



MUZEUL ASTRA
COMPLEXUL NATIONAL MUZEAL ASTRA



CIBINIUM

2009 - 2010

CONSILIUL JUDEȚEAN SIBIU
COMPLEXUL NAȚIONAL MUZEAL ASTRA

C I B I N I U M

2009 - 2010



Editura „ASTRA Museum”
Sibiu, 2010

Coperta 1: Icoană pictată pe sticlă *Maica Domnului Îndurerată*, Șcheii Brașovului,
sfârșitul secolului al XIX-lea. Colecția Muzeului ASTRA
Coperta 4: *Centrul ASTRA pentru patrimoniu*

Colegiu de redacție: Dr. Paul NIEDERMAIER - membru corespondent la Academiei Române
Dr. Ilie MOISE
Drd. Valeriu OLARU
Dr. Ovidiu Marian BARON
Drd. Maria BOZAN
Mirela CREȚU
Valer DELEANU
Delia VOINA

Corectură: Mirela CREȚU
Valeriu OLARU
Delia VOINA

DTP: Liliana OPRESCU

Fotografii: Arhiva Complexului Național Muzeal ASTRA
Alexandru OLĂNESCU

Traducere rezumate: Limba engleză: Mihaela GHERGHEL
 Dorana CIORAN
 Limba franceză: Louis GUERMOND
 Maria BOZAN
 Olimpia COMAN-SIPEANU
 Limba germană: Camelia ȘTEFAN
 Mihaela MONDOC
 Gabriela MIHĂLȚIAN

Adresa Editurii „ASTRA Museum”



Piața Mică, nr. 11, 550182, Sibiu
Tel.: + 0269/21.81.95
Fax: + 0269/21.80.60
e-mail: office@muzeulastra.ro

Responsabilitatea pentru conținutul articolelor revine în întregime autorilor.

© 2010, Toate drepturile sunt rezervate autorilor.

ISSN 1842-0249

CUPRINS

CERCETĂRI ETNOGRAFICE

Cultura materială

Marius Florin Streza - Reconstrucția gospodăriei-atelier de prelucrare a pietrei din comuna Cupșeni, județul Maramureș | 7

Adrian Nicolae Alexe - Casa tradițională din Șcheii Brașovului reprezentată în Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA | 12

dr. Ovidiu Marian Baron - Muzee și comunități. Satul Găleșoaia | 18

Constantin Popa - Date privind ocupațiile tradiționale ale unor comunități rurale din Valea Hârtibaciului | 24

Irina - Eliza Penciu - Alimentație și obiceiuri culinare în spațiul german și în Transilvania. Secolele XIII-XVII | 29

Mihaela Gherghel - Alimentația tradițională în localitatea Gura Râului, județul Sibiu | 41

dr. Andreea Petra Brezan - Două biserici de lemn din satele Schela și Horezu (județul Gorj). O cercetare privind imaginarul rural românesc din secolul al XIX-lea | 50

Karla Roșca, Horst Klusch - Tehnologia de producție și caracteristicile vaselor din Vințu de Jos, județul Alba | 72

Mihaela Mondoc - Găteala capului și podoabele portului tradițional femeiesc din Țara Oașului. O frântură de frumos dintr-o țară îndepărtată | 79

Valer Deleanu - Un sistem al transporturilor populare din România | 98

dr. Volker Wollmann - Schwarzwälder flößer aus Schiltach in Siebenbürgen

| 115

Cultura spirituală

dr. Elena Băjenaru - Considerații privind începutul picturii pe sticlă în Țara Făgărașului | 131

dr. Olimpia-Angela Coman-Sipeanu - Pictura pe sticlă contemporană. Tradiție, inovație, kitsch | 139

Carmina Maior - Sate și obiceiuri: *Mironosițele* | 151

Oana Burcea - Lăutarii din Zece Prăjini. Studiu de caz | 158

Colecții muzeale

dr. Dorel Marc - Valori identitare culturale din zona Topliței, Mureșul Superior în colecțiile Muzeului *Asociațiunii* ASTRA din Sibiu | 170

dr. Alina Geanina Ionescu - Icoanele atribuite zugravului *Savu Moga* din colecția Muzeului ASTRA și colecția Arhiepiscopiei Sibiului | 185

Simona Malearov - Piese reprezentative de mobilier pictat săsesc în colecțiile Muzeului de Etnografie Săsească „Emil Sigerus” | 193

Claudia Elena Zidaru - Considerații istorice și etnografice asupra podoabelor costumului de sărbătoare săsesc. Paftale, cordoane, ace de vălătură | 201

drd. Maria Bozan - Obiecte japoneze în colecțiile Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder” din Sibiu | 210

Raluca Bușie - O donație inedită la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder”: Colecția de păpuși etnografice indiene. Miresele | 224

dr. Anda - Lucia Spănu - Culturile Asiei, Africii și Americii în colecțiile și expozițiile *Museum für Völkerkunde* din Viena și *Náprstek Museum* din Praga | 232

CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA PATRIMONIULUI NAȚIONAL

drd. Valeriu Ion Olaru - Oportunități pentru dezvoltarea, conservarea și restaurarea patrimoniului Muzeului ASTRA. Mecanismul financiar al spațiului economic european | **245**

Marius Iuga - Analiza privind efectele luminii asupra patrimoniului mobil din Depozitul Muzeului de Etnografie și Artă Populară Săsească „Emil Sigerus” | **253**

Delia Voina, Lucica Novac - Depozitul *Aparat complementar*. Organizare și funcționare | **264**

Vasilica Izdrailă, Cornelia Kertesz - Aspecte privind documentarea și restaurarea unor broderii pe fileu | **269**

Florența Moga - Restaurarea unei piese de îmbrăcăminte *Kürschner* din secolul al XIX-lea | **283**

Sorin Fogarascher - Metode și tehnici de restaurare a obiectelor ceramice din colecțiile Muzeului ASTRA | **290**

dr. Simona Maria Cursaru-Herlea - Considerații privind conservarea și restaurarea unei cahle din secolul al XIX-lea de la Mădăraș (județul Harghita) | **294**

Gabriela Negoescu - Mobilier pictat din Transilvania: prezentare și restaurare | **304**

drd. Cristina Dăneasă - Restaurarea unei cruci de altar din colecția Complexului Național Muzeal ASTRA | **319**

ANIVERSĂRI

Liliana Oprescu - Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie” la 20 de ani (1990-2010) | **329**

RECENZII. NOTE BIBLIOGRAFICE

- *Publicațiile Muzeului ASTRA, 2009-2010* (Delia Voina) | **337**
- Alina Geanina Ionescu - *Icoanele pe lemn și sticlă din principalele colecții sibiene*, Sibiu, Editura „ASTRAMuseum”, 2010, 147 p. (Ioan Opreș) | **338**
- Alina Geanina Ionescu - *Conservarea și restaurarea icoanelor din colecția Muzeului „ASTRA”, Sibiu*, Editura „ASTRAMuseum”, 2010, 108 p. (Ioan Opreș) | **340**
- Karla Roșca, Horst Klusch, *Ceramica de breaslă, habană și manufacturieră din Transilvania*, Sibiu, Editura Honterus, 2010, 328 p. (Delia Voina) | **341**
- Olimpia Coman-Sipeanu, *Icoane pe sticlă din patrimoniul Muzeului ASTRA Sibiu. Colecția „Cornel Irimie”*, Sibiu, Editura „ASTRAMuseum”, 2010, 195 p. (Delia Voina) | **342**
- Alina Geanina Ionescu, *Povestiri din Muzeul ASTRA*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2010, 49 p. (Constantin Necula) | **343**
- *Cibinium 2006-2008*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, Partea I, 2008, 350p.; Partea a II-a, 2009, 350 p. (Anda - Lucia Spănu, Delia Voina) | **343**

Lista autorilor | **347**

Cercetări etnografice

RECONSTRUCȚIA GOSPODĂRIEI-ATELIER DE PRELUCRARE A PIETREI DIN COMUNA CUPȘENI, JUDEȚUL MARAMUREȘ

Abstract: The reconstruction of the stone processing homestead from Cupșeni, Maramureș County marks the beginning of the ore and stone processing group in The ASTRA Open Air Museum. This is a traditional homestead from the Lăpuș area. The house, the hen coop, the pigsty were brought from Cupșeni Village and the shed from Ungureni Village.

The stone blocks were, usually, transported from the Șatra Mountain, a dead volcano, nearby Cupșeni. Many of the objects made by the local stone processors are related to the traditional way of life: fence and gate pillars, well circles, slabs, hand mills, grindstones, crosses, tombstones.

Centrele sătești specializate în meșteșuguri au apărut în zonele agricole deficitare, cu pământ sărac, unde până și creșterea animalelor (bovine, ovine) nu aducea suficiente resurse gospodăriei. În schimb, prezența unor resurse naturale (lut, lemn, piatră fier etc.) pe teritoriul localității sau în imediata sa apropiere, ori prezența energiei hidraulice a râurilor (debit relativ constant și ușor de captat) au favorizat dezvoltarea și răspândirea meșteșugurilor țărănești, accelerând schimburile economice și satisfacerea nevoilor în continuă creștere la nivelul satului românesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Meșteșugurile tradiționale au avut „un teren mult mai prielnic de dezvoltare la agricultorii sedentari”¹. Inițial, doar un număr mic de oameni s-au desprins de agricultură pentru a se specializa într-un anumit meșteșug ce acoperea nevoile uneia sau mai multor comunități. Agricultura rămâne în continuare principala activitate economică.

În România, specializarea satelor meșteșugărești s-a dezvoltat cu predilecție în regiuni subcarpatice din Oltenia, Muntenia și Moldova, în unele zone muntoase din Transilvania și în apropierea orașelor.

Amplarea și dezvoltarea mai timpurie a fenomenului în Transilvania se explică nu numai prin posibilitățile oferite de structura geografică și geologică a terenului (resursele de materii prime) dar, în general, și prin unele cauze interne.

Meșteșugul prelucrării pietrei s-a practicat în țara noastră încă din cele mai vechi timpuri fiind asociat mai ales cu arhitectura tradițională (elemente constructive pentru case, fântâni, porți) și industria morăritului (pietre de moară). Prin diversitatea produselor sale însă, el se regăsește într-o arie mult mai largă a civilizației materiale (obiecte de uz gospodăresc – rășnițe, pive manuale, tocile, gresii) și spirituale (obiecte de cult – mese de altar, lespezi, cruci de mormânt, troițe).

¹ Nicolae Dunăre, *Răspândirea satelor specializate în meșteșuguri populare pe teritoriul României*, în *Cibinium 1967-1968*, Sibiu, p. 26.

Satele specializate în prelucrarea pietrei sunt de două tipuri:

- Vărari (Apuseni, Bicăz, Dobrogea);
- Pietrari (Buzău, Hunedoara, Maramureș)².

Practicat exclusiv în așezările submontane și de deal, pietrăritul a fost determinat în continuitatea și intensitatea lui, de necesitatea acoperirii unor permanente cerințe comunitare, favorizat de prezența materiei prime – piatra, în varietățile accesibile tehnicilor și tehnologiilor simple: tufuri și spume vulcanice, calcare, gresii. Sunt binecunoscute centrele specializate în prelucrarea pietrei – Albești (Argeș), Măgura (Buzău), Cireșoia (Bacău), Peșteana (Gorj) sau Ciceu (Cluj) – a căror producție a acoperit necesitățile unor mari arii teritoriale.

Fără a avea amploarea din centrele amintite, pietrăritul din zona Lăpuș relevă inedite aspecte de civilizație materială; intensitatea la care a fost practicat nu a condus la specializarea unor centre, el fiind asociat (complementar) ocupațiilor de bază din zonă: agricultură, creșterea animalelor, pomicultură. Meșterii pietrari satisfăceau nevoile unei piețe ce cuprindea Lăpușul, Chioarul și o parte din Maramureș.

Pietrăritul a fost practicat în Lăpuș în două centre situate la poalele conului vulcanic Șatra (1041 m), Cupșeni și Izvoarele (Bloaja). Cu un instrumentar restrâns, rudimentar, pietrarii lăpușeni au lucrat, pe bază de comenzi ferme, majoritatea produselor de piatră cunoscute: pietre de temelie, scări la casă, stâlpi de porți și garduri, ghizduri și vălaie de fântână, mese de biserică și curte, lespezi și cruci de mormânt, pietre de moară și de râșniță, pietre de tocilă și gresii. Deși marea majoritate a produselor au fost confecționate din rațiuni strict utilitare, acestea prezintă și valențe estetice, îmbinând masivitatea, monumentalitatea cu proporțiile ales găsite, un decorativism simplu cu finețea execuției.

Gospodăria-atelier de pietrar din Cupșeni este compusă din casă (proprietar Filip Marin, Cupșeni) și șură (proprietar Buda Vasile, Ungureni) la care s-au adăugat, ulterior, și alte anexe, în care, alăturat pietrăritului să fie ilustrate ocupațiile specifice zonei. Achiziționarea, transferul și reconstrucția ei în cadrul Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului a însemnat demararea organizării *Grupei tematice de prezentare a prelucrării pietrei*, prevăzută în *Proiectul tematic al muzeului*, dar și salvarea unui monument de arhitectură tradițională.

La sfârșitul anului 2009 erau reconstruite: casa de locuit, șura, cotețul de porci, cotețul de găini. La începutul lui 2010 s-a realizat sistemul de împrejmuire cu gard din nuiele de alun pe trei laturi și scânduri cu stâlpi de piatră pe latura de la drum. Campania de achiziții desfășurată în anul 2008 la Cupșeni, Ungureni, Costeni și Libotin a avut ca rezultat completarea inventarului gospodăresc cu peste 250 de obiecte cumpărate din Cupșeni, la care se adaugă alte 30 de obiecte donate de localnici. Casa a fost ridicată prin programul *Patrimoniu în pericol* cu finanțare de la Ministerul Culturii, iar anexele gospodărești și împrejmuirea printr-un grant acordat de către Luxemburg, Islanda și Norvegia.

Casa, de dimensiuni mari (1180 x 560 cm) a fost construită de familia Filip la sfârșitul secolului al XIX-lea. Inițial era compusă din camera de locuit și tindă, apoi s-a mărit prin adăugarea camerei de oaspeți, la jumătatea secolului al XX-lea.

² Ibidem, p. 40.



Gospodăria de pietrar din Cupșeni - realizarea împrejurii
Stone Processing Homestead from Cupșeni - making the fence

Materialul de construcție pentru pereți este lemnul de fag rotund. Stâlpii prispei și scheletul acoperișului sunt din lemn de brad cu învelitoare de paie. La interior, pe jos și pe pereți, s-a folosit lipitură de pământ galben. Toată construcția este așezată pe un soclu de piatră de carieră, fasonată.

Șura a fost achiziționată în anul 1997 din satul Ungureni, comuna Cupșeni, și a aparținut lui Buda Vasile. Din punct de vedere funcțional șura are trei compartimente: două *grajduri* (595 x 315 cm, respectiv 595 x 320 cm) și *aria* (595 x 470 cm), aflată între cele două *grajduri*. Aceasta din urmă este închisă cu o poartă din scândură de brad, întărită, cu rolul de a adăposti carul și unele obiecte de uz gospodăresc. Intrarea în cele două *grajduri* (unul pentru cai și celălalt pentru vite) se face pe părțile laterale ale șurii. Podeaua din cele două *grajduri* este din scândură de brad, iar în *arie* din lipitură de pământ.

Pereții sunt realizați din bârne rotunde de fag, încheiate în *cheutoare rotundă*. Acoperișul, în patru ape, este din căpriori și lați de brad cu învelitoare de paie, asemănător cu cel al casei.

Ultimul meșter pietrar din sat, Filip Ioan, a decedat în anul 2006, la vârsta de 83 de ani. În anul 1998 muzeul a comandat spre execuție, la acest meșter, mai multe obiecte ce acoperă o gamă largă de produse specifice prelucrării pietrei din zona Lăpușului³:

- Stâlpi de poartă din piatră (230 x 40 x 25 cm), ciopliți în patru muchii, rotunjiți și ornamentați la partea superioară, prevăzuți cu câte două orificii transversale pentru prinderea balamalelor;

- Stâlpi de gard din piatră (150 x 30 x 20 cm), ciopliți în patru muchii, având partea superioară în formă de trunchi de piramidă, iar pe părțile laterale prezintă locașuri pentru prins gardul;

- Pereche de pietre de moară (d – 100 cm);

- Pereche de pietre de râșniță (d – 40 cm);

- Piatră de tociță (d – 35 cm);

- Un vălău de fântână (200 x 50 x 50 cm) de formă paralelipipedică, scobit în interior;

³ Documentație din Dosarul de monument aflat la Arhiva științifică a Muzeului Civilizației Populare Tradiționale ASTRA. Însemnări făcute de Aurel Rozor, muzeograf.



Gospodăria de pietrar din Cupșeni - finalizarea acoperișului casei
Stone Processing Homestead from Cupșeni - finalizing the straw roof of the house

- Piatră alergătoare în faze de lucru:
 - Piatră brută, degroșată (colțurită)
 - Piatră formată parțial (rotunjită)
 - Piatră formată parțial (rotunjită și găurită)
 - Piatră finită (rotunjită, găurită, cu nișă de prindere a fluturului și ferecată).

Piatra necesară a fost adusă de pe râul Bloaja, de la o distanță de 5-6 ore de mers cu carul, peste munte. Realizarea acestor piese conferă un plus de valoare *Gospodăriei de prelucrare a pietrei din Cupșeni, județul Maramureș*.

Reconstrucția gospodăriei din Lăpuș ne apropie, cu încă un pas, de finalizarea proiectului tematic al Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului. La aceasta se mai adaugă câteva reconstrucții de monumente ce vin să întregescă *Grupa de prelucrare a minereului și a pietrei*⁴: Gospodăria-atelier de prelucrare a chihlimbarului din Colți, județul Buzău (vernisată în 18 mai 2008); Gospodăria de miner marmurar din Alun, județul Hunedoara (vernisată în 16 mai 2010); Fântâna cu hecnă din Dumbrăvești, județul Prahova (reconstruită în 2007 și vernisată în 2008); Casa de miner aurar din Corna (Roșia Montană), județul Alba; Casa de miner sărar din Sărățeni, județul Mureș (ultimele două transferate în muzeu) și Gospodăria de vârar din Munții Apuseni (demontare și transfer septembrie 2010).

Pentru a releva cât mai fidel meșteșugul prelucrării pietrei se va încerca identificarea și transferarea unei gospodării de pietrar din zona de nord a județului Argeș sau din partea de sud a județului Buzău. Astfel, se poate realiza un studiu comparativ privind meșteșugul prelucrării pietrei pe ambele laturi ale Carpaților.

⁴ Bucur, Corneliu (coord.), *Muzeul Civilizației Populare Tradițional „ASTRA” (Dumbrava Sibiului), Catalog*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2008, p. 310.

BIBLIOGRAFIE:

- ***, *Atlasul etnografic al României, vol. I Habitatul*, București, Editura Academiei Române, 2003.
- ***, *Maramureș*, București, Editura Sport-Turism, 1980.
- Bucur, Corneliu, *ASTRA Museum of Folk Civilization Sibiu, Catalogue*, Sibiu, „ASTRA Museum” Publishing House, 2008.
- Bucur, Corneliu, *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA” (Dumbrava Sibiului). Catalog*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2007.
- Bucur, Corneliu (coord.), *Civilizație milenară românească (catalog-ghid)*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 1995.
- Butură, Valer, *Etnografia poporului român*, București, Editura Dacia, 1978.
- Dăncuș, Mihai, *Zona etnografică Maramureș*, București, Editura Sport-Turism, 1986.
- Dăncuș, Mihai, *Muzeul etnografic al Maramureșului*, Sighetul Marmăției, 2000.
- Dunăre, Nicolae, *Răspândirea satelor specializate în meșteșuguri populare pe teritoriul României*, în *Cibinium* 1967-1968, Sibiu, p. 23-71.
- Florescu, Radu, *Bazele muzeologiei*, București, 1998.
- Fraquet, Helen, *Amber*, London, Butterworths Gem Books, 1987.
- Hudson, Kenneth, *O istorie socială a muzeelor*, București, Editura Meridiane, 1986.
- Iordache, Gh., *Ocupații tradiționale pe teritoriul României*, București, Editura Academiei Române, 1996, p. 223-287 (cap. *Prelucrarea pietrei*).
- Neagu, Cornel; Bucur, Corneliu, *Probleme și studii privind metodologia reconstrucției și restaurării monumentelor în cadrul Muzeului tehnicii populare*, în *Cibinium* 1974-1978, Sibiu, 1979.
- Petcu, Dionisie, *Conceptul de etnic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.

CASA TRADIȚIONALĂ DIN ȘCHEII BRAȘOVULUI REPREZENTATĂ ÎN MUZEUL CIVILIZAȚIEI POPULARE TRADIȚIONALE ASTRA

Abstract: The term „folk civilization” means the whole culture of a people of both the countryside and the city; in this context, the donation of a traditional house from Schei, Brasov, in October 2004 and its reconstruction between 2009 and 2010 were a necessary fact and a premiere for the Museum of Traditional Folk Civilization ASTRA. The house will complete the thematic group of textiles and, thanks to the instruments from interior, will illustrate the art of „găitănărit”, which is specific to Schei.

The building has two levels: the first level, made of stone, is carved in slope and served as storage space (two basements); the second, made of fir and oak, was a living space. The house has undergone two phases: at first, the second level was bicelular – one room and the entrance hall, dated „1853”, by an inscription on one of the room ceiling beams, at the first level being a cellar; in 1890, according to other inscriptions, one room has been added, which corresponds to the lower level with another cave. The house presented a porch at the top level, which no longer existed when the house was dismantled and relocated, a copy of traditional models in Schei being made following field research. The roof is made of pine shingle; at both gables, where one can remark the baroque influence, the tympanons were trapezoid shaped, made of boards with jig sawed decorations.

Interferența culturală dintre sat și oraș demonstrează că aceste două tipuri de localități nu pot fi separate dacă vorbim despre civilizație; așadar, implicit termenul de „civilizație populară” desemnează întreaga cultură a poporului, atât cea a spațiului rural, cât și cea a celui urban¹. Donarea, transferarea și reconstrucția în Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA unei case tradiționale din cartierul Șchei, municipiul Brașov, a reprezentat, o premieră, în această unitate muzeală, datorită importanței naționale a acestei instituții, care nu avea, în expoziția sa, o astfel de casă. Casa completează grupa tematică a textilelor și va ilustra, prin instrumentarul din interior, meșteșugul „găitănăritului” (specific cartierului Șchei, realizarea gătanelor, șnururi confecționate din lână, bumbac sau mătase, folosite la decorarea hainelor groase bărbătești²).

Șcheiul a fost, încă din secolul al XIII-lea, una din cele patru „suburbii” ale orașului-cetate Corona, întemeiat de sași, fiind locuit majoritar, de români; deși erau parte integrantă a orașului, aceste cartiere aveau statut aparte, locuitorii acestora nu se bucurau de drepturile și privilegiile celor din interiorul zidurilor (neavând nici

¹ Corneliu Bucur, *Civilizația populară românească (etape și concluzii ale unei cercetări interdisciplinare)*, în: „Revista de Etnologie și Folclor” (extras), tomul 32, nr. 4, 1987, Editura Academiei Române, p. 367.

² Ligia Fulga (coord.), *Muzeul de Etnografie Brașov. Ghid*, Brașov, f.e., f.a., p. 50.

administrație proprie), ceea ce a dus la o diferențiere ocupațională dintre orășenii din orașul-cetate, organizați în bresle, după model occidental, și românii din Șchei, care s-au ocupat, în special, cu păstoritul, cărăușia, jocăritul și găitanăritul, ponderea și importanța acestor ocupații variind, în funcție de epocă³. Pe lângă aspectele deosebite din punct de vedere etnografic, Șcheiul a fost un centru cultural și istoric important al românilor din Transilvania, organizat în jurul bisericii Sfântul Nicolae, aici fiind fondată prima școală românească din Transilvania și prima tiparniță de pe teritoriul României⁴.

Casa din Brașov, cartierul Șchei, aflată pe strada Fântâniței nr. 47 A, a fost donată Muzeului ASTRA, în luna octombrie 2004, prin bunăvoința proprietarilor Angela și Ion Mărculescu. Demontarea monumentului și transportul materialelor în Sibiu au fost efectuate în lunile iunie – iulie 2005, acțiunea fiind coordonată de cercetătorul Valerie Deleanu. Reconstrucția casei în Muzeul în aer liber a fost realizată în august – noiembrie 2009 și martie – mai 2010, muzeograf responsabil fiind subsemnatul.

Construcția prezintă două nivele: primul este săpat în pantă și a servit drept spațiu de depozitare, fiind realizat din piatră (bolovani ciopliți, izolat întâlnindu-se și câteva cărămizi, cu lut pe post de liant). Al doilea nivel, din lemn de brad și stejar, reprezenta spațiul de locuit. Casa a cunoscut două faze de construcție: inițial al doilea nivel era bicelular: „casa dinainte” sau „casa rece” (încăperea ce nu era destinată locuirii, nu avea sistem de încălzire, fiind locul unde se țineau cele mai frumoase obiecte și membrii familiei decedați, până la înmormântare) și tinda (inițial spațiu dedicat locuirii), datate 1853, prin inscripțiile în limba română, cu caractere chirilice, de pe două din grinzile tavanului camerei: „cu ajutorul lui Dumnezeu sau ridicat această casă de Dumnealui George Bratu”; „Din 1853 Din luna Prier 22”. George Bratu a avut rude în comuna sibiană Rășinari, numele „Bratu” fiind des întâlnit și astăzi în această localitate. La primul nivel se afla o pivniță, care se întindea pe două treimi din tinda de la nivelul superior. În anul 1890 a mai fost adăugată o cameră („casa dinapoi”, încăperea pentru locuit), căreia îi corespunde, la nivelul inferior, o pivniță, partea adăugată fiind datată printr-o altă inscripție, în limba română, cu caractere latine, de pe una din grinzile tavanului camerei, descoperită în timpul reconstrucției: „Ioan Muntean Anul 1890 Septembrie”. Ioan Muntean, proprietarul de atunci al casei, a fost o personalitate șcheiană, actuala stradă Fântâniței, purtând numele de Ioan Muntean în perioada interbelică.

Casa a avut, la nivelul superior, un pridvor, care nu mai exista în momentul demontării; în urma cercetării de teren s-a realizat o copie, la casa reconstruită, care prezintă scânduri cu decorații traforate. La amândouă frontoanele, de influență barocă, timpanele au formă de trapez, fiind realizate din scânduri cu decorații traforate.

Acoperișul în patru ape este realizat din șită de brad; pe latura cu fațada acoperișului există două rânduri de căpriori, pentru că pe această parte streășina este mai lată, pentru a acoperi pridvorul. Astfel, privită din laterale, casa prezintă o asimetrie evidentă. Inițial, construcția nu a avut horn, deoarece în pod exista afumătoare; când a fost adăugată a doua cameră, aceasta avea un horn din cărămidă, corespunzând unei sobe din cahle. Una din ferestrele „casei”, dinspre pridvor, a fost schimbată în secolul al XX-lea cu o ușă; la reconstrucție, ușa a fost înlocuită cu o fereastră, pentru a se

³ Alexandru Surdu, *Șcheii Brașovului*, București, Editura Științifică, 1992, p. 62-75.

⁴ Pentru detalii privind istoria Brașovului, v. Ion Dumitrașcu, Mariana Maximescu, *O istorie a Brașovului (din cele mai vechi timpuri până în secolul XX)*, Brașov, Editura Phoenix, 2001.

respecta forma aspectul inițial al casei. Podelele din toate cele trei încăperi sunt realizate din scândură groasă din brad, de 5 cm. Dimensiunile casei sunt următoarele: lungime – 14 m, lățime maximă (inclusiv streășina de la fațadă) – 5,82 m, înălțimea maximă – 7,7 m.

Casa prezintă caracteristicile arhitecturii de secol XIX din Șcheii Brașovului, fiind evidentă influența urbană: tencuirea și văruierea pereților interiori și exteriori, atât ai celor din piatră cât și ai celor din lemn; contraste în cromatică - culoare crem-bej la exterior, la cercevelele ferestrelor și la grinzile și scândurile tavanului din „casa dinapoi”, maro închis la ancadramentele ferestrelor, pervazuri, streșini, unele fețe de uși, pridvor (stâlpi, balustradă, scânduri) și la grinzile și scândurile tavanelor din tindă și „casa dinainte”, vernil la pereții interiori și pe unele fețe ale ușilor, alb la ornamentele în relief de la cele două laterale. „Casele multicolore” din Șchei au fost remarcate de diverse personalități aflate în vizită în Brașov, precum poetul german Detlef von Lilienkron⁵ (1844-1909). Alte caracteristici ale caselor din Șchei, ilustrate de monument sunt: vopsirea elementelor de lemn (uși, pervazuri, pridvor, streșini), „casetarea” tavanului încăperilor și a streșinilor, scânduri cu modele traforate la pridvor și timpane, decorarea grinzilor prin incizie și existența inscripției cu numele proprietarului și data terminării construcției. Soba din „casa dinapoi” datează din anul 1890 (coincidență fericită dintre anul realizării sobei, identic cu cel al adăugirii camerei casei din muzeu). Soba a fost transferată de la altă casă din Șchei, pentru că în momentul demontării nu mai exista niciun sistem de încălzire la casa de pe strada Fântâniței. Aceasta este realizată din cahle cu fondul verde, având motive avimorfe, florale și vegetale. Acest tip de sobă era des întâlnit în cartierul Șchei, dar și în cartierul Cetate, fostul burg medieval întemeiat de sași. În schimb, în tindă există un cuptor cu vatră, folosit pentru gătit și pentru încălzirea tinzii („casa dinainte” nu avea sistem de încălzire, de aceea era numită și „casa rece”).

În luna august 2010, la casa din Șchei s-au executat lucrările de vopsire a părților de lemn, interiorul urmând a fi organizat în cursul anului 2011, când se preconizează vernisarea monumentului. Civilizația pe care o va ilustra va fi una aparte, o sinteză a influențelor urbane (elemente de arhitectură, soba din cahle, obiectele de interior, în special mobilierul) cu cele de factură rurală (existența unei camere nelocuite, „casa dinainte”, sau „casa rece”, cuptorul cu vatră, inventarul necesar practicării „găitănăritului”, meșteșugul pe care îl va ilustra, dar și unele elemente de arhitectură, ca realizarea învelitorii din șită de brad), această simbioză fiind posibilă datorită statutului pe care l-a avut cartierul și a poziționării geografice (înconjurat de munți, iar de pe o latură, de zidurile orașului-cetate), aspecte care aparent izolau dar care au dus la găsirea unor surse de trai originale, care au creat specificitatea Șcheiului.

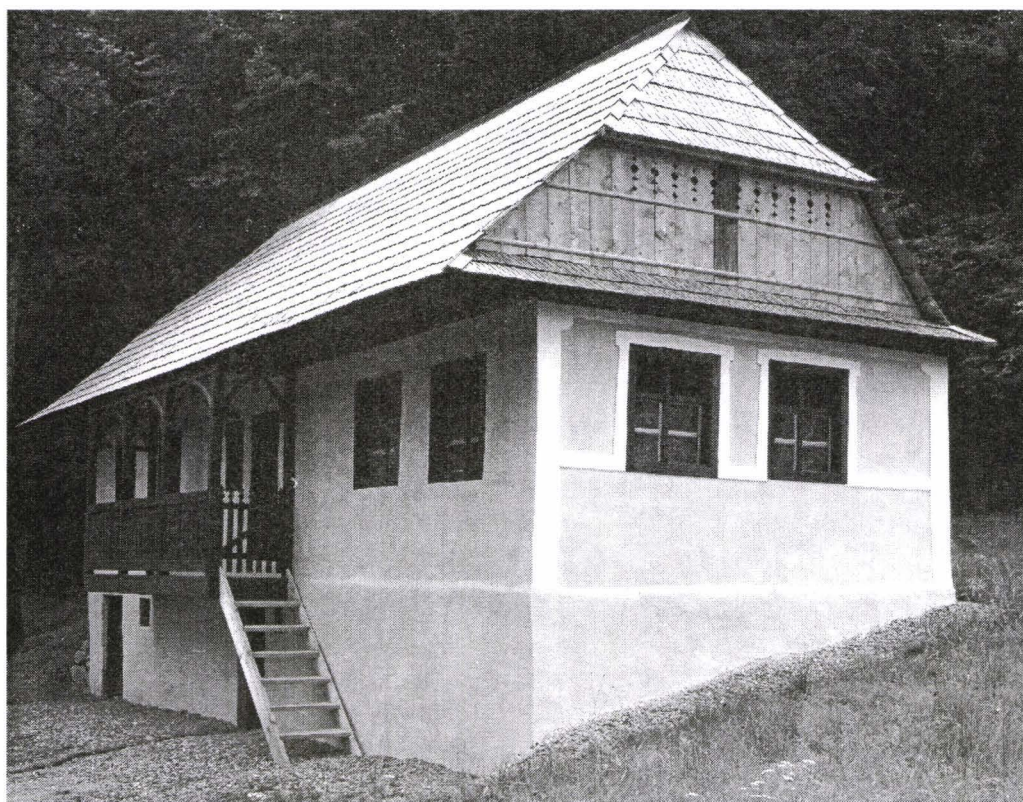
BIBLIOGRAFIE:

- Bucur, Corneliu, *Civilizația populară românească (etape și concluzii ale unei cercetări interdisciplinare)*, în „Revista de Etnologie și Folclor” (extras), 1987, tomul 32, nr. 4.
- Dumitrașcu, Ion, Maximescu, Mariana, *O istorie a Brașovului (din cele mai vechi timpuri până în secolul XX)*, Brașov, Editura Phoenix, 2001.
- Fulga, Ligia (coord.), *Muzeul de Etnografie Brașov. Ghid*, Brașov, f.e., f.a.
- Pușcariu, Sextil, *Brașovul de altădată*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.
- Surdu, Alexandru, *Șcheii Brașovului*, București, Editura Științifică, 1992.

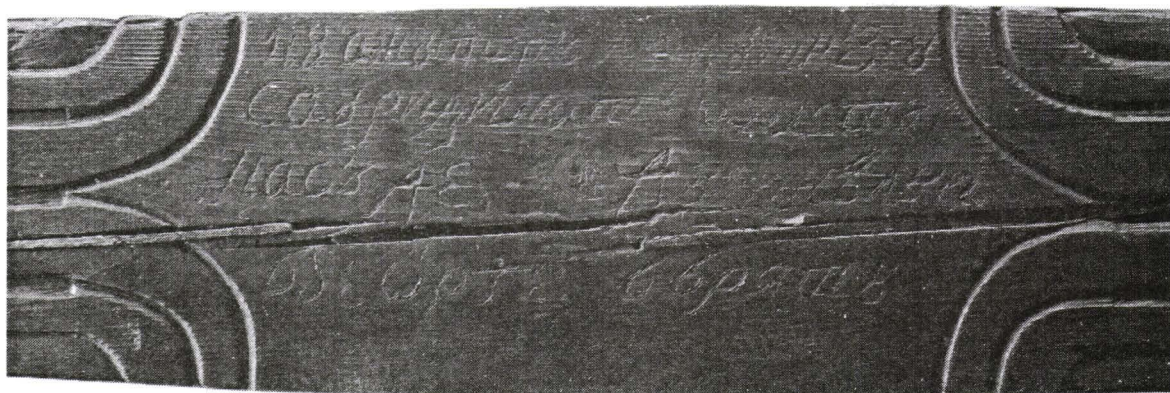
⁵ Sextil Pușcariu, *Brașovul de altădată*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 136.



