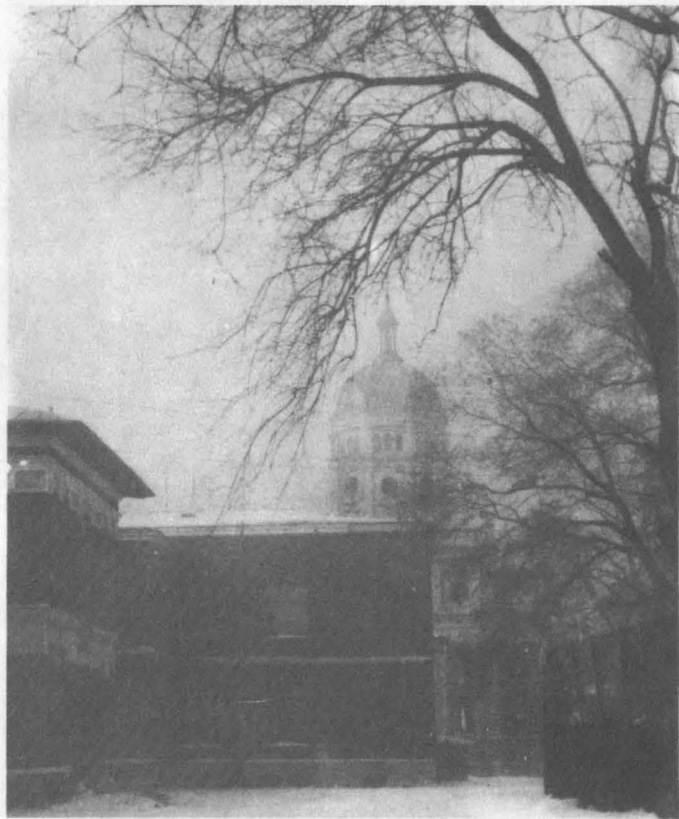




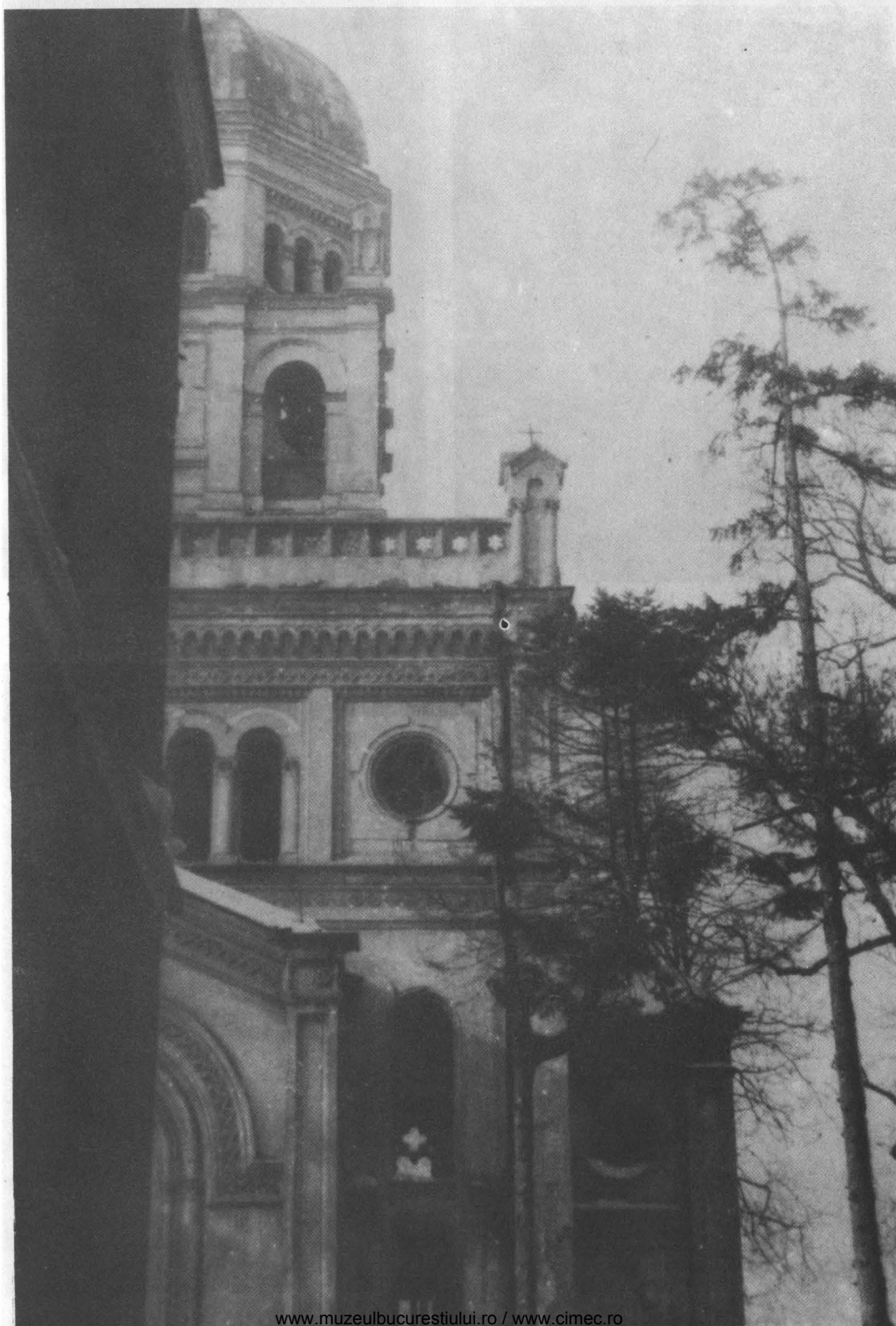
**43. Azilul cu  
corpul central  
- Ateneul  
Elisabeta  
(N. Iorga -  
„Istoria  
Bucureștilor”)  
- fațada  
dinspre  
Șoseaua  
Panduri**



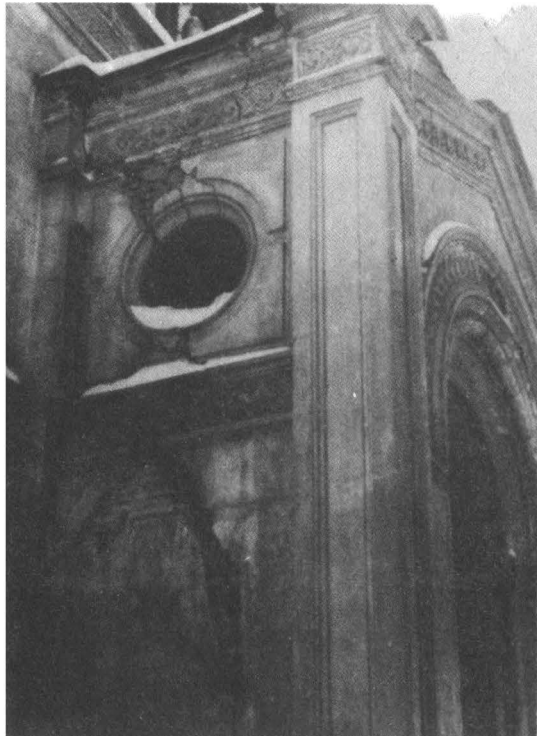
**44.** Fațada posterioară spre grădina azilului cu capela



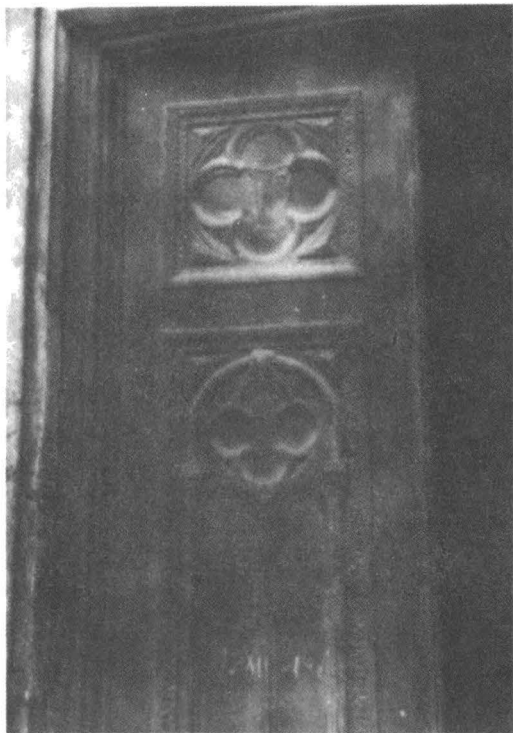
**45.** Așa arată astăzi fațada posterioară a azilului, cu un etaj mai puțin



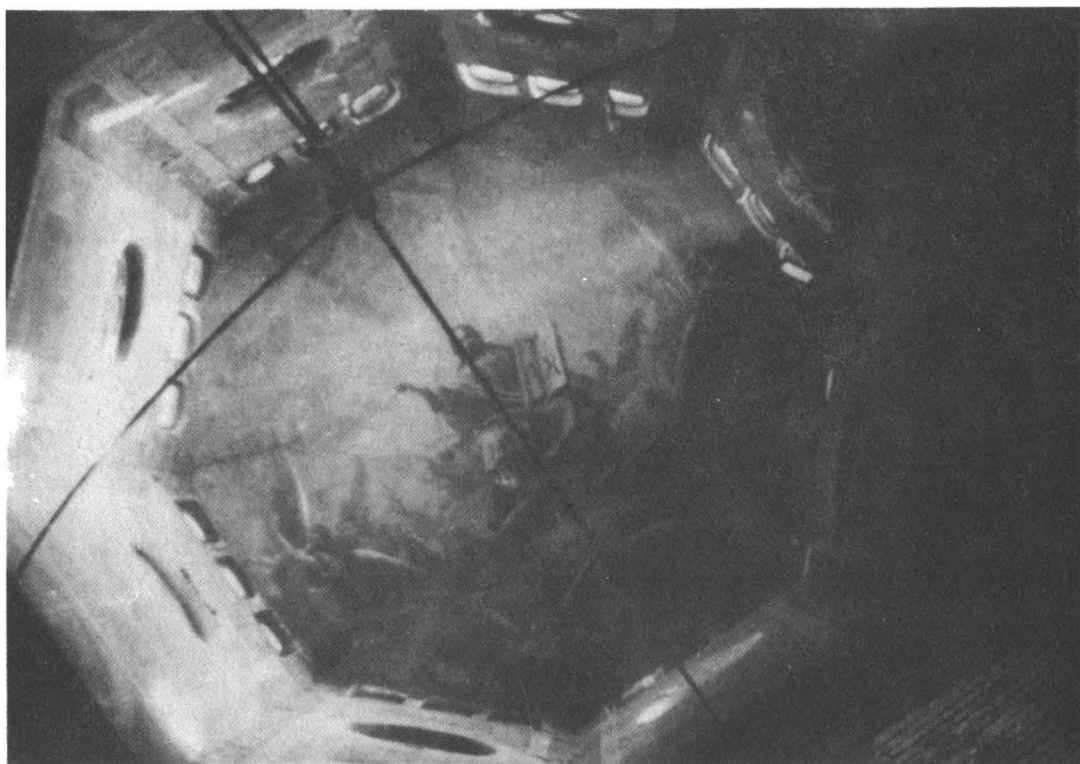




**47,48.** Capela Elisabeta, detaliu



**49.** Iisus Pantocratorul scăldat în lumină prin ferestrele fără geamuri ale Capelei





**50.** Statuia Anică Davila, „bine păzită în depozitul de materiale în iarna 1989”

**53.** Pini plantate de Davila



**51,52.** Mormintul și grupul alegoric de la monumentul istoric al soților Davila





**54.** Imaginea Azilului Elena Doamna în 1903 (Foto: Spirescu – Biblioteca Academiei Române). Pe frontonul clădirii se putea citi, scris cu litere de aur, „Asilul Elena Doamna”, iar mai jos, „Ateneul Elisabeta”

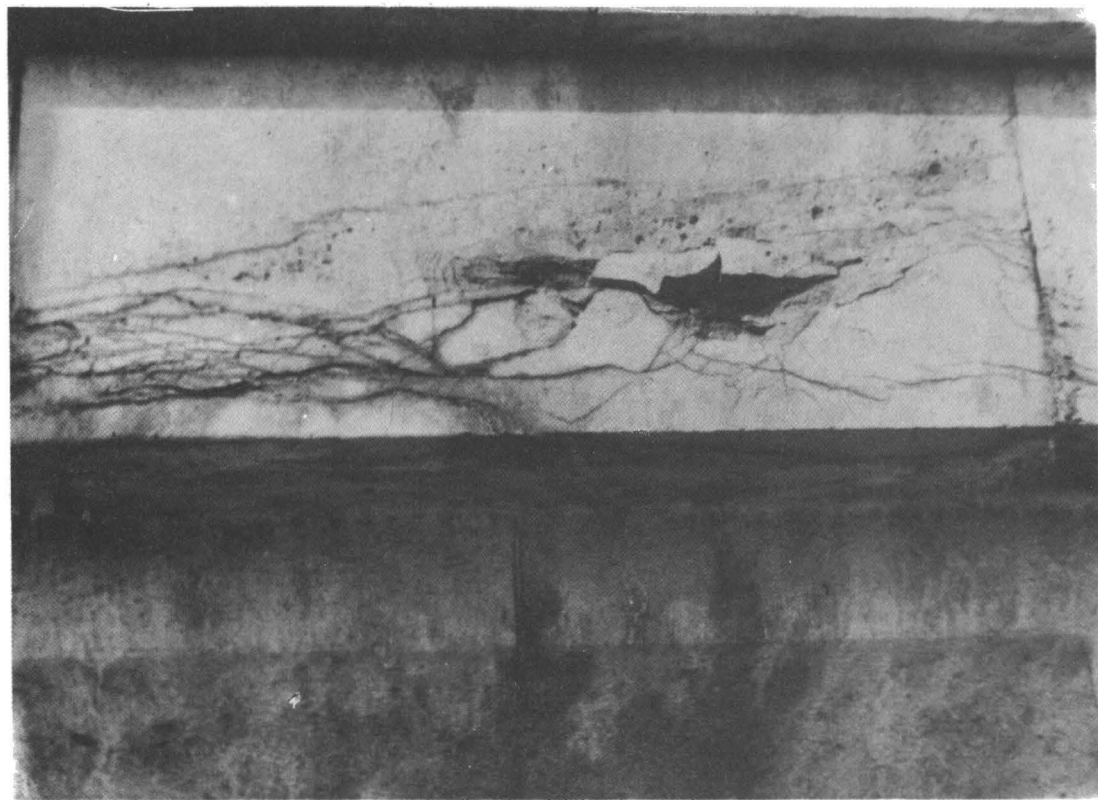


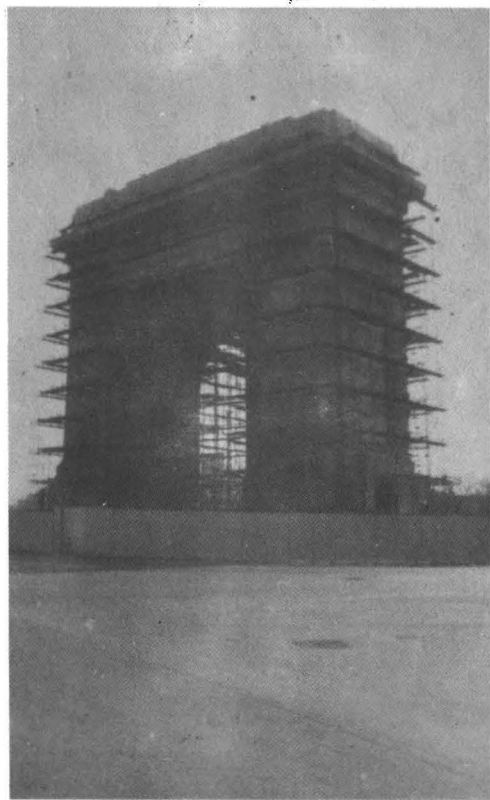
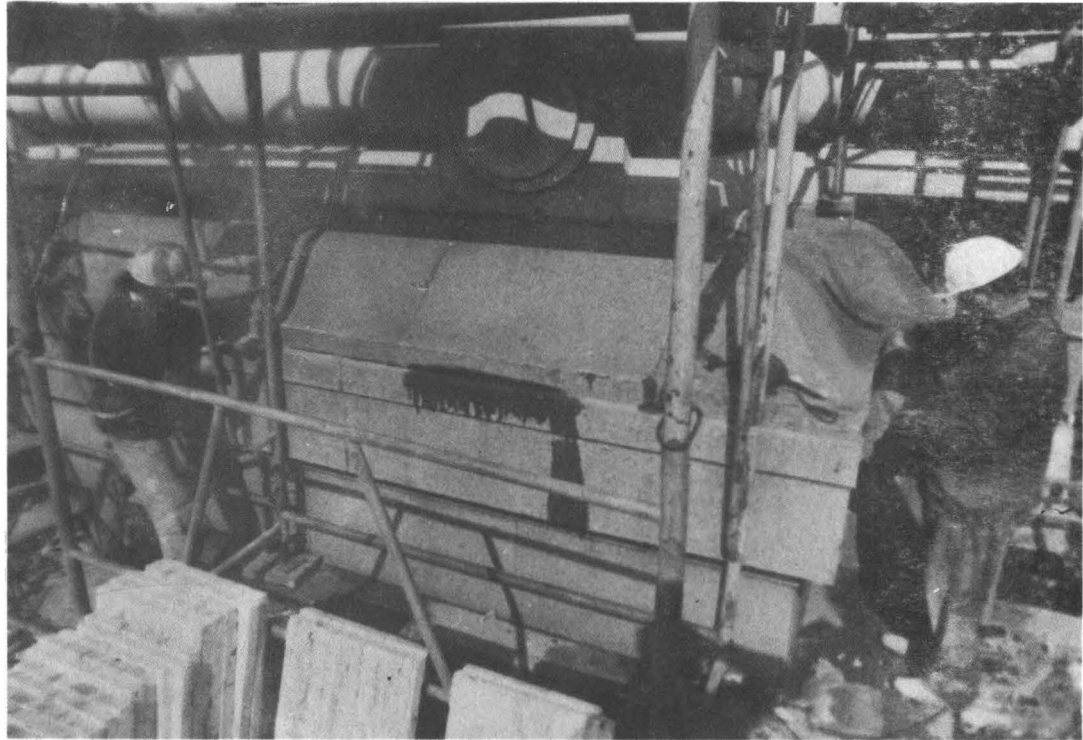




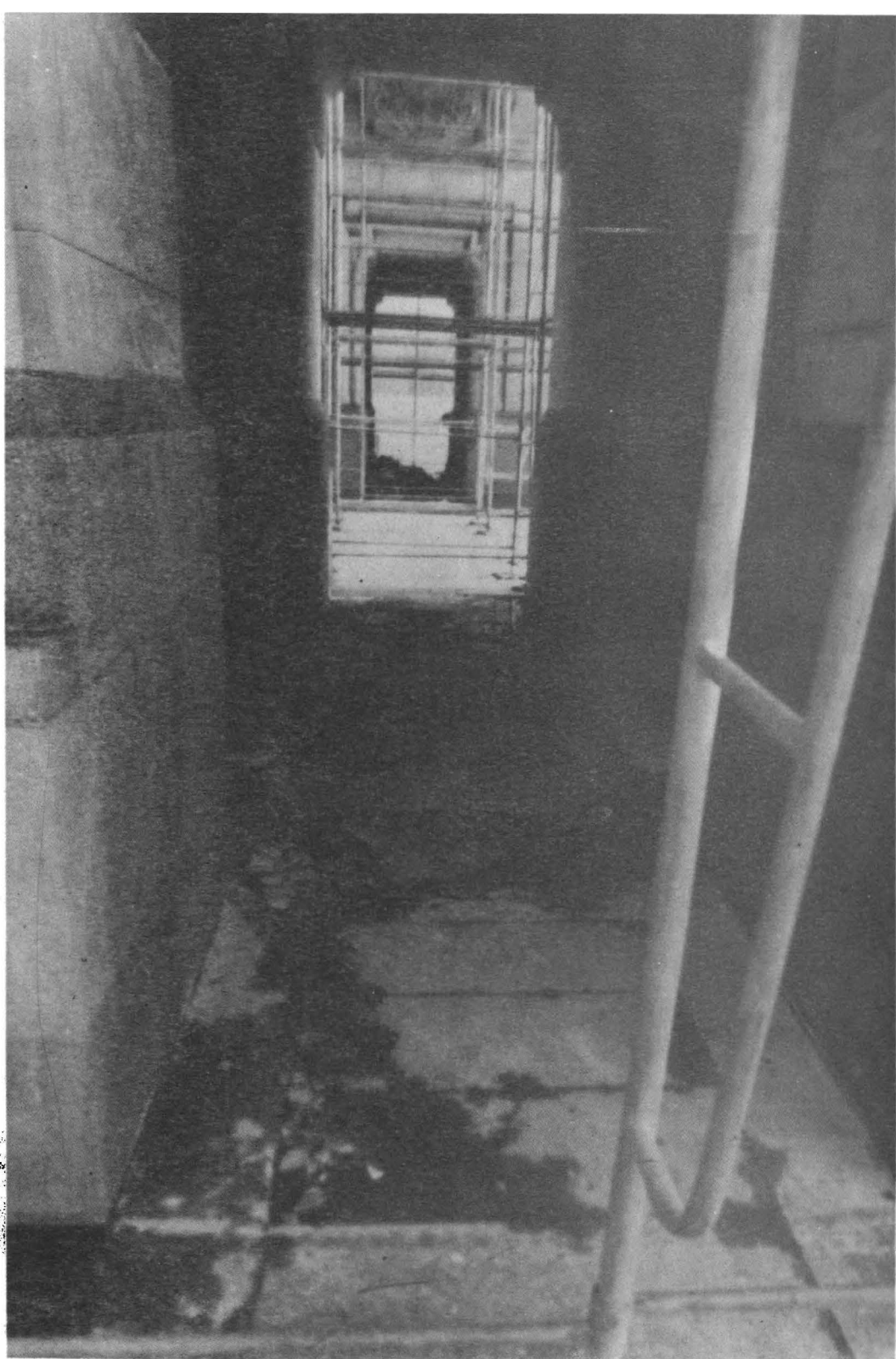
56. Arcul de Triumf înainte de 1944













1904

Buc, le 17/17/11/104

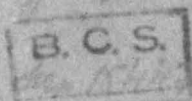
57

Cher Monsieur Filist,

Les 99 livres sont passées; c'était comme  
 que je vous apportais (peut-être!) les premiers. Je  
 ne pourrais le faire que dans quelques jours. Mes  
 secrétaires (par ailleurs!) laissent les copies en  
 attente. Ils ont les imprimés et manuscrits  
 mis à ma disposition. L'achèvement. Les  
 livres sont prêts; ils sont le premier volume  
 et le second volume est prêt, — absolument comme  
 les chrysobolles, de la part de la librairie et  
 de la librairie G. D.

Une autre partie pour les autres au plus  
 tard les premiers documents manuscrits.

Fonctionnaire



Fin

33. du rec.

**66.** Un caporal, un sergent major și un sergent din Garda Națională, cu echipament complet. Fotografia Italiană, București, carte-de-vizite, Biblioteca Academiei Române







**67.** Sergent din Legiunea I din Capitală. Atelier K. F. Zipser, București, carte-de-vizite, Biblioteca Academiei Române



**68.** Sublocotenent din Garda Națională – de remarcat pantalonii de altă culoare decât cea reglementară. Atelier W. Wollentell, București, carte-de-vizite, Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București

**69.** Sublocotenent din Garda Națională împreună cu soția. Atelier F. X. Zeithem, Focșani, carte-de-vizite, Muzeul Militar Național

**70.** Sublocotenent din Garda Națională – de remarcat semnul de serviciu – znacul – prins la gât. Atelier Franz Duschek, București, carte-de-vizite, Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București



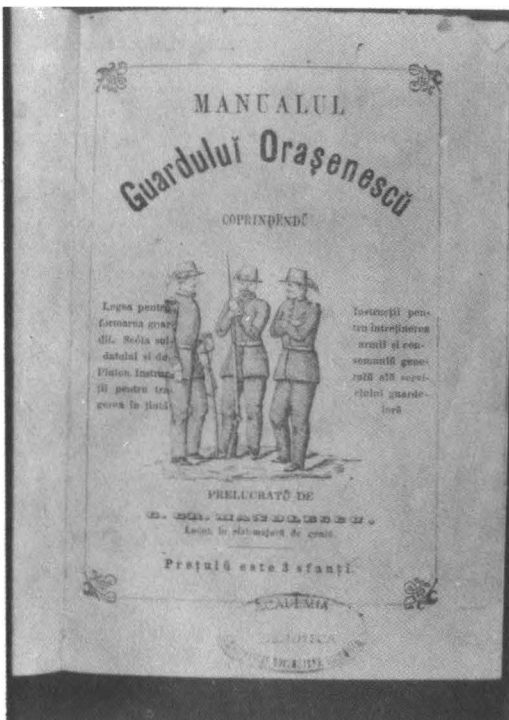
**71.** Locotenent din Garda Națională cu soția – de remarcat znacul prins la gât. Atelier I. Rudnicki, București, carte-de-visit, Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București





**72.** Ioan Argintolanu, căpitan din Garda Națională. Atelier Carol Szathmari, București, carte-de-visit, Biblioteca Academiei Române

**74.** Căpitan de stat major din Garda Națională - de remarcat manșetele și gulerul de catifea, eghileții de la umăr, eșarfa tricoloră și spada de stat-majorist. Atelier Franz Duschek, București, carte-de-visit, Muzeul Militar Național



**73.** Manualul Guardului Orașenesc, prelucratu de G. Gr. Manolescu, Locot. în stat-majoru de geniu

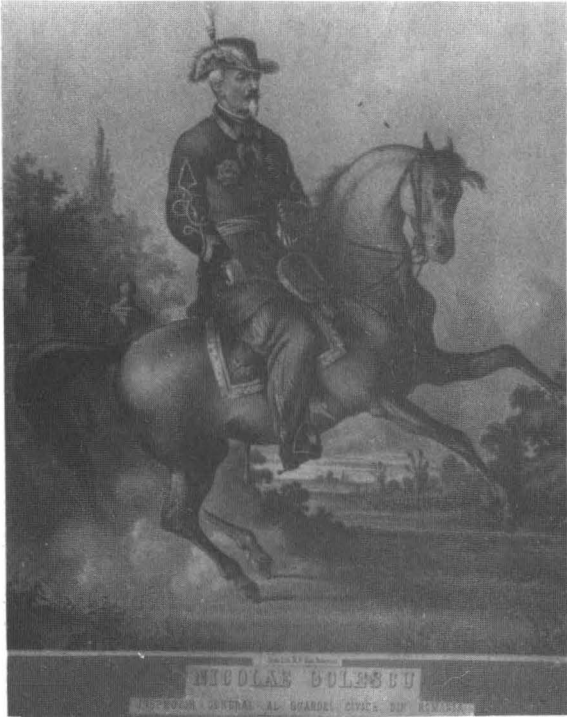
**75.** Doctorul Ludovic Fialla, medic în Legiunea I din Capitală - de remarcat contraepoleții de catifea brodați cu fir, giberna cu ledunăc aurie și spada de necombatat. Atelier Franz Duschek, București, carte-de-visit, Biblioteca Academiei Române