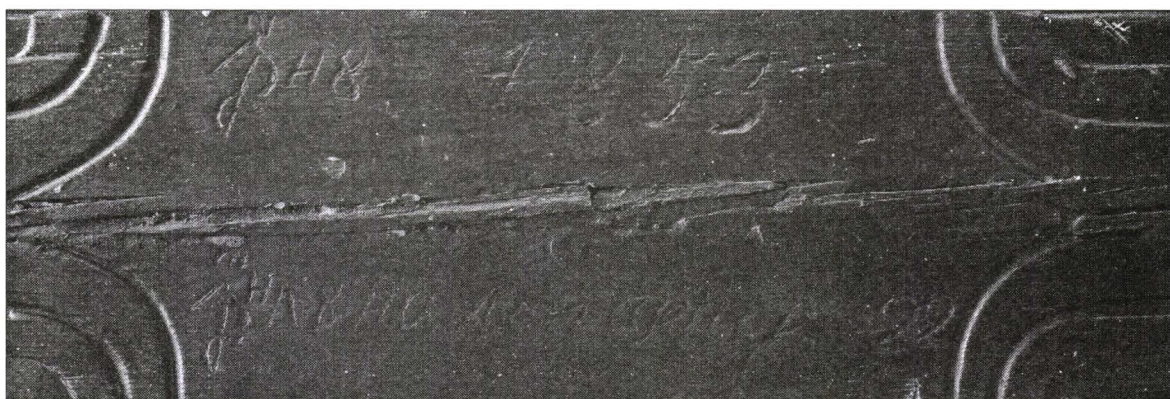
Casa din Șcheii Brașovului, in situ, 2005
The house of Șchei from Brașov, in situ, 2005



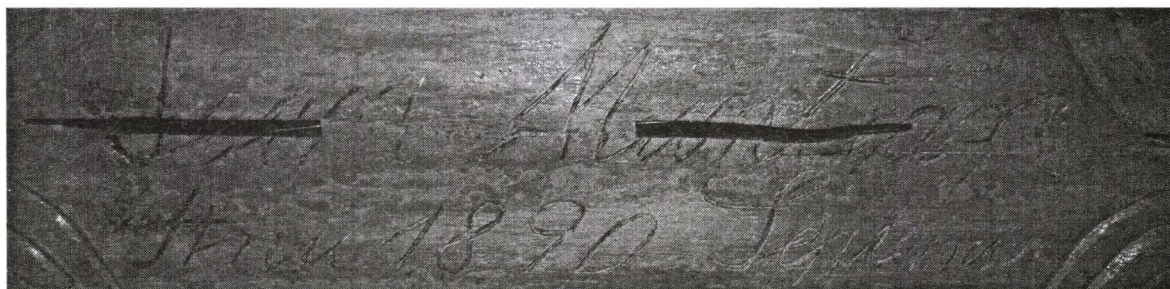
Casa reconstruită în Muzeul în aer liber, august 2010
The house rebuilt in the Opened Museum, august 2010



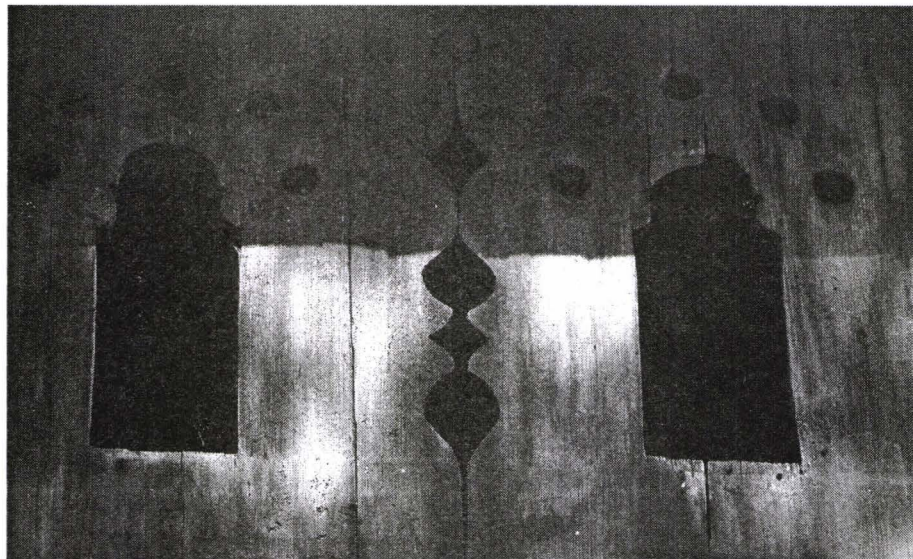
Inscripție pe una din grinzile „casei dinainte”:
 „cu ajutorul lui Dumnezeu sau ridicat această casă de Dumnealui George Bratu”
Inscription on one of the „firts room” beams:
„With the help of God, this house was built by the gentelman George Bratu”



Cealaltă inscripție din „casa dinainte”: „Din 1853 Din luna Prier 22”
The other inscription from the „first room”: „From 1853, April 22”



Inscripția din „casa dinapoi”: „Ioan Muntean Anul 1890 Septembrie”
Inscription from the „back room”: „Ioan Muntean, from September 1890”



Detaliu de decorații traforate, scânduri din lemn de brad de la timpanul lateralei stângi
Detail of jig sawed decorations, pine wood planks from the left side of the tympanous



Soba de cahle din „casa dinapoi”, 1890
Tile stove from the „back room”, 1890

MUZEE ȘI COMUNITĂȚI. SATUL GĂLEȘOAIA

Résumé: Entre les musées et les communautés peuvent survenir des relations presque miraculeuses qui, soutenues par des événements, des situations et des gens passionnés, peuvent surgir des fragments d'histoire culturelle d'un charme spécial. On parle de plus en plus, dans la muséologie, de l'impact négatif de certaines interdictions imposées au public et du besoin de rapprocher les objets de patrimoine des gens, de supprimer les distances physiques et mentales entre les visiteurs et le patrimoine. Les objets de patrimoine gagnent en importance et en signification si on les met en évidence dans leur contexte d'origine, par le biais des éléments qui tissent des liens avec le public, par leurs relations avec la communauté. Les répliques des objets de patrimoine, les événements qui impliquent la participation des représentants de la communauté locale, les programmes éducationnels, etc. peuvent recréer le lien entre le patrimoine muséal et la vie réelle.

Între muzee și comunități pot apărea legături aproape miraculoase care, susținute de evenimente, de conjuncturi fericite și de oameni pasionați, pot da naștere unei istorii culturale de un farmec aparte. În muzeologie se vorbește din ce în ce mai mult despre apropierea obiectelor de patrimoniu de oameni, despre oprirea mesajelor care transmit interdicții de genul „Nu vă apropiați”, „Nu atingeți” sau „Păstrați distanța” care, deși se referă strict la securitatea unor obiecte de valoare, conțin, adeseori, o anumită nuanță de ruptură, de barieră, ce tinde să îndepărteze oamenii obișnuiți, transmitându-le sentimentul că obiectele sunt mai valoroase decât oamenii sau că ei, spectatorii ocazionali ai unor expoziții, nu au dreptul să se apropie de piesele expuse mai mult decât ar trebui. Poate că este nevoie de o desacralizare a obiectelor de patrimoniu, de eliminarea parțială a acelor bariere care sunt fie fizice, fie de comunicare. Obiectele păstrate în muzee au valoare numai prin istoria lor, prin context, prin elementele care le leagă de oameni, fiind reprezentative pentru o comunitate mai mult sau mai puțin extinsă și trebuie, așadar, să spună o poveste din care oamenii nu pot lipsi. O biserică fără credincioși devine un obiect lipsit de semnificație, o casă fără locuitori transmite imediat senzația de loc părăsit și, deci, inutil.

Eliminarea - sau atenuarea - acestor neajunsuri nu înseamnă lăsarea obiectelor de patrimoniu la îndemâna oricui, muzeele având, înainte de toate, rolul de a le proteja și de a menține vii caracteristicile care le-au dat valoarea. Există însă metode prin care oamenii se pot apropia mai mult de obiecte, fie prin intermediul unor replici fidele pe care să le atingă, să le vadă îndeaproape, să le studieze etc., fie prin intermediul păstrării unor monumente în circuitul social sau religios, fie prin crearea de evenimente care să redea viața obiectelor. Aceste trei metode sunt folosite cu succes de multă vreme și în Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA. Replicile monumentelor hidraulice sunt la dispoziția tuturor în spațiul destinat copiilor, iar machetele respective pot fi văzute funcționând. Dacă e foarte greu să menții funcționalitatea unei mori autentice, demonstrațiile practice bazate pe machete funcționale ajută nu doar la înțelegerea rolului respectivei construcții în cadrul comunității din care a fost adusă, ci și la

apropierea vizitatorului de monumentul original, existent, la rândul lui, în muzeu. Același lucru se întâmplă și în cazul icoanelor sau al altor obiecte ce trebuie restaurate, ce pot fi utilizate pentru demonstrații practice care pot apropia și mai mult vizitatorii de obiectele de patrimoniu. De altfel, cred că ideea includerii atelierelor de conservare-restaurare în circuitul de vizitare ar fi extrem de benefică, pentru că adeseori lumea devine mai interesată de un fenomen atunci când vede ce se întâmplă în spatele porților închise, când îi înțelege mai bine secretele. Există în lume muzee care combină expunerea obiectelor de patrimoniu cu activități de tip industrial sau agricol. De asemenea, fabrici cu tradiție se transformă uneori în muzee, pentru a-i aduce mai aproape pe vizitatori – și, deci, pe potențialii clienți – care, după ce parcurg întregul circuit tehnologic de obținere a produselor devin mai curioși și mai dornici să le achiziționeze. Așa se întâmplă, în renumitele parfumerii din sudul Franței.

Un alt exemplu este acela al transmiterii unor informații specifice despre obiectele de patrimoniu, oferind publicului posibilitatea de a le folosi, într-un anumit fel, în timpul vizitei. În cadrul unor expoziții care prezintă instrumente muzicale, de exemplu, informațiile expuse pe hârtie sau chiar prin intermediul unor filme documentare ce rulează pentru public, vizitatorii înțeleg mult mai bine semnificația unui instrument dacă aud sunetele scoase, reușind astfel să-l diferențieze de celelalte obiecte asemănătoare. Acest lucru se poate face fie prin intermediul unor scurte înregistrări, la care vizitatorul ajunge, fie prin apăsarea unui simplu buton aflat lângă instrumentul expus, fie prin oferirea unor replici ale instrumentului pe care vizitatorul le atinge și, deci, le poate vedea și auzi la lucru.

Teatrul muzeal este folosit, la rândul său, din ce în ce mai mult pentru a transmite semnificațiile unor obiecte, integrându-le în scene simbolice, care amintesc momente istorice sau culturale importante. Discuțiile din cabina unui vapor, de exemplu, îi pot introduce pe vizitatori în atmosfera călătoriei unor exploratori, stârnindu-le curiozitatea și făcându-i să se apropie cu mai multă atenție de obiectele expuse într-o expoziție de profil. Scenele respective pot fi realizate cu actori sau cu marionete, important este ca ele să ilustreze fidel atmosfera unei epoci, a unei călătorii etc.

În Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului, prezența umană este foarte importantă în transmiterea ideii de sat viu, de comunitate autentică. Acest lucru se realizează prin menținerea activității religioase pe tot parcursul anului, prin locuirea caselor - de către supraveghetori - în sezonul estival, prin menținerea unor hanuri și cârciumi tradiționale funcționale sau prin manifestările populare, specifice satului tradițional. Veritabil nucleu al satului, biserica își transmite mult mai bine semnificațiile prin intermediul unui program religios decât prin simple descrieri de monument, iar obiectele de patrimoniu expuse în interior își păstrează cu atât mai mult semnificația, cu cât sunt utilizate în scopurile pentru care au fost create. Locuitorii estivali ai gospodăriilor din muzeu au, pe lângă supravegherea și îngrijirea acestora, și rolul de a transmite sentimentul unor case locuite, al unor gospodării active. Târgurile și festivalurile au și ele menirea de a atrage atenția asupra patrimoniului, atât imaterial, cât și material, transmitând legăturile profunde existente între tradiție și sat.

Activitățile educaționale au un rol tot mai important în activitatea muzeelor din lumea întreagă și nu vorbim numai despre programele educaționale de tip academic, ci despre cele adresate tuturor categoriilor de public. Muzeele au un rol educativ, însă acest rol nu trebuie transpus în practică în mod rigid, numai prin programe științifice de nivel înalt, care să țină departe publicul nespecialist. Este cunoscut faptul că mare parte din oamenii care nu vizitează niciodată muzee argumentează prin ideea că nu au pregătirea științifică necesară sau prin faptul că acele muzee se adresează numai specialiștilor dintr-un domeniu sau altul. Programele educaționale trebuie să aibă în

vedere atât aprofundarea cunoștințelor dintr-un anumit domeniu, cât și familiarizarea cu domeniul respectiv. În cadrul acestor programe oamenii se apropie poate cel mai mult de semnificațiile profunde ale obiectelor de patrimoniu. Atelierele de pictură pe lemn sau pe sticlă, demonstrațiile de restaurare a monumentelor, lucrul la războiul de țesut etc. sunt activități care dau viață obiectelor expuse într-un muzeu, demonstrându-le funcționalitatea și rolul pe care l-au avut în comunitățile din care au fost aduse.

Toate elementele la care m-am referit mai sus ne atrag atenția că, dincolo de valoarea intrinsecă a obiectelor de patrimoniu, trebuie să avem întotdeauna în vedere oamenii, creativitatea, inventivitatea lor, felul în care un obiect sau altul le-a schimbat viața, influența unui obiect în evoluția unei comunități ș.a.m.d. Dincolo de păstrarea și punerea în valoare a unor obiecte, muzeele au și acest scop de actant important în viața socială, scop pe care unele și-l asumă, iar altele îl ignoră. Dacă obiectele de patrimoniu ajung uneori în muzee prin intermediul unor donații sau propuneri de vânzare, cea mai importantă cale rămâne însă aceea a cercetării de teren, a identificării monumentului în mijlocul unei comunități, iar aceste explorări reprezintă marea epopee a creării și a dezvoltării unui muzeu. De-a lungul timpului, muzeografii aștrști au făcut nenumărate demersuri de acest gen, în urma cărora au fost adunate informații importante, au fost descoperite valorile existenței concrete a unor obiecte în cadrul unor localități sau regiuni, au fost observate reacții, trăiri ale localnicilor și, bineînțeles, au fost selectate obiectele de patrimoniu care pot fi admirate, în prezent, în Dumbrava Sibiului.

Cazul concret la care vreau să mă refer este acela al unei comunități din județul Gorj, cu care am avut ocazia să mă întâlnesc. Satul Găleșoaia, căci despre el este vorba, situat nu foarte departe de orașul Târgu-Jiu, reprezenta, cândva, un cunoscut centru de olărit și o adevărată oază de românism. Nefiind situat pe o arteră importantă și rămânând, așadar, oarecum izolat, satul avea avantajul de a fi păstrătorul unor valori autentice, la nivelul ceramicii, al arhitecturii populare, al patrimoniului tehnic, dar și la nivelul trăirii românești, al manifestării unei identități specifice. Contactele pe care Muzeul ASTRA le-a avut, de câteva decenii, cu comunitatea din Găleșoaia au dus la transferul unui segment important din această localitate în Dumbrava Sibiului, unde au fost aduse o moară – cea mai mare de pe râul Tismana -, două gospodării de olar, reprezentative atât la nivelul meșteșugului respectiv, prin felul în care erau împărțite și prin prezența cuptoarelor tradiționale, cât și pentru organizarea vieții în așezările tradiționale din zonă, precum și câteva sute de obiecte caracteristice pentru instrumentarul specific olarului, dar și pentru celelalte activități practicate de localnici și pentru viața de zi cu zi. În ultimele decenii, oamenii din Găleșoaia au luat parte la manifestări din Muzeul în aer liber, iar muzeografii au fost prezenți, în repetate rânduri, în mijlocul comunității.

Un caz fericit din punctul de vedere al identificării și al recuperării obiectelor de patrimoniu și foarte fericit, de asemenea, din punctul de vedere al apropierei unei comunități de activitatea muzeală, Găleșoaia este însă un caz cât se poate de nefericit din punctul de vedere al evoluției comunității. Distrus în totalitate datorită mineritului, din satul Găleșoaia nu mai există acum decât ce a fost salvat de muzeul sibian și, parcă printr-o minune, vechea biserică a localității, veche de mai bine de două secole. În rest, totul a fost tocat mărunț, case, pădure, dealuri, istorii comune sau personale. Oamenii au fost amăgiți cu bani sau cu proprietăți în alte locuri, fără vreo preocupare de păstrare a unei comunități compacte, astfel că am putut descoperi foști locuitori ai satului care acum trăiesc la București, Timișoara, Târgu-Jiu, Orșova sau prin diverse sate din județul Gorj. Nu toți au plecat din cauza carierei miniere, desigur, și nu ne revine nouă rolul de a

judeca dacă a fost bine să se distrugă un sat pentru extracția de cărbune, am constatat însă că acea comunitate a fost dezbinată, mai întâi prin interdicția de a mai face noi construcții, ulterior prin popularizarea intenției de realizare a carierei miniere și, în sfârșit, prin negocieri directe în privința vânzării terenurilor din zonă. Primele semne ale acestei evoluții au apărut, după spusele unora dintre foștii locuitori ai satului, în urmă cu mai bine de jumătate de secol și ar fi interesant de aprofundat impactul pe care l-a avut această existență amenințată continuu cu destrămarea.

Tema expoziției *Găleșoaia: lumea veche vs. lumea nouă* le-a atras din start atenția asupra demersului pe care ne propuneam să-l realizăm, acela de a privi obiectele reprezentative pentru sat prin prisma transformărilor care au avut loc de-a lungul timpului și care au dus către dispariția fizică a acestuia. Situată, contrar tradiției românești, la marginea satului, biserica le-a supraviețuit tuturor și îi așteaptă, în continuare, pe găleșoieni, să-și clădească noi case în zonă, atunci când cariera minieră își va încheia activitatea. Unii dintre localnici chiar speră că acest lucru se va întâmpla, numai că satul nu va mai arăta niciodată la fel. Prea multe legături cu trecutul au fost rupte, biserica nu va putea suplini lipsa acestora. Nici chiar relieful nu va mai fi la fel. Așezată odinioară între dealuri, Găleșoaia este în prezent o prăpastie uriașă, dominată de un negru terifiant. La sfârșitul carierei miniere, când prăpastia va fi umplută, vom vedea, probabil, în zonă, un platou neted fără nicio legătură cu zona de deal din care face parte.

Nereușind să se facă înțeleși în privința salvării satului - și implicit a patrimoniului pe care-l dețineau -, ajungând chiar la crearea a două tabere distincte, care susțineau, după caz, fie folosirea oportunității de vânzare a proprietăților pentru obținerea unui preț bun sau a unor noi proprietăți la oraș sau într-o localitate cu infrastructură mai bună, fie, dimpotrivă, opoziția față de proiectul de desființare a satului, locuitorii satului Găleșoaia pot regăsi o parte importantă din istoria lor în muzeul sibian, pe care cei mai mulți dintre ei l-au vizitat deja în repetate rânduri. Cu prilejul expoziției realizate în anul 2009, i-am văzut pe unii dintre ei parcurgând cu maximă atenție informațiile prezentate și admirând minute în șir câte un obiect pe care, în mod evident, îl recunoșteau. Mai mult, unii dintre ei completeau informațiile deținute de muzeografi, evidențiau nuanțe noi în legătură cu obiectele expuse, explicau semnificațiile unor fotografii sau relatau, pur și simplu, secvențe de viață, amintite de gospodăriile din Muzeul în aer liber. Patrimoniul muzeal a fost, iată, mai viu și mai plin de semnificații ca niciodată, iar comunitatea s-a regăsit în eforturile făcute de muzeografi, confirmând încă o dată că obiectele au cu adevărat valoare atât timp cât se păstrează legătura cu oamenii.

Lumea muzeelor este, în mod firesc, o lume a tuturor, un univers în care fiecare își poate găsi un simbol, un obiect, o trăire care să-l reprezinte, este o casă care își deschide ușa oricărui oaspete. Muzeele nu salvează doar obiecte, ci mai ales urme ale trecerii oamenilor, istorii comune sau personale, elemente identitare care ne definesc, într-o măsură mai mare sau mai mică, pe fiecare dintre noi. Obiectele de patrimoniu ne prilejuiesc, de fiecare dată, o călătorie în timp, o posibilitate de a ajunge față în față cu înaintașii noștri, de a confrunta capacități creatoare, idei sau sentimente. Patrimoniul nu educă prin simpla prezență, ci prin lanțul invizibil care îl leagă de oameni, de viață, în general. De aceea vom fi capabili să înțelegem un obiect atunci când vom putea să ne apropiem cu adevărat de el, depășind barierele temporale, fizice sau ideologice.



Biserica satului Găleşoaia
Eglise du village de Găleşoaia

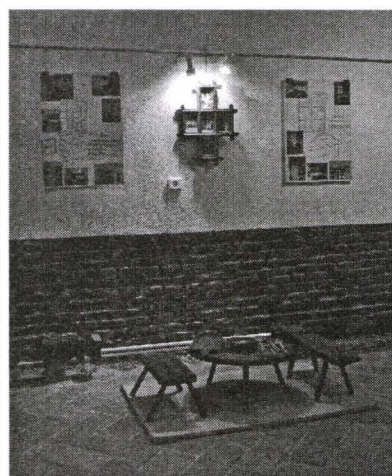
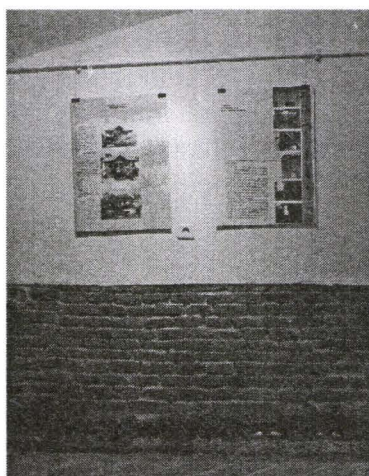
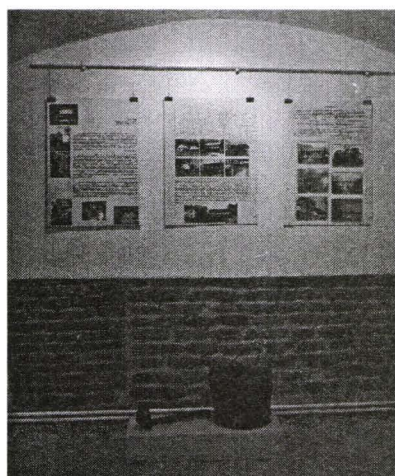
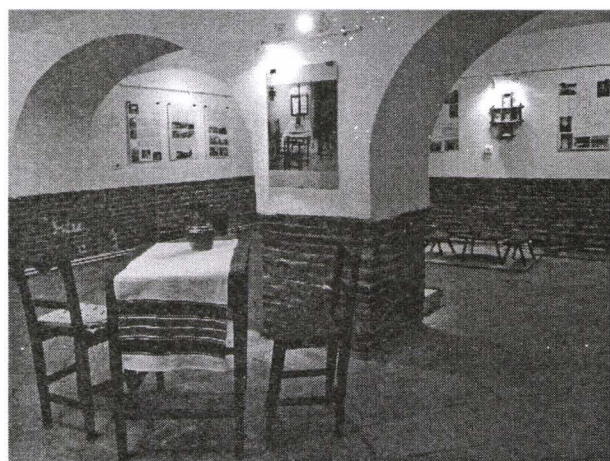
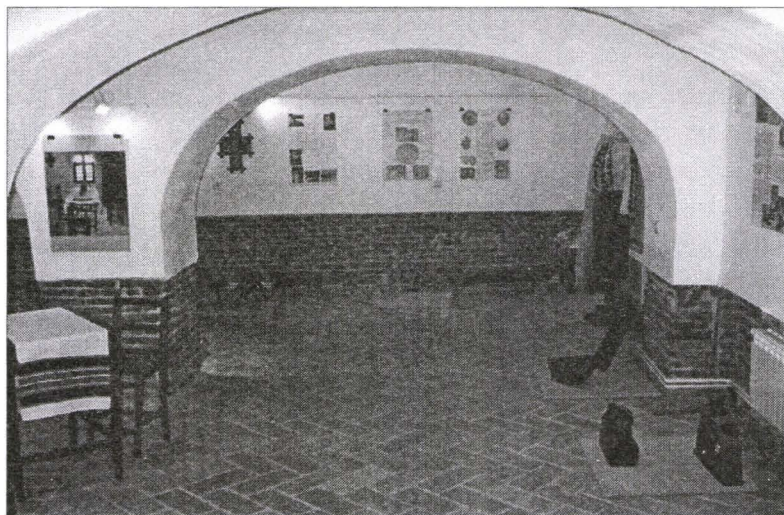


Gospodărie de olar din Găleşoaia,
casa nouă
Demeure de potier de Găleşoaia,
la maison neuve



Gospodărie de olar din Găleşoaia,
casa veche
Demeure de potier de Găleşoaia,
la vieille maison

Secvențe din expoziția *Găleșoaia, lumea veche vs. lumea nouă*
Séquences de l'exposition Găleșoaia, le vieux monde contre le nouveau monde



DATE PRIVIND OCUPAȚIILE TRADIȚIONALE ALE UNOR COMUNITĂȚI RURALE DIN VALEA HÂRTIBACIULUI

Résumé: Sur le plateau d'Hartibaciu, partie intégrante du plateau de Tarnave, un important nombre d'habitats ruraux de type groupé, avec foyers, en général, tentaculaires et allongés ont trouvé refuge. L'économie traditionnelle des communautés rurales dans cet espace a eu, sans aucun doute, un caractère prépondérant agricole, bénéficiant de conditions naturelles extrêmement favorables, liant la culture des forêts avec l'élevage des animaux.

Dans l'étude qui suit, nous nous sommes occupés de quelques aspects ethnographiques concernant les occupations traditionnelles de la région, obtenus à la suite des recherches sur le terrain dans les années 1986-1990 sur 14 villages: Daia, Rosia, Casolt, Cornatel, Nucet, Nocrich, Altana, Vecerd, Ghijasa de Sus, Ilimbav, Marpod, Vurpar, Benesti et Fofeldea.

On a constaté que l'agriculture traditionnelle pratiquée dans les communautés rurales de la vallée d'Hartibacius a eu des caractéristiques communes avec l'agriculture de Transylvanie en général (structure des cultures agricoles, les techniques et les systèmes aussi l'instrument agricole). En relation étroite avec la culture des sols, on a pratiqué l'élevage des animaux, occupation fournissant les animaux de traction, la viande, le lait, la laine, les peaux et les fourrures et aussi les engrais naturels pour refaire la fertilité du sol. Toutefois, on peut dire que dans les villages de la vallée d'Hartibaciu, on a pratiqué l'activité pastorale traditionnelle avec la bergerie sur le domaine du village, les produits obtenus étant destinés à la consommation propre du villageois, certaines quantités étant disponibles pour la commercialisation.

În nord-estul municipiului Sibiu se întinde pe o suprafață de peste 4.000 km², între Olt și Valea Visei, podișul Hârtibaciului, componentă a Podișului Târnavelor, împărțit în două de râul Hârtibaci (germ. *Harbach* - râu subțire), ce formează o vale cu fundul larg și umed¹ de-a lungul căreia și al numeroaselor pâraie afluențe și-au găsit adăpost un mare număr de așezări rurale² de tip adunat, cu vetre, în general, tentaculare și alungite.

Cele dintâi sate hârtibăcene atestate documentar datează din secolul al XIII-lea (Stejeriș - 1223, Nocrich - 1263, Alțâna și Ighișul vechi - 1291, Vurpăr - 1296, Brădeni - 1237). Majoritatea au prima atestare documentară în secolul al XIV-lea și doar câte două în secolele XV și XVII³, dar vetrele lor sunt situate în perimetrele locuite de

¹ L. Badea, N. Caloianu, Gh. Dragu, *Județele patriei. Județul Sibiu*, Editura Academiei, București, 1971, p. 60.

² Ibidem, p. 33.

³ cf. C. Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, vol. I, 1967, vol. II, 1968.

comunități umane în epocile neoliticului (Cașolț, Nocrich), bronzului (Alțâna, Benești)⁴, dacică (așezări cu caracter agro-pastoral la Daia, Roșia, Ghijasa de Jos) și perioada Daciei romane. Populațiile acestor așezări și-au asigurat existența prin practicarea agriculturii care este dovedită de secerile de bronz descoperite la Alțâna, Apoș, Vărd și Vurpăr, de fier de la Cașolț și de fragmentul de seceră de fier de la Roșia, precum și de semințele de cereale carbonizate de la Hosman⁵. La Daia, Vărd și Țichindeal s-au descoperit urme de locuire datând din secolele VII-VIII și XIII.

Din punct de vedere al structurii etnice, populația acestor sate era alcătuită, conform unei statistici de la 1900, în majoritate din români și sași⁶, aceștia din urmă fiind urmași ai coloniștilor de neam german, stabiliți, în anumite împrejurări istorice, încă în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, în vremea regelui ungar Geza al II-lea. Populația săsească era preponderentă la Apoș, Chirpăr, Daia, Hosman, Ighișul Vechi, Marpod, Merghindeal, Nocrich, Ighișul Nou, Ilimbav, Nucet, Săsăuș⁷. Evident, în zilele noastre, situația este radical schimbată prin plecarea masivă a sașilor în Germania, proces început încă înainte de 1989, dar intensificat în mod cu totul deosebit după 1990.

Economia tradițională a comunităților rurale din acest spațiu a avut, neîndoielnic, un caracter preponderent agrar, beneficiind-se de condițiile naturale extrem de favorabile, îmbinându-se cultivarea pământurilor cu creșterea animalelor.

În cele ce urmează ne vom ocupa de câteva aspecte etnografice privind aceste ocupații tradiționale pe baza rezultatelor de teren ale unor investigații întreprinse între anii 1986-1990, perioadă în care am izbutit realizarea cercetării doar în 14 sate: Daia, Roșia, Cașolț, Cornățel, Nucet, Nocrich, Alțâna, Vecerd, Ghijasa de Sus, Ilimbav, Marpod, Vurpăr, Benești și Fofeldea.

Valea Hârtibaciului are ca soluri dominante cele brune de pădure slab podzolite sau nepodzolite⁸, dar și soluri aluvionare pe terase și în lunci, nisipoase, negre de fânațe și carbonatate cu fertilitate ridicată, care se pretează culturilor de cereale, cartofi, legume și pomi fructiferi.

În vechime pădurile acopereau mare parte din podișul Hârtibaciului, dar din ele au rămas doar petece reduse⁹, în locul lor fiind obținute prin defrișări ample terenuri arabile, pășuni, fapt demonstrat și de toponimia locală: Teiș, după Teiș, Poiana lui Giurgi, la Arini (Ilimbav), în mesteceni, în Bărc (Alțâna). Conform conscripției de la 1703 Alțâna avea 756 cubuli teren agricol (un cubul echivala cu o jumătate de iugăr), dar prin defrișări masive în defavoarea pădurii s-a ajuns la 3666 cubuli în 1722 și 4309 în 1828¹⁰, ceea ce relevă o sporire de peste cinci ori în decurs de 125 ani. Se obișnuia ca terenurile eliberate prin defrișări să fie utilizate alternativ pentru cultivarea cerealelor și pentru pășuni prin lăsarea în pârloagă, mărturie fiind toponimicul „Pârloage” de pe teritoriul satului Ilimbav.

⁴ Iuliu Paul, *Noi descoperiri paleolitice în Transilvania*, în „Transilvania”, serie nouă, anul II, nr. 7, 1973, p. 56-57.

⁵ cf. *Repertoriului arheologic al jud. Sibiu*, mss., arhiva Muzeului de Istorie Sibiu.

⁶ N. Nistor, M. F. Marinescu-Frăsinei, *Sibiul și ținutul în lumina istoriei*, II, Cluj-Napoca, 1990, p. 9.

⁷ Ibidem.

⁸ L. Badea, F. Caloianu, Gh. Dragu, *op. cit.*, p. 3.

⁹ Ibidem, p. 61.

¹⁰ Emilia Banciu, *Relații agrare în comuna Alțâna, jud. Sibiu, în sec. XVIII și prima jumătate a sec. XIX*, lucrare de grad didactic I, Cluj, 1987, arhiva autoarei.

Terenul arabil a fost divizat în două, sistem generalizat în Transilvania, după cum este binecunoscut, încă la mijlocul secolului al XIV-lea, sprijinit, desigur și pe păstoritul agricol-local care contribuia la refacerea anuală a fertilității solului cu gunoi de grajd.

La începutul aceluiași secol al XIV-lea, se înregistra în Transilvania, sporadic, trecerea la sistemul în trei hotare, în secolele următoare înmulțindu-se mențiunile documentare referitoare la el¹¹, dar generalizarea lui s-a făcut prin măsuri oficiale luate abia la 1766¹². Pe Valea Hârtibaciului este menționat, la Alțâna, în conscripția de la 1703 care precizează că terenul arabil era divizat în trei sole orientate spre sud¹³.

Sistemul celor trei hotare mai era utilizat în anii premergători colectivizării la Benești, Nucet, Fofeldea, Ghijasa de Sus, Vecerd. Acest sistem obliga pe țăranii să se supună unui plan de muncă, fiecare gospodar având pământ de arătură în toate cele trei câmpuri, iar în cadrul fiecăruia în mai multe locuri ca să aibă parte și de pământ mai bun dar și de mai puțin bun. Funcționând după schema *semănături de toamnă* (cereale păioase), *semănături de primăvară* (porumb, cartofi, ovăz), *lăsare în ogor*, sistemul prezenta o serie de dezavantaje (împiedica inițiativele proprietarilor), fapt ce explică existența unor tendințe de renunțare la el. Ceea ce s-a și întâmplat la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin comasări, la Nocrich, Vurpăr, Alțâna și după primul război mondial la Roșia, Cașolț și Cornețel. La Ilimbav încă înainte de 1914 se crease cel de al patrulea „câmp”, rezervat legumiculturii și cultivării cânepii.

În satele în care se renunțase la divizarea terenului agricol în hotare, proprietarii realizau o rotație a culturilor în fiecare an, în funcție de necesitățile propriilor gospodării.

Sistemul agricol tradițional (în două sau trei hotare) în satele în care mai supraviețuise până la mijlocul veacului trecut a fost înlăturat prin cooperativizarea (colectivizarea) agriculturii (inițiată de plenara din 3-5 martie 1949 a Partidului Muncitoresc Român), începută pe Valea Hârtibaciului odată cu înființare gospodăriilor agricole colective la Vurpăr, Nocrich și Țichindeal, în 1950, și finalizată în primăvara lui 1962.