**76.** Sergent-adjutant (plutonier) și maior din Garda Națională. Atelier Franz Duschek, București, 19 x 14,5 cm, Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București

**78.** Colonelul Pavel Zăgănescu, Inspector General al Gardel Naționale în 1872. Atelier Carol Szathmari, București, carte-de-vizite, Biblioteca Academiei Române



**77.** Nicolae Golescu, Inspector General al Gardel Civice din România, 1866, litografie de M. B. Baer, 34,7 x 28,6 cm, Biblioteca Academiei Române

**79.** Tunică de sublocotenent din Garda Națională. Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București







**80.** Paftaua de la centronul de mare ținută al ofițerilor din Garda Națională, Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București

**81.** Pauză în timpul turnării filmului „O noapte furtunoasă” (1943, regia Jean Georgescu) – actorii Iordănescu-Bruno (în rolul ipistatului Ipingescu) și Alexandru Giugaru (în rolul lui jupîn Dumitrache, alias Titreă-Inimă-Rea, chiriești și căpitan în Gvardia Civică) intervievați de scriitoarea Anișoara Odeanu și de caricaturistul Silvan (tatăl autorului)





**82.** Prințesa Irina Sutu în costum de... prințesă din secolul al XV-lea. Fotografie de Franz Duschek, *carte-de-visite*



**83.** Prințesa Irina Sutu în costum de contadină. Fotografie de Franz Duschek, *carte-de-visite*

**84.** Domn costum în Mefisto. Fotografie de Franz Duschek, *cabinet*

**85.** Doamnă costumată în bufon. Fotografie de Franz Duschek, *cabinet*





**86.** Doamnă în costum spaniol. Fotografie de Franz Duschek, *carte-de-visite*



**87.** Lidia Filipescu în costum din timpul lui Ludovic XIII. Fotografie de Franz Mandy, *cabinet*

**88.** Alexandrina Ghica în costum de prințesă  
Fotografie de Hanns Hanfstaengl, Berlin, *carte-de-visite*



**89. Mişa Sturdza în costum de Renastere.**  
 Fotografie de Hannes Hanfstaengl, Berlin, *cabinet*



**90. Maria Leon Mavrocordat costumată în Diana.**  
 Fotografie de Franz Mandy, *carte-de-visite*





**91.** Prințul moștenitor Ferdinand și principesa Maria în costume din secolul al XVIII-lea.  
Fotografie de Etienne Lonyai, carte poștală



**92.** Doamnă în costum de contadină. Fotografie de Alexandrina, cabinet

**93.** Doamnă travestită în bărbat. Fotografie de Szöllösy, cabinet



**94.** Domn în costum popular. Fotografie de Franz Duschek, *carte-de-visite*

**95.** Ana R. Rosetti în costum oriental. Fotografie de Franz Mandy, cabinet





**96.** Domn costumat în bostangiu (vislaș al sultanului). Fotografie de Gustav Waber, *carte-de-visite*

**97.** Băiat costumat în general roman. Fotografie de Franz Duschek, *carte-de-visite*



**98.** Mitzi Filipescu în costum de crăiasă a gîzelor. Fotografie de Franz Duschek, *carte-de-visite*



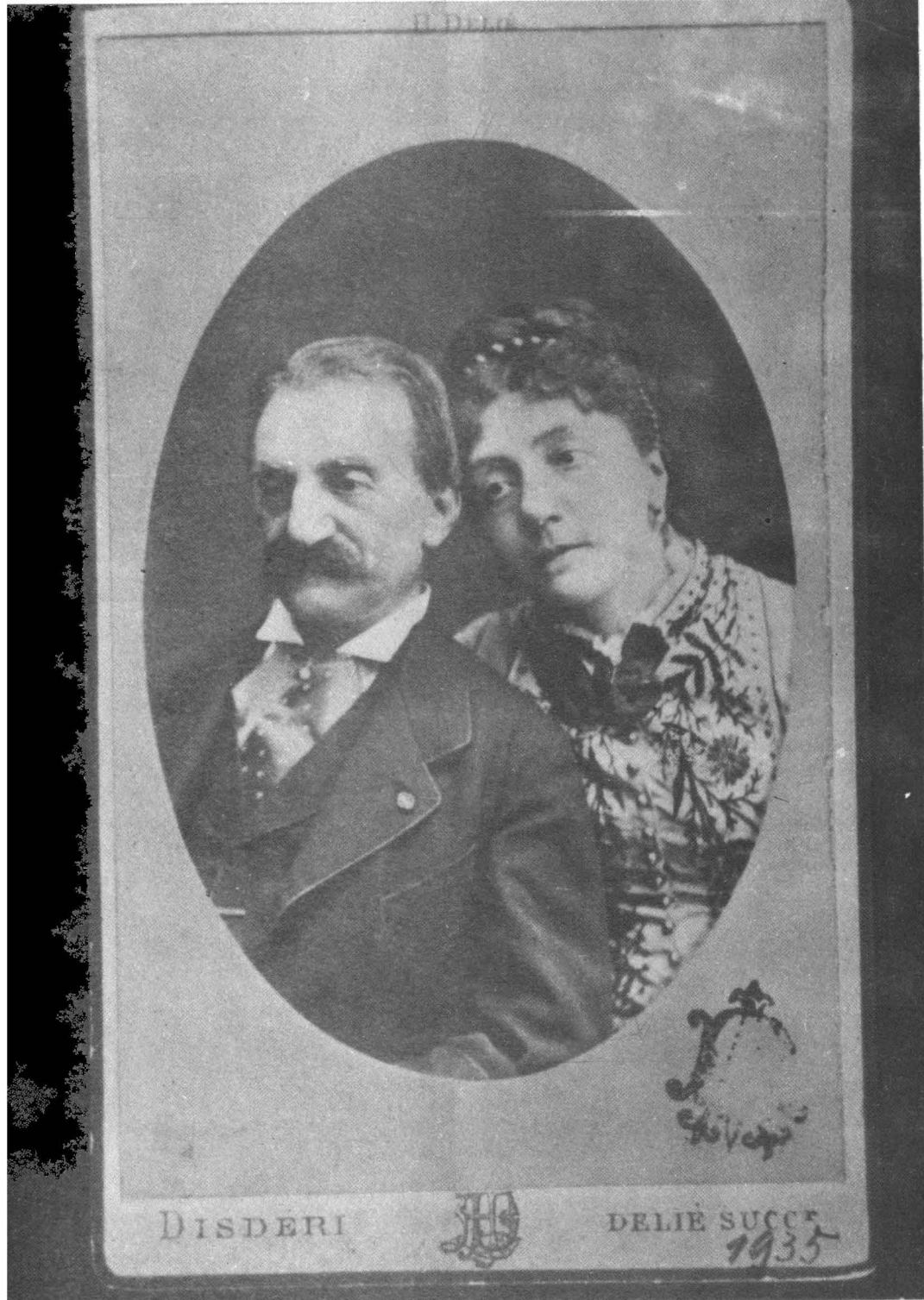
**99.** Băiat în costum de armăut. Fotografie de Abdullah Frères, Constantinopol, *carte-de-visite*



**100.** Irina Mavrocordat în costum de contesă din secolul al XVIII-lea. Fotografie de Franz Duschek, *carte-de-visite*



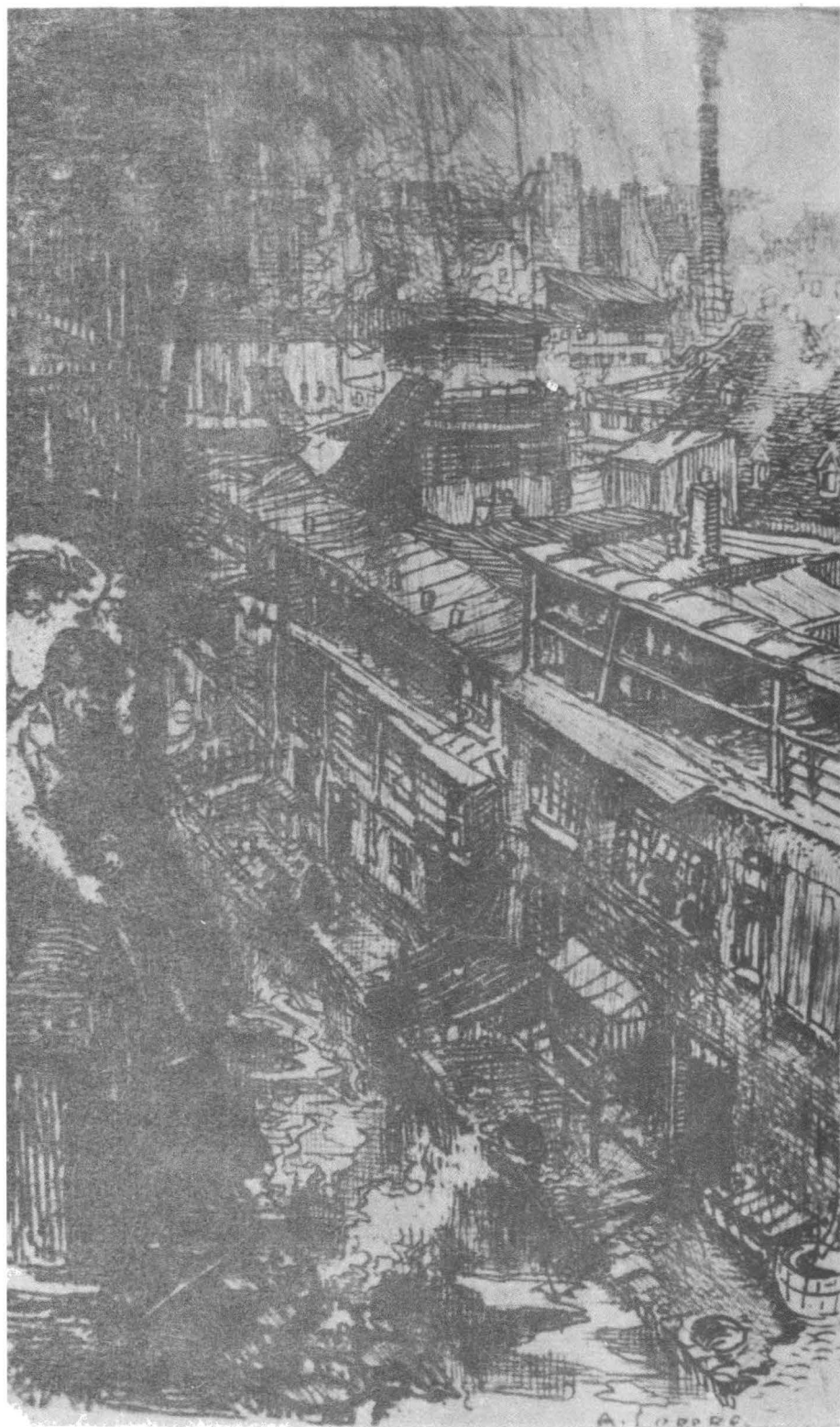
**101.** Băiat în costum de marchiz din secolul al XVIII-lea. Fotografie de Franz Mandy, *cabinet*



**102.** Prințul Grigore Suțu și soția sa, Irina, primitoarele gazde ale Palatului Suțu. Fotografie de Disdéri, Paris, *carte-de-visite*

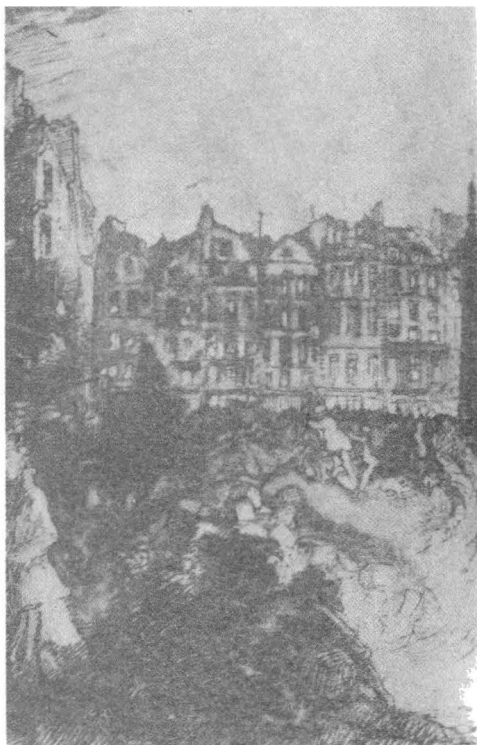






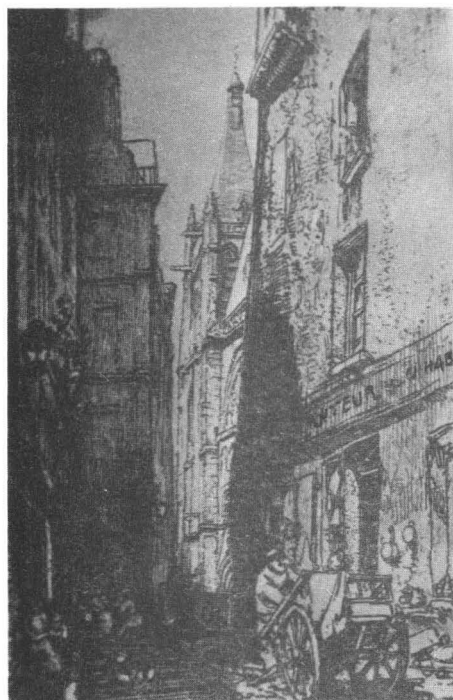


**105.** La rue de la Fontaine-à-Mulard



**106.** La rue des Pretres Saint-Severin

**107.** Au coin de l'impasse de Salembière



**108.** La façade de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet

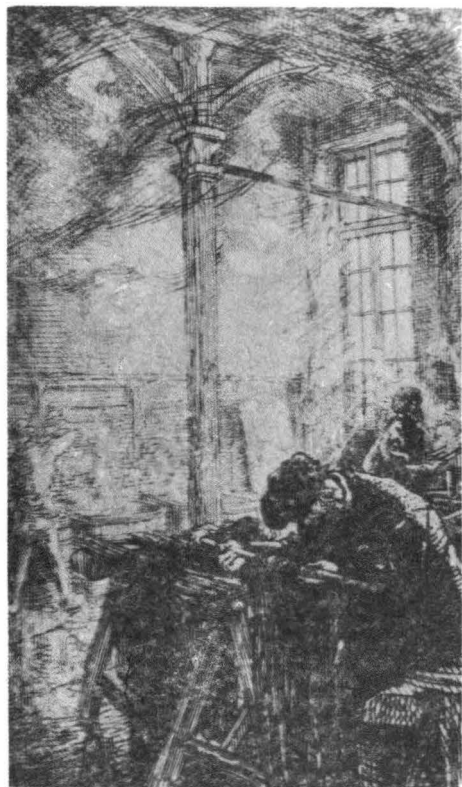






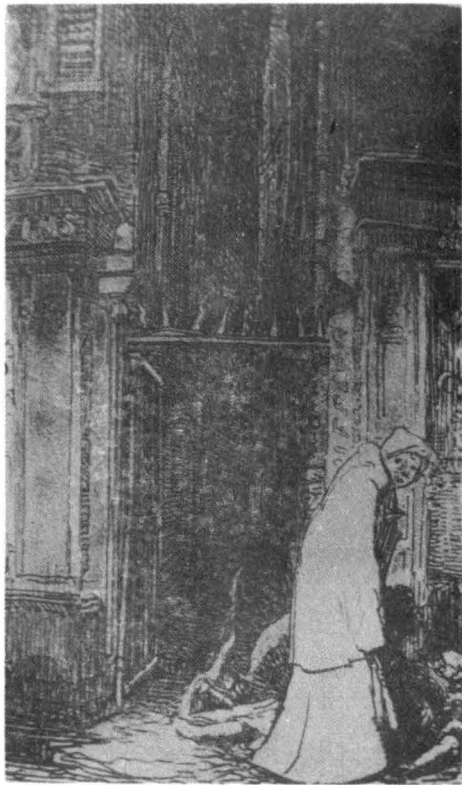
**100.** Petits boutiques au bas de la rue  
Monge

**111.** L'atelier de teinture



**110.** La rue de Pôt-au-Lait

**112.** La rue Boutebrie vu de la rue des  
Prêtres-Saint-Severin



**113.** *Alphonse Mucha. Macheta pentru calendarul revistei „La plume”*



**114.** *Marcel Lenoir. „Le monstre”*





## LIVRE HUITIEME.

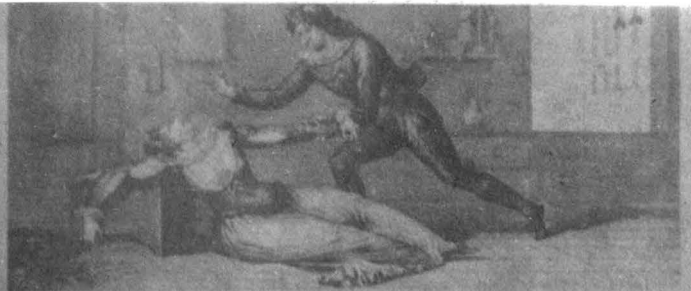
**117.** Victoria învățatului, *Abraham Girardet sc. Charles Percier del.*

**118.** Tovarășii lui Ulise, *Percier del. Racine sc.*



## LIVRE DOUZIEME.

**119.** Le lutrin. Fortin sc., Girardet del.



## CHANT II.

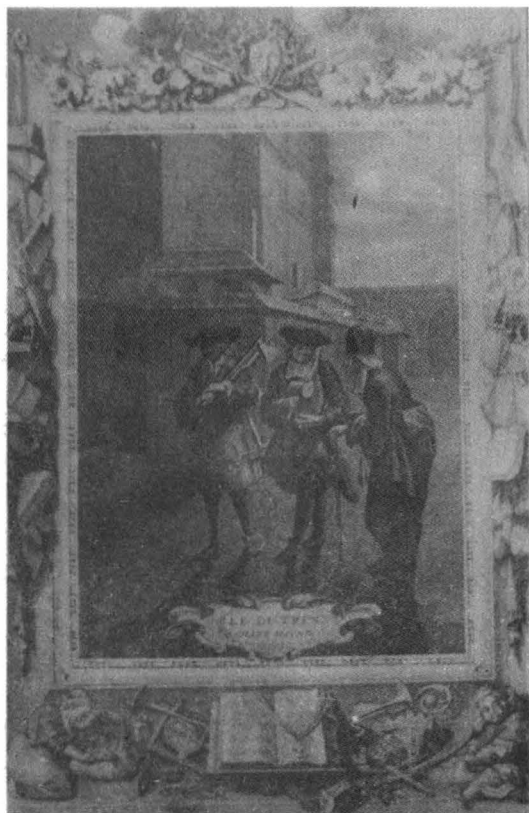
Cependant cet oiseau qui prône les merveilles,  
Ce monstre composé de bouches et d'oreilles,



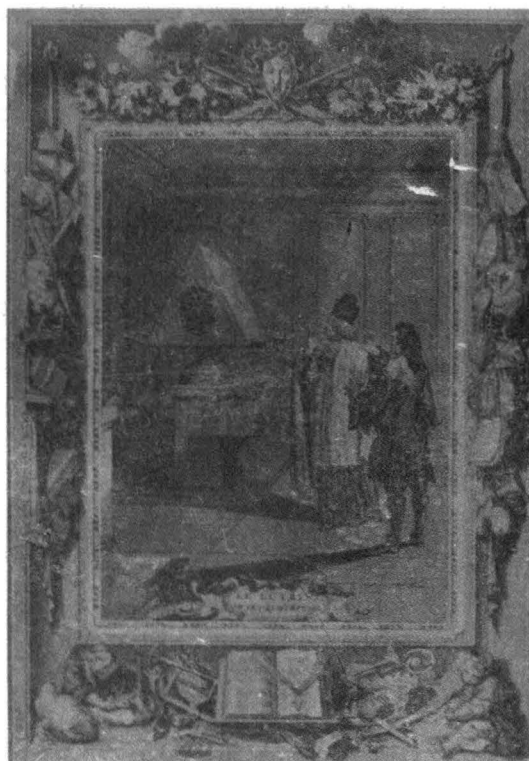
**120.** Le lutrin, Picart del.



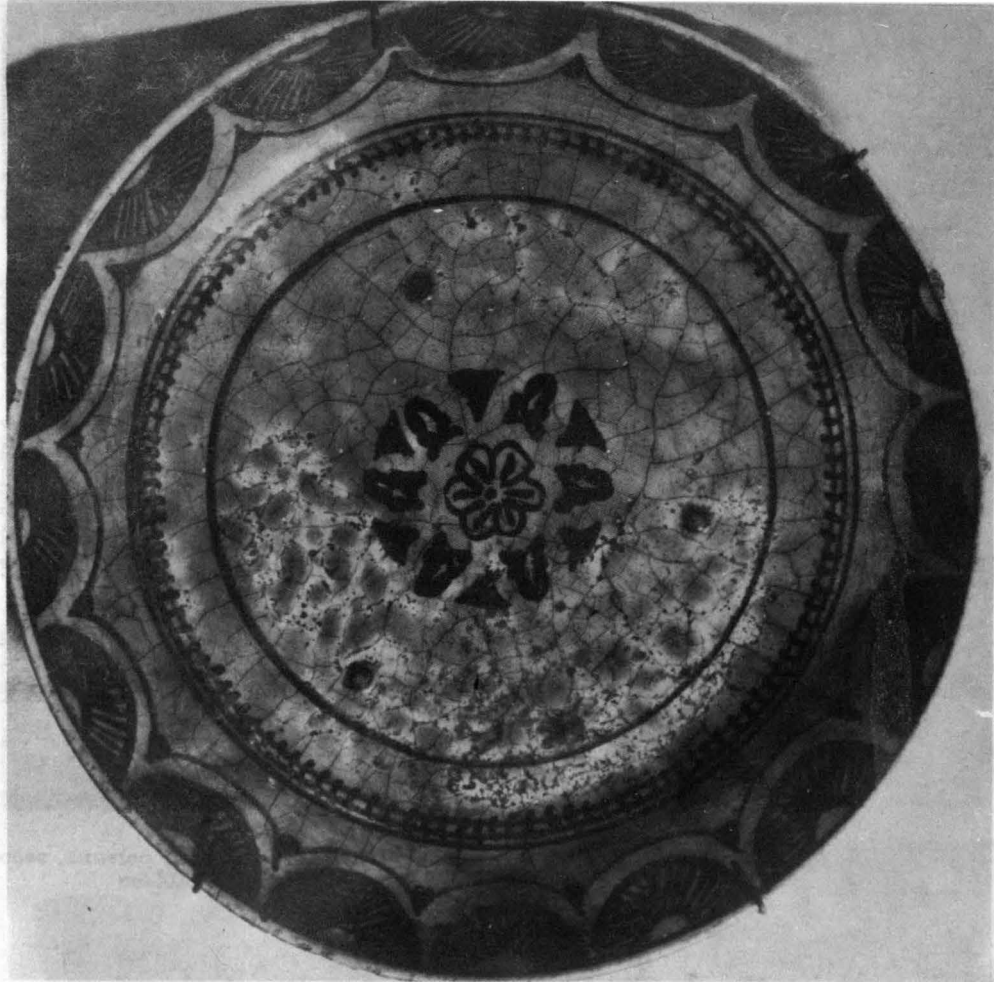
**121.** Le lutrin, Picart del.



**122.** Le lutrin, Picart del.

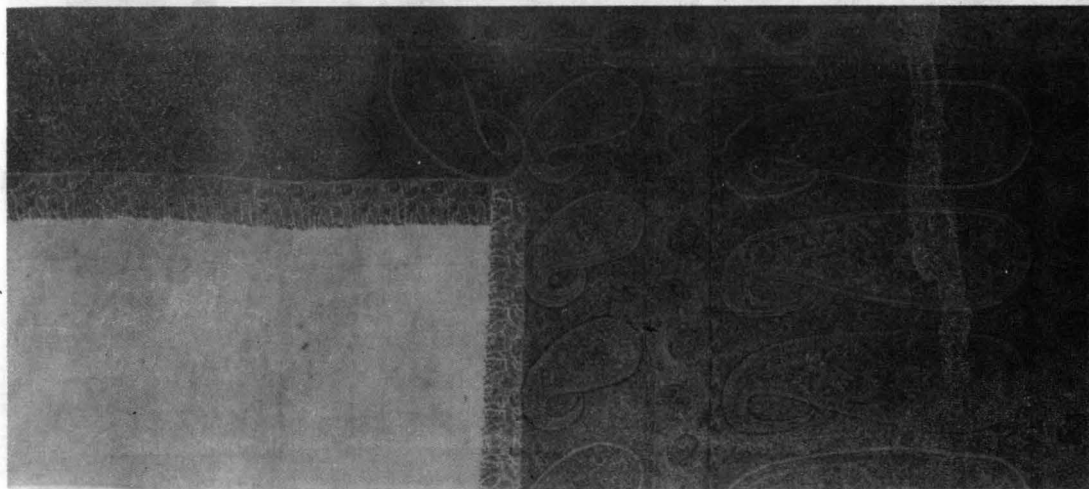






**124.** Platou de ceramică Kashan, secolul al XVIII-lea (?)

**125.** Șal de cașmir, secolul al XIX-lea







**126.** Miniatură persană, secolul al XIX-lea



**127.** Placă de ceramică, persană, secolul al XIX-lea



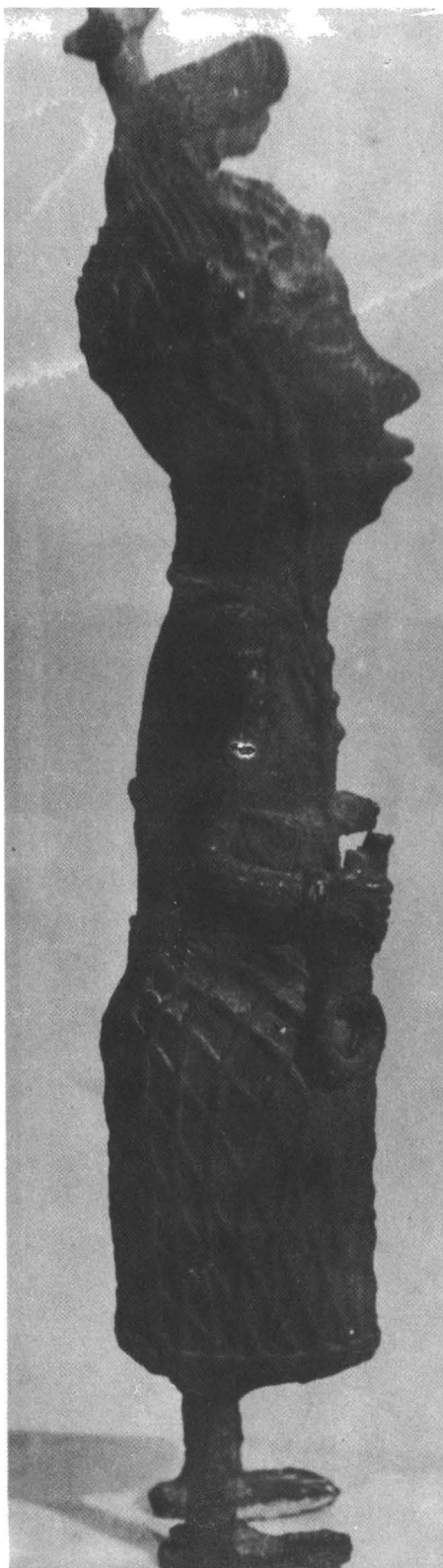
**128.** Ulcior geamăn, Kabylia Mare, Republica Algeriană Democratică și Populară, lut,  $\pm$  19,6 cm, Col. Alexandru Țipoia