Acest proces de cooperativizare a agriculturii, realizată forțat la scară națională, a avut adânci implicații asupra civilizației noastre rurale în genere, provocând mutații asupra formelor de proprietate a pământului, asupra tehnicilor agrare tradiționale utilizate de secole, asupra instrumentarului agrar, asupra culturilor agricole precum și în structura ocupațională tradițională.

Baza economiei agricole tradiționale a constituit-o proprietatea privată asupra pământului, inegal distribuită între membrii comunităților. Cel mai bogat proprietar deținea la Daia 100 ha, la Vurpăr 4-5 gospodari stăpâneau câte 50 ha, iar la Nocrich tot 5 familii aveau câte 25-30 ha. Majoritatea gospodăriilor dețineau în medie 1-8 ha, dar existau și familii sărace care posedau suprafețe mai mici de 1 ha.

Au cultivat, în principal, grâu, porumb, cartofi, orz, ovăz, secară dar și plante furajere (lucernă, borceag, trifoi, sfeclă furajeră), cânepă chiar și in, sfeclă de zahăr introdusă între culturi după al doilea război mondial. La Vecerd am consemnat cultivarea alacului folosit doar ca hrană pentru porci, iar la Cașolț o mare pondere o deținea legumicultura, varza de aici fiind bine apreciată.

¹¹ sub red. N. Dunăre, *Țara Bârsei*, I, București, Editura Academiei, 1972, p. 111.

¹² I. Molnar, *Aspecte ale agriculturii țărancești din județul Harghita în sec. XVIII- XIX*, în: „Terra nostra”, 1, 1969, p. 67.

¹³ Emilia Banciu, *op. cit.*, p. 79.

Tehnicile și instrumentarul cu caracter agrar utilizate în satele hârtibăcene au cunoscut o evoluție lentă, pe linia celei cunoscute în agricultura tradițională sud-transilvană.

Pe terenurile de șes, arătura începea întotdeauna de la o margine iar pe dealuri se efectua de-a curmezișul; în unele sate (Vecerd, Ghijasa de Sus) s-a practicat și sistemul răzoarelor, arându-se în terase, sistem frecvent încă și azi în Mărginimea Sibiului, Valea Jiului, Țara Bârsei, Pădurenii Hunedoarei, Apuseni etc.

Pună la sfârșitul secolului al XIX-lea, când a început utilizarea plugurilor de fier, aratul s-a realizat cu plugul de lemn dotat cu brăzdar de fier, greoi, cu randament scăzut, tras, adeseori, de 4-6 boi¹⁴. Abia după primul război mondial plugul de lemn a fost înlocuit masiv cu plugul de fier schimbător, dotat cu două brăzdare trapezoidale atașate cormanei, mai ușor și cu un randament considerabil sporit.

Tehnica tradițională de realizare a semănatului cerealelor păioase a fost aceea a împrăștierii cu mâna înainte de arat („pe piele”) și după arătură. Se foloseau cam 8 feldere de sămânță pentru un iugăr (58 ari), jumătate înainte de arat și cealaltă jumătate după aceea. Abia în perioada interbelică a secolului trecut a început folosirea „mașinilor” de semănat, dar existau doar câte 2-3 exemplare în fiecare sat. Ele permiteau o economie considerabilă, de circa 25% din cantitatea de sămânță folosită în cazul împrăștierii cu mâna.

După semănarea păioaselor se executa în mod absolut obligatoriu grăpatul și în unele sate (Daia) chiar și tăvălugitul, cu grape cu grindei și colți de lemn, grape cu grindei de lemn și colți metalici ori grape în întregime de fier despre care avem știri că au apărut, la Altâna în anul 1880¹⁵.

Porumbul s-a semănat cu mâna pe brazdă sau cu „mașina”, iar cartofii se plantau în cuiburi pe rânduri făcute cu „urmarul” după arătură.

Instrumentarul tradițional de recoltare a păioaselor și de îmblătit, cuprindea ca și în alte zone ale țării, secera și coasa pentru secerarea holdelor, iar pentru scoaterea boabelor din spice s-a folosit, până la sfârșitul secolului al XIX-lea, arhaicul îmblăciu cunoscut și utilizat încă din antichitate. El a fost, mai apoi, înlocuit cu batozele acționate manual, perfecționate, la rândul lor, spre a fi acționate de cai prin adaptarea unui sistem de roți dințate numit „ghepăl”. Aceștia le-au urmat, în timp, batozele mult mai perfecționate, care asigurau și vânturarea boabelor, acționate de locomobile cu aburi, de rotoare cu combustie internă și chiar electrice. Treieratul se efectua în curtea fiecărui gospodăru, regimul comunist intervenind și în acest domeniu prin instituirea obligativității treieratului pe arii comunale pentru a putea controla producția de grâu a țăranilor.

Porumbul s-a recoltat prin ruperea știuleților cu mâna, cu foi cu tot, depănușarea făcându-se acasă, iar cartofii erau scoși cu sapa.

Se constată, prin urmare, că agricultura tradițională practică de comunitățile rurale din Valea Hârtibaciului are caracteristici comune (structura culturilor agricole, tehnicile și sistemele, precum și instrumentarul agrar) cu agricultura Transilvaniei în general.

* *

*

¹⁴ Ibidem, p. 73, 80.

¹⁵ Ibidem, p. 45.

În strânsă legătură cu cultivarea pământului, locuitorii așezărilor hârtibăcene au practicat creșterea animalelor, ocupație care le furniza animale de tracțiune, carne, lapte, lână, piei și blănuri, precum și îngrășăminte naturale pentru refacerea fertilității solului.

Au crescut, deopotrivă, vite mari (vacii, bivoli, boi), cai, oi și porci pentru satisfacerea nevoilor propriilor gospodării dar și pentru comercializare. Locuitorii din Vurpăr erau furnizori de boi îngrășați pe piețele austriece și italiene, iar numărul cailor din sat era atât de mare încât revenea câte unul pentru fiecare localnic.

Pe durata sezonului estival, care se prelungea până toamna târziu, vitele mari erau pășunate pe izlazurile comunale, după rânduieli stricte și precise. De pildă, la Nocrich, în pășunea comună, fiecare gospodar avea dreptul se țină 2 vite mari și 4 oi, fiind liber să-l vândă altuia în cazul că nu avea animale. Se organizau ciurde separate de boi, vaci, bivoli, seara fiind aduse acasă doar vacile și bivolițele cu lapte, restul fiind ținute pe câmp până toamna. Paza era asigurată de ciurdari angajați.

Pentru ei se constituiau cârduri prin asocierea proprietarilor pe bază de relații de rudenie, vecinătate sau prietenie, aflate în grija unor responsabili de stână sau comitete (2-5 membri) care coordonau întreaga activitate de-a lungul sezonului, de primăvara până ninge. Paza cârdurilor era asigurată, îndeobște, de ciobani angajați, dar în unele sate (Nucet, Alțâna) se făcea cu rândul de proprietarii asociați care le și mulgeau, preparând derivatele.

Cârdurile de oi erau ținute pe hotarul satului, unde era organizată stâna (o construcție simplă, de scânduri), strunga și comarnicul de muls.

Împărțirea produselor (caș, urdă), preparate după tehnologii tradiționale binecunoscute în literatura de specialitate, de ciobani la stână sau de proprietarii înșiși, se făcea după criterii precise, comune pentru unele sate, diferite pentru altele. La Cașoț și Roșia proprietarii primeau, în baza înțelegerii prealabile cu responsabilul de stână, câte 1 kg caș și ½ kg urdă pentru fiecare oaie, la Nocrich câte 8 kg caș și 1 kg urdă. La Alțâna, unde proprietarii păzeau cu rândul, aveau dreptul să ia tot laptele rezultat la o mulsoare pentru câte 4 oi, dar prepararea produselor se făcea tot la stână. La Fofeldea, mulsoarea cuvenită tot pentru 4 oi era luată acasă pentru prelucrare. Tot la o mulsoare pentru 4 oi aveau dreptul proprietarii la Benești și Nucet, iar la Ilmbav dreptul aceste se acorda numai pentru 8 oi, pe tot sezonul, desigur. La Vurpăr, fiecare proprietar primea 20 l. lapte pentru fiecare oaie pe sezon, într-o primă tură și la încă 10 l spre sfârșitul sezonului.

Evidențele produselor și ale împărțirii acestora erau ținute de responsabilul de stână, de comitetul de stână sau chiar de un așa numit „secretar” de stână ca la Vurpăr.

Putem concluziona că în satele de pe Valea Hârtibaciului s-a practicat un păstorit tradițional agricol-local cu stâna pe hotarul satului, produsele obținute fiind destinate consumului propriu al gospodarilor, unele cantități, limitate, fiind disponibile pentru comercializare.

ALIMENTAȚIE ȘI OBICEIURI CULINARE ÎN SPAȚIUL GERMAN ȘI ÎN TRANSILVANIA. SECOLELE XIII-XVII

Zusammenfassung: Die deutsche und sächsische Kochkunst des späten Mittelalters gliedert sich, was die Grundnahrungsmittel betrifft, in die europäischen Muster ein; ihre Eigenarten jedoch sind einerseits französischen und italienischen, andererseits ungarischen, rumänischen und türkischen Einflusses. Im Vergleich zu der deutschen Kochkunst hatte die sächsische Küche aus Siebenbürgen – mit einer einzigen Ausnahme – eine ähnliche Laufbahn.

Die deutsche Kochkunst erfuhr ihren Aufstieg schon im XIV. Jahrhundert, während Siebenbürgen noch einige Jahrhunderte warten musste, um sich einen wohlverdienten Platz unter den Küchen mit nationalem Spezifikum gewinnen zu können.

Acest studiu are la bază lucrarea mea de absolvire a Facultății de Istorie și Patrimoniu „Nicolae Lupu”, din anul 2004, cu titlul *Studiu comparativ între arta culinară medievală târzie în spațiul german și cel transilvănean*. Ideea alcătuirii unei lucrări care să trateze arta culinară medievală a luat ființă ca urmare a unei serii de seminarii științifice studențești despre istoria Transilvaniei și organizate de *Schola Septemcastrensis*, filiala de tineret a Societății de Studii Transilvane. Interesul meu s-a axat doar pe o diviziune a istoriei artei culinare din Transilvania, și anume pe bucătăria săsească, pe de o parte datorită faptului că lucrări despre alimentația românilor și maghiarilor din acest spațiu au văzut deja lumina tiparului și, pe de altă parte pentru că, beneficiind de o bursă la Berlin - bursă susținută financiar de Fundația Azzola, căreia îi mulțumesc pentru sprijinul oferit, am avut posibilitatea de a cerceta subiectul în câteva dintre cele mai importante biblioteci științifice berlineze.

De-a lungul timpului o serie de cercetători s-au ocupat cu studiul evoluției modului de alimentație din cele mai vechi timpuri și până în zilele noastre. Astfel, s-au realizat cercetări mai mult sau mai puțin diletante asupra uneia dintre cele mai interesante arte, din punctul de vedere al gurmanzilor, și nu numai al lor – **gastronomia**. S-a afirmat că Universul este viață și, drept urmare, tot ceea ce viețuiește se hrănește. Pasul imediat următor a fost dezvoltarea artei culinare. *Creatorul, silind omul să mănânce pentru a putea trăi, îl îmboldește prin pofta de mâncare și îl răsplătește prin plăcere*¹.

Pentru înțelegerea fenomenului culinar medieval și a diversificării stilurilor alimentare la nivelul popoarelor europene, o importanță deosebită o dau lucrările cu caracter general, care tratează moștenirea artei culinare romane pentru perioadele istorice următoare, îngemănarea trăsăturilor acesteia în alcătuirea gastronomiei franceze și italiene și intervenția pe care au exercitat-o în imprimarea noilor gusturi pentru bucătăria germană și săsească, dar și pentru bucătăriile altor popoare din Europa.

¹ Brillat-Savarin, Anthelme, *Fiziologia gustului*, București, Editura Meridiane, 1988, p. 7.

Descoperim informații folositoare despre comportamentele din timpul mesei, despre rolul important pe care l-au jucat Cruciadele chiar și în domeniul gastronomic, dat fiind faptul că lor li se datorează apariția comerțului cu mirodenii, aduse în toată Europa, inclusiv în spațiul transilvănean și scurte istorii ale principalelor alimente.

Această cercetare are la bază și izvoarele scrise, lăsate de înaintașii noștri sub formă de rețete și cărți de bucate. Se știe însă foarte puține lucruri despre rețetele Evului Mediu, pentru că arta culinară s-a transmis, în general, din generație în generație pe cale orală. Colecțiile de rețete din perioada medievală timpurie sunt documente foarte rare, iar transcrieri ale rețetelor orale au existat foarte puține, aceasta datorită faptului că pentru cei ce stăteau în fața oalelor, scrisul și cititul erau, în general, necunoscute. Și, în plus, costul materialului de scris era destul de ridicat, încât nimeni nu îl cumpăra cu inima ușoară pentru a-l întrebuința la consemnarea unor notițe efemere, cum erau considerate rețetele culinare. Bucătăria medievală nu folosea ca ingrediente tot ceea ce este cunoscut astăzi. Printre alimentele de bază care lipseau se număra cartoful. *Acesta este atestat în Europa încă din anul 1533, dar numai din ultima jumătate a secolului al XVIII-lea a început să joace un rol important în alimentația germanilor*².

Perioada Evului Mediu dezvoltat (secolele XI-XIII) a constituit un reviriment în istoria culturală a bucătăriei europene prin consecințele pe care le-au avut Cruciadele. Acestea au înlesnit importarea produselor zaharoase. Arabii au fost primii care le-au cultivat până aproape de Franța. După înfrângerea lor, la Poitiers, cultivarea trestiei de zahăr s-a făcut în Spania și Sicilia, teritorii care mai aparțineau încă lumii arabe și nu mențineau nicio legătură cu restul Europei. *Cavalerii cruciați văzuseră pentru prima dată întinderile cultivate cu trestie de zahăr în împrejurimile orașului Tripoli. Ei au învățat că aceste plante după ce dau în pârg pot fi zdrobite în piulițe, iar seva ce rezultă ca urmare a efectuării acestei operațiuni se lasă în vase pentru a se îngroșa și a căpăta consistența sării*³. În Europa, zahărul era cunoscut sub denumirea de „sare indiană”. Sfecla și trestia de zahăr orientale erau cunoscute încă din secolul al XII-lea, fiind produse de import erau scumpe, doar anumite cercuri își permitau folosirea lor sub formă de condiment. Cei care foloseau de atâta timp mierea locală, *își doreau în zadar să o înlocuiască cu zahărul a cărui putere de îndulcire era mai mare*⁴, mierea rămânând îndulcitorul claselor sociale inferioare până după *Revoluția Franceză*⁵. Tot o consecință a Cruciadelor a fost și revigorarea comerțului cu mirodenii tropicale provenite din India - comerț început încă din perioada antică, deși bucătarii medievali germani și din restul Europei beneficiau deja de gustul condimentelor autohtone: *azmațuiul, usturoiul, chimenul, pătrunjelul, menta, anasonul, salvia, ceapa, hreanul, țelina, cimbrul, muștarul și prazul*⁶.

Datorită crizei existente încă între Europa și Islam, transportul acestora se desfășura în condiții grele, iar prețul lor era exorbitant. Totuși, piperul, cardamonul, ghimbirul, anasonul, scorțișoara, cuișoarele și nucșoara erau foarte îndrăgite, și nu lipseau din casele celor înstăriți. Și șofranul era folosit destul de des, atât ca aromatizator, cât și pentru culoarea sa.

² Schultz, Eva-Luise, Lemmer, Martin, *Die Iere von der kocherie. Von mittelalterlichen Kochen und Speisen*, Insel Verlag, Leipzig, 1969, p. 6.

³ Biasci, Claudia, *Das Alte im Neuen. Kulturgeschichte der französische Küche*, Biasci Verlag, Bielefeld, 1991, p. 59.

⁴ Schultz, Eva-Luise, Lemmer, Martin, *op. cit.*, p. 6.

⁵ Biasci, Claudia, *op. cit.*, p. 59.

⁶ Schultz, Eva-Luise, Lemmer, Martin, *op. cit.*, p. 15.

Utilizarea șofranului în epoca medievală era o *reminiscentță a Romei antice unde acesta trecea drept remediu împotriva alcoolismului*⁷, fiind presărat de antici pe podelele unde urma să fie servită masa tocmai pentru a feri oaspeții de la uzitarea în exces a băuturilor alcoolice.

O categorie aparte în viața orășenilor germani au constituit-o, începând cu secolul al XIII-lea, brutarii, organizați în bresle. Produsul muncii lor - pâinea - se coace din Evul Mediu aproape în aceleași forme neschimbate și cu aceeași tehnică. *În evul mediu timpuriu era încă un produs de lux, va deveni în evul mediu dezvoltat, alimentul vegetal cel mai consumat*⁸. Cerealele folosite pentru preparare erau secara, ovăzul și orzul; la franzelă se adăugau delicatesele sau trufandalele, iar pentru prăjiturile fine (franzeluțe, chifle, covrigi ș.a.) erau utilizate următoarele ingrediente: lapte, unt, miere și condimentele deja cunoscute. Cei din clasa de jos mâncau, în loc de pâine, un fel de terci preparat din apă sau lapte cu sare, ovăz, orz sau mei. Nu trebuie omise nici celelalte preparate ale brutarilor și ramurile desprinse din această breaslă ca urmare a diversificării produselor de panificație. Astfel, încă din primii ani ai secolului al XIII-lea, se înființează la Nürnberg, breasla cofetarilor, care se ocupa cu prepararea turtei dulci și a altor produse de cofetărie. Până în prezent, se păstrează tradiția Nürnbergului de producere și comercializare a turtei dulci la Târgurile de Crăciun, obicei menținut încă din Evul Mediu, acest oraș fiind cunoscut și sub numele de „Grădina de miere a Sfântului Imperiu Romano-German”⁹. Pentru exemplificarea tradiției germane în materie de turtă dulce avem rețeta acesteia în *Münchener Kochbuchhandschriften*: **Turtă dulce** (*Wildw leczelten machen*): *Dacă vrei să faci o turtă dulce bună, atunci iei un aluat bun, făcut cu miere limpede și praf de ghimbir, cuișoare, nucșoară, flori de nucșoară, scorțișoară, anason, fiecare după greutatea sa. După aceea, iei chimen de câmp și semințe de pătrunjel, care se pulverizează și se pun la macerat în vin fierț. Se lasă să stea o zi și o noapte, iar după aceea se adaugă compoziția în aluat, se frământă bine și se face turta dulce așa cum se coace și pâinea. Această rețetă este bună de folosit la mai multe lucruri, chiar și pentru cazurile de infirmitate*¹⁰.

Dacă e să ne încredem în rețetele Evului Mediu târziu, am putea presupune că legumele nu beneficiau de o utilizare pe scară largă. Totuși *enumerarea a 50 de salate diferite și a 225 de moduri de pregătire al vegetalelor în cartea de bucate a lui Max Rumpolt din 1581 concluzionează faptul că alimentele leguminoase nu puteau avea o importanță așa de mică în veacurile trecute*¹¹.

Supa și-a cucerit rolul de mâncare ce putea fi servită la mesele festive abia după apariția lingurei, la sfârșitul secolului al XVI-lea. Acest fel principal de mâncare fusese până atunci servit cu ajutorul unor bețișoare subțiri, curbate spre vârf, al mâinilor sau doar bătută. Pentru categoriile sărace ale societății avem un exemplu ieftin, din punct de vedere al prețului și nesofisticat, din punctul de vedere al preparării lui, în manuscrisul lui *Meister Hannsen*, de la sfârșitul secolului al XV-lea: **Supă de cânepă** (*Ain haniff supp[e]n*): *Se bate cânepa cu vin pentru a se obține o supă gustoasă. Apoi, se iau o*

⁷ Ibidem, p. 62.

⁸ Schultz, Eva-Luise, Lemmer, Martin, *op. cit.*, p. 10.

⁹ Fahrenkamp H. Jurgen, *Wie man eyn teutsches Mannsbild bey Kräfften hält*, Fahrencamp Verlag, Kissingen, 2003, p. 86.

¹⁰ Ehlert, Trude, *Münchener Kochbuchhandschriften aus dem 15. Jahrhundert*, Tupperware Verlag, Frankfurt, 1999, p. 199 (mai departe: Ehlert, Trude, *Münchener...*).

¹¹ Schultz, Eva-Luise, Lemmer, Martin, *op. cit.*, p. 10.

pâine prăjită, o ceapă și un măr. Se taie mărunț și se înăbușă la flacăra mică în ulei. Se adaugă peste zeama de vin și cânepă¹².

Pentru consumul tuturor stărilor sociale stătea la dispoziție carnea de vită, de porc, de oaie și de vânat. Următoarea enumerare ce face parte din meniul unei mese festive poate oferi o imagine de ansamblu asupra consumului preparatelor din carne la curțile senioriale, spre deosebire de sărăcia meniul țărănesc: *Primul fel de mâncare aducea pentru fiecare oaspete un pateu preparat din câte trei potârnicchi. Apoi urmau păsările de curte umplute cu boabe de struguri, un uriaș cap de știucă împănat, friptura de bou cu sos de hrean, pateurile de pui și curcan. La al doilea fel de mâncare se servea un turn construit din varză murată, cârnați de ficat, pateu de căprioară și capete de porc, așezat pe o plută într-un bol cu vin, în care înnotau diferiți pești mici și fierți. Urmău jumările fierbinți și o mâncare de somon rece. Al treilea fel de mâncare aducea: pateuri, vânat în sos, prăjituri, un purcel în lapte, prăjituri cu ouă, o prăjitură în forma unui vultur umplut cu jeleu de păsări domestice, prăjitură de mere, și, în cele din urmă o supă de pește¹³. Toate aceste mâncăruri au fost consumate de invitații la nunta contesei Elisabeth von Helfenstein cu contele Georg de Rappoltstein, în anul 1543.*

Tot în categoria alimentelor de origine animală face parte și oul. Ceea ce este cuvântul pentru poet, culoarea pentru pictor, același lucru înseamnă oul pentru bucătar, unul dintre cele mai vechi alimente. Dar oul nu este doar materie primă pentru gastronomie, ci și medicina cunoaște zeci de rețete în care acesta joacă un rol important. Un nobil din Odenwald enumără în poezia sa *Diz ist von dem hûn und dem ey* (*Ceva despre carnea de pui și ou*) peste douăzeci de întrebuintări ale oului.

O îmbogățire a meniului meselor zilnice era vânatul. Firește, acesta se întâlnea doar la mesele nobililor, pentru că vânătoarea era unul din privilegiile lor, date de stăpânire, și totodată unul dintre cele mai îndrăgite sporturi cavalierești. Dintre prăzile cel mai frecvent vânat se numărau: *cerbii, căprioarele, iepurii, porcii mistreți și păsările sălbatice (în special găștele și rațele, turturelele și porumbeii, sitarii, ciocârlile, dropiile, vrăbiile, ciorile și stâncuțele)*¹⁴.

Dulciurile nu erau servite doar ca desert la încheierea unui meniu, ci și între celelalte feluri de mâncare sau chiar ca aperitiv, în cazul în care meniul nu era prea bogat, iar gazda dorea ca oaspeților să li se strice pofta de mâncare. Printre felurile dulci de mâncare se numărau prăjiturile, supa de cireșe cu zahăr și muștar, supa de lapte de migdale, servită la sfârșitul mesei și având efect de laxativ, nucile prăjite, marmeladele de fructe și tabletele de zahăr aurite. La fel cum *torronni* italienesc numără mai multe secole de existență și marțipanul german și-a început istoria cu mai mult de cinci sute de ani în urmă. Prima atestare a fabricării lui o avem din anul 1404. *Inclusiv medicul și prezicătorul Nostradamus amintește, în cartea sa din 1552 - Konfitürenbuch despre prepararea acestuia în spațiul german*¹⁵. Oricum toate dulciurile au fost până la mijlocul secolului al XVII-lea alimente de lux, zahărul fiind foarte scump și cumpărat din farmacii, la fel ca și marțipanul, după cum menționează Nostradamus.

Băuturilor li se atribuia o mare importanță, aceasta fiind determinată de specialitățile culinare destul de uscate și foarte condimentate. În viața cotidiană a epocii medievale, apa și laptele nu erau consumate doar de țărani, ci și de majoritatea cavalerilor. Băutura alcoolică a Evului Mediu, atât în spațiul germanic, cât și în afara lui a

¹² Ehlert, Trude, *Meister Hannsen...*, p. 239.

¹³ Fahrenkamp, H. Jürgen, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ Schultz, Eva-Luise, Lemmer, Martin, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ Fahrenkamp, H. Jürgen, *op. cit.*, p. 92.

fost miedul (*Meth*), consumat încă din Antichitate, al cărui gust a fost îmbunătățit în perioada medievală timpurie prin adaosul de condimente și, mai ales, de hamei. Miedul a fost preparat atât în gospodăriile țărănești, cât și în cele ale orășenilor, iar începând cu secolul al XIV-lea se înființează în spațiul german chiar și bresle meșteșugărești de realizarea a lui. Astfel, ne este cunoscută breasla *Methsieder-ilor din Passau*, a cărei meșteșugari știau să prelucreze mai multe soiuri de miere, folosită ca materie primă pentru miedul de Passau¹⁶. Vom exemplifica informația cu rețeta detaliată a miedului: *Pentru a prepara mied se încălzește apă curată într-atât încât temperatura ei să fie suportată de mână. Se iau două părți de apă și o parte de miere, se amestecă totul cu un băț și se lasă să stea un timp. Se strecoară apoi totul printr-un ștergar curat sau printr-o sită și se introduce într-un vas la fel de curat. Se fierbe apoi cât e necesar, amestecându-se și spumându-se. Apoi se lasă la răcit acoperit parțial cu un capac, atâta încât aburul să iasă afară și se lasă la stătut până ajunge calduț. Se ia o oală în care se pune jumătate din mied și se adaugă hamei și salvie, apoi se lasă la fiert cam cât timp ar trebui să-ți ajungă pentru parcurgerea unei mile. Se toarnă apoi peste restul de condimente, se adaugă o cupă de drojdie proaspătă și se amestecă totul până se dospește. Apoi se acoperă pentru ca aburul să nu poată ieși, timp de o zi și o noapte. Se strecoară miedul printr-un ștergar curat sau printr-o strecurătoare fină și se toarnă într-un vas curat. Se lasă la dospit trei zile și trei nopți și se umple în fiecare seară [aceasta înseamnă că se adaugă lichidul pierdut prin dospire]. După aceea se lasă și trebuie avut grijă să nu mai pătrundă drojdie înăuntru. Se lasă să stea opt zile pentru a se lăsa [să nu mai dospească] și se umple în fiecare seară. Apoi se pune într-un vas dat cu rășină, unde se lasă să stea opt zile întregi. Se bea abia după șase sau opt săptămâni, pentru că atunci este foarte bun)¹⁷. Însă băutura care și-a câștigat întâietatea între cele servite în timpul mesei este berea, a cărei tradiție de preparare a fost răspândită încă din timpul carolingienilor, cu ajutorul călugărilor și restului clerului. Apoi, producerea berii s-a încadrat în activitatea breslei berarilor. Cea mai veche atestare a acordării unui statut incipient al berarilor clerici o găsim la biserica din Lüttich, care în anul 947, primește de la Otto al II-lea, dreptul legitim de producere a berii. Totodată, *provenit din Freising, de la mănăstirea Sf. Stephan, s-a păstrat cel mai vechi statut al berarilor din spațiul germanic, datând din anul 1143*¹⁸. Alte știri cu privire la berea din spațiul german, ne parvin începând cu secolele XV-XVI. În 1516, ducele Wilhelm al IV-lea, care își întindea stăpânirea asupra regiunilor bogate ale Bayern-ului, emite regula, care este până în prezent fundamentul preparării berii, privind necesitatea obținerii unei băuturi limpezi și pure, produsă doar din ingrediente naturale: hamei, malț și apă.*

Transilvania a constituit în Europa o punte de legătură între nord și sud, dar mai ales între vest și est, fapt dovedit atât de criteriile economice, cât și de cele social-politice. Pe acest teritoriu au poposit pentru perioade mai lungi sau mai scurte, în cursul marilor migrații a popoarelor, denumită și migrația „clasică”, diferite seminții, dispărute ulterior, pentru ca în Evul Mediu timpuriu, aparținători ai unor popoare medievale să se așeze aici stabil. *Maghiarii, secuii și sașii au făcut-o între secolele X-XIV în voievodatul Transilvaniei, istoria lor împletindu-se cu cea a poporului român*¹⁹. Cei mai mulți istorici susțin că începutul colonizării cu germani a Transilvaniei s-a înfăptuit în timpul domniei

¹⁶ Ibidem, p. 103.

¹⁷ Schultz, Eva-Luise, Lemmer, Martin, *op. cit.*, p. 70-71.

¹⁸ Fahrenkamp, H. Jurgen, *op. cit.*, p. 110.

¹⁹ Năgler, Thomas, *Românii și sașii până la 1848 (Relații economice, sociale și politice)*, Sibiu, Editura Thausib, 1997, p. 6.

regelui Géza al II-lea (1141-1162), odată cu mutarea prisăcilor de pe linia Mureșului pe linia Oltului, în linia pustie de graniță, aflată la dispoziția regelui²⁰. Se dorea ca noul sistem de protejare al granițelor să se dezvolte în contextul permanentului pericol al invaziilor unor populații nomade sau seminomade pe parcursul secolelor XII-XIII, iar colonizarea populației germane în sudul Transilvaniei s-a realizat tocmai pentru acest scop de apărare a teritoriului arpadian din punct de vedere militar, dar și cu scopul sprijinirii puterii regale în contextul contradicțiilor acesteia cu clasa nobiliară²¹. Concomitent, secuii ce locuiseră până atunci în acea regiune au fost strămutați, tot ca apărători ai graniței în actuala Secuime.

Cel mai vechi izvor istoric ce ne parvine despre alimentele utilizate de sași, după aproximativ un secol de la colonizarea lor, este cronica lăsată de canonicul Rogerius al Oradiei, cu privire la năvălirea tătarilor din anul 1241, care au atacat din două direcții, prima pe la Pasul Rodna, spre Bistrița și Cluj, iar a doua prin zonele Brașov, Sibiu, Alba-Iulia și a satelor învecinate. Cronica lui Rogerius descrie fuga acestuia și a servitorului său din Cumania, unde fuseseră ținuți prizonieri, de-a lungul Transilvaniei: *Călătoream pe un pământ nepopulat, pe care, tătarii, în retragerea lor l-au devastat. Doar turnurile cu clopote ale bisericilor ne îndrumau dintr-o localitate în alta și ne arătau un drum cutremurător. Pentru că drumurile și potecile erau într-o stare foarte rea, fiind acoperite de buruieni și tufe de scaieți. Praz, ceapă și usturoi, ce mai rămăseseră prin grădinile țăranilor, ne erau aduse ca niște delicatese. Ceilalți mâncau verdețuri și rădăcini. Cu acestea se umpleau stomacele flămânde, iar în corp ni se trezea din nou dorința de viață [...]. Era, la zece mile depărtare [de Alba Iulia] un sat care era numit în limba poporului, Frata, iar la aproximativ patru mile depărtare de sat, în pădure, era un munte înalt, unde s-au refugiat o mulțime de bărbați și femei. Ne-au întâmpinat cu lacrimi de bucurie și ne-au întrebat amănunțit care ne erau nevoile. În cele din urmă, ne-au dat pâine neagră făcută din făină și scoarță de stejar zdrobită, iar nouă ni se părea că nu mai mâncasem nicicând ceva mai gustos [...]*²². Se poate deduce că aceste alimente menționate în raportul lui Rogerius, și anume: prazul, ceapa, usturoiul, verdețurile și pâinea din făină și scoarță de stejar, existau sau erau preparate, și deși în acel moment de după năvălirea tătarilor, erau considerate de cronicar drept delicatese, în mod obișnuit ar fi fost disprețuite, și, poate că ar fi constituit doar hrana țăranilor foarte săraci, nicidecum a sașilor privilegiați. Totuși, ne putem da seama că fiecare gospodărie țărănească avea în componența ei, alături de terenurile pe care se practica agricultura și grădini de zarzavaturi, cu rolul de a adăuga alimentației un plus de vigoare, din punct de vedere al elementelor nutritive.

Cercetarea noastră acoperă nu doar documentele ce conțin rețete culinare, ci se extinde și asupra istoriei economice (aparitia și dezvoltarea breslelor meșteșugurilor alimentare; comerțul cu alimente autohtone și străine; agricultura și viticultura, piscicultura, vânătoarea ș.a.). Toate aceste domenii sunt în strânsă legătură cu subiectul abordat datorită faptului că prin analiza lor se pot desprinde concluzii importante referitoare la alimentele de bază consumate de sași, la cantitatea de alimente, la diferențierea socială redată de stilurile alimentare.

²⁰ Wagner, Ernst, *Istoria sașilor ardeleni*, București, Editura Meronia, 2000, p. 16 (mai departe: Wagner, Ernst, *Istoria...*).

²¹ Țiplic, Ioan Marian, *Hotar, graniță și/sau frontieră în Evul Mediu timpuriu*, în *Acta Terrae Septemcastrensis*, Nr. II/2003, Sibiu, p. 161.

²² Wagner, Ernst, *Quellen zur Geschichte der siebenbürger Sachsen. 1131-1975*, Böhlau Verlag, Köln-Wien, 1976, p. 21-23.

Practicarea de către sași a agriculturii ne oferă informații semnificative privitoare la situația economică dobândită de aceștia în Transilvania, dar și indicii clare asupra alimentelor naturale consumate de ei. După extinderea colonizării în secolele XII-XIII, *veacurile următoare au fost pentru sașii ardeleni o epocă de prosperitate și progrese, chiar dacă aceasta era limitată de năvălirile tot mai periculoase ale turcilor*²³. Din țara lor de baștină, sașii au adus cu ei o agricultură destul de experimentată, bazată pe principiul asolamentului trienal, ceea ce înseamnă *împărțirea terenului agricol în trei ogoare pe care alternau culturi de toamnă și de primăvară, în cel de-al treilea an fiind lăsate să se înțelenească și folosite ca islaze*²⁴. Această formă avansată de agricultură începe să fie pusă în practică frecvent, pe tot cuprinsul Transilvaniei, începând cu secolul al XIV-lea. Fiecare ogor dintre cele trei a căpătat de-a lungul timpului diferite denumiri, însă ni s-au păstrat doar cele din Țara Bârsei, din zona Hărmanului. Pentru desemnarea acestor câmpuri, *țărani sași din Hărman au folosit următoarea terminologie: câmpul coroanei (Kronerfeld); câmpul de mijloc (Mittelfeld) și câmpul din spate (Hinterfeld)*²⁵.