**129.** Ulcior geamăn, Kabylia Mare, Republica Algeriană Democratică și Populară, lut,  $\pm$  25 cm, Col. Alexandru Țipoia



**130.** „Oba”, Benin, Republica Benin, bronz,  $\pm$  39 cm, Col. Arh. Alexandru Budișteanu



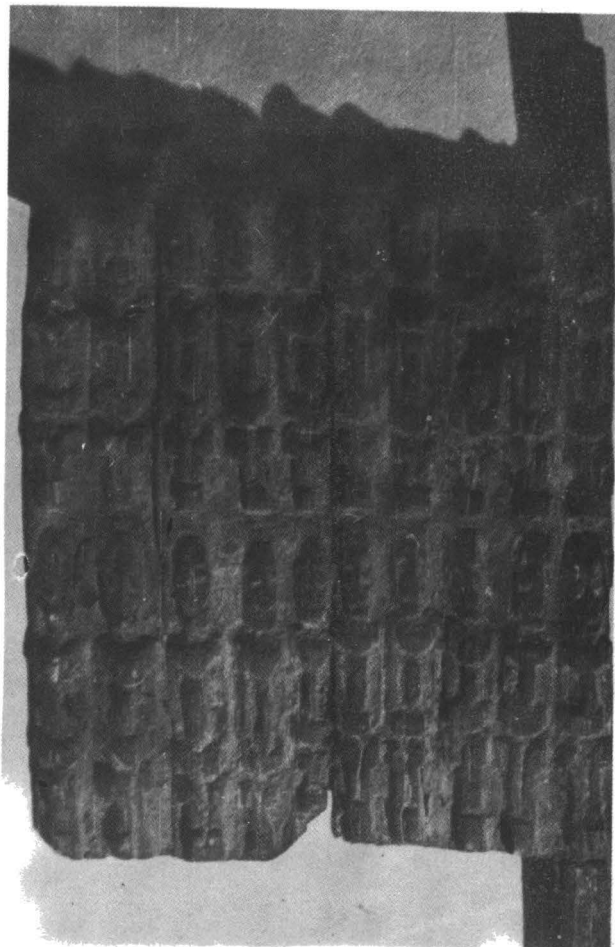


**131.** „Oba” (profil), Benin, Republica Benin, bronz,  $\pm$  39 cm, Col. Arh. Alexandru Budişteanu

**132.** Statuetă de strămoş, Dogon, Republica Mali, lemn,  $\pm$  40 cm, Col. Liviu H. Oprescu



**133.** Uşă de hambar, Dogon, Republica Mali, lemn,  $\pm$  45,5 cm, Col. Liviu H. Oprescu



**134.** Mască Gla, Ngere, Republica  
Coasta de Fildeș, lemn, metal,  $\pm$  25 cm,  
Col. Dan Nasta



**135.** Mască Gla (semiprofil), Ngere,  
Republica Coasta de Fildeș, lemn, metal,  
 $\pm$  25 cm, Col. Dan Nasta



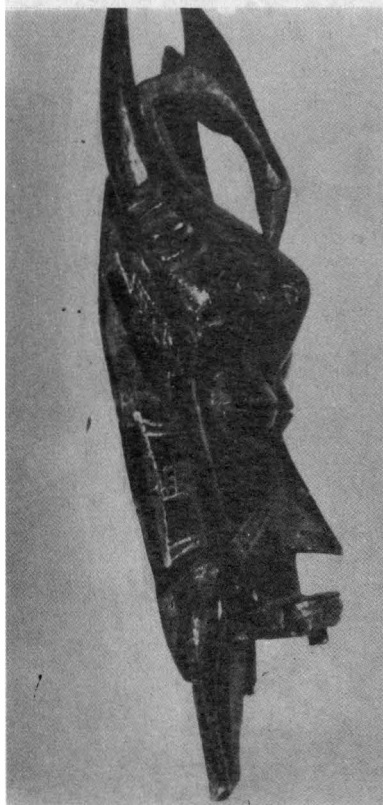




**136.** Mască de strămoș, Senufo, Republica Coasta de Fildeș, lemn, în: 40,5 cm, Col. Diana Șor

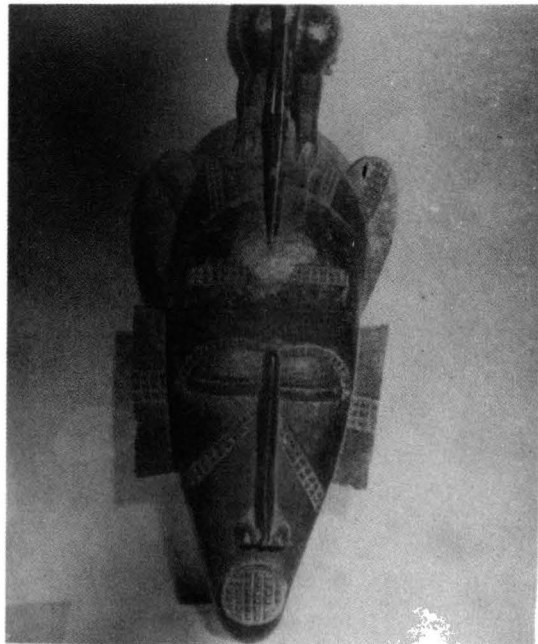
**137.** Mască de strămoș (profil), Senufo, Republica Coasta de Fildeș, lemn, în: 40,5 cm, Col. Diana Șor

**138.** Mască de strămoș, Senufo, Republica Coasta de Fildeș, lemn, în: 40,6 cm, Col. Arh. Alexandru Budișteanu

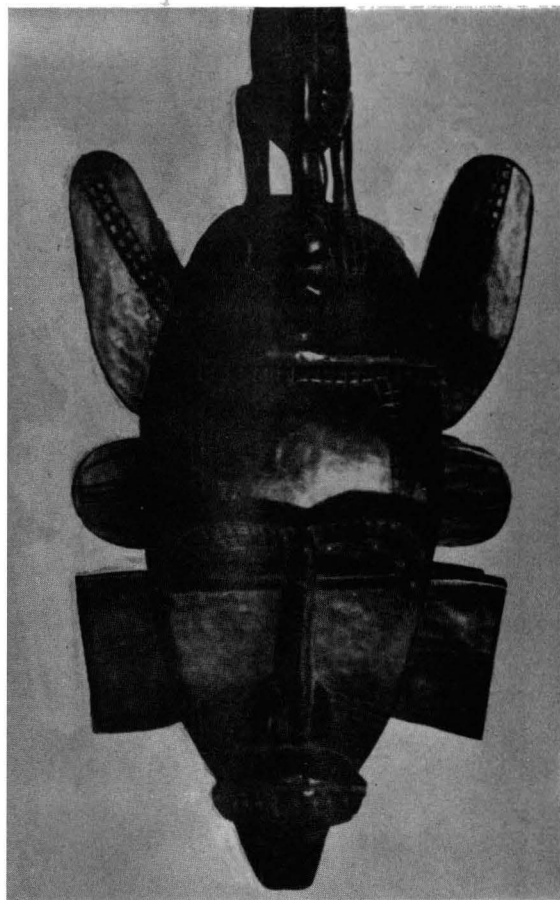


**139.** Mască de strămoș, Senufo, Republica Coasta de Fildeș, lemn,  $\pm$  48,6 cm, Col. Diana Șor

**140.** Mască de strămoș, Senufo, Republica Coasta de Fildeș, lemn,  $\pm$  50,6 cm, Col. Mihail Andreescu



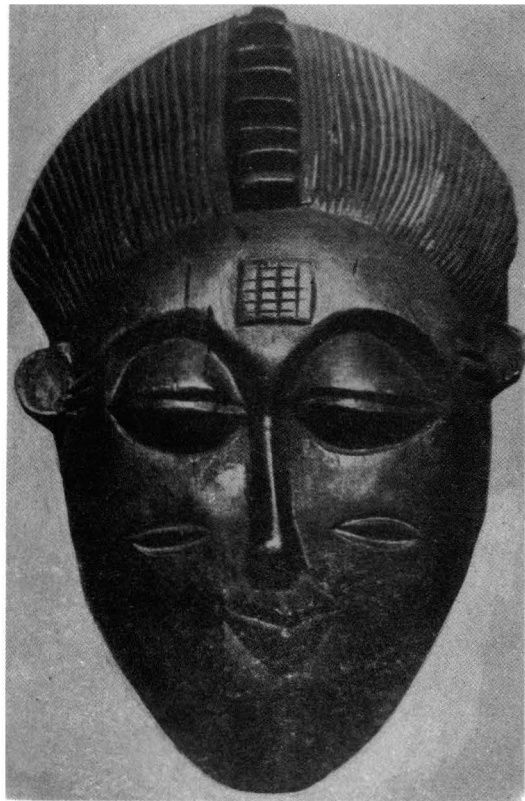
**141.** Mască de strămoș (profil), Senufo, Republica Coasta de Fildeș, lemn,  $\pm$  50,6 cm, Col. Mihail Andreescu





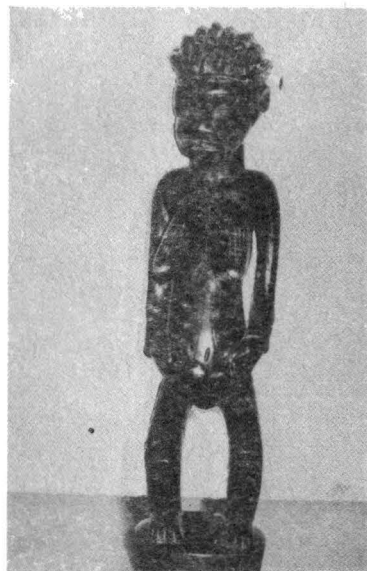
**142. Mască de strămoș, Senulo, Republica Coasta de Fildeş, lemn, f: 39 cm, Col. Ion Pacea**  
**143. Mască de strămoș (profil), Senulo, Republica Coasta de Fildeş, lemn, f: 39 cm, Col. Ion Pacea**  
**144. Mască de strămoș (spate), Senulo, Republica Coasta de Fildeş, lemn, f: 39 cm, Col. Ion Pacea**





**145. Mască de strămoș, Baule, Republica Coasta de Fildeș, lemn, Ț:**  
34,5 cm, Col. Nicolae Cristoveanu

**146. Mască de strămoș, Baule, Republica Coasta de Fildeș, lemn, Ț:**  
30 cm, Col. Mihail Andreescu

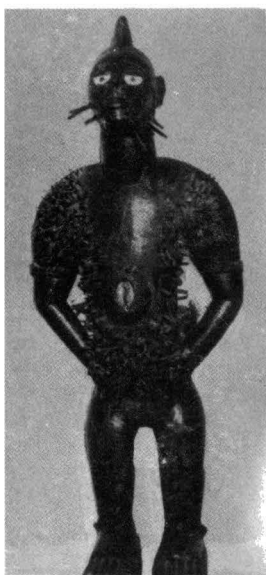


**147. Statuetă de strămoș, Baule, Republica Coasta de Fildeș, lemn, Ț:**  
46 cm, Col. Mihail Focșeneanu



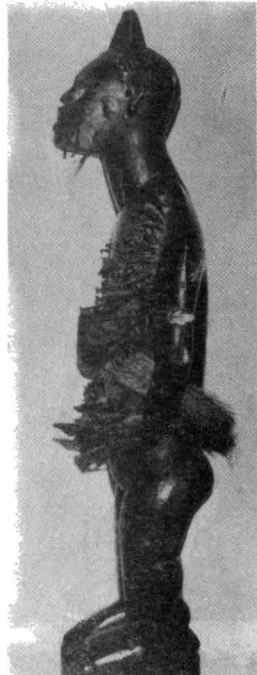


**148.** Păpuși „akua-ba”, Așanti, Republica Ghana, lemn,  $\pm$  32,5 cm; 31 cm, Col. Diana Șor



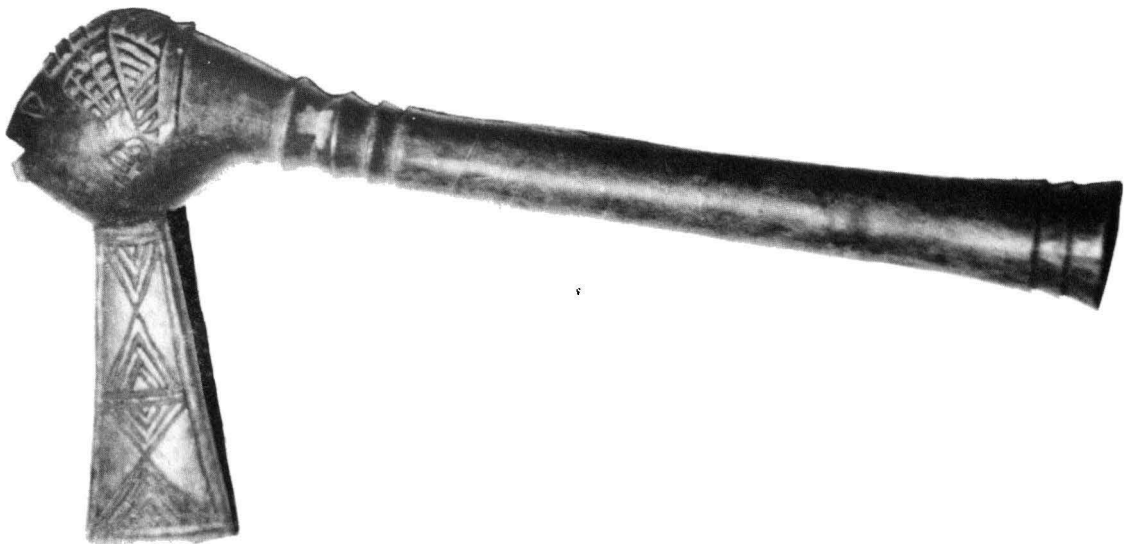
**149.** Fetiș-relicvar cu cuie, Bakongo, Republica Zair, lemn, metal,  $\pm$  119,7 cm, Col. Ion Bîțzan

**150.** Fetiș-relicvar cu cuișe (profil), Bakongo, Republica Zair, lemn, metal, t: 119,7 cm, Col. Ion Bitzan



**151.** Statuete ale societății „Bwami”, Lega, Republica Zair, fildes, t: 18,4 cm; 12,8 cm; 18,2 cm; 9,4 cm, 14,2 cm; Col. S. Demetrescu





**152.** Ciocan pentru tamtam, Baluba, Republica Zair, lemn,  $\pm$  26 cm; Col. Arh. Dorel Defour

**153.** Ciocan pentru tamtam, Baluba, Republica Zair, lemn,  $\pm$  25,7 cm, Col. Arh. Dorel Defour





EGLISE ET TOUR DES TROIS SAINTS

J. M. H. 1844

**154. Auguste Raffet** – „Eglise et tour des Trois Saints” – litografie: fața lucrării, înainte de restaurare

**155. Auguste Raffet** – „Eglise et tour des Trois Saints” – litografie: fața lucrării, după restaurare



EGLISE ET TOUR DES TROIS SAINTS

J. M. H. 1844



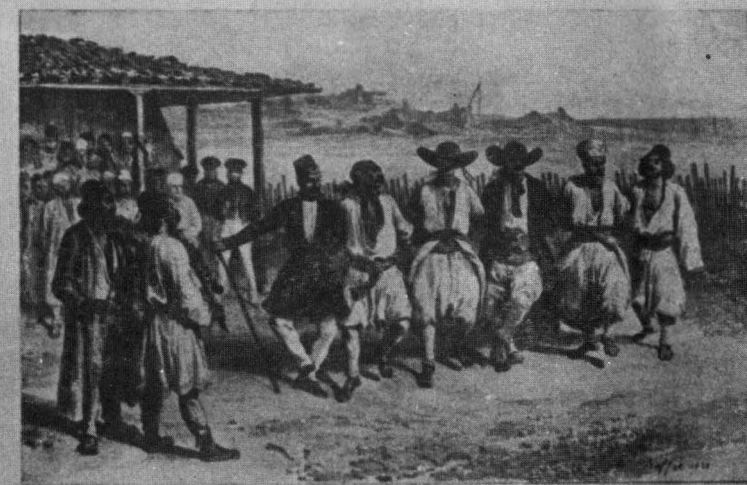
Deposited in the Library of the Ministry of the Interior

LA JOK  
Basse Volante  
Lith. (Mabius) & Co. 1870

Deposited in the Library of the Ministry of the Interior

**136. Auguste Raffet – „La Jok” – litografie: fața lucrării, înainte de restaurare**

**137. Auguste Raffet – „La Jok” – litografie: fața lucrării, după restaurare**



Deposited in the Library of the Ministry of the Interior

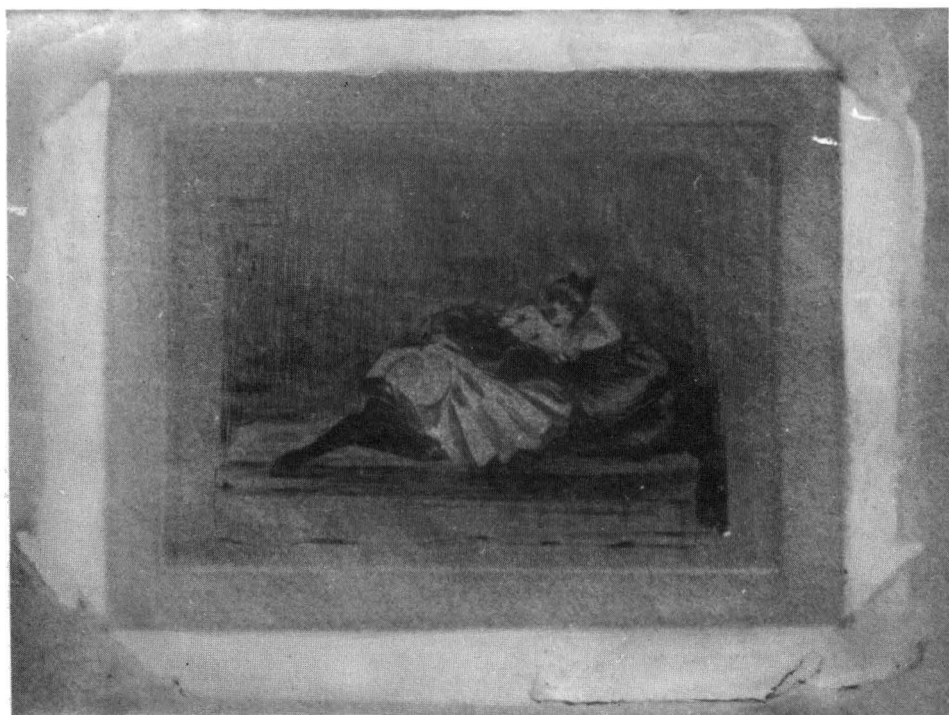
LA JOK  
Basse Volante  
Lith. (Mabius) & Co. 1870

Deposited in the Library of the Ministry of the Interior





**158.** Anonim – „Bukarest” – gravură metal: fața lucrării, după restaurare



**159.**  
Anonim –  
„Balerină”  
– pointe-  
sèche: fața  
lucrării  
înainte de  
restaurare



**160.** Anonim – „Balerină” – pointe-sèche: fața lucrării în timpul restaurării, vedere prin transparență

**161.** Anonim – „Balerină” – pointe-sèche: fața lucrării, după restaurare





**162.** Theodor Aman - „Studiu” - aquaforte: fața lucrării, înainte de restaurare, detaliu, sfîșierile suprafeței







**164.** *Theodor Aman* – „Studiu” – aquaforte: fața lucrării, după restaurare

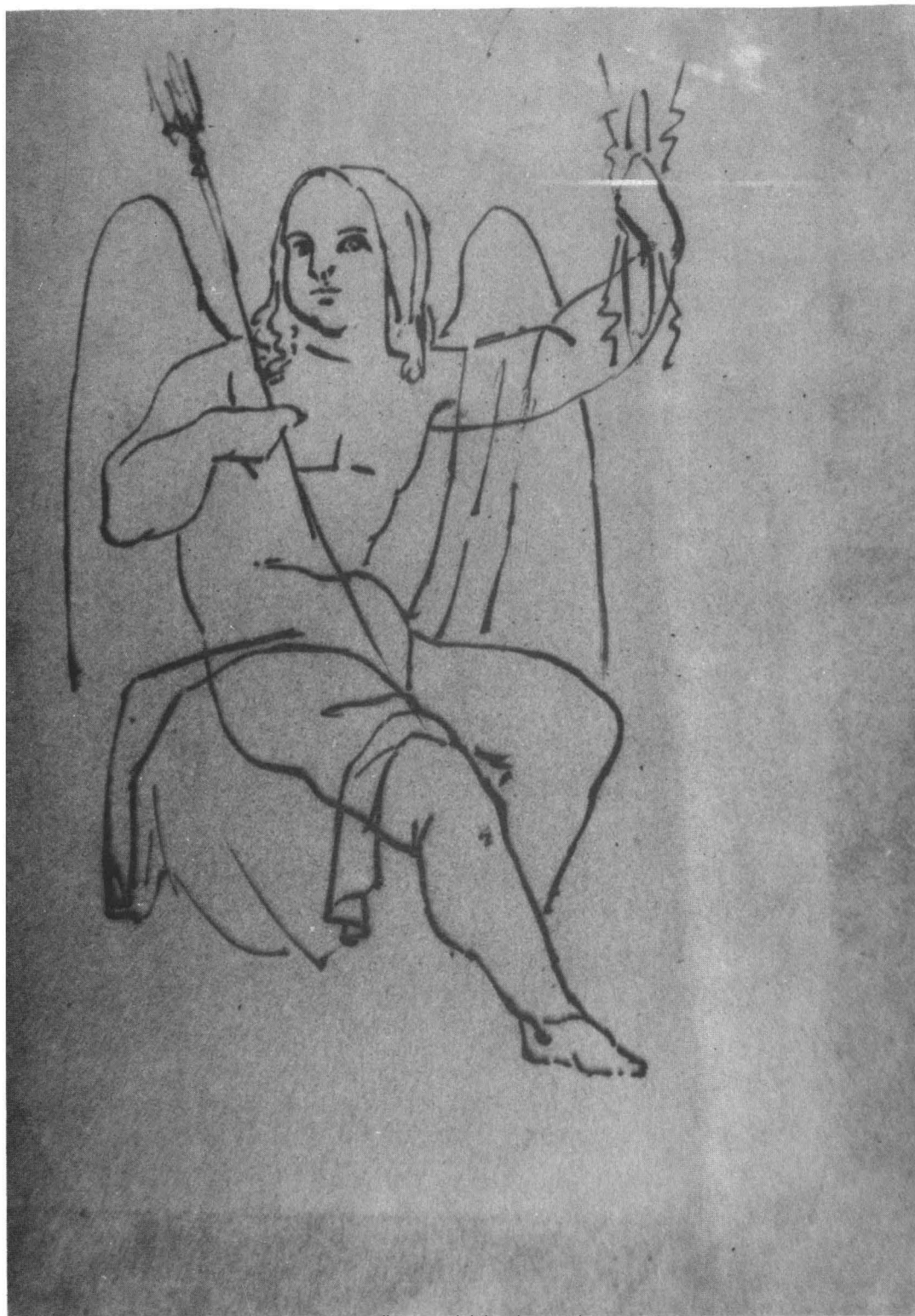


**168.** Gheorghe Tattarescu - „Apollo” - cerneală ferogalică: fața lucrării, înainte de restaurare



168. Gheorghe Tătărescu - „Apollo” (zeu soarelui și muzicii și protector al artelor), înainte de restaurare





82/36



**168.** Gheorghe Tattarescu - „Jupiter” - cerneală ferogalică: spatele lucrării, înainte de restaurare  
[www.muzeulbucurestiului.ro](http://www.muzeulbucurestiului.ro) / [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)