Principalele culturi, în ordinea importanței lor, erau meiul, grâul, secara, orzul și ovăzul constituind, până la introducerea între cultivării porumbului în secolul al XVII-lea, principala hrană a omului medieval. Cultivarea cerealelor are așadar o mare importanță, în special pentru producția alimentului de bază, care este pâinea. Despre prepararea acesteia, avem informații provenite din cadrul gospodăriilor săsești de la sate, cât și din documentele breslelor butarilor, franzelarilor și covrigarilor, dar și din privilegiile acordate anumitor comunități de sași de primăriile unor orașe aprovizionate de acestea cu pâine, precum și din descrierile meselor festive din casele patricienilor.

Iată însă o întrebuintă unică, și totodată, ingenioasă, a pâinii: *Gabriel Bathory, principe al Transilvaniei între anii 1608 și 1613, în încercarea sa de a cuceri cetățile din Țara Bârsei, a fost obligat să se oprească în fața zidurilor cetății Hărmanului. Pe lângă oștenii de rând ai oastei din cetate, se mai găsea acolo un om viteaz, Hans Böhm, pictor și străin de loc. [...] Când bunul Hans, care era un om viclean, își dădu seama de foamea ce măcina măruntaiele atacatorilor, a poruncit să se pună în pâinile pregătite pentru copt multe artificii și rachete (feuerwerck vndt rachetteln) și să fie aruncate în fața secuilor, ce luptau alături de Gabriel Bathory. Când secuii, obosiți și flămânzi, s-au năpustit cu grămada, încăierându-se pentru ele, artificiile și rachetele s-au aprins, pricinuindu-le mari pagube, încât aceștia au trebuit să părăsească gândul de a mai încerca vre-un asalt*²⁶. Ca urmare a acestei victorii obținute împotriva principelui Gabriel Bathory, Brașovul, orașul salvat de rezistența locuitorilor din Hărman, a acordat acestora privilegiul de a vinde în fiecare vineri colaci în piețele orașului²⁷, cu următoarea condiție: dacă în una dintre zilele de vineri vor lipsi colacii, li se va retrage acest privilegiu. Pentru a nu pierde o asemenea oportunitate economică profitabilă, la primăria satului Hărman se ținea o evidență exactă a celor care urmau să vândă colaci pe piața Brașovului, servitorul primăriei, anunțându-i, în fiecare joi, pe cei cărora de venea rândul să pregătească acești colaci²⁸.

²³ Wagner, Ernst, *Istoria...*, p. 31.

²⁴ Schullerus, Adolf, *Scurt tratat de etnografie a sașilor din Transilvania*, București, Editura Meronia, 2003, p. 26 (mai departe: Schullerus, Adolf, *Scurt tratat...*).

²⁵ Lupu, Șerban, *Istoria comunei Hărman de la începuturi până în anul 1918*, Brașov, Editura Lux Libris, 1998, p. 54.

²⁶ Kraus, G., *Cronica Transilvaniei, 1608-1665*, București, Editura Academiei Române, 1965, p. 26-27.

²⁷ Teutsch, Friedrich, *Honigberger „Kolatchen“ in Landwirtschaftliche Blätter*, 1912, p. 454-455.

²⁸ Lupu, Șerban, *op.cit.*, p. 46.

Bucătăria francilor, strămoșii sașilor ardeleni după convingerea lui Adolf Schullerus, a suferit îmbunătățiri după ce, în urma victoriei împotriva alemanilor, aceștia s-au stabilit pe văile Rinului și ale Moselei, unde, având relații cu romanii din apropierea granițelor, au fost influențați de cei din urmă și în domeniul artei culinare. *Pentru prima dată au văzut în grădinile romanilor pătrunjelul, țelina, ceapa, dovleacul, varza albă, tarhonul, mazărea, ridichea etc., denumirile acestor legume intrând în dialectul lor direct din latină vulgară*²⁹. Apoi, odată cu colonizarea lor, sașii au adus experiența cultivării legumelor, moștenită de la romani. Începând cu secolul al XIV-lea, legumele aduse de sași din țara natală erau răspândite pe întreg teritoriul Transilvaniei. Astfel, pătrunjelul, ceapa, mărarul, usturoiul, chimenul, morcovii, napii, sfecla, varza albă, salata, măcrișul, semințele de mac, ridichea, hreanul, iar începând cu secolul al XVI-lea și castravetele se cultivau în așa-numitele *Gewürtzgärten* (Grădini pentru plante aromatice sau legume folositoare în bucătărie), din spatele șopronului sau hambarului. Totuși, în general, sașii nu puneau un preț prea mare pe grădinărit pentru că produsele recoltate nu aduceau un beneficiu material important producătorilor, grădina slujind doar interesele casnice.

Cea mai îndrăgită legumă a fost în toată perioada Evului Mediu săsesc varza albă și diferitele ei mijloace de preparare. Există mai multe teorii cu privire la inițiatorul murării verzei. Una dintre ele îi consideră pe romani ca fiind cei de la care strămoșii sașilor au învățat procedeul conservării, obținând *varza murată, denumită de germani kampest, de la latinescul compositum*³⁰. Altă opinie se concentrează asupra influenței pe care bucătăria maghiară a exercitat-o asupra celei săsești, laolaltă cu influența inițială asupra alimentației germanilor de pe văile Rinului și a Moselei, de către gastronomia romano-celtică. Din ambele surse, ar proveni rețeta murării verzei. O dovadă pentru proveniența verzei murate de la maghiari o avem într-un cântec popular unguresc ce datează din epoca medievală și are următoarele versuri, traduse în limba germană de către sași: „*O, du gesegnetes sauer Kraut / Im Paradies bist du gebaut - O, tu, varză murată binecuvântată / În paradis ai fost creată*”³¹. Însă, nu trebuie trecute cu vederea nici părerile conform cărora varza murată aparține, de fapt și de drept, doar sașilor, maghiarii fiind cei influențați de bucătăria săsească. Acești apărători ai originii verzei murate direct din bucătăriile săsoaicelor sunt de părere că obiceiul sașilor de a pune varză la acrit și a nevestelor lor de a găti varza împreună cu multă carne și slănină a dat naștere unei mâncări naționale săsești. *Supa în care fierbeau căpățânile de varză murată (numită Géch - denumire vizibil de origine maghiară) și care era aseasonată cu bucățele mici de pâine prăjită și feliuțe de slănină, constituia un fel de mâncare așezat foarte des pe mesele țăranilor sași mai săraci, cei bogați adăugând deasupra verzei cârnați prăjiți*³².

Sașii au adus de pe meleagurile lor și noi soiuri de fructe pe care le-au aclimatizat la condițiile geografice și climaterice ale noii lor patrii, Transilvania. Fructele, preluate din livezile romanilor, constituiau noutăți și pentru strămoșii sașilor, dar timp de câteva secole aceștia și-au câștigat o anumită experiență în cultivarea lor, astfel încât la venirea în spațiul intracarpatic, cunoștințele dobândite, au fost aplicate cu succes plantând

²⁹Schullerus, Adolf, *Etwas aus der Geschichte der siebenbürgisch-sächsischen Küchen* în *Neuer Volkskalender*, W. Krafft Verlag, Sibiu, 1925, p. 95-101.

³⁰Schullerus, Adolf, *op. cit.*, p. 95-101.

³¹Sigerus, Emil, *Vom alten...*, p. 114.

³²Fronius, Fr. Fr., *Bilder aus dem Sächsischen Bauernleben in Siebenbürgen*, Graef & W. Krafft Verlag, Viena - Sibiu, 1885, p. 4.

pruni, piersici, nuci, cireși, peri, meri și duzi, dar cultivând și pepeni³³. În afară de semințele pomilor fructiferi aduse din spațiul german cu ocazia colonizării, aceștia au găsit în Transilvania noi soiuri de fructe, necunoscute de ei până atunci, cum ar fi: coacăzele, afinele și agrișele, pe care însă le-au adoptat, le-au folosit în alimentație și au început să le comercializeze.

Bucătăria săsească din Ardeal, chiar și cea din mediul rural, are la bază carnea procurată, în general, din tăierea animalelor domestice din propria gospodărie, iar mâncărurile poartă un nume generic după bucata de carne folosită la prepararea lor: *ciorbă de hrean cu căpățână fiartă împreună cu botul sau cu labe fierte sau cu cărnați fierți, fasole albă cu piept de porc, ciorbă de burtă (burta de porc se umple cu bucăți mari de carne și cu ceapă, apoi se fierbe), ciorbă cu urechi, labe și bot, ciorbă cu labele porcului*³⁴. O deosebire în cadrul alimentației urbane săsești în comparație cu cea rurală o descoperim în utilizarea de către orășeni, în mai mare măsură, a cărnii provenite de la păsările de curte. La orașe, după cum menționează și o carte de bucate maghiară din secolul al XVI-lea, existau la sași, două feluri de mâncare preferate: *friptura de pui prăjită în untură și gâsca friptă înăbușit cu garnitură de orz fier*³⁵.

O încercare pentru stabilirea unor priorități alimentare pentru populația de origine germană din Transilvania o constituie publicarea unui calendar, în secolul al XV-lea, care, pe un ton umoristic, clasifică mâncărurile și băuturile și dă indicații asupra lunilor în care ar trebui acestea să fie consumate: *În lunile ianuarie, februarie și martie: se beau zilnic trei ulcioare din cel mai bun vin, apoi se mănâncă mâncare caldă, vițel și carne de pui cu condimente din sud și smochine. Acest tratament te face sănătos și proaspăt; În luna aprilie se beau zilnic două ulcioare de vin, alături usturoi și ridichi; În luna mai se bea zilnic câte un ulcior de vin și se mănâncă o carne de miel bine condimentată, precum și ouă fierte tari cu salvie, anason dulce, pătrunjel, piper și usturoi; În luna iunie se bea mied și bere; În lunile iulie și august nu se mănâncă nici un fel de mâncare preparat din lapte și nu se bea mied; În luna septembrie se poate mânca orice fel de mâncare și se poate bea orice fel de băutură, căci ele te fac puternic și sănătos; În luna noiembrie se bea ca de obicei; În luna decembrie se bea și se mănâncă tot ce e plăcut și îndrăgit*³⁶. Nu se știe însă dacă aceste reguli au fost urmate, dar chiar numai simpla lor scriere denotă o preocupare pentru o alimentație rațională, naturală și variată, într-un stil degajat și optimist.

Pe parcursul acestui studiu, am explicat interesul nostru pentru arta culinară medievală târzie în spațiul german și cel transilvănean și am căutat răspunsurile celor câteva întrebări care s-au ivit în urma acumulării noilor informații. În finalul ei, vom încerca concluzionarea pe scurt a problemelor importante ale alimentației germane și săsești, ambele privite comparativ. Pentru aceasta, vom apela la interogațiile ivite:

- Care erau alimentele de bază ale sașilor și ale germanilor? După cum s-a putut deja observa, alimentele de bază erau, în general, aceleași atât pentru germani, cât și în cazul sașilor, și anume produse ale agriculturii (cereale, carne, alte produse animale - lapte, ouă, miere - legume și zarzavaturi, fructe aproape de toate soiurile, mirodenii etc.). În această situație alimentația de bază a sașilor și a germanilor nu suferă mari deosebiri.

³³ Apud. Schullerus, Adolf, *op. cit.*, p. 95-101.

³⁴ Schullerus, Adolf, *Scurt tratat...*, p. 92.

³⁵ Ibidem, p. 95-101.

³⁶ Göllner, Carl, *Siebenbürgisch - sächsisches Heimatbuch. Aus Sage, Geschichte und dem Brauchtum vergangener Jahrhunderte*, București, Editura Kriterion, 1975, p. 292-293.

- Cum și după cât timp de la Cruciade, care pe lângă scopul lor politico-militar, au avut printre consecințe și îmbogățirea gustului prin răspândirea mirodeniilor, au beneficiat germanii rămași pe văile Rinului și ale Moselei, dar și sașii din Transilvania de binefacerile condimentelor? Prima deosebire între cele două gastronomii studiate ne este susținută de pătrunderea relativ târzie, abia în secolul al XVI-lea al mirodeniilor și condimentelor orientale în spațiul transilvănean, în timp ce în cel german întâlnim comerțul și consumul de condimente, încă din secolul al XIV-lea, așadar o diferență de două secole în favoarea germanilor, care au putut câștiga astfel o mai mare experiență în folosirea cât mai inventivă și calitativă a mirodeniilor.
- Care au fost influențele gastronomice ale bucătăriilor franceze și italiene asupra artei culinare germane și săsești? Germanii au început să primească, începând cu secolul al XIV-lea influențele artei culinare franceze și italiene, mai ales în ceea ce privește arta sosurilor. Transilvania, în schimb, nefiind așa de aproape de Franța și Italia, nu a putut fi influențată major de acestea în domeniul bucătăriei, ci doar sporadic, prin intermediul călătorilor occidentali, ce au vizitat-o și au făcut schimburi de rețete cu reprezentantele patriciatului sas. Însă, influențele pe care bucătăria săsească le-a suferit au venit pe filieră maghiară (vezi polemica în legătură cu varza murată), turcească, românească etc.
- În ce mod au influențat sistemele agricole alimentația? Chiar dacă pentru spațiul german nu am insistat asupra funcției exercitate de agricultură, creșterea animalelor, apicultură și viticultură, nu este pus la îndoială rolul primordial al produselor acestor ocupații, extras direct din rețetele germane, bogate în exemplificări ale folosirii roadelor agricole în alimentație. O analiză asupra ocupațiilor agricole am realizat-o pentru Transilvania, unde, în lipsa unei colecții mai mari de rețete medievale târzii săsești, nu am avut la îndemână decât studierea economiei naturale, care ne-a relevat bogăția alimentației săsești.
- Care sunt asemănările și deosebirile dintre stilurile alimentare din cadrul claselor sociale: țărani, meșteșugari, orășeni, patricieni (în cazul sașilor) sau seniori (în cazul germanilor)? Alimentația diferitelor clase sociale atât la germani, cât și la sași este asemănătoare în cazul păturilor sociale inferioare și de mijloc (țărani, meșteșugari, orășeni) și se bazează pe alimentele fundamentale, în cazul țăranilor, carnea fiind totuși destul de rar prezentă în meniurile zilnice. În cazul patriciatului săsesc și la curțile senioriale putem observa o abundență, alimentelor de bază adăugându-li-se mirodenii, fructe și plante exotice, dulciuri, preparate din zahăr ș.a. Bineînțeles, și consumul de carne era invers proporțional cu cel al claselor sociale mai sărace, care pe lângă lipsa banilor, nu beneficiau nici de privilegiul vânătorii, activitate ce susținea multe dintre meniurile Evului Mediu târziu. Totuși o deosebire exista între clasele superioare ale germanilor și sașilor, dar ea nu consta în calitatea alimentelor consumate, ci în esteticul aducerii și aranjării acestora la mese. În cazul sașilor este remarcată o anumită simplitate în servirea felurilor de mâncare la ospete, în timp ce germanii preferau luxul, inclusiv în aranjarea meselor festive, dar și în pregătirea felurilor de mâncare în diverse forme și modele estetice.

Arta culinară germană și cea săsească din perioada Evului Mediu târziu se încadrează în tiparele europene, din punctul de vedere al alimentelor de bază, specificitățile lor fiind aduse însă de influențele franceze și italiene, pe de o parte, și

maghiare, românești și turcești pe de altă parte. În comparație cu evoluția artei culinare germane, bucătăria săsească din Transilvania a avut un traseu asemănător, cu o singură excepție. Artă culinară germană și-a luat avântul încă din secolul al XIV-lea, în timp ce Transilvania a mai avut de așteptat câteva secole pentru a-și câștiga un loc binemeritat în rândul bucătărilor cu specific național.

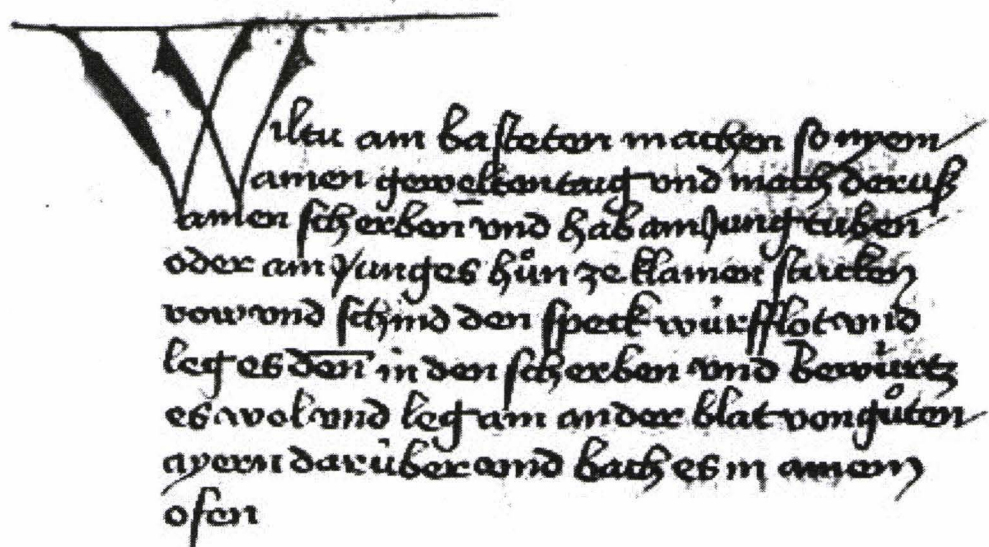


Foto 1 Cărticică alemană cu mâncăruri bune, secolul al XV-lea
 Alemannischen Büchlein von guter Speise, 15ten Jahrhunderts

Ob an sol ein hün biaten vñ wilt
 ein vñme suet von semeln vñ bat
 ke die vor in smaltze vñ suet bi
 zen als vñ einem biur müse zö h
 de da hün klein vñ biat sehs bun
 mache ein ydmonte von wine vñ
 von honge do up denne würtze
 in pfeffer vñ anis vñ mache ein
 blat von fünf eyern slach sie in die
 pfannen vñ lege denne ien; da in
 sunderlehen vñ lege denne da; blat
 vñ sãmene vñ decke ein schpach; da
 vñ vñ herte denne die pfannen vñ
 me nur oben durch da; blat vñ güt
 da; cödiment da; in vñ begut da; blat
 niht du heizent hünre von rinkan
we vñ gibe hin ein güt spise

Foto 2 Pagină de manuscris din secolul al XIV-lea
 Buch von guter Speise



Foto 3 Brutărie de la sfârșitul secolului al XV-lea
Eine Bäckerei, Ende des 15. Jahrhunderts



Foto 4 Miniatură din manuscrisul lui
 Rustican von Pierre de Crescens, 1460
*Miniatur aus einer Handschrift des
 Rustican von Pierre de Crescens, um 1460*

ALIMENTAȚIA TRADIȚIONALĂ ÎN LOCALITATEA GURA RÂULUI, JUDEȚUL SIBIU

***Abstract:** In the first half of the 20th century, traditional food in Gura Raului village was based on the product of working the fields, on the animals raised in the yard and on the goods that could be bought from the local market on Saturday. In the market, they could buy vegetables like: cabbage, carrots, parsley, peppers, green peppers, tomatoes, vegetables that were not raised by these villagers, not until the middle of the 20th century.*

Polenta was the main dish that was eaten next to almost all the dishes: milk, cheese, scrambled eggs, soup, beans, cabbage, potatoes or mushrooms.

Bread was a delicacy; on Saturdays they would bake seven loafs of bread, one for each day of the week. Next to the bread, they would bake a pie having as filling: cheese, cabbage, onion or fruits (during the autumn).

The other ingredients for the dishes were: milk from the cows, the buffaloes or goats; eggs from the fowls, meat from the cow or calf, the lamb at Easter, and the goat kid at the Epiphany, the pig at Christmas. They would only eat meat on Sundays, during the rest of the week they would only eat milk, eggs and vegetables. There were few fruit-bearing trees, and most of the fruits were eaten raw or baked in pies.

Ritual dishes remained longer in the life of the community, materialized in certain recipes that all the community respected, be it feasting time, holliday, baptism, wedding or funeral.

Gura Râului. Sat din Mărginimea Sibiului

„La poalele Carpaților, dinspre Sibiu, se întinde un șir de sate românești. Locuitorii își zic mărgineni, fiindcă ocupă părțile mărginașe între România și Ardeal. Ei se consideră cea mai nobilă ramură a poporului român și cine-i cunoaște le dă dreptul, căci nicăieri nu găsești oameni cu o mai bună stare ca pe acești oieri boieriți de prin părțile Rășinari, Gura Râului, Săliște și Poiana, nicăieri nu auzi vorbindu-se o limbă românească mai bogată ca acolo. Este parcă o rasă mai aparte, care și-a păstrat mai multe însușiri străbune, trăsăturile mai marcante și mai armonioase ale feții, frumusețea și varietatea portului, dorul de pribegie și dragostea de cântec și joc.” Ilarie Chendi¹.

Localitatea Gura Râului se află la altitudinea de 554 metri, suprafața comunei fiind de 61,45 ha, hotarul așezării este de 9361 ha, având 574 ha teren arabil, 1387 ha pășune, 734 ha de fânațe, 6378 ha păduri, teren neproductiv 286 ha, livezi 2 ha. Din aceste date observăm și importanța pe care o au ocupațiile tradiționale în viața comunității: pădurăritul este ocupația de bază, alături de creșterea animalelor și cultivarea pământului: „Datorită faptului că 74.9% din terenul economic al comunei era constituit din păduri, lucrul la pădure era un mijloc principal de câștig, în anul 1844 existând 200 de joagăre”². Referitor la creșterea animalelor, în anul 1940, în Gura

¹ Dumitru Arsenie, *Gura Râului. Sat din Mărginime*, Sibiu, 2000, p. 5.

² Ibidem, p. 25.

Râului erau 6563 animale, din care: 1468 bovine, 3421 ovine și caprine, 1285 porcine, 386 cabaline³.

La mijlocul secolului al XX-lea erau 3795 persoane, agricultura fiind una din ocupațiile de bază ale gurenilor; în anul 1957, 4,5% dintre gureni erau angajați particular pentru muncile cu caracter agricol, astfel că din 986 gospodării, 685 erau de agricultori⁴.

În anul 1959 funcționau 6 uleiunițe, unde se făcea ulei din semințe de in, bostan și floarea soarelui, în ziua de astăzi mai există o piuă de ulei funcțională, la care gurenii încă mai fac ulei din semințe de bostan.

Alimentația tradițională în Gura Râului

În prima jumătate a secolului al XX-lea, până înspre mijlocul aceluiași secol, alimentația în localitatea Gura Râului se baza pe roadele muncii agricole, pe animalele aflate în gospodăria fiecărei familii și pe marfa ce se vindea în piață, sâmbăta: zarzavaturi și legume (varză, morcovi, pătrunjel, roșii, gogoșari, ardei). Acestea s-au cultivat în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

„Între culturile agricole s-au aflat, încă din secolul al XIV-lea, pe primul plan, grâul, orzul, ovăzul și meiul, acesta din urma constituind, până la introducerea porumbului, baza alimentară cerealieră, păstrându-se de la el denumirea de mălai pentru făina de porumb”⁵. „Porumbul (a fost) introdus între culturile agricole, în secolul al XVII-lea, dar răspândit în zona Mărginimii Sibiului, mai ales în secolul următor și cultivat de atunci neîntrerupt”⁶.

Produsele vegetale folosite la prepararea hranei și mâncărurile ce se preparau din acestea

Alimentul de bază era mămăliga, ce se prepara de două și chiar de trei ori pe zi. Dimineața, „la prânz” - după cum se numea această mâncare -, se mânca mămăligă cu lapte, cu brânză sau cu *paparadă*. La amiază, se mânca alături de ciorbe de cartofi, urzici (primăvara), fasole frecată sau scăzută, varză, sau alături de tocănițe de cartofi, de bureți. Chiar și în perioadele de post, mămăliga era alimentul de bază cu care se hrăneau oamenii, când, alături de mămăligă, se găteau ciorbele de post, fasole frecată, tocăniță de cartofi, sarmale de post sau alte preparate ingenioase. Seara, în cazul în care se făcea o altă mămăligă caldă, se făcea un cocoloș cu brânză, se mânca cu lapte acru frecat cu lapte dulce, sau doar mămăligă cu lapte. Mămăliga rece se mânca și alături de brânză, lapte acru, sau ce a rămas de la masa de amiază.

Din natură se culegeau urzici, *scalci* (lăptucă), ștevie (toate acestea preparate sub formă de ciorbe sau scăzute), bureți și ciuperci (prăjiți direct pe plită cu slănină și brânză în ei), fructe de pădure: coacăze, zmeură, afine.

La câmp sau la pădure se lua mămăligă rece și pâine, alături de alte alimente sau preparate: ouă fierte sau *paparadă*, brânză, carne de porc din „unsoare”, fasole frecată, tocăniță de cartofi.

Prepararea pâinii

Pâinea avea un loc privilegiat în alimentația tradițională, fiind privită ca o delicată. O felie de pâine de casă, sau un colăcel mic împletit ce se făcea pentru copii era un desert mult așteptat. Bucuria era și mai mare când se cocea cuptorul de pâine (de obicei sâmbăta), că nu se făcea niciodată pâine fără să se facă și o plăcintă, tot din aluat

³ Ibidem, p. 165.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, p. 166.

⁶ Ibidem, p. 167.

de pâine, umplută cu ceea ce se găsea în casă: brânză, varză acră, ceapă, sau, toamna, cu fructe: mere sau prune; sau se făceau lichii goale cu ou, smântână și zahăr deasupra. Ceapa sau varza pentru plăcinte se căleau pe foc tăiate mărunt cu bucățele de slănină și piper, se îmbrăcau în aluat de pâine și se puneau la copt direct pe vatră.

În anii în care nu se făcea mult grâul, sau la familiile care nu aveau suficient, se măcina împreună cu orzul, se foloseau și cartofi fierți la aluatul de pâine, sau se combina făina de grâu cu făină de porumb (opărită pentru acest aluat). Pentru pâinea care se făcea cu cartofi se foloseau cam 20 de cartofi fierți la un cuptor de 10 pâini.

Aproape fiecare gospodărie avea cuptor de pâine, multe se păstrează chiar și astăzi când, gospodinele mai fac „pâine de casă”. Se cocea un cuptor de pâine o dată la săptămână, iar uneori la două săptămâni, când nu prea se găsea grâu. Focul în cuptorul de pâine se făcea cu lemn de salcie deoarece, astfel, coaja pâinii era mai moale.

Aluatul se frământa în troacă, în aceasta se cernea făina, se puneau sare și „maiaua” - aluatul păstrat din cel anterior, ce se înmuia cu apă caldă, se frământa, se lăsa să dospească, se „holzau” (se formau) pâinile apoi se puneau pe o față de masă; se mai lăsa puțin la dospit, după care se puneau direct pe vatră în cuptorul încins.

Timpul de frământare a aluatului era între o oră și o oră și jumătate pentru a fi bun. La o jumătate de oră după ce s-a frământat, când aluatul începe să dospească, se face focul la cuptor. Când cuptorul era gata încins, jarul se trage la gura cuptorului cu „dârgu”. Se spală vatra cuptorului cu „mătăuzul” (cârpe înmuiate în apă).

Se puneau apoi fiecare pâine pe lopata de pâine și se introducea în cuptor. Pâinea stătea cam două ore în cuptor, la jumătatea timpului ele se mișcau pentru a nu se lipi una de alta sau de vatră. Când pâinea era coaptă, se scotea câte o pâine și se bătea coaja, procedeul fiind repetat pentru fiecare. Pâinile se lăsa să se răcească pe masă, acoperite cu o față de masă, apoi se puneau în pivniță, înapoi în troaca de pâine curățată, acoperite.

Din aluatul de pâine se puteau rupe și *scoverzi* care se frigeau în ulei (de post) sau în unsoare (de dulce).

Cojile arse de la pâine se dădeau la animale, iar cele care nu erau arse se mâncau cu cafea, cu ceai, cu chisăliță etc.

„*Cafei negru*” era denumirea dată „cafelei” făcută din coji de pâine astfel: se fierbea apa, se puneau o mână de coji de pâine, se adăuga lapte și zahăr.

Prescurile pentru biserică le făcea o femeie numită *prescurăriță*; la aceasta duceau oamenii făină de grâu, iar ea făcea prescurile.

Prepararea hranei din produse animale și pește

Pe lângă pâine și mămligă, celelalte alimente de bază erau asigurate de animalele pe care le avea în ogradă fiecare gospodar: laptele de la vaci, bivolițe, capre; ouă de la găini; brânză de la oi; carne de la porcul ce se tăia înaintea Crăciunului, de la găini (care se tăiau mai rar, în anumite situații - când era bolnavă găina, pentru copii sau bătrâni, sau pentru lăuză); de la vacă sau vițel (când majoritatea cărnii era tocmită la rude și vecini încă înainte de a fi sacrificat animalul); de la miel la Paști, sau de la ied la Rusalii.

Carnea se cumpăra sâmbăta sau spre sfârșitul săptămânii și se gătea mai ales duminica, când se făcea ciorbă sau supă și friptură sau tocană. Se putea cumpăra carne de la „*belitor*” (măcelari), sau de la cei ce tăiau vacă sau vițel.

Pește se mânca întotdeauna la dezlegare la post; se găsea pește sub formă de saramură din care se făcea tocană cu ceapă sau se frigea, iar din cap și coadă se făcea ciorbă; pește proaspăt (păstrăv) se prindea de pe Cibin, acesta se prăjea și se mânca cu mujdei de usturoi, sau se făcea pane cu aluat din ou și făină.

Prepararea laptelui de oaie

La stână, oile se mulgeau de două ori pe zi: dimineața și seara; după ce era muls, se dădea cheag la lapte când era încă puțin cald. Cheagul sau rânza era stomacul mieilor care încă nu au mâncat iarbă, cu sare în el. După o jumătate de oră, de când se dădea cheag la lapte, acesta trebuia să se închege, se sfărâma din mâini și se lăsa să se strângă iar; se aduna apoi cu mâna, se pune a o față de masă pe sub el, apoi se pune în crintă; aici se mai strângea de trei ori, pe măsură ce se scurgea de zer, apoi se pune a greutate pe el. Zerul care se scurgea se pune la fierț pentru a se face urda.

După ce se scurgea cașul, se pune în celar (cu rol de magazie) pe un pat de scândură de brad; aici se lăsa o săptămână să dospească; era întors din când în când, de pe o parte pe alta; se zdrobea pe *crestău*, se frământa cu sare (la 30 kg de caș se pune 1/2 kg de sare). Brânza se îndesa apoi în burdufi din piele de oaie, curățați foarte bine, rași cu cuțitul (partea de interior fiind partea pe care a fost blana). Înainte de a se pune brânza în burduf, se pune a mână de sare în el, frecându-se pentru a ajunge pe întreg interiorul. Inițialele proprietarului brânzei (cel căruia îi venise rândul la muls) erau scrise pe burduf cu ajutorul funinginii de pe ceaune. Untul de oaie se făcea din ultimul zer care se scurgea din caș, acesta fiind mai gras.

Hrana ciobanilor la stână

Mâncarea ciobanilor la stână se baza pe lapte, brânză, *jintiță* și mămăligă. Se făcea mămăligă dimineața și seara și *cocoloașe* cu brânză; se mânca mămăligă cu lapte.

Ocazional se gătea varză, tocană de cartofi, tocană cu carne de oaie sau *sloi de oaie* (carnea de oaie se fierbea în apă, apoi se prăjea în grăsimea ei).

Din mâncărurile specifice la stână amintim doar:

Ciorba cu rântaș, care se prepara din morcovi, pătrunjel, cartofi, iar la sfârșit se pune rântaș (făină prăjită în unsoare).

„*Clepezău*” este un preparat consistent gătit astfel: se pune unt în ceaun, se sfărâmă caș dospit, se pune puțină făină de mămăligă, sare după gust și se servește cald.

„*Topșe*” - se pune unt în ceaun, apoi un rând de mămăligă, un strat de brânză, mămăligă, brânză și deasupra smântână.

Balmoș - un strat de mămăligă, peste el un strat de brânză, iar mămăligă și smântână deasupra.

Ca acritură pe lângă mâncare se servea *jintiță acră* (zer cu urdă), luată din ceaunul în care fierbe zerul pentru urdă.

Mâncarea se servea în „*dioabe*”, castroane de lemn.

Fructele folosite la prepararea hranei

La Gura Râului erau puțini pomi fructiferi (meri, peri, pruni, cireși, nuci), dat fiind și procentului mic al livezilor, din cele 2721 ha, doar 0,7% erau livezi. Majoritatea fructelor se consumau în stare crudă, sau se foloseau ca umplutură la plăcinte (mere, pere, prune), iar unele erau conservate pentru iarnă prin uscare: întregi (prune, nuci) sau feliate (mere și pere), păstrate în stare naturală (mere și pere, puse pe paturi în pivniță), sau conservate în dulceturi și gemuri (*magium* de prune, sau *magium* cu prune, mere și pere; dulceață de prune cu sâmburi de nucă, dulceață de zmeură).

Fructele mâncate cu pâine sau mămăligă în perioadele de post erau printre mâncărurile de bază în aceste perioade: câțiva sâmburi de nucă cu pâine, mere și pere coapte mâncate cu pâine; prune, mere și pere uscate, fierte în apă și mâncate cu mămăligă.

Din coacăze se prepara un sos special ce se servea cu carnea din supă la prima cină de la nuntă.

Metode de conservare a alimentelor

Pentru a avea cele necesare traiului se muncea tot timpul anului, iar pentru a trece cu bine de iarnă, un gospodar trebuia să aibă la sfârșitul toamnei următoarele: grâu, porumb și cartofi cât să-i ajungă până la următoarea recoltă, cel puțin 100 de verze în „cadă” (butoi), o dublă de fasole, un porc de peste 100 de kg (la o familie de 4-5 persoane), fructe și legume conservate cât să-i ajungă până când se putea culege următorul rod al pământului.

În „chimniță” erau paturi pentru mere și pere, pat pentru cartofi, un loc mai mic pentru ceapă, un loc cu nisip în care se țineau morcovi și pătrunjel, cada cu varză, murăturile, dulcețurile.

În pod se agățau săculeți cu fasole păstăi opărită și uscată, cu fasole boabe, săculeți cu „burdușei”, prune uscate în cuptor, săculeți cu mere și pere feliate și uscate.

Dulceață se făcea din prune de Bistrița, astfel: se puneau în apă de var și se lăseau acolo până când se limpezea apa (acest lucru le făcea să se păstreze tari), se scoteau sâmburii și se puneau în fiecare prună sâmburi de nucă proaspătă decojiți; se adaugă un pahar de apă, zahăr și prunele la fiert.

Se prepara și un *magium* din mai multe fructe: prune, mere, pere și zahăr și se puneau în oale mari de pământ; când se mânca, se întindea pe pâine.

Prunele se și uscau pentru iarnă, numindu-se „burdușei”; pentru a se usca se puneau de 2-3 ori în cuptorul de pâine; după ce se scotea pâinea, se puneau în săculeți de pânză și se agățau în pod.

Mere și pere se feliau și se puneau pe tavă în cuptor pentru a se usca pentru iarnă. Merele și perele tăiate felii se înșirau și pe ață pentru a se usca, pe poarta șurii sau pe casă; după ce se uscau se puneau într-un sac de pânză și se agățau în pod. Se păstrau și întregi, puse pe paturi în pivniță.