**172. Sava Henția -**  
**„Cazaci și cerchezi” -**  
 creion (grafit): fața  
 lucrării, înainte de res-  
 taurare



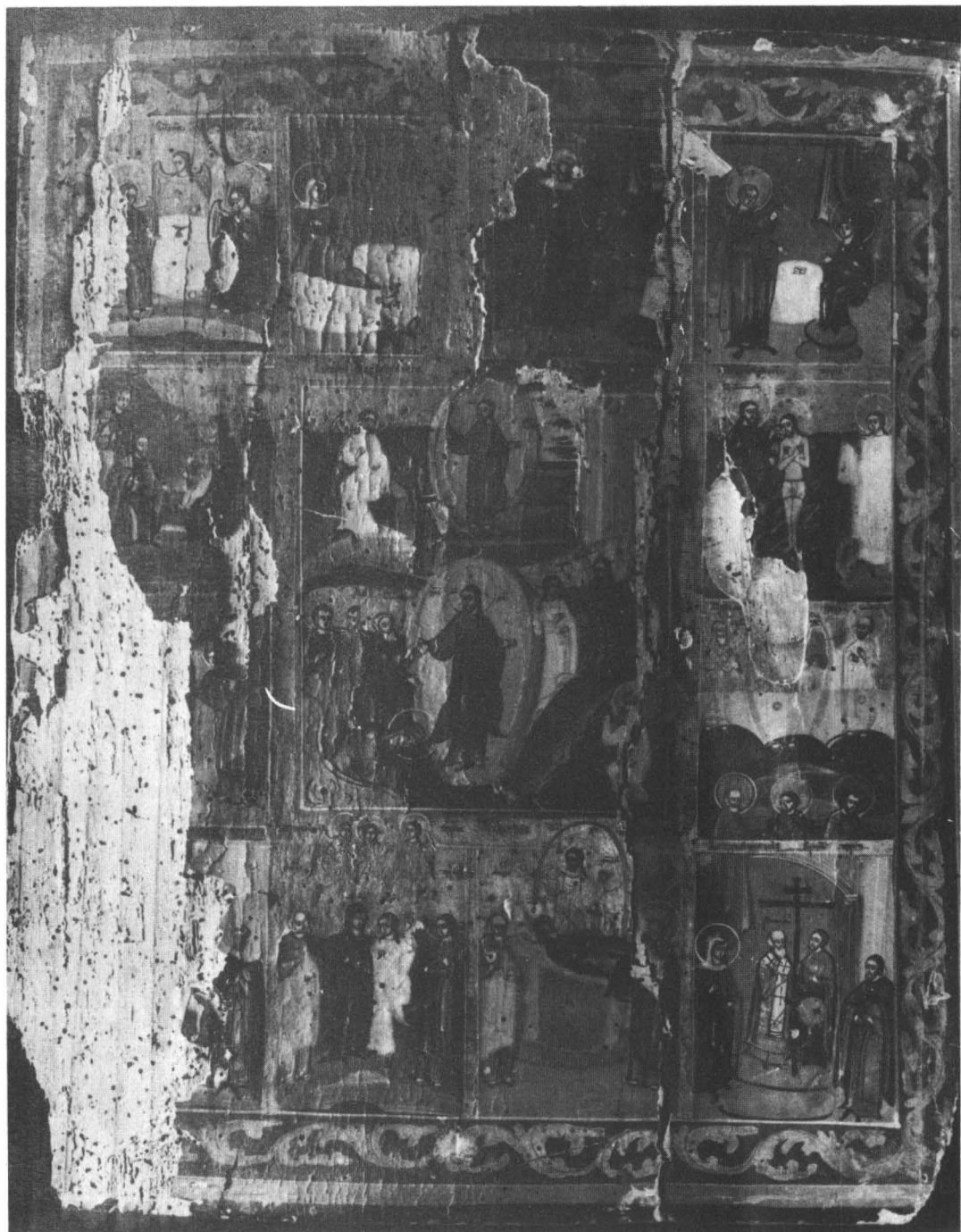
**173. Sava Henția -**  
**„Bolintin” - creion**  
 (grafit): fața lucrării,  
 înainte de restaurare

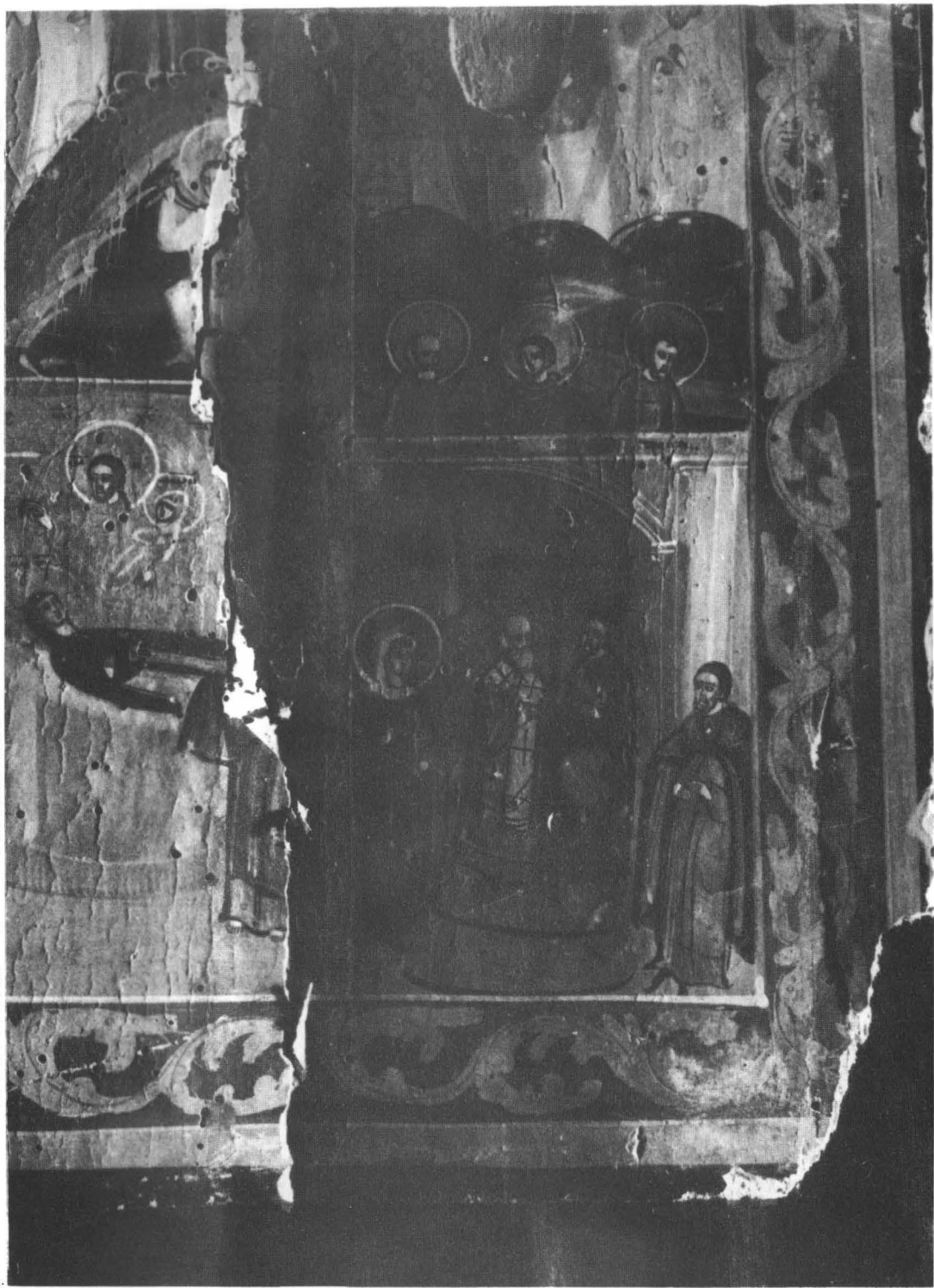


**174. Sava Henția -**  
**„Bolintin” - creion**  
 (grafit): fața lucrării, în  
 timpul restaurării



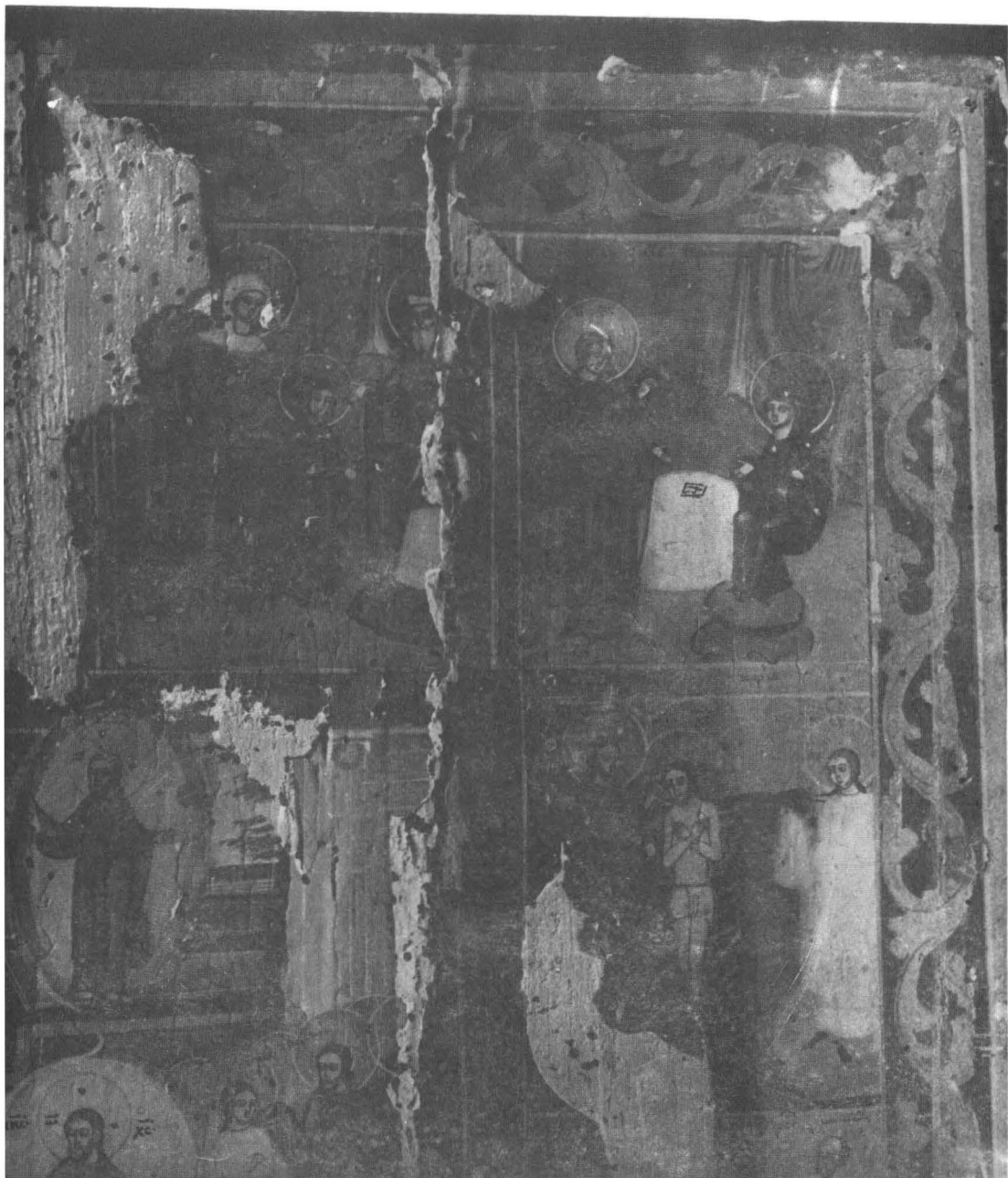
**175. Ansamblu față – lumină laterală (încainte de restaurare)**