Procedee de conservare a legumelor, fructelor și a zarzavaturilor:

1. În stare naturală: - în pivniță: - pe paturi de scânduri: - cartofi, ceapă
- mere, pere
- în nisip: - morcovi, pătrunjel
2. Prin uscare: - la temperatură normală: - întregi: - nuci, fasole boabe, ardei iute
- feliate: - înșirate pe ață: - mere, pere
- la temperatură ridicată: - în cuptorul de pâine
- întregi: - prune
- feliate: - mere, pere
3. Prin opărire și uscare: - fasole verde
4. Prin fermentare: - la rece: - prin jintuire: - varză
- la cald: - prin opărire și fermentare: - gogoșari, gogonele, castraveți
5. Prin fierbere: - dulcețuri: - de zmeură, de prune cu sâmburi de nucă proaspătă
- *magiumuri*: - de prune, de prune cu mere și pere
- compoturi: - de gutui (rar)
- sirop: - de zmeură.

Mâncăruri rituale

Au existat (și încă mai sunt respectate) anumite perioade sau zile, în care s-a pus un accent special pe alimentația tradițională; meniul din aceste zile s-a diferențiat de meniul zilelor obișnuite tocmai pentru a aduce un plus de trăire sufletească și prin prisma obiceiurilor alimentare, alături de obiceiurile bisericești. Comunitățile și-au cristalizat anumite obiceiuri și reguli proprii prin care își exprimă identitatea etnică, culturală dar și pe cea religioasă. Dacă aparții unei anumite comunități, vei urma îndeaproape obiceiul moștenit de la înaintași de a te comporta într-un anumit fel, inclusiv din punct de vedere culinar, arătându-ți apartenența la un anumit grup, dar și constituind în același timp acest grup.

Meniul special păstrat în anumite zile sau perioade este unul de îngrădire sau restrângere a numărului de alimente ce pot fi consumate, de exemplu perioadele de post, în care nu se mănâncă produse lactate, ouă sau carne, nici derivate ale acestora; sau poate fi un meniu mult mai bogat decât cel al unei duminici, de exemplu la sărbătorile mari și la zilele însemnate.

Zilele de post erau multe; acestea erau respectate cu sfințenie, chiar și de către copiii mici, inclusiv zilele de miercuri și vineri de peste an. Zilele al căror meniu se îmbogățea prin consistența mâncărilor erau la sărbătorile mari și la zilele însemnate: botez, nuntă și înmormântare. Factorul economic își spunea cuvântul, mâncărurile neieșind din sărăcia sau opulența instalate și în celelalte aspecte ale vieții fiecărei familii.

Mâncăruri de post

Dumicatul - se tăiau bucățele de pâine de casă uscată, se puneau într-un castron; se turna peste ele apă fierbinte, o lingură de zahăr, puțin vin și se puneau un capac peste amestec; în vechime bătrânii puneau puțin oțet în locul vinului.

„Zama de căpătâi” era o ciorbă preparată astfel: se prăjea ceapa în tigaie, se puneau paprică și pâine uscată, se sfărâma miez de pâine de casă; separat se făcea un aluat din făină și apă, se întindea o foaie și se puneau compoziția preparată în tigaie; se rula și cu coada la lingură se făceau 4-5 găluște ce se lipeau la capete. Când fierbea apa pentru ciorbă, se puneau găluștele, rântaș și bulion; unii obișnuiau să acrească ciorba și cu „moare” de varză acră.

„Zama” de chimen - se fierbea chimen și ceapă în apă, la sfârșit se puneau rântaș. Când era servită în farfurie, se puneau „zamă” peste bucățele de pâine.

Mâncare de cartofi - după ce se prăjea ceapă în ulei se puneau cartofi fierți în coajă, rași pe răzătoare.

Tocană de ceapă - se puneau ceapă, ulei, bulion sau oțet și se fierbea în puțină apă.

„Vuțale” - se fierbeau cartofi în coajă, se dădeau pe răzătoare, se adăuga făină de grâu, sare; din aluat se făceau suluri subțiri; se porționau cam la 6 cm lungime, se fierbeau în apă cu puțină sare; se dădeau prin pesmet rumenit în ulei, iar când se serveau se puneau zahăr pe ele.

„Zama de bou” - fiertura din mere tăiate sferturi, prune uscate și pere fierte în apă. Această mâncare se servea lângă fasole frecată sau se mânca doar cu mămligă.

Sarmalele de post se preparau cu orez, ceapa, cartofi și morcovi; se călea ceapa cu morcovii rași, se rădeau și doi cartofi, apoi se adăuga orezul fiert, iar cu această compoziție se umpleau foile de varză pentru a face sarmalele.

Fasolea frecată se mânca cu mămligă și varză acră tăiată bucăți mari.

Se coceau cartofi în „brotăr” și se bea „moare” (sucul de varză acră).

Sâmburi de nucă și pâine se mâncau în post, fiind o mâncare bătrânească.

Mâncăruri rituale la sărbători

La Crăciun, preparatele specifice acestei sărbători se bazau pe carne de porc: ciorbă, friptură sau tocană; se mânca cârnaț, caltaboș, jumeri. Ca preparate dulci se făceau cozonaci și lipii.

Paștile erau serbate cu preparate din miel: drob, friptură, tocăniță, ciorbă acră, și preparate dulci: cozonaci și *lichii*. Drobul de miel se prepara din plămâni fierți, ficat crud, slănină, sare, piper, ouă; amestecul se pune în praporul de la miel și se cocea în formă rotundă, în cuptorul de la sobă.

Dacă la Paști se tăia mielul, la Rusalii se tăia iedul, iar preparatele erau asemănătoare.

La hramuri credincioșii prezenți la slujbă primeau o felie de pâine de casă și vin.

Mâncăruri rituale la zile însemnate: botez, nuntă, înmormântare

Botezul copiilor se serba într-un cadru restrâns, astfel că de cele mai multe ori erau doar părinții și nașii de botez; în cazul în care se dorea să fie mai multă lume, se chemau și bunicii și unchii copilului. Mâncărurile pregătite erau ceva mai bogate decât cele dintr-o duminică obișnuită; se servea cafea, rachiu, un aperitiv, ciorbă și friptură. Mâncărurile erau în funcție de puterea economică a familiei, carnea putea să fie de porc, oaie sau vițel; iar ca desert se servea *pandispan* și cozonac.

Când mirele mergea cu părinții la pețit la casa unei fete, puteau să fie serviți cu lapte acru, lucrul acesta însemnând că pețitorul era respins. Dacă era servit cu tocană de carne, plăcinte sau scoverzi însemna că pețitorul este acceptat și nunta se va face.

Pentru logodnă, mirii și nașii mergeau la preot cu o sticlă de vin și cu scoverzi prăjite în unsoare.

Mâncarea pentru nuntă era preparată de „colceriță” împreună cu ajutoare din partea celor două familii care se încuscreau. Cununia se făcea duminică, după terminarea Liturghiei, prima masă de la nuntă fiind după ora 12 când se pune supă din carne de vită, găină și cocoș cu găluște; apoi se servea carnea din supă cu sos roșu sau sos din coacăze pus în căni. La nunțile mari se făcea supă cu tăiței „prin spată”, aluatul pentru tăiței fiind dat printr-o spată foarte fină de la războiul de țesut.

Se mai servea o *tocăniță sau friptură de vită sau de vițel*. La tocănița de vită se făceau și găluște din ou, făină și smântână, fierte în apă cu sare. În cazul în care tocănița era din carne de vițel, se servea fără găluște.

Friptura din carne de vițel (cei mai săraci) sau *miel* (cei mai înstăriți), se prepara în tăvi: se puneau bucățile mai mari de carne, ceapă, usturoi, sare, apă și se puneau tăvile în cuptorul de pâine încins; o femeie care era la ajutor, scotea tăvile la fiecare sfert de oră, rotea carnea și o stropea cu „zaft” (sucul ce rămânea de la friptură).

La *cina a doua*, orele 12 noaptea, se servea *ciorbă acră din vită sau vițel* și *sarmale cu carne de vită, de porc și orez*; se oferea și *cozonac cu nucă* și *cozonac gol*. Sarmalele se fierbeau într-un vas, iar varza se fierbea separat în alt vas cu slănină.

Pâinea era făcută de femeile din familiile mirilor; cele 30-40 de pâini de casă (3 sau 4 femei coceau câte 10 pâini fiecare) se coceau vinerea sau sâmbăta, în funcție de celelalte pregătiri. Se făceau două-trei cuptoare de cozonac. La plecarea invitaților, fiecare primea o jumătate de cozonac.

Se bea vin și rachiu (făcut din alcool cumpărat, stins cu apă și îndulcit cu zahăr ars, vanilie și rom, pentru aromă).

La înmormântare se preparau colaci din făină de grâu, împlețiți în formă rotundă, cu cruce pe ei. Pentru copii se făceau colăcei mai mici numiți „păsărele”, care li se împărțeau în curte.

Seara și noaptea la priveghi se dădea pâine de casă, vin și rachiu, ca o cină a mortului.

Mai demult, la înmormântare, se dădea un colac la fiecare om și șervet țesut la rude; la 6 săptămâni și la 6 luni se făcea pomană cu mâncare unde se invitau doar rudele, acestora dându-li-se și câte o traistă.

La pomană, se servea ciorbă sau supă, carnea se prăjea și se prepara cu garnitură: pilaf sau pireu, iar ca desert era servit orez preparat astfel: se călea ceapă într-un litru de ulei, apoi se puneau 5 kg de orez, se adăuga apă și sare; după ce era fiert de ajuns, se puneau zahăr, scorțișoară, vanilie, stafide și rom. Un alt desert ce se putea prepara era orez cu lapte și vanilie. În timpul postului, după o ciorbă de post, se dădea fasole cu cartofi, sau fasole cu varză acră.

Obiceiuri legate de alimentație

Obiceiurile ce implică alimentele sunt legate de credințele oamenilor, în puterea lor tămăduitoare, în puterea lor de a transmite un mesaj, favorabil sau nu, sau sunt impuse de practici întipărite în comportamentul unei comunități.

La Rusalii, oamenii se băteau cu frunze de leuștean pe genunchi, pe spate, pe mâini, pe picioare pentru ca să nu-i doară nimic tot anul următor. La Lăsatul secului toată lumea făcea plăcinte cu brânză. La 14 septembrie, de ziua Crucii, era obiceiul de a face *chisăliță* cu puțin zahăr și cu scorțișoară; aceasta se mânca în ziua respectivă cu coji de pâine.

La Paști se tăia miel și se prepara ciorbă, friptură sau tocană și drob; iar la Rusalii se tăia iedul și se preparau tot aceleași mâncăruri ca și din miel. La Paști o singură familie dădea *paștile*, pe care le frământa o femeie văduvă numită *prescurăriță*. Pâinea se cocea de obicei sâmbăta dimineața.

Untul din luna lu' mai, când vacile mâncau iarbă cu flori multe, era folosit la prepararea cozonacilor pentru nunți, „ieșea mai bun la gust”. Tot acest unt se puneau pe răni, care se vindecau astfel mai repede. În cazul în care îi durea burta pe copii, se amesteca cenușă în apă caldă și li se dădea să bea.

Batalugul, bățul cu care se bătea pâinea în momentul în care aceasta era scoasă din cuptor, rămânea în averea familiei. De-a lungul timpului *bătălugul* acesta se subțiază până devine un fus subțire.

Regionalisme folosite la denumirea mâncărilor, a procedeelelor de preparare a hranei și a ustensilelor folosite la gătit

Batalug - bățul cu care se bate pâinea de casă când era scoasă din cuptor

Belitor - măcelar

Brotar - cuptorul de la soba cu plită

Burdușei - prune uscate în cuptorul de pâine

Cadă - butoi în care se puneau varza la acrit pentru iarnă

Chimniță - pivniță

Chisătură - untură cu slănină și sare, amestec ce se puneau la varză și la ciorbele de dulce

Cina a doua - mâncăruri servite la nuntă, după orele 12 noaptea, când se servea ciorbă acră și sarmale

Curechiu - varză

Dârgu - instrument de lemn cu care se scotea jarul afară din cuptorul de pâine

Dioabă - castron de lemn din care se mânca la stână

Dresătură - sos făcut din făină și smântână

Hobăl - răzătoare

„Se holzau” - se dădea formă la aluatul de pâine

Jeruitor - instrument de lemn cu care se mișca jarul în interiorul cuptorului de pâine

Magium - gem de prune

Păpăradă - omletă de ouă

Păsărele - colaci mici împărțiți copiilor la pomeni

Prăjală - ceapa călită cu morcovi și paprică

Tipsie - tavă de metal

Urluială - amestec de făină pentru animale (grâu, orz, secară, porumb)

„Zaft” - suc ce rămânea de la friptura preparată în tăvi, în cuptorul de pâine

BIBLIOGRAFIE:

Arsenie, Dumitru Ioan, *Gura Râului. Sat din Mărginime*, Sibiu, 2000.

Munteanu, Ioachim, *Monografia economico-culturală a comunei Gura Râului*, Sibiu, 1896.

Hașeganu, I., *Mărginenii și viața economică a Transilvaniei și a Vechiului Regat*, Brașov, 1941.

Irimie C., Dunăre N., Petrescu P., *Mărginenii Sibiului. Civilizație și cultură populară românească*, București, 1985.

Informatori:

Contu Paraschiva, 90 ani, Gura Râului, 940

Luluiu Marina, 62 ani, Gura Râului, 941

Luluiu Marina, 66 ani, Gura Râului, 941

Luluiu Nicolae, 42 ani, Gura Râului, 941

Stef Dumitru, 86 ani, Gura Râului, 356

Ghisoiu Maria, 70 ani, Gura Râului, 958

Popa Marina, Gura Râului, 86

Stanciu Maria, Gura Râului, 85

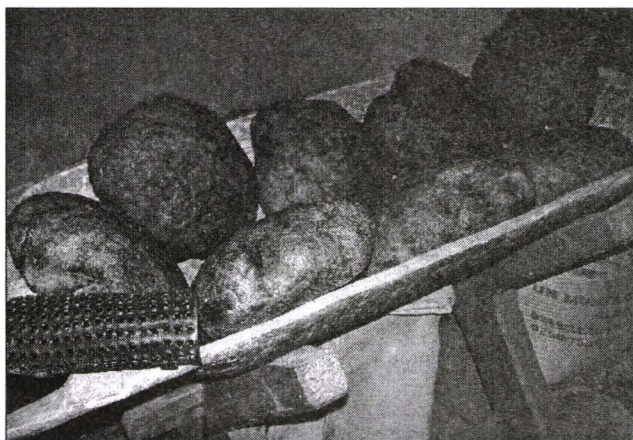
Gata Petru, Gura Râului, 77

Bârză Raveca, 68 ani, Gura Râului, 1015

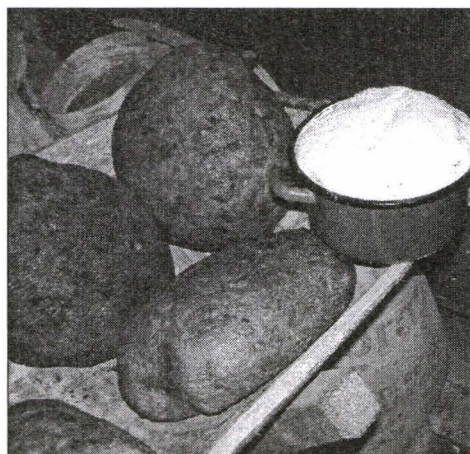
Maria Nicoară, 59 ani, Gura Râului, 74

Ioana Berbescu, 89 ani, Gura Râului, 604

Câdea Raveca, 86 ani, Gura Râului, 595



Pâine coaptă în cuptor,
troaca în care s-a frământat și suportul trocii
*Bread baked in the bake-oven,
the trough to knead bread into*



Maia din aluat de pâine
The leaven made of dough

DOUĂ BISERICI DE LEMN DIN SATELE SCHELA ȘI HOREZU (JUDEȚUL GORJ). O CERCETARE PRIVIND IMAGINARUL RURAL ROMÂNESC DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Abstract: *The iconographic programmes of two churches from the district of Gorj is subjected to a comparative analysis. Related to their hram (religious name) and the settlements in which they are situated, the two churches are: St. Nicholas (in the village of Schela) and The Dormition of Our Lady (in the village of Horezu). This analysis reveals the imaginary of the rural world of Gorj in the XIXth century. The votive pictures reflect the aspiration of the individual and kin group self to affirm itself by being included in the collective memory and integrated into an upper spiritual reality, highly appreciated by the Romanian mediaeval society. At the same time, they make up a plurivalent – ethnographic, aesthetic, and psycho-social – document, at the junction between the folkloric and the post-Brancovenian art.*

Mențiuni anterioare și elemente noi ale ansamblurilor murale analizate

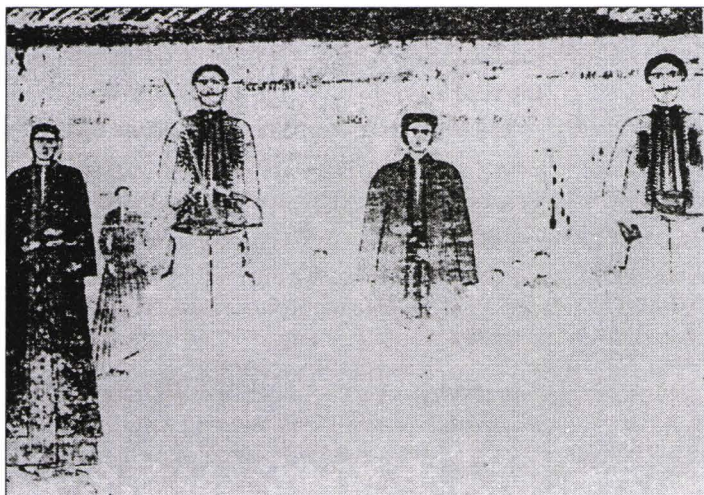
Edificarea și înzestrarea bisericilor de lemn în contextul social al veacurilor trecute cerea reale eforturi din partea comunităților sătești. Sensul edificării se relevă în necesitatea comuniunii, în firescul și esențialitatea exprimate mai ales în raportul cu sacrul, spiritualitatea din care se naște adevărata creație, „singura realitate care nu poate fi improvizată și nici măsluită”¹. Dintre cercetătorii picturilor murale din Oltenia secolului al XIX-lea, care au analizat într-o oarecare măsură și o parte din picturile bisericii Sfântul Nicolae din cătunul Cornet, satul Schela², cea dintâi este Teodora Voinescu care publică în 1954 în SCIA articolul „Elemente realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova”, însă este o descriere generală care vizează un grup de

¹ Mircea Eliade, *Profetism românesc*, Editura Roza vânturilor, București 1990, vol. 1, p. 153.

² „La 13 august 1755 Staico Reanghea hotărăște muntele Zănoaga între moșnenii din <<Schila și Porceni>>. Martorii bătrâni au jurat <<luând pământ>> (în poală sau în traistă pe spinare).” Vasile Cărbăș, *Istoria Gorjului*, Editura Editis/Romfel, București, 1995, p. 57. Informația legată de procedura de jurământ este extrem de prețioasă pentru istoria dreptului cutumiar românesc; era cunoscută, însă se pare că aceasta este singura mărturie scrisă. Numele „schela” înseamnă „hotar”, conform *Istoriei românilor* (Academia Română, vol. 6.), p. 216, dar și „piață pentru diferite mărfuri” – „Din <<Glosar de cuvinte dialectale din Banat>> literele S și Ș” -, Lucian Costin, *Arhivele Olteniei*, an III, 1924, nr. 15, p. 382. Fiind plasat în plaiul Vâlcăului, aproape de vechea graniță dintre Gorj și Transilvania, denumirea satului comprimă o veche funcție. În studiul „Hotarele Olteniei” (*Arhivele Olteniei*, 1937, an XVI, nr. 92-94, p. 251) Ion Donat precizează că la 1741, linia graniței dintre Oltenia și Transilvania se modifică și trece pe sub munți, cei din această zonă fiind numiți: „Chindecul al Vulcanilor de la Schelă.” Generalul von Bauer notează în Memoriile sale, 1778, numele simple ale localităților Gorjului, aproape toate cele de astăzi, însă în cazul Schelei asociază și numele muntelui în care se integrează, numind-o: „Skela Vulkanului” – „Oltenia după memoriile Generalului von Bauer (1778)”, Constantin I. Karadja, în *Arhivele Olteniei*, an III, 1924, nr. 15, p. 417. O parte a populației satului Schela este rezultată din migrațiile românilor transilvăneni, numiți în secolele trecute „ungureni” – Vasile Cărbăș, *op. cit.*, p. 107-108.

monumente³.

Nu știm dacă datarea 1829-1830 pe care o specifică Teodora Voinescu se referă la registrul inferior din pronaos din care face parte fotografia aferentă articolului (perete nord), sau dacă imaginea publicată a fost considerată reprezentativă pentru întreg tabloul votiv (respectiv cele două registre ctitoricești ale pronaosului).



În cartea „Pictura votivă din nordul Olteniei (secolul XIX)”, publicată în 1968, Andrei Pănoiu le menționează la capitolul „Portrete de ctitori țărani”, alăturându-le descrierii picturii unui alt monument⁴.

Biserica Schela Cornet.

Fragment din tabloul votiv cu ctitorii
țărani – T. Voinescu

– pronaos, registrul inferior, perete nord
The Church from Schela Cornet

Nici Andrei Pănoiu nu face distincții în cadrul tabloului votiv de la Schela, iar fotografiile publicate aparțin tot registrului inferior. Autorul consideră că portretele sunt „datorate lui Costache zugravu (...), datate 1856”. Ținând cont de specificitatea subiectului studiat de Andrei Pănoiu, de etapele diferite de realizare ale picturii și de diferențele stilistice din cele trei încăperi ale bisericii, probabil s-a referit doar la pronaos.

³ Teodora Voinescu *Elemente realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, I, 1-2, 1954, p. 70-72: „În regiunea Craiova se întâlnesc portrete de ctitori țărani în bisericile din Schela Cornet (1829 + 1831), Ciocadia (1850), Bălțișoara (1864) (...), Câmpofeni, Titirlești. Desenul schematic al acestor figuri de ctitori țărani trădează ce e drept, din partea meșterilor locali o oarecare lipsă de pregătire tehnică. Ele mărturisesc însă o concepție artistică mai realistă decât aceea a artei bisericești în general, concepție foarte apropiată de aceea a creațiilor de artă populară. Ei observă, înregistrează și redau adevărul obiectiv, aspectul costumelor de pildă, în toate detaliile lor până la cel mai mic amănunt”.

⁴ Andrei Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 25-26: „Viziunea, schema compozițională, stilizarea și expresivitatea portretului din aceste tablouri poartă amprenta decorativismului specific artei populare. Cu toată spontaneitatea desenului și simplitatea trăsăturilor, meșterii au reușit să surprindă o întreagă complexitate de caractere în fizionomiile personajelor, insuflându-le totodată o notă de narativism. Portrete asemănătoare, datorate lui Costache zugravu, mai bogat tratate, întâlnim la biserica de lemn din Schela – Gorj datate 1856, executate pe pânză (fig. nr. 51-53). Ele sunt realizate pe un fond alb, cu un desen în care culoarea intervine cu prețiozitate, numai pentru sublinierea anumitor detalii în piesele de costum. Stilul și cromatica acestor tablouri creează un ansamblu armonios cu decorația arhitecturală ca și cu piesele de mobilier policromat din interior. Siluetele personajelor sunt foarte alungite. Aici se păstrează tipul costumului popular gorjenesc de la mijlocul secolului trecut, în care se remarcă, prin unele elemente decorative, influența uniformei de panduri.”



Alexie Schileru, detaliu, pronaos perete nord

Ioana Cristache Panait prezintă o descriere sumară a programului iconografic, accentuând elementele legate de arhitectură (plan, elevație, elemente constructive, decorația sculptată)⁵. Autoarea apreciază că „zugravul de la 1829 este posibil să fi revenit și în 1856, și de nu va fi Constantin din Bălești, este cu certitudine un altul din echipa sa”⁶. Din spusele celor doi cercetători putem considera că zugravii Bisericii din Schela aparțineau aceleiași „școli”, aveau o formație asemănătoare și măcar au avut tangențe cu unul dintre celebri zugravi itineranți în Gorj și Vâlcea, originari din Bălești, dacă nu proveneau chiar din satul amintit.

Catagrafia din 1840 consemnează că pictura murală a fost realizată în 1829, data sfințirii - 5 decembrie și ctitorii: Dinu Hârș, Dumitru Beurean⁷, Barbu Balmâși și Alex Moșilă⁸.



Detale, Narthex, north wall

Andrei Pănoiu
- tabloul votiv din registrul inferior - pronaos, perete nord:
„53. <<Ilinca, soția lui Alexie Schileru>>, detaliu, Biserica din Cornetu-Schela”, pronaos, registrul inferior, perete nord

⁵ Ioana Cristache Panait, *Arhitectura de lemn din județul Gorj*, Editura ARC 2000, București 2001, p. 287-288.

⁶ Ibidem.

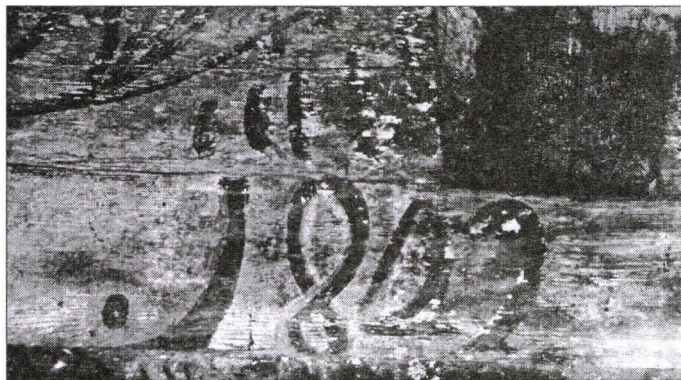
⁷ Documentul citat anterior, legat de hotărnicia dintre satele Schela și Porceni, datat 1755, menționează între numele moșnenilor „care au mărturisit” pe: „Ion Beuran ot tam, Pătru Hârșulescu ot tam” (din Schela) – I. Popescu-Cilieni și Ion Donat, „Documente oltenești felurite”, în *Arhivele Olteniei*, an XVI, 1937, nr. 92-94. Un alt document de hotărnicie între satele Schela și Vaideeni, consemnează în 1792 descendenți din aceleași neamuri: „... i Codin Hârșu cu cetașii lui, (...) Alexandru Beuran cu cetașii lor”, hotărnicia făcându-se „după cum scrie și în ocolnica Schilearilor ce o au...” (moșnenilor din Schela) – I. Popescu-Cilieni „Documente din Oltenia”, în *Arhivele Olteniei*, an XVII, 1938, nr. 97-100, p. 334. Deși aceste nume par să desemneze două familii vechi din Schela, ctitorii bisericii consemnați în pisania din 1829 nu sunt zugrăviți pe pereții pronaosului.

⁸ Ioana Cristache Panait, *op. cit.*, p. 287-288.

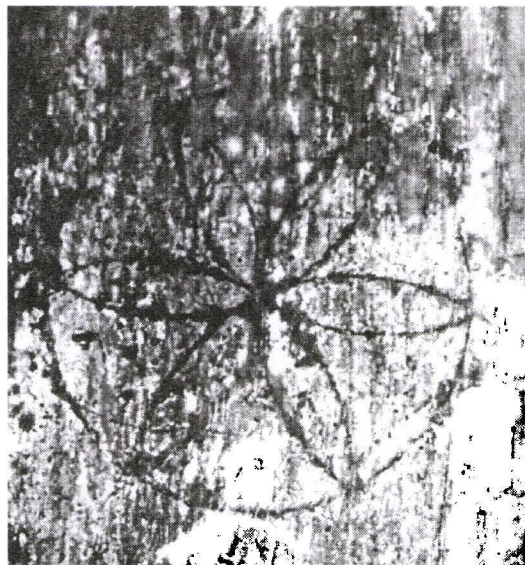
Concluzia datelor menționate, referitoare doar la pictura pronaosului Bisericii din Schela nu este unitară. În studiul amplului tablou votiv desfășurat în pronaos trebuie revenit asupra problemei legate de cele două șantiere, cunoscute oficial, de renovare a monumentului – 1829 și 1856 – și a faptului că pictura murală nu este semnată de un anume pictor în nici una dintre etape și nici pisanile sau catagrafiile anterioare nu specifică cărei perioade îi aparțin diferitele zugrăveli. Cele două registre picturale care se desfășoară în spațiul pronaosului necesită un studiu amănunțit în primul rând datorită calităților artistice, dar și din prisma valorii lor documentare – sociale și etnografice. Prin studierea detaliilor de realizare tehnică a picturii, prin elementele stilistice și detaliile vestimentare se pot diferenția două etape de realizare a registrelor din pronaos.

Data 1829 apare pe icoana arhanghelului Gavril de pe ușa diaconească. O parte însemnată a ansamblului mural a fost realizată în această primă consemnare oficială. În 1856 biserica este supusă din nou unei reparații și în același timp este zugrăvit parțial pronaosul, cu noii ctitori, precum și pictura exterioară pe peretele de vest.

O inscripție neremarcată de cercetătorii anteriori, situată în pronaos, pe grinda de sub timpanul de est, prezintă data 1809. În același timp, atât cât se mai poate citi în inscripțiile atașate portretelor, nici unul dintre numele menționate în pisanie nu se regăsește în tabloul votiv inferior și nici în timpanul de vest în care, pictura bine conservată, permite citirea numelor. Cine, dintre ctitorii unui lăcaș, nu și-ar fi dorit un portret pentru veșnica pomenire în cadrul bisericii, în cazul în care acesta se putea realiza? Această discordanță între numele menționate în pisanie și cele regăsite pe pereții pronaosului, ne duce firesc spre concluzia că pictura murală votivă, deși realizată în două etape, nu aparține celei în care a fost realizată pisania, respectiv anul 1829 și că a mai existat o etapă de zugrăvire, neconsemnată în documente și, probabil, o altă pisanie.



Biserica din Schela,
pronaos, perete est – inscripție
*The Church from Schela, Narthex, east
wall - Inscription*



Rozetă solară, chenarul ușii pronaos-naos
*Sun rosette,
frame of the door between narthex and nave*

Pe chenarul ușii dintre pronaos și naos este zgâriat semnul rozetei solare, asemănător motivelor cioplite la baza ancadramentelor ușilor, cu siguranță semnătura unuia dintre meșterii lemnului care au lucrat la realizarea sau reparația bisericii.

În cazul Bisericii Adormirea Maicii Domnului din satul Horezu⁹, comuna Turcinești, cercetătorii picturii murale au făcut referire exclusiv la fragmentul realizat în exteriorul monumentului care îl înfățișează pe ctitorul Dumitru Dijmărescu călare¹⁰.

Condițiile de conservare incorecte au dus la starea de degradare avansată a acestui fragment, considerat exemplar și menționat de cei care au studiat fenomenul picturii religioase din Oltenia veacului al XIX-lea. Fotografiiile publicate de Teodora Voinescu și Andrei Pănoiu sunt singurele care prezintă fragmente din pictura celor două biserici. Ioana Cristache Panait în *Arhitectura de lemn din județul Gorj* a prezentat două fotografii preluate din Andrei Pănoiu¹¹.



Starea actuală a fragmentului:
T. Voinescu – „Biserca din (...) satul Horezu, Dimitrie Dijmărescu”

Present state of the fragment:
T. Voinescu - „The Church from (...) Horezu Village, Dimitrie Dijmărescu”



⁹ Pentru a clarifica eventuala confuzie cu orașul Horezu din județul Vâlcea, comuna Turcinești din județul Gorj este situată la aproximativ 13 km de orașul Târgu Jiu și la 1 km de satul Schela.

¹⁰ Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 69: Autoarea îl asociază descrierii bisericii din Groșera unde este zugrăvit într-o postură asemănătoare căpitanul Barbu Cocos: „Tot atât de interesantă este și figura lui Dumitru Dijmărescu de la (...) Horezu (fig. 16).” Andrei Pănoiu, după descrierea sumară a picturii votive din pronaosul bisericii din Schela, continuă cu: „O pictură asemănătoare, considerată tot opera lui Costache zugravu, se păstrează pe fațada de sud a bisericii de lemn din satul Horezu. Aici se află portretul lui Dumitru Dijmărescu înfățișat călare, galopând, executat întocmai ca la biserica din Cornet, pe pânză lipită pe perete. (fig. nr. 47)”, Andrei Pănoiu, *op. cit.* p. 6.

¹¹ Ioana Cristache Panait, *op. cit.*, fig. „302. Schela. Biserica Sfântu Nicolae - Cornetu. Tablou votiv (după A. Pănoiu)”, p. 403; fig. „403. Horezu. Biserica Adormirea Maicii Domnului. Pictură murală - Dumitru Dijmărescu din tabloul votiv (după A. Pănoiu)”, p. 408.

În ordine cronologică, în ceea ce privește menționările Bisericii de lemn din satul Horezu, Andrei Paleolog este cel din urmă istoric de artă care o pomenește în cadrul amplului său studiu al picturii de pe fațadele bisericilor din Muntenia în secolele XVIII-XIX¹².

Vasile Cărăbiș a consemnat textul pisaniei dispărute între timp: „<<Cu blagoslovenia prea sf. Sale Părintelui episcop Calinic, în zilele prea luminatului domn Barbu D. Știrbei V. V. la anul 1855 s-a zugrăvit și de noi iscăliți <i>, cu plata lui Dumitru Dijmărescu, Nicolae Țilivea și alți locuitori moșneni. Zugravi Gh., Constantin și alți>>”¹³. Numele zugravului icoanelor și data realizării lor sunt înscrise: „pe icoana împărătească a Mariei cu Pruncul: <<Gheorghe zugrav 1855>>”¹⁴.

Deasupra proscomidiei am descifrat¹⁵ o inscripție, neconsemnată de cercetările anterioare, care nu numai că ne spune numele zugravilor și ajutoarelor, dar consemnează și numele tâmplarilor, situație foarte rară, mai ales în cazul bisericilor de lemn:



Inscripție altar – Biserica satului Horezu

*ZUGRAVI
GHEORGHE . JOIȚA ZANFIR .
KONSATNDIN. IOAN. GHEORGHE
TĂMPLAR(I)
DUMITRU MATEI

*Altar Inscription
– The Church from Horezu Village*

¹² Andrei Paleolog, *Pictura murală exterioară din Țara Românească (sec. XVIII-XIX)*, Editura Meridiane, București 1984, p. 21: „Reprezentări la exterior, păstorii de la Călărași (Dolj), dar și Dumitru Dijmărescu la (...) Horezu (Gorj), poartă straiile <<de duminică>> ale celor ce par să știe că reprezintă efigia civilizației și spiritualității românești”.