**176.** Detaliu față dreapta jos (înainte de restaurare)

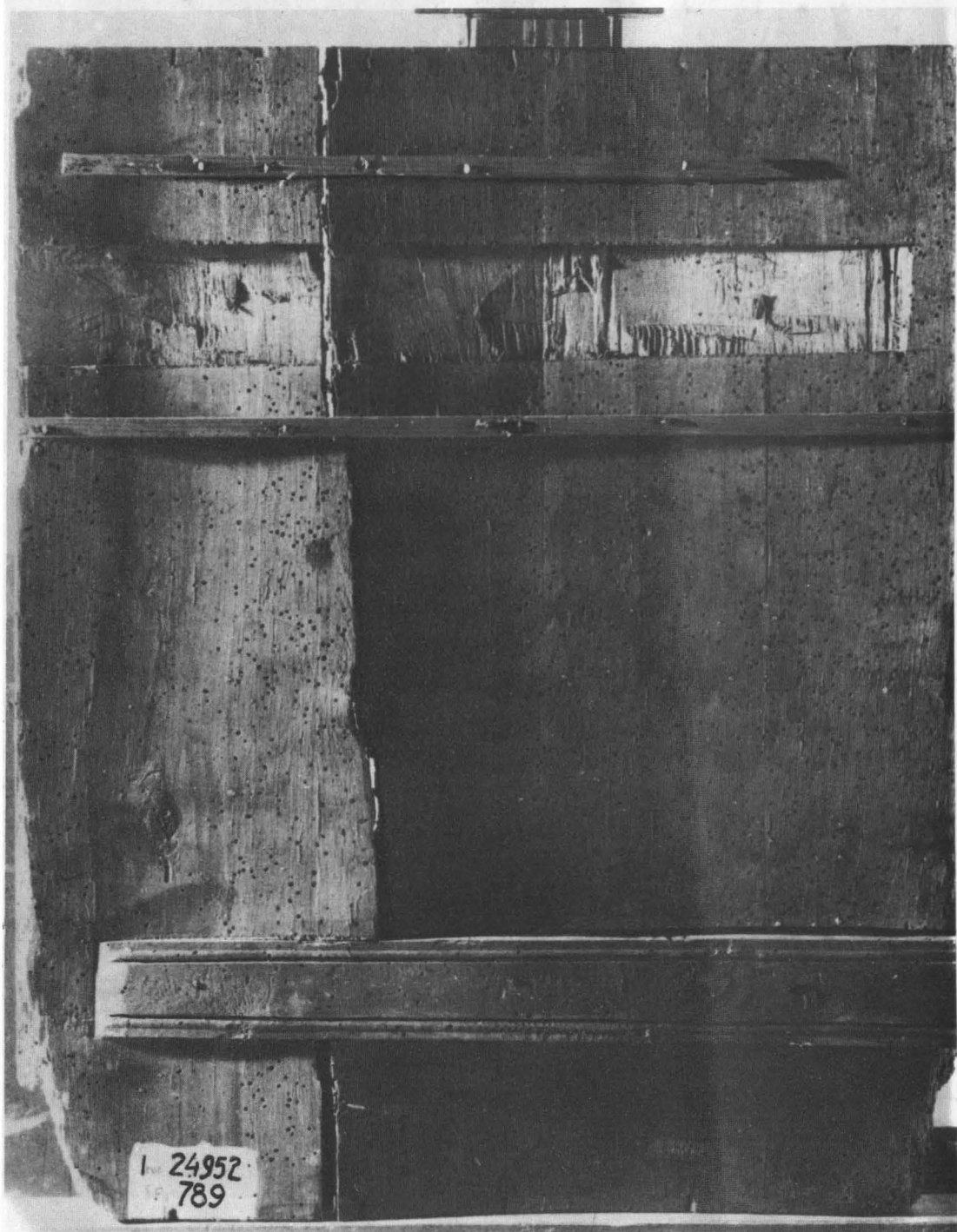




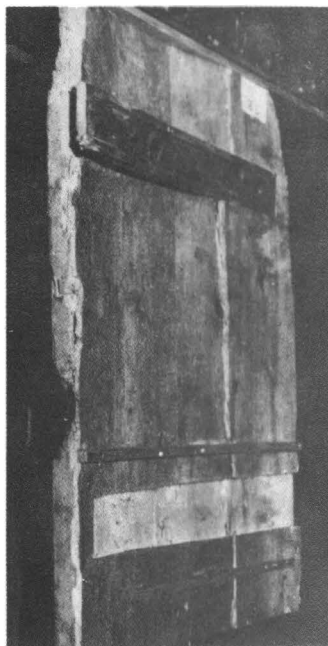


**178.** Detaliu față stînga jos (înainte de restaurare)

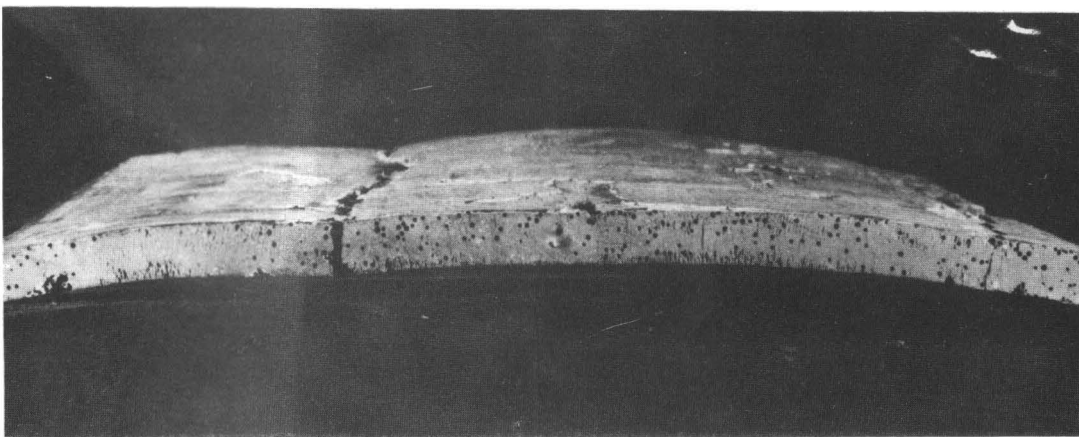
**179.** Ansamblu spate – lumină directă (înainte de restaurare)



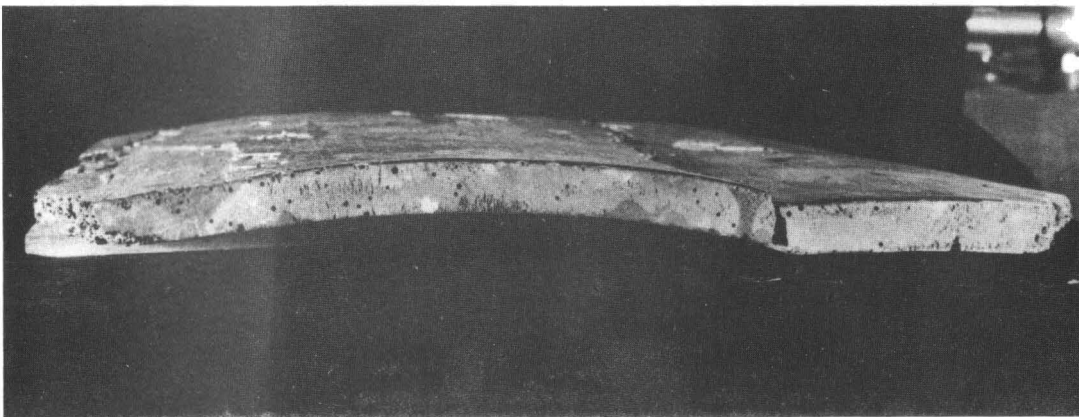
**180. Detaliu spate – lumină directă (înainte de restaurare)**



**181. Detaliu spate – lumină directă (înainte de restaurare)**



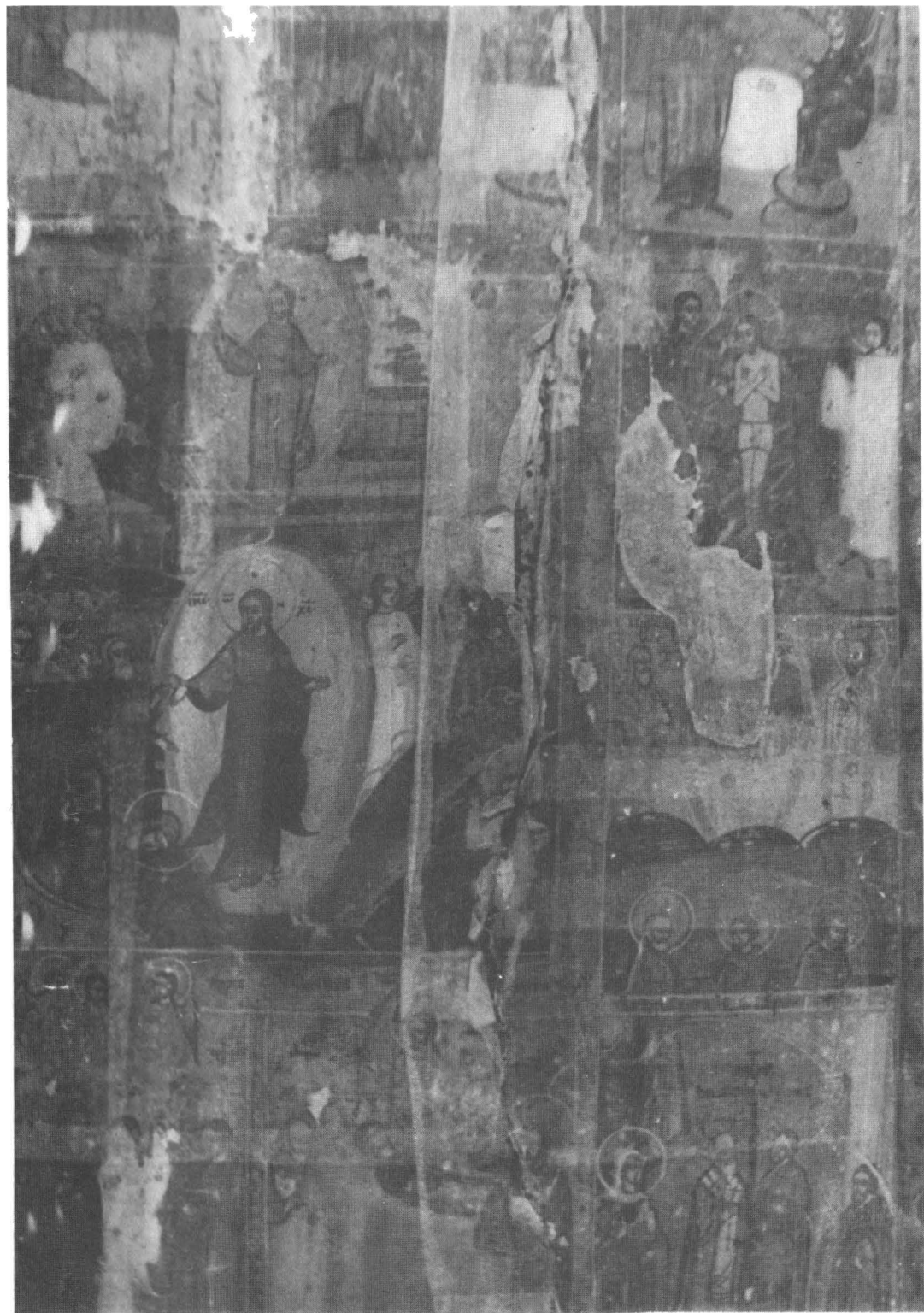
**182. Detaliu spate – lumină directă (înainte de restaurare)**





**183. Ansamblu față după restaurare – lumină directă și consolidarea straturilor pictural și restaurare lemn (în timpul restaurării)**





**184.** Detaliu centru față după consolidarea stratului pictural și restaurare lemn (în timpul restaurării)





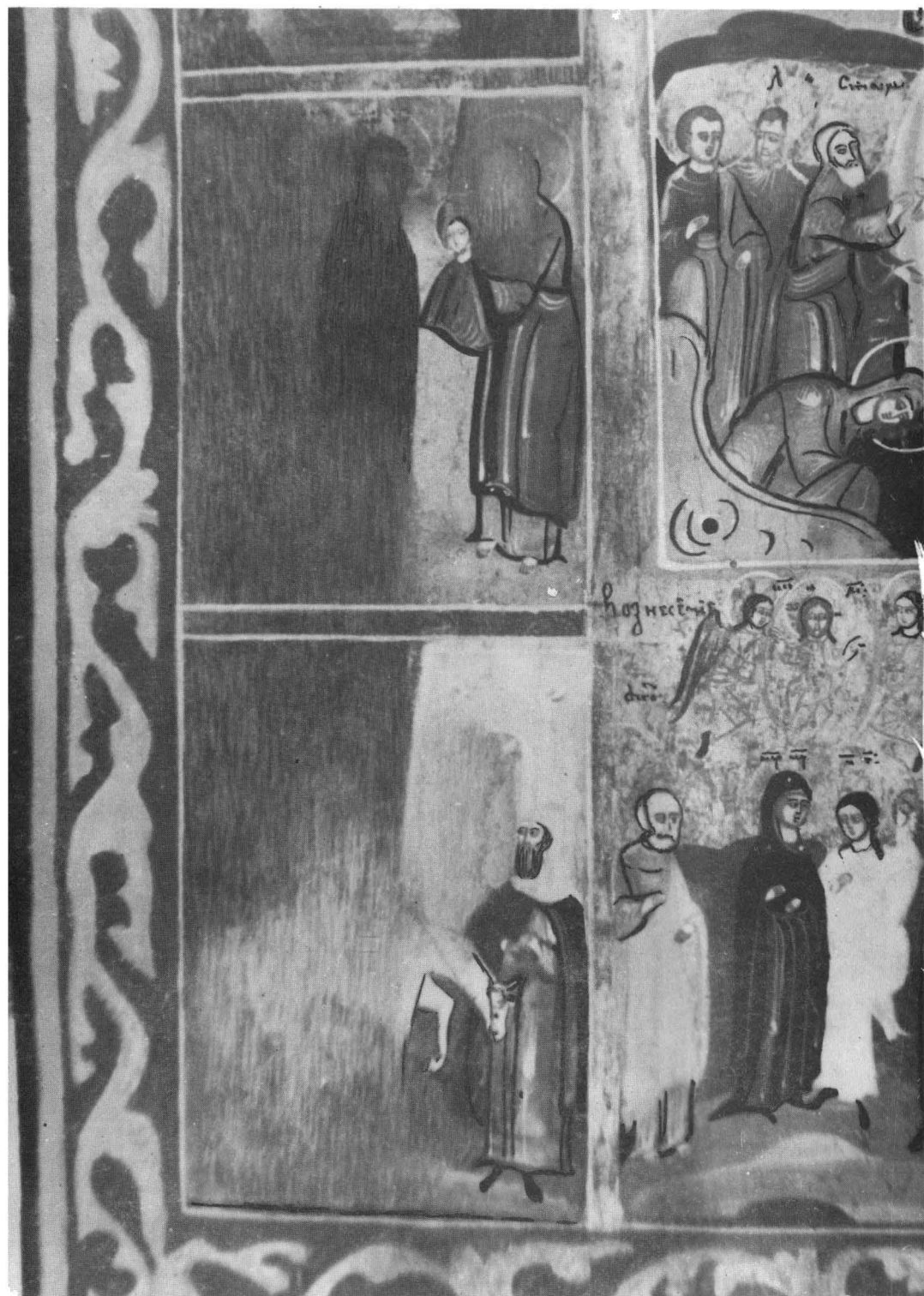
**186.** Detaliu față completare cu grund nou, obturare canal carii (în timpul restaurării)







**198. Ansamblu față după restaurare – lumină directă**





190. Detaliu față central inferior după restaurare – lumină directă  
[www.muzeulbucurestiului.ro](http://www.muzeulbucurestiului.ro) / [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)





**191.** Cornel Medrea. „Simfonia a IX-a” – înainte de restaurare

**192.** Cornel Medrea. „Simfonia a IX-a” – înainte de restaurare





**193.** Cornel Medrea. „Simfonia a IX-a” – după restaurare

[www.muzeulbucurestiului.ro](http://www.muzeulbucurestiului.ro) / [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)

Redactor: EUGENIA VIȘINOIU

---

Coli de tipar: 28

Format: 70X100/16

Bun de tipar: 22.IX.1992

Tiparul executat sub comanda nr. 777 la  
Tipografia Bucureștii Noi



**ISBN 973-95328-8-8**