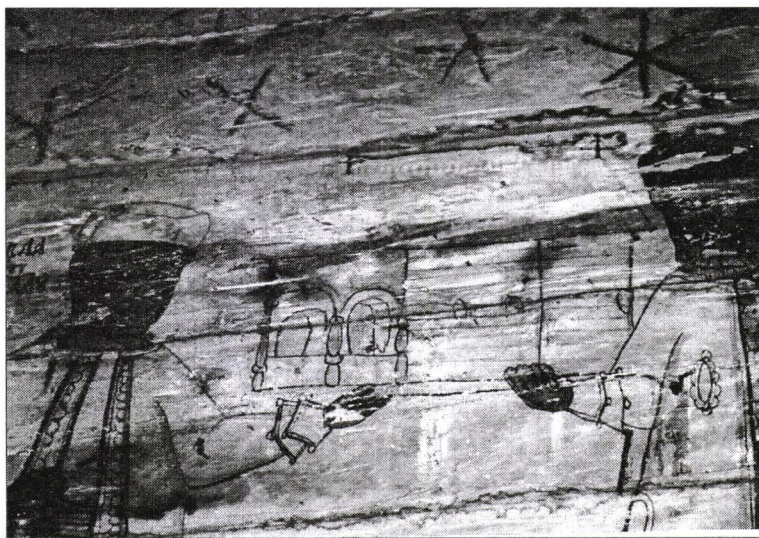
¹³ Vasile Cărăbiș, „Pisanii bisericesti din județul Gorj între anii 1703-1887”, în *Mitropolia Olteniei*, anul XXIV, nr. 3-4, p. 263-276, p. 271.

¹⁴ Ioana Cristache Panait, *op. cit.*, p. 364.

¹⁵ Cu ajutorul doamnei profesoare Ecaterina Cincheza Buculei.

Distanța dintre numele zugravilor și cele ale tâmplarilor poate fi privită ca un element de departajare a celor două meserii, așa cum precizează Andrei Pănoiu¹⁶. Cele două monumente se înscriu în varianta tipologică a planului dreptunghiular, cu absida altarului decroșată poligonal, cu cinci laturi. Rezolvarea planului absidei este însă asimetrică față de axul central al edificiului. Pe latura de nord peretele este în continuarea navei, iar pe sud apare „obișnuita retragere în planul tâmplei, fără diaconicon”¹⁷. Specifică zonei centrale a Gorjului și exemplificată prin monumentele studiate, proscomidia este „decroșată spre interior”, în „partea inferioară”¹⁸ a laturii nordice, dispusă în console. În elevație, cele două biserici au nava acoperită de o boltă semicilindrică, iar altarul are o boltă în leagăn ce se îmbină spre est cu trei fâșii curbe. Datorită descoperirii unor date din pisanii, pomelnice, icoane sau arhive și pe baza unor detalii tehnice constructive, Ioana Cristache Panait datează cele două biserici în veacul al XVIII-lea, iar miniclopotnițele ridicate deasupra pronaosurilor ar fi realizate în a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Prisele de dimensiuni reduse se continuă în linia naosului și pronaosului, iar la nivel decorativ reprezintă spațiul în care se manifestă măiestria meșterilor lemnului. Mult mai târziu, a fost adăugată câte o ușă dreptunghiulară pe latura de nord a naosului, în apropierea altarului.

Macheta bisericii ținută de ctitorii pictați în timpanul de vest al pronaosului Bisericii din Schela, prezintă detalii desenate simplu, într-o manieră realistă. Ea constituie o mărturie importantă a structurii arhitecturale inițiale, demonstrând că modificarea pridvorului și apariția clopotniței peste pronaos sunt ulterioare realizării acestui registru pictural, probabil către sfârșitul secolului al XIX-lea. Dimensiunea pridvorului era dublă, respectiv pe laturile de nord și sud erau câte două arcade susținute de trei stâlpi, sculptați diferit de motivul actual, al „funiei răsucite”. Acoperișul unitar avea coama marcată la extremități de două cruci.



Biserica din Schela,
timpanul de vest al pronaosului,
macheta bisericii

*The Church from Schela,
The west tympanum of the narthex,
church model*

¹⁶ Andrei Pănoiu, *Din arhitectura lemnului în România*, Editura Tehnică, București, 1977, p. 31: „Spicuirile din diferite însemnări și din contractele care s-au păstrat, îndeosebi din secolele XVII-XIX, ne dau date foarte importante despre activitatea, viața și starea lor socială, arătându-i adesea chiar organizați pe branșe, spunându-și <<zidari>>, <<dulgheri>>, <<șindrilari>>, <<tâmplari>>, <<lemnari>> etc.”

¹⁷ Andrei Pănoiu, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸ Ibidem.

Programul iconografic al Bisericii Sfântul Nicolae din satul Schela

Biserica Sfântul Nicolae din satul Schela conține cel mai complet ansamblu mural conservat într-o biserică de lemn gorjeană, aparținând primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Dimensiunile spațiului și implicit suprafețele ce ar putea primi pictură au impus reducerea programului iconografic tradițional la ceea ce este esențial, pentru altar și naos.

Pe bolta semicilindrică este zugrăvit Pantocratorul în medalion, asemenea modelului tradițional. Programul altarului deși simplificat, rămâne profund tradiționalist. Pe boltă este sugerat cerul înstelat și doar pe zona descendentă înspre est este înfățișată Maica Domnului pe tron, cu Pruncul în brațe, încadrată de doi îngeri. Cromatica vie, cu dominante de roșu vermillon și albastru ultramarin acoperă fundalul scenei și partea cea mai mare a veșmintelor, secondate într-o măsură mai mică de ocru și verde.

Pereții albi, delimitați prin benzi roșii, încadrează în spații longitudinale opt Sfinți Părinți îmbrăcați în veșminte liturgice. De pe latura de nord teoria episcopilor începe cu Sfântul Nicolae, urmat de Sfântul Vasile; spre răsărit Sfântul Ioan Gură de Aur și Sfântul Grigore Teologul. Pe latura est-sud este înfățișat cădelnițând Sfântul Ștefan. Sfântul Spiridon ține în mâna dreaptă o cărămidă din care țâșnesc flăcări și apă, reprezentând minunea prin care a demonstrat unitatea Persoanelor Treimii. Pe latura de sud Atanasie cel Mare este urmat de Sfântul Chiril. Figurile longiline ale Sfinților Părinți se înscriu în stilul postbrâncovenesc prin simplitatea și calmul liniilor, prin gesturile reținute și chipurile liniștite. Personajele sunt detașat plasate pe fundalul generos, iar tipul lor de construcție redus la liniile principale creează impresia imobilității și senzația de monumentalitate. Cromatica are dominantă de roșu-brun și vermillon, apoi verde și albastru, iar în cantitate redusă apare ocru-galben. Cu excepția Sfinților Ioan Gură de Aur și Grigorie, episcopii au picioarele îndreptate spre nord, într-o direcție care dezice frontalitatea trupului și capului, trădând o notă de stângăcie în intenția dinamică procesională.



Biserica din Schela, altar - Sfinți Părinți
The Church from Schela, the altar – Holy Fathers

Pe peretele decroșat al proscomidiei, deasupra mesei, a fost lipită o pânză pe care este înscris pomelnicul.

În naos, fragmentele de pictură rămase pe latura de sud, lângă tâmplă, aparțin scenei *Hristos și samariteanca la fântână*, fiind urmată de alte trei scene din ciclul *Minunilor*. Starea avansată de degradare face imposibilă identificarea lor.

Pictura bine conservată a timpanului de vest permite descifrarea tuturor detaliilor iconografice și stilistice, inclusiv a inscripțiilor scenelor din ciclul *Patimilor: Flagelarea lui Iisus, Judecata lui Pilat și Răstignirea*. Compozițiile se desfășoară într-un ambient în care elementele stilizate din natură se armonizează cu arhitecturi fanteziste. Diferența evidentă dintre aceste imagini și cele din altar duce la concluzia că zugravul care a pictat registrul desfășurat la baza bolții în naos avea o formație artistică profund marcată de attributele specifice mediului popular. Cromatica se menține în cadrele descrise anterior: roșu, albastru, verde și cu semitonuri. În prima compoziție dintre cele trei - *Flagelarea*, Iisus este plasat central, suprapus pe profilul unei coloane albastre și flancat de patru soldați dispuși simetric. Gestică și tipul de realizare al mâinilor precum și expresia chipurilor trădează naivitatea zugravului; anatomia este trasată de linii schematice care nu redau volumul. În spatele dealurilor și arborilor sunt figurați munți cu forme calde, iar în ultimul plan, în extremitățile compoziției, arhitecturi fanteziste continuă decorativismul liniilor și culorilor. Pilat are mâinile încrucișate și o atitudine suverană accentuată de mantia roșie și ișlicul verde. Stângăciile zugravului se relevă în planurile contradictorii pe care sunt așezate personajele și în devierile anatomice. *Răstignirea* încheie decorul unduitor, contrabalansat de liniile drepte ale celor trei cruci - cea pe care e răstignit Hristos este roșie și supradimensionată, față de cele două verzi ale tâlharilor. Din simplitatea compoziției și prin izolarea personajelor de un context uman, dar și între ele, reiese severitatea și dramatismul scenei. Deși decorative și cu valențe fruste, în ansamblu imaginile acestea trădează exuberanța și dezinvoltura populară, transmit vitalitatea și vigoarea în cea mai naturală întruchipare. Frumusețea liniilor sau a tușelor, spontaneitatea și vibrația lor, alăturată acordurilor cromatice bazate pe contrastul complementar roșu-verde, realizează armonia și, în același timp, consonanța dintre aceasta și spațiul arhitectural.

Pe latura de nord a navei, la baza bolții, se păstrează lângă tâmplă un singur fragment cu un grup de femei. Percepută în continuitatea firească a discursului iconografic, dar și în pandant cu *Minunile* care pregătesc momentul maxim al exaltării puterii divine, ar trebui să facă parte din Înviere, iar femeile ar fi mironosițele la mormânt.

Un brâu de lemn sculptat în spirală marchează îmbinarea dintre planul bolții cu cel al pereților. Pe fiecare segment semicircular se succed culorile roșu, albastru și verde, cu nuanțele preponderente în întreg ansamblul mural. Ancadramentul ușii, spre vest, este vegheat de *Arhanghelii Mihail și Gavril* care domină deschiderea semicirculară prin statură, dar și stilistic, indicând un alt zugrav și, probabil, o altă etapă de intervenție. Veșmintele cu falduri largi acoperă forme voluptuoase, barocizate, iar proporțiile sunt firești. Cu toate acestea, există și câteva asemănări cu pictura descrisă anterior regăsite în detalii expresive. Complementara roșu-verde e aproape exclusivă, ocrul-galben devenind o necesitate de redare a luminii aureolelor și a prețiozității accesoriilor. Iconostasul este încununat de o cruce cu forme curbe în extremitățile căreia sunt circumscrise simbolurile înaripate ale evangheliștilor. Moleniile foarte mici, sunt susținute de doi șerpi încolăciți la baza crucii. Registrele tâmplei sunt departajate de benzi cu motive florale, stilizate, reluate și în alte zone ale monumentului, și chiar la tetrapod, însă tipul de linie sau cromatica variază în funcție de necesitățile artistice.

Probabil, datorită spațiului de mici dimensiuni, registrele iconografice care întruchipau Biserica veterotestamentară lipsesc. Depunerile aderente de fum și praf împiedică identificarea personajelor sau a detaliilor stilistice din registrele dedicate *Apostolilor* și *Praznicelor*. Ușile împărătești cu terminație trilobată prezintă *Bunavestire*. Roșu vermillon este predominant, culorile au un singur ton plat, iar cutele veșmintelor sunt reduse la liniile esențiale desenate cu negru. Stilul este cel tradițional realizat într-o manieră simplă, cu nuanță arhaizantă. Veșmântul roșu vermillon al *Arhanghelilor* zugrăviți pe ușile diaconești, denotă lejeritatea trasării liniilor în care penelul modelează plastic tușele de grosimi diferite. Carnația mâinilor și chipurilor alungite este realizată din proplasmă și un ton plat mult mai deschis, la care se adaugă desenul cu negru. Panourile decorative aflate lângă ușile împărătești înfățișează câte o vază elegantă de culoare albastru ceruleum din care se răspândesc exuberant flori roșii pe toată suprafața fondului alb. Panourile din marginea tâmplei, prezintă motive florale stilizate încastrate în cartușe geometrice într-o nuanțare a culorilor din gama cromatică de bază. Terminația semicirculară a tetrapodului policrom reia forma devenită laitmotiv în cadrul expresiilor plastice și deschiderilor bisericii din Schela. În zona inferioară, două registre cu stîngii asemănătoare stîlpilor sculptați ai prispelor țărănești, colorați diferit (roșu, albastru, ocru și alb) delimitează două blaturi cu motivul floral generalizat în biserică, cu mici variații picturale. În centrul timpanului de est al pronaosului tronează *Maica Domnului cu Pruncul* încadrată de doi arhangheli; compoziția este continuată de Maria Egipteanca și Sfântul Zosima. Fecioara, cu proporții supradimensionate, este înveșmântată asemenea imaginii din altar, în tunică albastră acoperită de un maforion roșu vermillon. Arhanghelii au veșminte luminoase în care volumele sau cutele sunt sugerate prin tușe mai groase. De o parte și de alta, încadrând reprezentarea Fecioarei, Părintele Zosima și Maria Egipteanca, specifici pronaosului, sunt pilda împărtășaniei. În fundal, pe dealuri, se profilează arbori într-o formulă asemănătoare realizărilor din registrul *Patimilor*. Pe bârna de la baza amplei desfășurări iconografice este zugrăvit motivul floral stilizat de tușe negre, plastice, care ondulează larg; din loc în loc sunt schițate cupe lungi de crin, alternate cu alte terminații vegetale, spontan arcuite. Iconografia pronaosului dezvoltă tabloul votiv pe două registre de mari dimensiuni, cuprinse în zona inferioară a bolții și pe timpanul de vest, iar în cel inferior pe toată suprafața pereților, cu excepția jumătății nordice a laturii de vest. Fenomenul ctitoririi monumentelor religioase se naște datorită unei nevoi acute, spirituale, dar, în același timp, devine actul reprezentativ de afirmare socială a țărănimii libere din Țara Românească. Începând cu vătafi de plai¹⁹ ce se instituie ca o categorie socială aparte între țărănimea liberă și mica boierime, fără a-și renega mediul de proveniență, fenomenul ctitoricesc cu pregnante atribute colective, se propagă către masa socială, devenind emblematic obștilor sătești. Un zapis din 1792²⁰ dintre satele Schela și Vaideeni, înregistrează o „pricină” declanșată de stăpânirea asupra râului Șușița, unde ambele sate aveau „morișcă peste Șușița”, ca „să aibă a măcina făr' de bani și făr' de rînd”²¹. Pentru a adevăra cele spuse în conflict, moșnenii schileri menționează un zapis din 1893 al moșnenilor din Vaideeni, zapis „... întărit de dum(nealui) vâtaful Gheorghe al plaiului”²².

¹⁹ Teodora Voinescu, „Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii; ctitorii de vătafi de plai din Țara Românească”, SCIA, seria Artă plastică, XX, 1973, nr. 2, p. 297-320.

²⁰ I. Popescu-Cilieni, „Documente din Oltenia”, Arhivele Olteniei, an XVII, 1938, nr. 97-100, p. 310-360, p. 334-335.

²¹ Ibidem, p. 335.

²² Ibidem.

Tendențele realiste în care se înscriu imaginile votive începuseră să-și facă apariția în bisericile muntene încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea²³ și se vor accentua pe măsură ce arta se desprinde de autoritatea domnească.

În cazul Bisericii din Schela convenționalismul tradițional, în ceea ce privește specificitatea reprezentărilor ctitoricești, este întrerupt prin fonduri albe. Un număr impresionant de ctitori realizați aproape la dimensiuni naturale reiau legile monumentalității apărute ca manifestări ale unei „medievalități întârziate în viziunea plastică...”²⁴, contracarată însă de elemente provenite din fondul folcloric.



Schela - Pronaos, perete nord, registrul inferior
Schela - Narthex, north wall, lower part

Asemănarea dintre tipul de reprezentare al ctitorilor din registrul inferior și cele ale sfinților părinți din altar este foarte mare. Reapar frontalitatea, imobilitatea trupurilor și chipurilor în care doar picioarele sunt reprezentate din profil, în încercarea stângace de a sugera direcția de orientare către naos. Simplitatea formelor, liniilor și culorilor denotă austeritate și schematism. Compozițiile sunt echilibrate prin alternarea culorilor din veșmintele femeilor și copiilor cu cele purtate de bărbați, dominate de alb și doar cu accente de roșu sau negru. Pe pereții de nord, două femei poartă dulamă „cu blană de miel și de jder, (...) arătând influența turcească”²⁵. Gesturile grațioase și atitudinea ușor prețioasă se aseamănă cu tipul de reprezentare din tablourile votive ale claselor sociale mai înalte. Albiturile sunt prinse de brâuri cu motive dispuse pe lat. Zăvelcile încrețite sau plisate, în bete, au câmpul albastru brăzdat de râuri mai subțiri, roșii și negre, iar deasupra sunt fin desenate broderii albe, cu motive geometrice. Femeile poartă un ișlic²⁶ brodat, iar deasupra, capul este învăluit de o maramă albă. Încălțăminte este fină, asemenea papucilor turcești purtați de boieroaice, și probabil procurată de la

²³ Teodora Voinescu, *Pârva Mutu Zugravu*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 18-23.

²⁴ Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 213.

²⁵ Gheorghe Focșa, *Evoluția portului popular în zona Jiului de Sus*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 25.

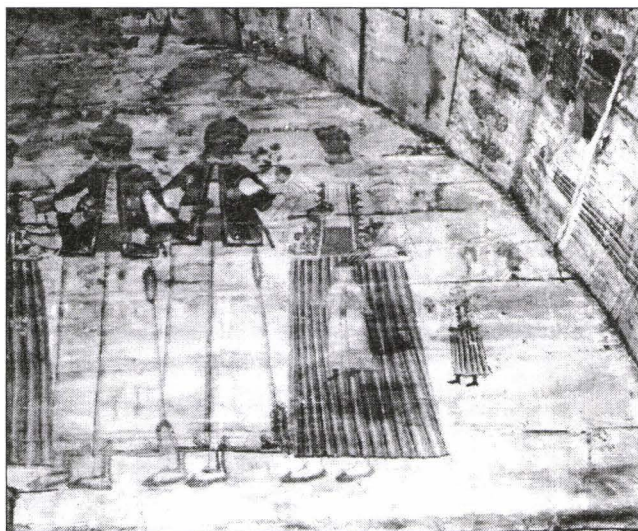
²⁶ Alexandru Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 360: sau ișlic era o „căciulă orientală lucrată din hârșie de miel, din catifea sau blană de samur.” Aceste căciuli au o lungă tradiție în țările române, formele, materialele și cromatica variind de-a lungul timpului.

meșteșugarii orășeni²⁷, specializați încă din veacul trecut în produse mai fine, cerute de populația urbană și, mai recent, de cea rurală. Preponderența elementelor vestimentare noi este evidentă în cazul generațiilor tinere, mult mai receptive față de influențele exterioare mediului tradițional.

Motivul și cromatica rochiilor fetelor de pe peretele nordic reiau fondul albastru al zăvelcilor, brăzdat de râuri roșii, însă croiala este specifică veșmintelor boierești: rochiile sunt prinse de o centură neagră în zona mijlocului și coboară într-un cloș generos. Sanda, de pe peretele nordic, poartă un cojoc scurt, albastru, a cărui deschidere are o bordură din blană; în jos are cămașa albă, lungă, iar în mîna dreaptă ține grațios o crenguță roșie, cu frunze asemănătoare salciei. Fetele și femeile de pe peretele de nord sunt gătite cu salbe din „poli imperiali”²⁸, de aur, și cercei: cele mai vârstnice în formă de toartă, sau bănuți perforați, din argint, iar cele tinere în formă de cruce, de culoare roșie. Fetele poartă părul prins de baticuri brodate, sau o plasă brodată, roșie. Îmbrăcămintea specifică bărbaților în această zonă este preponderent albă și doar cu accente decorative din găitane negre și roșii plasate la extremitățile costumului, mai accentuate la piept, manșete și buzunare, așa cum este înveșmântat Alexie Schileru pe peretele nordic, precum și cei doi bărbați de pe cel vestic. Bărbații îmbrăcați în straiile de sărbătoare, poartă cojoace albe „crepate pe piept”²⁹, scurte până la brâu, specifice portului de iarnă, nădragi albi, largi, brodați în zona buzunarelor, brâuri în care predominantă este culoarea albastră și cizme sau ghetete negre.



Schela – pronaos, perete vest,
latura de sud, registrul inferior
*Schela – Narthex, west wall,
south side, lower part*



Schela – pronaos, timpanul de vest
Schela – Narthex, the west tympanum

²⁷ Vasile Cărăbiș, *Istoria Gorjului*, Editura Editis/Romfel, București, 1995, p. 121: Cerința produselor de influență turcească pe piața românească a favorizat apariția meșteșugarilor specializați chiar și în orașele mai mici din țările române. În Târgu Jiu existau din secolul al XVIII-lea: „conduragii, ișlicari, șalvaragii, ibrișingii, simigii etc.”, iar din secolul al XIX-lea se constată înmulțirea meșteșugarilor, în paralel cu dezvoltarea societății, inclusiv „apariția unor bresle noi.” Existau însă și meșteșugari sătești care realizau produse de această factură, pe care le aduceau la târgurile și bălciurile locale, organizate frecvent.

²⁸ Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *Portul popular din Gorj*, Artă Grafică, București, 1971, p. 66.

²⁹ Ibidem, p. 75.

Familia Vâlcu, zugrăvită pe peretele de vest, e mult mai sobru îmbrăcată, iar veșmintele lor sunt toate de factură țărănească. Încadrată de soțul și de fiul ei, Floarea magnetizează privirea prin haina scurtă de dimie, neagră. Broderiile și accentele cromatice sunt discrete. Barbu Vâlcu poartă o haină albă, lungă până la glezne, nedecorată, un atribut al oamenilor mai înstăriți. Pe peretele de sud se distinge o fată cu haină albastră puțin mai lungă de șolduri. Tatăl ei, tot din neamul Schileru, are costum de factură urbană: haină neagră, cu căptușeală roșie, lungă până la genunchi și pantaloni gri albăstrui mai strâmți pe picior. Vestimentația masculină a fost influențată încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea de cea militară, de factură occidentală, iar din perioada revoluției lui Tudor Vladimirescu și, cu prisosință, din cea pașoptistă influența hainelor urbane vestice devine o opțiune predominantă a societății românești.

În registrul superior zugravul a reușit să obțină atitudini mai animate și gesturi mai firești; personajele sunt realizate într-un ușor semi-profil, iar culoarea carnației pornește de la prolasma brun deschis și este luminată de o nuanță ocru-roz.

Căldura chipurilor provine și din liniile desenului, mai fine, mai plastice, precum și din ușoara înclinare a capetelor. Atitudinea firească contrastează cu fixitatea chipurilor și lipsa volumului formelor din registrul inferior, trasate prin tușe mai rigide. Carnația este realizată dintr-un laviu roz, secondat de brun în zonele umbrite ale volumului, dar grosimea egală a tușelor creează un efect decorativ. Sprâncenele negre, groase, se arcuiesc deasupra ochilor măriți, iar nasul prelung și gura mică sunt estompate de linii fine. Impersonalitatea fizionomiilor este generală, chiar dacă zugravul registrului superior dovedește mai multe veleități artistice. Pornind de la premiza binecunoscută a faptului că toate elementele ce compuneau vestimentația erau „exprimate în chip deosebit de la o generație la alta”³⁰ se poate demonstra din nou diferența dintre cele două registre. Din întreg tabloul votiv superior, timpanul de vest este cel mai bine conservat. Femeile poartă peste ii veste brodate cu roșu vermillon intens, culoare distribuită preponderent la accesorii³¹, mai ales la îmbrăcămintea tinerilor din dreapta timpanului: în decorația cepchenelor negre, la căciuli, brăie și inimei. Influențele veșmintelor militare oltenești se regăsesc în hainele scurte (cepchene), negre, cu broderii marginale și flori mari roșii aplicate pe piept, asemănătoare celor influențate de „ilicele” arnăuțești și purtate mai târziu de „dorobanții de județe”³². Vârsta și vestimentația – chiar dacă nu este exclusiv militară – ar putea înclina în favoarea unei eventuale înrolări militare, așteptării acestei înrolări, sau a unei nostalgii eroice legate de timpurile nu demult trecute ale revoluției lui Tudor Vladimirescu, alimentate de situația continuu efervescentă din zona Olteniei. În ceea ce privește căciulile roșii cu ciucure negru, Gheorghe Focșa le menționează în cadrul portului femeiesc, ceea ce confirmă că la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX au fost integrate accesorii vestimentare feminine. Ele erau purtate de femeile înstărite din momentul în care se căsătoreau „și constituia în același timp un semn de distincție socială”³³. Și Alexandru Alexianu pomenește „caracteristicile fesuri roșii”³⁴ din portul negustoresc din primele decenii ale secolului al XIX-lea.

³⁰ Gheorghe Focșa, *op. cit.*, p. 54.

³¹ Alexandru Alexianu, *op. cit.*, vol. II, p. 355: „Cepchen – haină scurtă de postav sau catifea, cu mânecile despicate (făcând impresia că are patru mâneci), împodobită bogat cu găitane de fir și cu înfloritură de mătase”.

³² Ibidem, p. 168.

³³ Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *op. cit.*, p. 45.

³⁴ Alexandru Alexianu, *op. cit.*, p. 192.

Un veșmânt asemănător poartă primul bărbat de pe latura de nord a bolții - căciulă roșie cu ciucure negru, vestă neagră cu broderii roșii, iar dedesubt o cămașă albastră. Ostenitorii zugrăviți în zona bolții pe laturile de nord și sud sunt îmbrăcați în straie tradiționale și încălțați cu opinci negre.



Schela – timpanul de vest,
preotul Dinu Schileru
*Schela – the west tympanum,
priest Dinu Schileru*

Bărbații care țin macheta bisericii în zona centrală a timpanului de vest reiau tipurile tradiționale din registrul inferior. Diferențele sunt punctate de manșetele hainelor și de căciulile "în formă cilindrică, rotundă, cu calota" nu foarte înaltă, „cu fundul plat”³⁵. Printre atributele comune ambelor registre se remarcă dificultatea zugravilor de a reda perspectiva sau proporțiile firești ale copiilor care par suspendați sau aproape decorativ conturați pe zăvelcile femeilor. Vestimentația copiilor din ambele registre este exclusiv tradițională. În centrul tabloului votiv din timpanul de vest, bărbatul situat spre nord, ținând macheta bisericii, are și un prapor în mână. Fiind îmbrăcat în costum țărănesc s-ar fi putut considera că praporul se lega de sărbătoarea sfințirii bisericii, dar inscripția de deasupra îl numește: „HEREI/DINU SCHILERU EO... /CU GLOTALIU” (gloata lui). Andrei Paleolog descrie un caz asemănător la biserica Viorești –

Slătioara, unde <<„ereii” și „ereștele” locului, apar înveșmântați moșnenește (...). Prin port și prin atitudine, ei sunt perfect asimilați obștei megieșești>>³⁶. Prezentarea în veșminte laice confirmă faptul că dorința zugrăvirii era în primul rând un act de afirmare colectivă, dar și de echitate socială, pomenirea celor ce au ctitorit fiind nediferențiată în fața divinității.

Un alt atribut care îi definește statutul este potcapul negru, purtat în permanență de preoții români³⁷, indiferent de ocazie sau ținută. Spre latura sudică a timpanului, Dumitrașcu „ot Schela”, susținând macheta bisericii, și Călina, soția sa, sunt intitulați „Titori cu Gloatlu” (gloata lui). Reprezentările imagistice în contextul oralității comprimă în formele de expresie specifice medievalității românești întreaga filosofie a comunităților rurale, iar grefarea propriei identități pe discursul iconografic oficial se instituie în acte de conștientizare, asumare și exprimare a propriului statut în contextul social general.

Pictura pridvorului, aflată într-o stare avansată de degradare, mai prezintă câteva fragmente disperate din *Judecata de apoi* desfășurată pe întreg peretele de răsărit. Se poate deduce, deasupra ușii, un registru în care apostolii, plasați sub arcaturi, încadrau scena Deisis. Contururile vagi dezvăluie postura generalizată pentru Maica Domnului și Ioan Botezătorul din reprezentările iconografice murale, asemenea unei îngenuncheri aeriene, dispusă într-o mișcare diagonală. În stânga ancadramentului

³⁵ Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ Gheorghe Focșa, *op. cit.*, p. 20.

³⁷ Andrei Paleolog, *op. cit.*, p. 20.

ușii, doi șerpi stilizați, sub forma unor nori, circumscriu grupurile fecioarelor înțelepte și nebune, realizate miniatural. Pe scândurile situate deasupra arcadei sudice a pridvorului se zărește peisajul regăsit și în fundalurile scenelor religioase din interiorul monumentului.

Pe baza argumentelor legate de vestimentație și prin poziționarea machetei bisericii în timpanul de vest, se poate deduce că registrul ctitoricesc superior a fost cel dintâi. Deși nu se regăsesc aceleași nume din pisanie, este evident că preotul Dinu Schileru și persoanele din jurul său revendică prin susținerea machetei edificarea bisericii, așa cum aceasta apare nedisociată de situațiile ctitoricești clarificate în zonă, cum sunt cele de la Horezu (1855, mai mult ca sigur influențată de schema iconografică similară din timpanul de la Schela, iar structura arhitecturală este o certă preluare a modelului aceleiași biserici), Lelești (1847) și Vlădoi (1850). Pe de altă parte, vestimentația ctitorilor din registrul superior este într-o proporție mult mai mare tradiționalistă. Slabele influențe exterioare portului gorjean aparțin vestimentației militare, iar fesurile roșii cu ciucure negru atestă influența orientală, mai puternică în societatea românească la începutul secolului al XIX-lea. Un argument incontestabil în favoarea atribuirii registrului pictural superior primei etape de zugrăvire a bisericii este ex-libris-ul publicat de Ilie Corfus, recuperat de pe o carte ecleziastică editată la Blaj în 1793: „<<Acest Catavasier este al dumnealui jupânului Dinu Schiler de la Schilea (Schela), cumpărat cu lei 6, adică șasă. Și cine s-au afla ca se-lu ascunză, să fie sub blestemul sfinților părinți. Și amu scris eu Ioan Schiler³⁸ ot Schilă la leatu 1817, mai 2>>”³⁹. Dacă în 1817 fiul preotului comunității din Schela nota aceste informații, se poate presupune că preotul Dinu Schileru, zugrăvit în timpanul de vest, avea deja o vârstă înaintată, în cazul în care mai era în viață. O altă contradicție există între data și numele consemnate în pisania din 1829 și faptul că acestea nu se regăsesc în timpanul vestic. Este bine știut că în pisanie erau trecuți ctitorii mari din orice etapă de adaosuri. O posibilă clarificare ar fi corelarea datei 1809 - înscrisă între tocul ușii dintre pronaos și naos și grinda de susținere a boltei pronaosului - ca dată a execuției registrului votiv superior, iar data 1829, regăsită și pe icoana arhanghelului Gavril de pe ușa diaconească, să constituie o etapă de investiții ctitoricești în alte picturi ale bisericii din Schela (în principiu zugrăvirea icoanelor), etapă intermediară între datele 1809 și 1856, ani în care generațiile puternicei spițe de neam Schileru s-au implicat considerabil în edificarea, întreținerea și înzestrarea bisericii de lemn a satului Schela, și care sunt zugrăvite pe timpanul, bolțile și pereții pronaosului pentru ctitorirea inițială și daniile lor. Față de cele menționate, ctitorii registrului inferior au avut un rol în posibila reparație a bisericii, sau întreținerea ei și cu siguranță în realizarea unor picturi murale. În ce privește vestimentația lor, dulamele femeilor de pe peretele nordic constituie o piesă mai târzie preluată din mediul urban, conform cercetărilor realizate de Georgeta Stoica care afirmă răspândirea și generalizarea lor ulterioară⁴⁰. Ctitorul de pe peretele sudic, înveșmântat în haină albastră croită după moda occidentală, fiica lui și fata de pe

³⁸ „<<La leatu 1826, la avgust în 17, au răpăusat dumnealui robul lui Dumnezeu Ion sin Dinu Schiler, în orașul Hațegului și acolo s-au și îngropat>>”.

³⁹ Ilie Corfus, *Însemnări de demult*, Editura Junimea, Iași, 1975, p. 216.

⁴⁰ Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *op. cit.*, p. 76: „O altă piesă vestimentară, care apare în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, a fost dulama din postav, dimie sau catifea, căptușită cu blană de miel. (...) Timp de peste cincizeci de ani dulamele au fost socotite elemente de bază ale costumului femeiesc din Gorj, care intrau în mod obligatoriu în zestia fetelor mai cu stare”.

peretele nordic, ambele cu hăinuțe scurte albastre, sau croiul rochiei albastre purtată de o altă față de pe peretele nordic, confirmă, de asemenea, realizarea mai târzie a acestui registru. Adoptarea veșmintelor de factură occidentală de înalta societate autohtonă s-a realizat în primele decenii ale secolului al XIX-lea⁴¹ și ținând cont de durata necesară pentru răspândirea lor în rândul populației din clasele sociale mai modeste, mai ales cele din mediul rural, se poate aproxima trecerea unor decenii până la redarea lor în picturile votive ale bisericilor sătești. Modificările mentale colective din secolul al XIX-lea sunt evidente în dezvoltarea imaginilor ctitoricești în spațiul pronaosului, prin importanța acordată profanului în context sacru și prin încercările de surprindere a individualității personajelor și detaliilor vestimentare. Inclusiv macheta bisericii este transpusă schematic printr-un filtru realist, opțiune mai rară în cazul reprezentărilor arhitecturale din iconografia ortodoxă.

Tabloul votiv din pronaosul Bisericii satului Schela, nu este numai cel mai amplu tablou votiv dintr-o biserică de lemn gorjeană, ci conține și cele mai mari variații vestimentare care pornesc de la portul tradițional, preponderent în îmbrăcămintea ctitorilor, trecând prin influențele vestimentației de tip urban-nobiliar și ajungând la cele de factură sud-balcanică, în mod deosebit accesorii turcești, precum și la câteva veșminte specifice uniformelor militare, toate extrem de relevante pentru eclectismul cultural al societății românești din secolul al XIX-lea.

Programul iconografic al Bisericii Adormirea Maicii Domnului din satul Horezu

În cazul Bisericii Adormirea Maicii Domnului din satul Horezu, Andrei Pănoiu subliniază influența arhitecturală semnificativă a bisericii din Schela⁴². Diferențe dintre cele două biserici se regăsesc la nivelul programului iconografic și în cadrul rezolvărilor stilistice.

Biserica satului Horezu
- foto Andrei Pănoiu



*The Church
from Horezu Village
- photo by Andrei Pănoiu*

⁴¹ În prima fază femeile tinere au început să adauge modei împământenite detalii sau accesorii de factură occidentală, pentru ca din al doilea deceniu al secolului al XIX-lea în centrele urbane jupănele pămâtenese să fie îmbrăcate cu rochii pariziene sau vieneze, coafuri occidentale, dar în același timp pline de bijuteriile și accesoriiile somptuoase rămase din opulența modelor orientale trecute și încălțate cu deja clasicii papuci turcești. Alexandru Alexianu (*op. cit.*, vol. II, p. 203-204) explică atașamentul față de moda anterioară influențelor occidentale în Principate prin valențele psiho-afective, dar și datorită tensiunilor politice determinate de opțiuni fățișe către cultura vestică.

⁴² Andrei Pănoiu, *op. cit.*, p. 120: „...în mod cu totul deosebit (...) înălțimea și zveltețea turnului clopotniță de pe pronaos, neobișnuită pentru această zonă, amintind ceva din silueta bisericilor transilvănene. Structura de plan, proporțiile și elementele de plastică decorativă demonstrează că pentru realizarea ei fusese luată ca model ctitoria din dealul Cornetului, din Schela”.

Ferestrele Bisericii din Horezu sunt dreptunghiulare, mărite față de înfățișarea inițială (excepție făcând cea de pe latura de sud-est a altarului). Veșmântul Pantocratorului zugrăvit pe boltă e atipic prin cromatică, fiind preponderent roșu și secundar ocră. În schimb, tipul de reprezentare e cel clasic, conturat pe fondul albastru. Pe bolta altarului, arhanghelii care o încadrează pe Maica Domnului cu Pruncul în brațe, au formele anatomice, veșmintele și tipul de reprezentare al cutelor ușor barocizate. Fondul ocră este secundat pe planurile descendente nord și sud de o zonă albastră. Un „șirag” de nori marchează planul în care sunt plasați arhanghelii și Maica Domnului, fiind la nivelul semnificației o sugestivă trimitere către principala reprezentare iconografică a altarului.

În registrul următor, împărțit în două culori - albastru în zona superioară și roz în cea inferioară - *Împărtășirea apostolilor* este redusă dimensional. Măinile schematice, cu gesturi stângace, sunt întinse pentru a primi împărtășania de la Hristos, încadrat de doi îngeri. Fizionomiile sunt redată tot într-o manieră simplistă, în care magnetizează însă ochii mult măriți. În zona de îmbinare a boltii cu pereții, este realizat motivul floral decorativ asemănător celui generalizat în pictura murală a Bisericii din Schela, dar la Horezu e mai pictural, cu tușe neglijente; formele curbe sunt mai puțin aerisite, vrejurile vegetale alternându-se pe suprafețe mai mici. Spațiul în care sunt plasați Sfinții Părinți nu este delimitat în maniera tradițională adoptată la Schela și nici simplitatea și austeritatea modelului iconografic clasic. Poziția celor de pe latura de nord și sud este răscuită către est, iar veșmintele ample îmbracă forme mai robuste. Tușele desenului sunt plastice. Veșmintele liturgice sunt compuse dintr-o tunică lungă până la glezne și alta mai scurtă colorată diferit, unii dintre ei având și o mantie, iar deasupra poartă epitrahil cu cruci. Gama cromatică e mai variată decât cea de la Schela, iar tonurile sunt diferite: roșu, albastru, verde, roz cu mici zone de ocră, toate așezate în tonuri plate. Prin dispunerea culorilor și din formele fizionomiilor simple zugravul a obținut, într-o manieră lejeră, o expresivitate neașteptată. Veșmintele diaconilor Laurenție și Ștefan, situați pe peretele de vest, sunt compuse dintr-o tunică lungă până în pământ, albastru de Prusia, iar deasupra, o tunică roșie, mai scurtă, decorată la poale și mâneci prin benzi ocră. Evazarea terminațiilor tunicii scurte e și mai exagerată față de cea a episcopilor, asemănătoare formei de clopot. Desenul e puțin mai elaborat și formele mai îngrijite. Fundalul este împărțit cromatic prin roșu-brun în zona inferioară și albastru de Prusia în cea superioară. Pe fondul ocră al timpanului de vest, sunt zugrăvite două teme specifice iconografiei absidei altarului: spre sud, *Înălțarea lui Ilie* într-o căruță de foc trasă de doi cai roșii, iar spre nord, *Jertfa lui Avram*. Tâmpla menține culoarea de fond ocră, iar în ceea ce privește icoanele, predomină culorile: roșu și albastru. Prin desenul sumar sunt realizate busturile patriarhilor; culoarea fondului transpare prin laviurile suprapuse într-o anumită suficiență tehnică, datorită căreia imaginile sunt neclare și par realizate într-o acuarelă care a difuzat. Icoanele apostolilor sunt încununate de câte un semicerc în care e plasat un înger. În comparație cu tipul de realizare de la Schela, registrul apostolilor de la Horezu dezvăluie tehnic și stilistic un nivel mai rudimentar, apropiat facturii icoanelor pe sticlă, însă deficitul formației artistice este compensat de expresivitatea chipurilor, accentuate în unele cazuri prin gestică. Fizionomiile au fruntea destul de lată cu câte o cută de expresivizare, ochii mult măriți, iar obrazul e mai ascuțit. Registrul marilor praznice este încununit de aceeași îngeri plasați sub arcaturi de mici dimensiuni. Compozițiile sunt mai complexe și mai elaborate, însă asemănătoare stilistic cu celelalte registre. Culorile sunt mai intense și în special fondul albastru al praznicelor și veșmintele sunt realizate din două tonuri unul închis, iar deasupra o

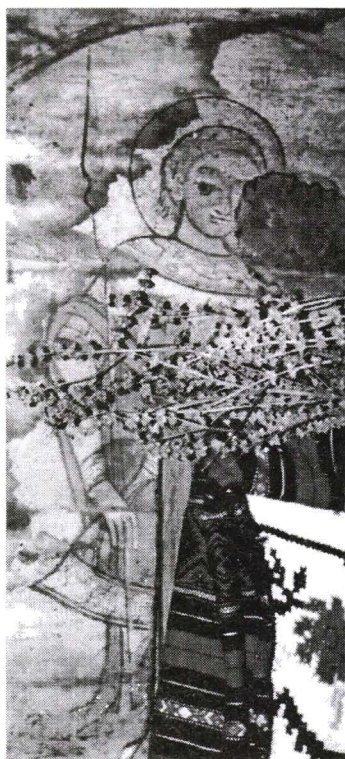
nuanță de ceruleum. Predominante sunt ocru-galben și o nuanță roșu vermillon-laviu în definirea pământului, a munților cu structuri fanteziste sau folosite în cazul unor elemente arhitecturale. În registrul icoanelor împărătești este dominantă complementara roșu-verde; secundar - ocru pentru aureole, tron și bordurile veșmintelor. Tipul compozițional, volumele și liniile sunt specifice zugravilor populari, care prin simplitate și stilizări obțin efecte expresive din structuri arhaizate. Icoana care îi înfățișează binecuvântând pe Ioan Botezătorul Înaripat și Sfântul Nicolae, prezintă o variantă iconografică mai rară. Sfântul Nicolae ține în mână un vas care trimite la ideea împărțirii și poartă o tunică roșie decorată fin, prin flori cu tulpini unduitoare. Sfântul Ioan are alură ascetică, aripi și stă pe vârfuri. Ușile împărătești prezintă *Bunavestire* într-o dominantă cromatică roșu-brun, roșu vermillon, ocru, tot într-o nuanță caldă, iar pe suprafețe restrânse - albastru și verde. Arhanghelul și Fecioara au structuri longiline care cuprind mai multe linii curbe; icoanele sunt lucrate îngrijit și detaliate. Dedesubt sunt reprezentați Solomon și David în medalioane. Icoanele registrului împărătesc prin compoziție, proporții și prin dispunerea culorilor sunt mai echilibrate și demonstrează o bună cunoaștere a tehnicii și stilului postbrâncovenesc. Arhanghelii Mihail și Gavril, zugrăviți pe ușile diaconești, sunt lucrați într-o manieră mai naivă ce rezidă din poziția corpurilor scunde, cu proporții greoaie și din disproporțiile capetelor și mâinilor. Nici unul nu are atributele specifice. Transparențele culorilor mai atenuează masivitatea corpurilor.

Revenind la iconografia murală, împrejurul Pantocratorului, până aproape de baza bolții, la fel ca și în biserica din Schela, este sugerat cerul printr-un fond alb înstelat. Semnificația creștină a bolții celeste și necesitatea sugerării distanței dintre Pantocrator și planul terestru, privirea coborâtă din „cerime”, se alătură substratului folcloric arhaic și necesității reprezentării astrelor în viziunea, sincretică, unificatoare a țaranului român, emblematic exprimată de Mircea Eliade prin sintagma „creștinism cosmic”⁴³. Zona inferioară a bolții conține un registru de medalioane în care sunt încadrați martiri. Un brâu sculptat în torsadă, similar celui din Biserica satului Schela, marchează îmbinarea cu planul pereților pe care se desfășoară reprezentări ale sfinților militari, subiect favorizat de iconografia țărilor ortodoxe. În funcție de momentul istoric, zugrăvirea lor conținea de multe ori o dezvoltare a elementului definitoriu – luptă și sacrificiu pentru credință. Dramele și traumele istorice greu de depășit au dus la speranța unei intervenții divine. Multitudinea reprezentărilor de acest gen din Țara Românească „realizate la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, ne poate fundamenta afirmația că întreaga obște liberă (...) și-a pus aspirațiile sub semnul sfinților militari Gheorghe, Dimitrie, Teodor Tiron, Teodor Stratilat și Mercurie”⁴⁴. În cazul Bisericii satului Horezu această opțiune e și mai semnificativă în măsura în care spațiul arhitectural este restrâns, iar mucenicii și sfinții militarii se desfășoară amplu pe laturile de sud și nord ale naosului, în timp ce numai în timpanul de vest apar în spații relativ mici câteva scene din ciclurile iconografice obligatorii pentru spațiul naosului: *Patimile – Iisus pe cruce și Plângerea – și Minunile – Iisus și samariteanca la fântână*. Pentru a încununa acest discurs al sacrificiului, speranței și libertății, tot în timpanul de vest, *Sfântul Gheorghe în luptă cu balaurul* alături rolului de taumaturgi, varianta

⁴³ Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, Editura Humanitas, București, 2000, p. 109.

⁴⁴ Andrei Paleolog, *op. cit.*, p. 45-46.

apotropaică. Imaginea eroică a Sfântului Gheorghe își are izvoarele îndepărtate într-un fond mitologic, folcloric⁴⁵. Zugravul se oprește acolo unde imaginația continuă în basm.



Biserica satului Horezu, naos, peretele de sud – Sfinți militari
The Church from Horezu Village, nave, south wall – Soldier Saints

Medalioanele și arcaturile în care se înscriu sfinții militari din naosul Bisericii de la Horezu țin de formule compoziționale tipice întregii tradiții bizantine, semantica arcadelor fiind extrapolată în spațiul Țării Românești de stilul brâncovenesc. Comparativ cu tipul de dispunere al registrelor din altar - unde apar detașările spațiale și formele de influență occidentală, registrele naosului păstrează echilibrul clasic atât în cadrele compoziționale, cât și în construcția personajelor, cu poziții statice și expresii calme realizate în stilul picturii monumentale ortodoxe. În pronaos, pe timpanul estic este desfășurată o compoziție amplă în care Fecioara este circumscrisă într-un medalion albastru și înconjurată de ierarhia cerească. Ordinea și echilibrul specifice lumii cerești sunt contracarate de personaje laice, cu diferite handicapuri fizice, dispuse aleatoriu. Alăturarea aceasta titrează rolul ocrotitor al Maicii Domnului. Sub această compoziție se desfășoară un registru cu serafimi. Pe laturile de nord și sud ale pronaosului, la baza bolții, sunt dispuse mucenițe. Iconografia legată de simbolica acestui spațiu se continuă cu reprezentarea Sfântului Zosima și a Mariei Egipteanca pe ancadramentul ușii de intrare în pronaos, iar pe peretele de nord, jumătatea dinspre est, este zugrăvit *Botezul lui Hristos*. În zona superioară a ancadramentului ușii dinspre naos, Arhanghelii Mihail și Gavril păzesc intrarea, iar între ei, în centrul bârnei

⁴⁵Victor Brătulescu, *Elemente profane în pictura religioasă*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXVII, 1934, p. 50.

superioare, se află Hristos în medalion. Cele două stiluri se regăsesc în iconografia pronaosului: cel tradițional ortodox în manieră populară, alături de influențe provenite din stilul occidental, dar în formula timidă a începuturilor: sfințele mucenițe sunt tratate asemănător sfinților militari din naos, iar scena dedicată Fecioarei Maria are tendințe barocizate. Icoanele împărătești din pronaos îi înfățișează pe Hristos, încadrat de Ioan Botezătorul și Fecioara Maria, iar în stânga ușii Maica Domnului cu Pruncul și doi îngeri. Alte două icoane de aceleași dimensiuni prezintă câte doi sfinți, cei mai prețuiți în această zonă, cum este cazul celei cu Sfântul Trifon, protector al animalelor și Sfântul Vasile cel Mare, iar cealaltă cu Sfinții Gheorghe și Dimitrie – preferința pentru sfinții militari s-a vădit deja în programul iconografic al naosului.

Ctitorii sunt zugrăviți în timpanul de vest și jumătatea vestică a peretelui de nord. Tabloul votiv ocupă o suprafață mult mai restrânsă față de cel zugrăvit la Schela.

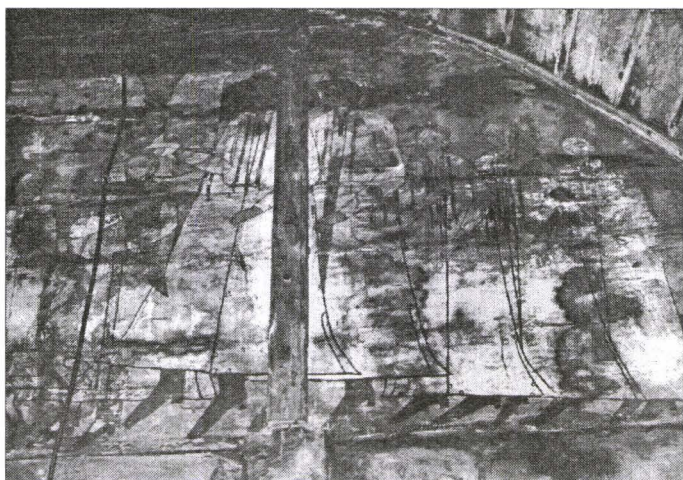
Preotul Mihai din Biserica satului Horezu este reprezentat în veșminte preotești, alături de Stanca și pruncul Nicolae. Soția sa poartă zăvelcă, o haină scurtă, cu broderii și un batic înfășurat pe cap mai degrabă în stil oriental. Ideea de slujire este sugerată de faptul că ține Evanghelia în mână și de plasarea în registrul inferior. Această poziționare într-o zonă vizibilă și dimensiunile mai mari pot sublinia și un aport mai însemnat la înălțarea monumentului. Ceilalți ostenitori sunt înfățișați într-un tablou unitar, în timpanul de vest. Elementele tehnice și stilistice al celor două imagini votive indică același moment al realizării.

În registrul ctitorilor din timpan se remarcă o stereotipie a personajelor, chiar și la nivelul vestimentației preponderent albe, decorate cu găitane negre, asemănătoare celei purtate de țăranii zugrăviți la Schela. Personajul care se distinge în acest tablou cu discrete accente cromatice, este fata din extrema sudică a compoziției, o adevărată „pată” de culoare.

Ea nu se remarcă numai prin roșul vermillon al hainei, catrinței și papucilor, ci și prin ușoara detașare de grup, sugerând poate o stare materială mai bună



Horezu – pronaos, perete nord
Horezu – Narthex, north wall



Biserica satului Horezu
- pronaos, timpanul de vest
The Church from Horezu Village
- narthex, west tympanum

sau, pur și simplu, vestimentația mai viu colorată a fetelor de măritat. În cadrul portului feminin zugrăvit în cele două biserici, fata din timpanul Bisericii din Horezu prezintă singurul costum cu „catrințe pereche”⁴⁶ - cea din spate numită „cătrințoi” și cea din față „fâstâc” -, sau amândouă denumite prin același cuvânt - „opregele”⁴⁷. Varianta cu catrințe este foarte veche, față de cea cu zăvelcă sau vâlnic generalizată abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea, ambele variante de port feminin fiind specifice Gorjului. Pe albitura de sub cătrință se regăsesc aceleași motive decorative precum cele de pe veșmântul Stancăi, situată lângă preotul Mihai. Luând în considerare fenomenul consemnat local, dar mai târziu, că fiecare familie avea însemne specifice, această situație ar exprima un statut diferit al preotului și familiei sale față de restul moșnenilor, concordantă cu fenomenul stratificării apărut în cadrul comunităților rurale românești în secolul al XIX-lea. Începând din zona Gorjului, reprezentarea ctitorilor în exteriorul monumentelor se generalizează în Țara Românească în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Din acest nou program iconografic face parte și ctitorul Dumitru Dijmărescu, realizat pe latura de sud a pronaosului, spre est. Faptul că este reprezentat călare poate sugera „emfaza”, așa cum a perceput-o Andrei Paleolog în cazuri similare⁴⁸. În același timp, efervescenta socială și atitudinea revoluționară consemnate în zona Olteniei în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ar putea constitui fondul generator al unei atitudini impregnate de forță și autonomie în zona satelor libere, iar aceste semnificații alăturate discursului iconografic marcat de sfinți militari, martiri, profeți și ctitori ar justifica postura eroizantă a ctitorului Dumitru Dijmărescu. Tot pe latura sudică, înspre vest, programul conține un profet a cărui poziționare în zona în care sacralitatea spațiului scade, subliniază un scop mai degrabă invocatoriu. Semnificația profeților depășește cadrele strict religioase. Ei sunt asimilați unui model atitudinal și spiritual pozitiv, însă comprimă și semnificația capacității de a aștepta ceea ce este dat⁴⁹, ceea ce trebuie să se împlinească implacabil.

Pictura pridvorului mai păstrează fragmente foarte mici pe perețele de est, probabil din *Judecata de apoi*: câteva personaje cu aureole stau îngenunchiate în fața unui înger. Pe tavan au mai rămas câteva contururi vagi dintre care se pot deduce: Hristos și, în medalionul dinspre sud, Ioan Botezătorul înaripat. Despre ceilalți sfinți care se zăresc înspre nord, nu se poate spune nimic cu certitudine.

Concluzii

Diferența programelor iconografice analizate este destul de mare, ele demonstrând într-un cadru geografic și într-un interval de timp restrânse, transformările suferite de societatea românească a secolului al XIX-lea. Chiar și cele mai tradiționaliste pături sociale încep să renunțe la vechile coordonatele iconografice, adaptându-le noilor realități sociale și spirituale. Cele două monumente reprezintă o fuziune conceptuală și vizuală extrem de valoroasă în registrul artei populare românești. Amploarea tablourilor votive, în mod deosebit cele situate în pronaosul bisericii din Schela, mărturisesc dorința de împărtășire din influxurile sacre, de apropiere de divinitate, perspectiva axiologică încununată de valoarea religioasă și tendințele

⁴⁶ Georgeta Stoica; Virgil Vasilescu, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷ Ibidem, p. 55.

⁴⁸ Andrei Paleolog, *op. cit.* p. 21.

⁴⁹ Ibidem, p. 47.

ascensionale, iar în plan social atestă accentuarea stratificărilor sociale și afirmarea clasei țărănimii într-un registru similar celui specific până nu demult boierimii, înaltului cler și domnitorilor. Imaginile ctitoricești dăinuie împotriva uitării, timpului, destinului și istoriei care, mai ales în cadrele oralității, au însemnat mai întotdeauna fie un statut efemer, fie, în situații deosebite, trecerea ființelor și întâmplărilor deosebite în basme și povești populare.

Există elemente care se caută și se cer reciproc, care au rezonanță în plan estetic prin forme și culori, proporții și materialități. Bisericele de lemn românești încununează îndelungul parcurs al arhitecturii și „artei” lemnului, prin planuri, elevație și prelucrarea materialelor, cumulând atât profundele simțuri ale meșterilor lemnului, creatorilor anonimi ai spațiului și volumelor, ai ciopliturilor și creștăturilor în lemn, cât și operele zugravilor populari care au transpus armoniile cromatice și spontaneitatea, în forme câteodată plastice, alteori decorative, specifice lumii lor, a „celor mulți”.

BIBLIOGRAFIE:

- Alexianu, Alexandru, *Mode și veșminte din trecut*, Editura Meridiane, București, 1971.
- Brătulescu, Victor, *Elemente profane în pictura religioasă. Sf. Ilie și căruța cu caii de foc*, BCMI, XXVII, 1935.
- Cărăbiș, Vasile, *Istoria Gorjului*, Editura Editis/Romfel, București, 1995.
- Pisanii bisericești din județul Gorj între anii 1703-1887*, în „Mitropolia Olteniei”, anul XXIV, nr 3-4, p. 263-276.
- Corfus, Ilie, *Însemnări de demult*, Editura Junimea, Iași, 1975.
- Eliade, Mircea, *Profetism Românesc*, Editura Roza vânturilor, București, 1990, vol. 1;
- Sacru și profanul*, Editura Humanitas, București, 2000.
- Focșa, Gheorghe, *Evoluția portului popular în zona Jiului de Sus*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
- Paleolog, Andrei, *Pictura exterioară din Țara Românească (secolele XVIII-XIX)*, Editura Meridiane, București, 1984.
- Panait, Cristache, Ioana, *Arhitectura de lemn din județul Gorj*, Editura ARC, 2000.
- Pănoiu, Andrei, *Pictura votivă din nordul Olteniei*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Din arhitectura lemnului în România*, Editura Tehnică, București, 1977.
- Popescu-Cilieni, I. „Documente din Oltenia”, Arhivele Olteniei, an XVII, 1938, nr. 97-100, p. 310-360, p. 334-335.
- Popescu-Cilieni, I. și Donat, Ion „Documente oltenicești felurite”, în Arhivele Olteniei, an XVI, 1937, nr. 92-94.
- Stoica, Georgeta; Vasilescu, Virgil, *Portul popular din Gorj*, Artă Grafică, București, 1971.
- Theodorescu, Răzvan, *Civilizația românilor între medieval și modern*, Editura Meridiane, București, 1987.
- Voinescu, Teodora, *Pârvu Mutu Zugravu*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Elemente realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, SCIA, 1954, nr.1-2.
- Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii; ctitorii de vătafi de plai din Țara Românească*, SCIA, 1973, nr. 2.
- Între țărănesc și popular în pictura românească de la sfârșitul evului mediu*, SCIA 1, 1973.

TEHNOLOGIA DE PRODUCȚIE ȘI CARACTERISTICILE VASELOR DIN VINȚU DE JOS, JUDEȚUL ALBA

Zusammenfassung: Das Völkchen der Hutterer aus Kanada und den Vereinigten Staaten von Amerika, heute Freikirchliche Wiedertäufer, ist Gegenstand verschiedener wissenschaftlicher Erhebungen, weil Historiker, Philosophen, Anthropologen, Soziologen, Philologen und Ärzte verwundert feststellen mussten, dass utopische Gegebenheiten kreativ gestaltet vielversprechende Lebens- und Wirtschaftsformen ergeben können.

Der Leidensweg dieses Völkchens beginnt im frühen 16. Jahrhundert in Mitteleuropa (Tirol, Schweiz, Italien), führt dann über Mähren, die Slowakei, Siebenbürgen, Russland nach Amerika. Religiöse Verfolgung bewirkte die jeweilige Vertreibung der Hutterer aus den erworbenen Gebieten, handwerkliches Können sicherte ihnen in neuen Siedlungsgebieten Duldung und Toleranzpatente.

Die Täufer selbst wollen nur „Brüder“ oder „Taufgesinnte“ genannt werden, haben dann aber - was des öfteren geschah - den ihnen von außen gegebenen Namen angenommen. In Dokumenten werden sie als Täufer, Wiedertäufer, Anabaptisten, Hutterer, Mährische Brüder und als Habaner erwähnt.

Erstmalig erscheint der Name „Habansky“ im Jahre 1718 als volkstümliche Benennung des Dorfes Trenchin in der Slowakei, wird dann zum Spottnamen „Habanstwi“ (deutsch Habaner), womit die Mitglieder der mährischen Haushaben bezeichnet wurden. Dieser Beleidigung wegen ersuchte im Jahre 1780 Pater Heinrich (Ex-Jesuit und Missionar in Lévari) den König in einer Bittschrift um Schutz gegen den Gebrauch des Schimpfwortes „Habaner“, und am 11. Januar 1781 erschien ein königlicher Erlass, der den Gebrauch des Namen Habaner verbot.

Trotz dieses Verbotes blieb der Name in Gebrauch und wird heute vor allem dann verwendet, wenn nicht der Inhalt der wiedertäuferischen Religion, sondern das kunstgewerbliche Schaffen der Täufer angesprochen ist. Ihren keramischen Produkten von hoher künstlerischer Qualität ist es vor allem zu verdanken, dass der Name „Habaner“ zu einem Begriff künstlerischer Vollendung in der Keramik wurde.

Einen Aufschwung - sowohl technischer als auch künstlerischer Natur - erfuhr die Keramikerzeugung Siebenbürgens im 17. und 18. Jahrhundert durch das Wirken der Habaner Töpfer. Fürst Gabriel Bethlen hatte auf seinen Kriegszügen durch Ungarn und die Slowakei die Leistungen der Habaner kennengelernt und versprach, ihnen in Siebenbürgen vor der Verfolgung durch die katholische Kirche Zuflucht zu gewähren.

Es ist schwierig, vom stilistischen Standpunkt eine erschöpfende Gliederung der erhalten gebliebenen Winzer Habaner Gefäße vorzunehmen, da diese, über mehrere Kontinente verteilt, heute kaum in ihrer Gesamtheit erfassbar sind. Trotzdem ist es möglich, anhand der in Rumänien, Ungarn, der Tschechoslowakei und Österreich in Museen und Privatbesitz befindlichen Stücke die Charakteristiken der Winzer Hafnererzeugnisse festzulegen und sie kunsthistorisch zu ordnen. So können wir

aus der Mannigfaltigkeit der verschiedenen Formen (denn selten gleichen sich zwei Gefäße) einige Grundformen erkennen, die entweder auf die westlichen Habaner Werkstätten, den Einfluss der türkischen Eroberer oder auf das bodenständige Kunsthandwerk zurückgehen.

Die Habaner Fayencen haben einerseits bodenständige volkstümliche Motive übernommen, andererseits auf die siebenbürgische Keramik einen Einfluss ausgeübt, der sich bei einigen Keramikgruppen des 18. und 19. Jahrhunderts feststellen lässt. Dickbauchige, melonenförmige Krüge mit kurzem Hals (kobaltblaue Keramik) lassen sich auf den Habaner Formenbestand zurückführen. Aber auch die braun-gelb-blau-grüne Farbzusammenstellung des Dekors sowie einige Motive wie Bogenpyramiden (Spitzenkrausen) u.a. sind dem Habaner Dekor entlehnt.

În iulie 1968 o delegație a „fraților huteriți”¹ din Canada a vizitat Transilvania, în special localitatea Vințu de Jos, unde în secolele XVII-XVIII au locuit membrii comunității lor. În Biblioteca Batthyanaeum din Alba-Iulia, au avut posibilitatea să studieze cărțile care le-au fost confiscate în secolul al XVIII-lea, înainte de a fi izgoniți din Transilvania².

Huteriții din Canada și Statele Unite ale Americii, o sectă religioasă de anabaptiști, sunt astăzi obiectul diferitelor cercetări științifice. Istorici, filosofi, antropologi, sociologi, filologi și medici nu reușesc să explice existența unei comunități care conservă străvechi rituri creștine, dar utilizează curent tehnica modernă. Huteriții aplică principiile proprietății comune, cu o dezvoltare de patru secole, în chiar centrul unei economii capitaliste, dovedindu-se superioară acesteia. Pe de o parte, ei au renunțat în viața cotidiană la evoluția tehnică (radio-TV) dar, pe de altă parte, folosesc pentru comunitate cele mai moderne utilaje, cum ar fi mașinile agricole dirijate electronic.

Drumul de suferință al acestora începe în secolul al XVI-lea în centrul Europei - Tirol, Elveția, Italia, trece prin Moravia, Slovacia, Transilvania, Rusia și ajunge direct în Canada.

Repercusiunile religioase au fost întotdeauna cauza izgonirii huteriților din regiunile câștigate, dar dexteritatea meșteșugărească le-a asigurat, de fiecare dată, stabilirea pe alte meleaguri, unde religia lor a fost tolerată³.

Anabaptiștii s-au numit ei înșiși, „frați” sau „frați botezați”, dar, adeseori, au acceptat și denumiri venite din afara comunității. În unele documente sunt numiți „botezați”, „anabaptiști”, „frați moravi” sau „habani”. În anul 1718 apar pentru prima dată

¹ În Moravia a luat ființă, după 1529, un nou curent anabaptist, huterismul, care și-a luat numele de la Jakob Hutter, conducătorul anabaptiștilor refugiați în Tirol. Au fost numiți „frați moravi” sau „habani”. Ultima denumire a fost folosită de către cercetători, istorici și specialiști în artă, atunci când au dorit să evite conținutul religios și să accentueze meșteșugul lor artistic.

² Gross, Paul, *On the trails of anabaptist forefathers summer 1968*, în „The Mennonite Quarterly Review”, January, 1970.

³ Ziegelschmid, A.J.F., *Die älteste Chronik der Hutterischen Brüder*, New York, 1942; Hostetler, John A., *Hutterite Society*, Baltimore, 1980; Holzach, Michael, *Das vergessene Volk*, Hamburg, 1980; *Die Hutterischen Täufer, geschichtlicher Hintergrund und handwerkliche Leistung*, mss. Muzeul Național Bavarez din München, 1985; Bloch, Ernst, *Freiheit und Ordnung, Abriß der Sozialutopien mit Quellentexten*, Frankfurt, 1969; Morus, Thomas, *Utopia*, în „Der utopische Staat. Morus Utopia”, Reinbeck, 1966; Klusch, Horst, *Die Habaner in Siebenbürgen*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde”, 1968, Bd. 11/2, p. 21-40.

sub denumirea de „Habansky”, apoi de „Habanstwi” (în limba germană *Habaner*)⁴, o poreclă, prin care erau identificați membrii comunităților din Moravia. Termenul a fost interpretat ca o injurie adusă la adresa lor, drept pentru care, în anul 1780, prim-preotul Heinrich (ex-iezuit) l-a rugat pe rege să-i ocrotească pe huteriți, evitându-se denumirea „Habaner”⁵. La 11 ianuarie 1781 a fost emisă o hotărâre regală, prin care se interzicea folosirea numelui de haban⁶.

Cu toate acestea, apelativul de „haban” s-a folosit în continuare, mai ales când se făcea trimitere la meșteșugurile pe care le-au practicat. În consecință, „haban” a devenit un termen de referință pentru creația artistică din domeniul olăritului.

Activitatea habanilor s-a desfășurat în baza unor Regulamente. Ei s-au preocupat de agricultură, dar au fost și olari, cositorari, cuțitari, curelari, pălărieri, croitori, tăbăcari, jocari, șelari și felceri. Datorită ceramicii lor decorative, cunoscută sub denumirea de faianță habană, au devenit renumiți în întreaga Europă, au trezit atenția specialiștilor și au provocat concurență porțelanului chinezesc.

Procesul de producție al vaselor habane a fost bine organizat, până în cea mai mică fază. În principiu, atât arderea, cât și pregătirea smalțurilor au fost strict secrete. Rețeta era transmisă de șeful de producție (germ. *Krügelemeister*), pe cale orală, iar în unele cazuri prin scrisul secret al habanilor. Din cronicile, documentele sau regulamentele rămase la Vințu, în „lada olarilor”, nu aflăm nimic despre tehnica de producere. Meșteșugul lor a fost recent reconstituit pe baza rezultatelor unor studii în chimia analitică.

Vasele din argilă au fost acoperite, după prima ardere cu un smalț, peste care au fost aplicate ornamentele, în patru culori diferite, care după a doua ardere se fixau indisolubil pe vas. Argila a existat în cantitate suficientă la Vințu și experiența de secole a olarilor habani le-a permis, prin adăugare de nisip, sare și salpetru, să-i dea o plasticitate deosebită, care permitea obținerea unor pereți foarte subțiri. De asemenea, smălțuirea, pictarea și arderea vaselor necesitau solide cunoștințe tehnice, căci în afară de compoziția chimică corectă și a granulației smalțurilor meșterii trebuiau să determine viteza corectă de încălzire a cuptoarelor, precum și temperatura de ardere a smalțului. În funcție de culoare și compoziție se deosebesc, în cazul produselor olarilor habani din Vințu, trei tipuri de glazură:

1. glazura albă de cositor (cunoscută la italieni deja în secolul al XIV-lea);
2. glazura galbenă, de antimoniu (elaborată la Vințu);
3. glazura albastră de cobalt (utilizată cel mai frecvent).

În prima jumătate a secolului al XVII-lea habanii au folosit pentru vasele lor decorative, așa numitul smalț de cositor, constând în principal dintr-un amestec de cositor și oxid de plumb (PbO), care asigura vaselor o glazură opacă, albă ca laptele, asemănătoare porțelanului.

Prof. dr. H. Bossert scrie în cartea sa *Geschichte des Kunstgewerbes*: „Vasul modelat era întâi ars ușor, iar apoi introdus în glazura de cositor amestecată cu apă, aceasta se depunea pe suprafața vasului sub formă de praf alb, în timp ce apa era absorbită de vasul poros⁷. Pe acest fond se aplica rapid culoarea, pentru că stratul de

⁴ Porecle date habanilor: „Stälp de hamei” (germ. *Hopfenstange*), „Om needucat” (germ. *Lümmele*), „Stafie” (germ. *Gespens*).

⁵ *Österreichische Geschichts-Quellen*, în „Diplomataria et acta”, Viena, 1883, Bd. XLIII, p. 620.

⁶ Ibidem.

⁷ Corect ar trebui să fie amestecat cu apă, deoarece glazura de cositor este insolubilă.

argilă absorbea imediat apa, nefiind posibile decât puține corecturi⁸. Apoi, piesele decorate erau arse la o temperatură înaltă de 1200°C⁹. Oxidul de cositor îl procurau din Moravia, Ungaria sau Danzing, deoarece în Transilvania era rar și scump. Alte materii prime necesare glazurilor de fond, precum antimoniu și cobalt, erau mai ieftine și mai ușor de achiziționat pe plan local. Ele nu se puteau obține într-o stare chimică pură, ci trebuiau prelucrate din minereurile extrase din minele din Transilvania. Ulterior erau măcinate la râșnițe de piatră și supuse unor procese chimice complicate - calcinare, oxidare, reducere și sublimare, de maiștri specialiști în arderea vaselor, un secret care se transmite verbal din tată în fiu. Având în vedere că unele substanțe au fost folosite și în perioada unui război cu Ungaria, când drumurile de acces erau închise, putem deduce că habanii și le-au procurat din minele de la Zlatna, lângă Vințu, unde deja în secolul al XVII-lea se extrăgea sulfat de antimoniu (Sb_2S_3), cu un conținut de 70% antimoniu. Oxidul de antimoniu s-a găsit la Satu-Mare (Băița) și Hațeg (Zăvoi) și prin priceperea deosebită pe care olarii habani o aveau au scos din acesta culorile dorite. Amestecul oxidului de antimoniu cu oxid de plumb a generat o minunată glazură galbenă (Bleiantimonat) care, cu un adaos de oxid de cositor, a devenit rezistentă la o temperatură de ardere de 1100-1200°C.

Din minereul de cobalt, numit Smaltit (CoAs_2) și Eritrit ($\text{Co}_3/\text{AsO}_4/2 \times 8\text{H}_2\text{O}$) se putea extrage, prin metoda „focului mic” și ulterior a „focului mare”, un cristal albastru, numit oxid de cobalt¹⁰, care amestecat cu glazuri dobândește culori de la albastru deschis la albastru foarte închis. Deosebit de frumoase au fost vasele de culoarea lavandei, ale căror glazuri erau produse din părți mici de cobalt, fosfați, arsenai în adaos de oxid de mangan și de cositor. Datorită culorii albastre, în nuanța caldă și catifelată a lavandei, multe dintre aceste vase au un aspect atât de plăcut, încât meșterii au renunțat la ornamentare. Oxidul de mangan putea fi procurat ieftin de la minele din Zlatna și era folosit ca adaos în glazură sau ca și culoare decorativă.

Pentru că în anii 1771 și 1850 inundațiile produse de Mureș la Vințu de Jos au distrus în totalitate gospodăriile, atelierele și cuptoarele habanilor, ne este imposibil să reconstituim cu exactitate forma cuptorului de ardere. Cercetătorul maghiar Bela Kristinkovich susține că atelierele descoperite în Ungaria și Slovacia trebuie să fi servit drept model meșterilor din Transilvania. În ceea ce privește roata olarului putem fi siguri că nu au folosit roata italiană (așezată vertical pe o tijă), ci masivul disc cilindric de origine germană¹¹. De asemenea, cercetătorul maghiar susține că și cuptoarele erau de origine germană, din Hessen, și aveau trei compartimente: unul pentru topirea smalturilor, unul pentru prima ardere a vaselor și al treilea pentru arderea finală cu smalt¹².

Prin intermediul pieselor habane aflate în țara noastră, în muzee, colecții particulare și fotografii publicate în străinătate, putem stabili caracteristicile produselor de olărit de la Vințu de Jos. Din mulțimea formelor - rar se aseamănă două vase -, putem recunoaște câteva tipuri de bază, a căror origine trebuie căutată în atelierele habanilor din Occident (Slovacia și Moravia), în influențele turcești sau în meșteșugul autohton. Forma o alegea cel care comanda vasul, astfel încât abaterile de la vasul „tipar” se datorează mai degrabă gustului viitorului proprietar, decât creativității olarilor habani.

⁸ Corect ar trebui să fie amestecat cu apă, deoarece nici culorile nu se dizolvă în apă.

⁹ Bossert, H. Th., *Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, 1935, Bd. VI, p. 16.

¹⁰ Scopoli, I., *Mineralische Vorlesungen*, 1774, mss. Colecția Muzeului Brukenthal, p. 295.

¹¹ Kristinkovich, Bela, *op. cit.*, p. 40.

¹² Ibidem, p. 39.

În al doilea sfert al secolului al XVII-lea apare cana sferică cu gât îngust (*Engghals - Krug*), denumită în popor „cana cu gât de lebădă”, a cărei formă este probabil de origine orientală, adusă în Europa fie de orfevrii, fie de meșterii care prelucrau cuprul.

Vasele dreptunghiulare cu capac din cositor, au o glazură albă de cositor și un decor simplu, în culorile maro-violet, albastru și galben. Inițial se pare că au fost produse ca recipiente pentru medicamentele din farmacii. Multe dintre aceste vase sunt inscripționate cu anul „1679”.

Cele mai frecvente forme produse de habanii din Vințu de Jos sunt, însă, cele pentru valorificarea gustosului vin transilvănean - halbe (germ. *Humpen*), ulcioarele pântecoase ripsate și căni. De cele mai multe ori au un smalt albastru și un decor vegetal mono sau policrom, fiind folosite mai degrabă ca obiecte decorative, decât ca vase de uz gospodăresc. Aceste forme au fost preluate ca atare din atelierile olarilor unguri și integrate bogăției de forme din Vințu. Nu trebuie omise ulcioarele în formă de pară, preluate de către atelierile autohtone de olărit și care în secolul al XVIII-lea au eliminat tipurile de vase amintite mai sus, dar au păstrat motivele decorative habane clasice, fiind foarte răspândite în rândul populației. Este evident că la Vințu s-a produs și o ceramică utilitară, farfurii și castroane, însă ele s-au păstrat doar în mică parte.

Dacă analizăm aceste vase din punct de vedere stilistic putem recunoaște, într-un veac și jumătate de existență a habanilor în Transilvania, trei perioade diferite.

În *prima perioadă*, de la stabilirea lor în anul 1621, până la mijlocul secolului al XVIII-lea, s-au produs la Vințu formele moștenite din atelierile maghiare, slovace și morave. Este vorba de o ceramică fină, decorată cu smalt alb de cositor și cu elemente tipice italiene: raze, șiruri de benzi formate din linii verticale, motive fitomorfe din perioada Renașterii, motive realizate în panglică. Cromatica era în patru culori - verde, albastru, galben și mangan. Expresiv, fascinant chiar, este decorul realizat printr-o combinație modestă de culori și prin dispunerea asimetrică a desenelor, în formă de spirală, alături de care, de multe ori, se trecea anul de producere, precum și inițialele celui care le-a comandat.

„Albele vase frățești” au fost realizate fără modificări însemnate ale stilului, până la jumătatea secolului al XVIII-lea, însă de la mijlocul secolului al XVII-lea încep să piardă din importanță, chiar prin folosirea glazurii de fond albastră și galbenă.

Ulcioarele, produse în cea de-a *doua perioadă* (a doua jumătate a secolului al XVII-lea), prezintă o contopire aparte între motivele decorative clasice ale habanilor, măiestria meșterilor olari din Vințu și cerințele clienților turci. La majoritatea vaselor va fi înlocuită glazura albă de cositor cu cea albastră de cobalt și cu cea galbenă de antimoniu, iar decorul policrom cu cel mono sau bicrom (pe glazura albastră vor fi motive albe și galbene, pe glazura galbenă vor fi motive albe și verzi). La unele ulcioare pântecoase, ripsate, pe fondul albastru, decorul vegetal în alb este atât de dens, încât acoperă aproape integral suprafața vasului, alături decorul este comprimat între două linii orizontale, iar restul suprafeței este acoperită de motivul solzilor, purtător al unei simbolistici străvechi, dar și al dantelei de formă triunghiulară. Decorul cu solzi, împrumutat din arta iraniană și introdus în Europa prin intermediul popoarelor migratoare, este realizat printr-o tehnică fină, pictat în alb, învăluind suprafețele libere (asemenea unui voal) și conferind vasului o eleganță de filigran. În cazul unor ulcioare și căni s-a renunțat la orice alt decor.

Sub influența evenimentelor istorice din a doua jumătate a secolului al XVII-lea meșterii habani de la Vințu se desprind de sub influența atelierelor maghiare și pornesc, cu succes, pe propriul drum.

În cea de-a *treia perioadă* (prima jumătate a secolului al XVIII-lea) nu se mai respectă cu strictețe normele stilului haban, acceptându-se influențele spațiului transilvănean. Astfel, un ulcior albastru de cobalt, datat 1701, are un singur ornament: o stea mare, stilizată ca un motiv floral, în galben și alb, petalele acoperind întreaga suprafață.

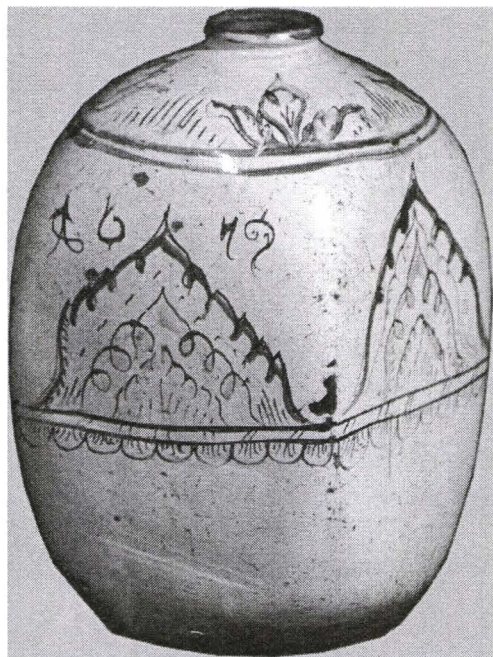
Un alt exemplu, este un ulcior datat 1728, cu glazură pe albastru-violet care prezintă un decor de lujeri cu frunzulițe ornamentate abstract, stilizate. Conturul este incizat în lut și umplut cu verde-gălbui, astfel încât întregul decor pare a fi în relief. La jumătatea secolului al XVIII-lea întâlnim ulcioare de un albastru mat, în formă de pară, care prezintă buchețele de flori colorate în alb, galben, verde și violet-mangan. Spre deosebire de ulcioarele din secolul al XVII-lea, toate aceste piese prezintă o dispunere simetrică a ornamentelor. Liniile duble, orizontale dispar sau devin benzi albastre, deschis, violet-mangan sau alb-gălbui, care ornamează marginea gâtului și partea de jos a corpului.

Din perioada anilor 1714-1766 ne sunt cunoscute mai multe ulcioare albe, în formă de pară, care prezintă într-o cunună de frunze verzi simbolul unei bresle meșteșugărești, doi struguri, prescurtări ale unor zicale, motive zoomorfe sau inițialele unui nume. Scrierea și reprezentarea cununii de frunze ne lasă să recunoaștem cu ușurință originea habană. În secolul al XVIII-lea, influența meșteșugului olăritului de la Vințu asupra ceramicii populare transilvănene a fost foarte mare, atât în ceea ce privește cromatica, cât și motivele. Formele de stil ale Renașterii sunt preluate de câteva grupuri de ceramiști care apoi le redau stilizat, într-un mod popular. Influența este evidentă atât în ceea ce privește vasele de lut cunoscute sub denumirea de *marfă tip Saschiz*, cât și în cazul ulcioarelor produse în secolul al XVIII-lea în nordul Transilvaniei.



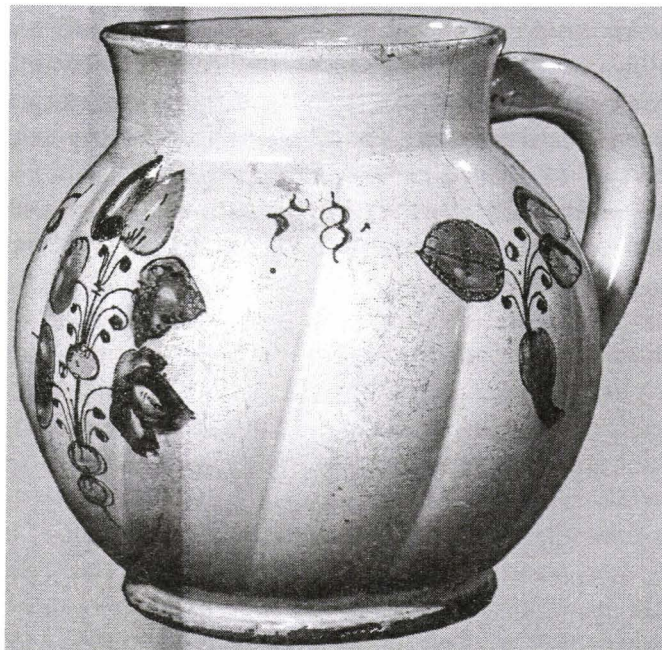
Halbă, 1770, Vințu de Jos, județul Alba,
Î: 19,5 cm, Colecția Muzeului „Emil Sigerus”,
Nr. inv. 1795 - C

Habaner Fayencehumpen, 1770, Winz, Kreis
Alba, H: 19,5 cm, Emil -Sigerus -Museum



Recipient, 1679, Vințu de Jos, județul Alba,
Î: 18,5 cm, Colecția Muzeului „Emil Sigerus”,
Nr. inv. 1891 - C

Habaner Fayenceflasche, 1679, Winz, Kreis Alba,
H: 18,5 cm, Emil -Sigerus -Museum



Cană, 1658, Vințu de Jos, județul Alba,
Î: 12,2 cm, Colecția Muzeului
„Emil Sigerus”, Nr. inv. 1893 – C
Habaner Fayencekrug, 1658,
Winz, Kreis Alba, H: 12,2 cm,
Emil -Sigerus -Museum

Cană habană cu capac de cositor, secolul al XVIII-lea,
Vințu de Jos, județul Alba, Î: 22 cm,
Colecția Muzeului „Emil Sigerus”, Nr. inv. 1892 – C
Habaner Fayencekrug mit Zinndeckel, 18. Jh., Winz,
Kreis Alba, H: 22 cm, Emil -Sigerus -Museum



Cahlă de sobă, 1717, inscripționată cu
inițialele G și M, Vințu de Jos,
județul Alba, L: 22 cm; LA: 21 cm,
Colecția Muzeului „Emil Sigerus”,
Nr. inv. 1664 – C
Habaner Ofenkachel mit den Initialen G
und M aus 1717, Winz, Kreis Alba, L: 22
cm, Br: 21 cm, Emil -Sigerus -Museum



GĂTEALA CAPULUI ȘI PODOABELE PORTULUI TRADIȚIONAL FEMEIESC DIN ȚARA OAȘULUI. O FRÂNTURĂ DE FRUMOS DINTR-O ȚARĂ ÎNDEPĂRTATĂ

Zusammenfassung: Hiermit haben wir versucht die weibliche Tracht aus der ethnographischen Region des Oașer Landes, gelegen im nordwestlichen Teil Rumäniens, zu skizzieren. Es ist unser Anliegen eine Serie von sehr seltenen und wunderbaren ethnographischen Schmuckstücken, einige sogar aus den Sammlungen des ASTRA Nationalmuseums stammend, ans Licht zu bringen. Unsere Aufmerksamkeit galt insbesondere dem Kopf- und Trachtenschmuck der Frauen aus diesem Gebiet.

Im Kontext der dekorativen Kunst, können Schmuck und Tracht nicht auseinandergehalten werden, da sie nur zusammen mit dem symbolisch-magischen Wert ein faszinierendes Ganzes ergeben. Durch die reichen und vielfältigen Farben der Trachtelemente, die Kombination verschiedener Materialien (Baumwolle, Wolle, Korallen, Perlchen, Metallmünzen, Muranoglas u.a.) welche perfekt aufeinander abgestimmt sind, erhält das Gesamtbild der Oașer Bewohnerin eine besondere Aura. Die wichtigsten Momente ihrer Lebensetappen, zu Feiertagen, beim Gottesdienst, bei Dorffesten und insbesondere beim Übergang zu einem neuen Leben - zur Hochzeit - werden sichtlich von dem entsprechenden Trachtendetail markiert. Jedes kleine schmückende Detail unterstreicht nicht nur die Besonderheit des Momentes, soziale, ökonomische oder Altersunterschiede, sondern auch die blendende Schönheit des Fräuleins/ der Frau aus diesem Landesteil.

Nach der Beschreibung der einzelnen Trachtelemente, haben wir uns auf die besondere Kopftracht konzentriert, da der Kopfschmuck der oașer Braut ein Juwel von einer einzigartigen Schönheit ist, einmalig im ganzen Land.

Die Lebensfreude erstrahlt im nordwestlichen Teil des Landes aus jedem Winkel des Bauernhauses und genau dieses haben wir beabsichtigt herauszuheben, was uns hoffentlich auch gelungen ist. Dort, „am Ende der Welt“ schlummern noch viele ethnographische Schätze, welche darauf warten zu neuem Leben erweckt zu werden.

Arta, modalitate de reflectare a naturii înconjurătoare, este fără îndoială parte integrantă a vieții fiecărui popor. Aceasta presupune, prin însuși calitatea ei cea mai importantă, creativitate. Totuși, această creativitate nu prezintă un caracter izolat, ci se înscrie într-un model structural unitar, de tradiție străveche, îmbogățit și adaptat de-a lungul istoriei. Ea generează astfel, cultură, o cultură care, șlefuită de vreme, se întruchipează astăzi într-o variată și originală multitudine artistică.

Această adevărată comoară trimite direct spre rădăcinile identitare ale națiunii noastre. Savoarea oferită de studiul artei populare, denotă picanterea fiecărei piese. În spatele și celui mai mărunț obiect, care la prima vedere poate trece drept neînsemnat, se ascunde o întreagă istorie, o taină ce așteaptă nerăbdătoare să fie deslușită de către noi. Dragostea pentru frumos se răsfrânge cu o tonicitate accentuată asupra tradiției

străvechi, generând „curiozitatea” etnografului spre a dovedi continuitatea și îmbogățirea ei. Demersul va duce în final la definirea specificității identitare a subiectului studiat.

Pornind inițial de la funcționalitatea strict practică a îmbrăcămînții, prin „legământul” social, cu timpul, încărcată prin multă dragoste și dedicație pentru arta de a decora și înfrumuseța, aceasta depășește sensul identitar al unei simple „haine”. Esteticul își pune puternic amprenta, fără însă a reduce din utilitar. Portul concretizează modul de exprimare, trăire și împărtășire al unor senzații sau sentimente comunitare. Indivizii unei comunități „poartă”, pe de o parte semnul apartenenței lor la aceasta, iar pe de altă distincțiile categoriilor sociale cărora aparțin. Astfel, portul tradițional va fi în primul rând consecința istoriei și a factorilor economici, apoi a celor sociali, de clasă, nu în ultimul rând însă, o urmare a influențelor reciproce.

Vom încerca să conturăm aspectele portului tradițional din regiunea etnografică a Maramureșului și Țării Oașului, introducând în dezbatere o serie de piese deosebite, din punctul nostru de vedere. Ca să fim mai preciși, ne vom concentra mai ales asupra gâtului capului și „bijuteriilor” purtate de femeile din această zonă. Podoabele și bijuteriile populare sunt, prin intermediul artei decorative aplicate, parte integrantă a costumului. În unitatea compozițională a portului unei regiuni, în cazul nostru Zona Oașului, acestea devin „detalii ale frumosului”, dacă ne e permis să le denumim așa. În cazul în care le-am „răpi” din context, ochiul admiratorului nu ar mai putea să perceapă ascunsele taine ale frumuseții atât de pure, caracteristici ale costumului național românesc.

Mărturiile arheologice atestă existența celor mai îndepărtate urme de podoabe și bijuterii, pe teritoriul țării noastre, aparținând comunei primitive. Interesant este faptul că această artă a cunoscut, începând cu secolul al XVIII-lea, o dezvoltare accentuată și totodată diferențiată în diverse regiuni ale țării noastre. Dacă în Moldova și Țara Românească, evoluția meșteșugului, bazat pe tehnici arhaice, a fost mai lentă, în Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș observăm o dezvoltare mai rapidă, mai ales datorită schimburilor interculturale cu etniile conlocuitoare. În aceste zone putem chiar să vorbim despre un profesionalism accentuat al meșterilor „bijutieri”, care devin atât de iscusiți, încât nu numai că depășesc nivelul exercițiului liber al îndemnării, dar se apropie de rafinamentul artizanilor orășeni. Cei mai vestiți, aplicând o tehnică foarte bine pusă la punct, făuresc în întregime podoabele metalice ale costumului (cercei, lanțuri, coliere, paftale etc.) alții, mai modești, assemblează doar piesele cumpărate.

Podoabele și bijuteriile dau un aer distins întregului costum tradițional, oferindu-i prestanță și simbolism. Prin multitudinea de culori, perfect asortate la cromatica altor piese ale costumului, cele mai răspândite podoabe, cele de cap, gât, piept, brâu și membre, oferă o imagine aparte purtătorului. Aceste „piese-accesorii” ale portului românesc sunt un semn al bucuriei, al sărbătorii.

În cele ce urmează vom păși pe meleagurile nord-vestului țării, în regiunea Maramureș, mai exact în Țara cea îndepărtată a Oașului, „golful cel mai nordic al populației românești”¹. „Așezată la Nordul țării, într-un fel de cazan, înconjurată de jur împrejur de munți și dealuri mari, cu satele foarte apropiate unele de altele, această regiune etnografică este mărginită la Sud de regiunea muntoasă și deluroasă dinspre Baia Mare, la Vest de câmpia dinspre Satu Mare, la nord-vest de Ugocea, o altă

¹ Gheorghe Focșa, *Țara Oașului. Studiu Etnografic. Cultura materială*, vol. II, Muzeul Satului, București, 1975, p. 8.

regiune etnografică, foarte asemănătoare Oașului, la Est de Maramureș (Sighet, regiunea Baia Mare) și la Nord de Ucraina Transcarpatică. Întregul Oaș are un aspect deosebit de pitoresc, cu înălțimile mari ce se profilează de jur împrejurul acestui platou circular. De pe cea mai mică înălțime a oricărei margini a Oașului se văd clar cele 16 sate care constituie această zonă. În afară de câteva mici păduri din apropierea unora din sate (deși acum 200 de ani, Oașul era aproape împădurit), restul e teren aproape exclusiv de pășunat, fiind în majoritate defrișat și impropriu pentru agricultură. Majoritatea satelor sunt așezate pe deal la poalele munților și în orice caz pe câte o înălțime. Peisajul este încântător în orice anotimp și majoritatea timpului e luminos. Clima este dulce, ceea ce explică și unele aspecte particulare ale portului din această regiune”².

Ocupațiile cu pondere principală în economia zonală erau creșterea vitelor și păstoritul (în fiecare gospodărie existau 12-14 cornute și 8-20 oi, cai mai puțini, bivoli au fost aduși târziu, după 1949). Un rol deosebit au avut și schimburile de valori materiale (troc) organizate în târgurile sezoniere ale ciclurilor anuale (desfășurate primăvara, vara și toamna), lunare și săptămânale, ținute în centrele zonale importante, Seini, Orașul Nou, Negrești etc. Tradiția acestor târguri este continuată și astăzi. Multe din materialele necesare pentru confecționarea obiectelor de port tradițional erau cumpărate de la aceste târguri.

În această regiune foarte izolată, în care se spune că „nici ciurma nu intra și în nici un caz jandarmul” din cauza temperamentului celor de aici, portul e cuprins „organic, prin ornamente și tonuri cromatice, în concepția și paleta unui pictor, care ar creea imaginea artistică a vieții oșenești, în muncă, om și peisaj. Pitorescul costumului oșenesc, echilibrul și armonia lui, completează în mod fericit cadrul artistic din Țara Oașului”³.

Dominat de un aer proaspăt, vesel și expansiv, portul din această zonă este caracterizat printr-o vie armonie cromatică, materializată într-o bogată varietate ornamentală. Această notă jucăușă aparte este încă un argument în plus pentru originalitatea și caracterul deosebit al portului de aici. Îi lipsește severitatea hunedoreană, somptuozitatea Muscelului, aerul reținut al Sibiului sau din contră opulența bănățeană. Poate ar fi prea simplist să-l caracterizăm prin adjectivul „vesel”, dar acest cuvânt denotă cea mai pură trăsătură a neamului oșenesc - plăcerea de a savura viața.

Portul femeiesc are în ansamblul său un aspect foarte tineresc, indiferent de vârstă. Oșeanka a știut să își pună în valoare și să avantajeze silueta și trăsăturile feței, prin linia și petele de culoare ale câmpurilor ornamentale ale costumului. În continuare vom urmări, sumar, costumul tradițional femeiesc din Zona Oașului, pentru ca apoi să ne oprim la a analiza piesele, care „decorează” și înfrumusețează partea superioară a corpului. Vom insista mai ales pe elementele decorative, care în totalitatea lor, răspândite fiind, pe diferitele piese componente ale întregului costum, radiază o finețe și o frumusețe deosebită.

Picioarele sunt înfășurate în obiele de pânză din cânepă albă, peste care purtau în trecut opinci, legate cu nojițe negre; în ultimul timp ca port de sărbătoare se

² Tancred Bănățeanu, *Caiete de artă populară. Portul popular din Țara Oașului*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1983, p. 5.

³ Ibidem, p. 7.

folosesc *topâncii* (ghete), zilnic chiar cizmulițe de cauciuc, iar cei mai înstăriți, cizme negre sau cu *tulipan* (motiv decorativ în formă de lălea) cusut pe piele.

Poalele sau *pîndileul/pendeleul*, cum se numesc ele prin părțile locului, sunt confecționate din același material ca și cămașa. Dacă materialul diferă, sau este de fabrică, cumpărat din comerț, cum se obișnuiește mai recent, fusta ia denumirea de *sumnă* sau *sucnă* (transformându-se de fapt într-o rochie). *Pîndileul*, foarte complicat ca structură, este confecționat din 8 lați de pânză, dispuși atât pe verticală, cât și pe orizontală. Poalele sunt încrețite larg în *pături* și prinse pe *guler* (cum se numește în Lecînța, Bixad, Tur) sau *pogmată* (în Vama, Certeze, Racșa, Prilog), bandă lată care susține poalele în talie. Acesta înlocuiește brăul sau betele, care se poartă în alte regiuni. Ornamentația este dispusă în principal pe acest *guler*, de la talie, sub forma unor motive geometrice, recent florale. Cusături dese acoperă *gulerul*, la fel de compact ca în cazul *umereilor* sau *cheptarului* cămășii. Tehnica, motivele și coloritul *gulerului* se armonizează întotdeauna perfect cu caracteristicile cămășii, astfel culorile decorative sunt roșul, negrul, verdele, galbenul și *galbenul rotos* (nuanță între galben și maro). Marginile *gulerului* sunt împodobite cu (un șir de colți) *creste*, *păturile* poalelor sunt încrețite cu *încrețele*, iar *latul de dedesubt*, cum este numită partea de jos, poartă *împistreală* cu motive florale. Tivul se definește prin prezența dantelei, *cimcă/cipcă* sau *crestelor lucrate în sucituri* (colți festonați) cu motive mărunte, foarte frumos realizate. În diferite sate ale Oașului există o foarte mare varietate de modele și variante ale *pîndileului*, pe care le vom analiza însă cu altă ocazie. Odată cu apariția mașinii de cusut moderne, ca și în cazul cămășii, se va trece de la ornamentația prin țesătură la cea prin cusătură.

Un *șurț* viu colorat, *zadia*, acoperă *pîndileul* în față, spatele rămânând vizibil în întregime. Dacă înainte șorțul din bumbac alb, împodobit pe tot câmpul cu motive geometrice, alege în roșu, era fabricat în casă, în ultimul timp, se va cumpăra un șorț din lână sau stambă, al cărui fond cromatic, de inspirație străină (mai ales maghiară) este roșu sau verde.

În partea superioară a corpului se purta peste cămașă *laibărul* negru, rar colorat, din cioarec, catifea, postav sau satin, o vestă scurtă, purtată și în restul Ardealului, drept influență săsească sau maghiară. O piesă foarte îndrăgită era de asemenea, în trecut, *uișul* alb sau sur, cu sau fără *partă* (panglică de țesătură aleasă în diferite culori: alb, sur, negru, mai nou roșu, verde, brun etc.), o jachetă scurtă, cu mâneci, încheiată în față, confecționată din pănură țesută în casă. Acesta va fi treptat înlocuit cu alt tip de jachetă, fără mâneci, deci un fel de vestă și anume *bondă*. Tot scurtă și ea, era confecționată din postav sau piele. Această ultimă variantă frumos cusută în mătase, era cumpărată de femeile înstărite la un preț foarte mare din Sighet.

Pentru anotimpurile mai reci, avem două tipuri de haine, foarte asemănătoare ca structură, care se succed în existența lor. Tipul mai vechi era reprezentat de *gubă*, piesă de îmbrăcăminte cu aspectul unui cojoc de lână întors pe dos. Confecționarea ei implica un procedeu anevoios și îndelungat, cunoscut în trecut doar de *gubașii*, în majoritate maghiari, veniți din zona Satu-Mare în Negrești (lâna brută se spală și se bate în râu, este apoi triată pe calități, pentru urzeală, băteală și *bghițe/mițe*; este pieptănată, toarsă la grosimi diferite și țesută la război, trecută prin procedee speciale pentru a nu se destrăma și dată, în final, 10-36 de ore, în funcție de anotimp, la vâltoare; se croiește guba cu un cuțit bine ascuțit. *Gubele* albe sunt purtate la nuntă de către fetele tinere (Gherța Mare, Vama, Turț, Călinești), cele sure/albastre erau purtate mai ales de populația maghiară din Oaș (Orașul Nou, Remetea Oașului). Târgurile erau principalul

loc și totodată o oportunitate de comercializare a acestor produse de port. Tipul mai nou și mai simplu (fapt pentru care în trecut era considerat *haina săracului* din satele în care se purta și gubă), nelipsit nici el la marile ceremonii, fie iarnă, fie vară, era *sumanul*. Materialul de culoare albă sau sură, fie se țesea în casă, fie se obținea de la maramureșence, care veneau să-l schimbe pe lână brută. Oșencele nu excelează în țesătură pe lână, de aceea „dau haine la făcut”.

Cea mai importantă piesă a portului popular, în general o reprezintă negreșit cămașa femeiască. Aceasta păstrează, cel puțin până la o anumită epocă, elementele artistice de ornamentare tradiționale și prezintă o mare unitate de structură stilistică, pe vaste zone etnografice. Ea reflectă diferențele care apar în funcție de ocazie, stare socială, în cazul nostru mai puțin de vârstă. Prin pregnanța și ornamentica sa, această piesă vestimentară, devine punctul de bază al împodobirii costumului, determinând astfel întreaga compoziție a acestuia. Restul pieselor se găsesc întotdeauna într-o perfectă corespondență cu cămașa. Cămașa oșeană, este prin întregul ei aspect, un tip mai aparte, o combinație între tipul comun, întotdeauna strâns la gât și cel maramureșean, cu răscroiala pătrată. Liniile de cusătură pentru îmbinarea diferitelor foi ale cămășii, „cheițele”, sunt uneori colorate, dobândind astfel un important rol decorativ. Purtând clare influențe ucrainene și maramureșene, această piesă de port va evolua de-a lungul timpului.

Tipul arhaic de cămașă este cea *poncho/tunică*, lucrată într-o singură bucată de pânză groasă, *țapănă*, de cânepă sau bumbac, încheiată la spate, croită dreptunghiular. Răscroită fiind la gât, ea trece peste cap fără a fi tăiată. Dacă la început era bogat brodată, în jurul gulerului îngust, cu mânecile prinse la încheietură, terminate în *fodără cu bezeri*, se poate observa, cu timpul, o deplasare a broderiei pe umeri și apariția cusăturii pe încrețitură sub formă de *zbârcele* la guler și *crețele* la încheietura mânecii. Predominanța ornamentelor geometrice albe, negre, roșii și apariția unor discrete cusături, broderie în 2-3 șiruri de *brazi* de-a lungul mânecii, dau cămășii o notă aparte.

Cămașa cu *umerei* va fi înlocuită începând cu secolul al XIX-lea, în zona Bixadului, de cea cu *cheptar* (platcă în jurul gâtului, care îmbracă toată partea de sus a pieptului și umerii), de care sunt prinse, încrețite, prin 2-3 rânduri de *chitușală*, *zbârcele sau crețele* (mici volănașe festonate colorat), mânecile și restul stanului. Mânecile se termină în partea inferioară cu *fodori* (volane) în loc de *pomnișori*. De acum cheptarul este cel care va suferi modificări, care țin atât de domeniul tehnicii, cât și al ornamentării. Dacă la cămășile mai vechi el este decorat pe toată suprafața, prin alesătură în țesătură, cu elemente geometrice, în a doua decadă a secolului al XX-lea, se va forma un chenar pe marginea *cheptariului*, lăsând un spațiu alb în jurul gâtului. Încetul cu încetul se vor impune elemente florale în mai mare sau mai mică măsură stilizate. În cazul costumului de nuntă, descoperim o tehnică deosebită de ornamentare a *cheptariului*. Peste un material colorat, de obicei roșu, se broda în alb; în acest mod dantelăria ieșea foarte frumos în evidență. *Trăsura* sau *luncieza*, cum se mai numea brățara de cusături pe încrețituri, lucrată cu arnici și fire de cânepă, care strângea mâneca la încheietură, pentru ca mai apoi aceasta să se desfășoare în toată lărgimea într-un volan numit *bezer* sau *fodără*, împodobit cu *crenguțe* și încheiat uneori cu *lăbuțe* (mici colțișori festonați) în cromatica ornamenticii întregii cămăși. Dacă înainte predominau roșul și negrul, odată cu evoluția ornamentală, se vor adăuga și accente în albastru, galben sau verde.

Recent, oșencele își fabrică cămăși/bluze din țesătură de fabrică, numite *vizitce*, dar păstrează cu fidelitate principalele câmpuri ornamentale, din jurul gâtului, de-a lungul și la baza mânecilor. Există doar câteva mici diferențe, față de cămașa originală.

Cheptarul este ornamentat cu pânglicuțe, șireturi colorate sau volănașe cumpărate tot din comerț. Bluza se încheie în față cu nasturi și este de obicei mai lungă, îmbrăcându-se peste *pindileu*, la brâu imitându-se *pogmata*, prin pânglicuțe, șireturi și încrețituri. După pătrunderea generalizată a mașinii de cusut, broderiile vor fi executate cu ajutorul acesteia, dar modelul tradițional al câmpurilor ornamentale va fi menținut intact. Spre deosebire de multe alte regiuni din vestul și nord-vestul țării, oșencele nu au podoabe de brâu sau șold.

Toate aceste elemente sunt urmărite îndeaproape în ornamentația tradițională a podoabe de gât din această zonă, pentru a da costumației finale un echilibru perfect, construit pe baza a doi termeni antitetici, de fapt, la origine: vioiciunea tinereții și prestanța maturității.

Varietatea și diversitatea artistică a podoabelor și bijuteriilor de gât și piept cunosc în secolele XVIII-XIX o anume dezvoltare, prin condiționarea implicită de materia primă, tehnica artistică a confecționării și caracterul propriu-zis al „bijuteriei”. Numărul și statura amplă a podoabelor de gât s-a redus apoi în timp. În vremuri mai îndepărtate, femeile purtau mărgelile roșii de coral, salbă de bani sau zgardă (care a rămas în zilele noastre singurul ornament al gâtului). După materia primă, deosebim coliere realizate din metal (monede), ceramică, sticlă (în formă de mărgelile), coral sau combinații dintre acestea. În ceea ce privește modul de confecționare, unele sunt realizate în tehnica drotajului, altele în cea a înlănțuirii pieselor componente într-o anumită ordine (în funcție de mărimea, culoarea sau luminozitatea materialelor), iar altele prin tehnica „aplicaturii” (pe piele, mătase, pânză).

După caracterul lor artistic, piesele care împodobesc zona bustului au funcționalitate fie ca port propriu-zis, fie ceremonială, de sărbătoare și celebrare. Aceste elemente se întâlnesc în toată zona etnografică a Maramureșului, fiind specifice în tot vestul, dar mai ales nord-vestul țării. În satele învecinate îndeaproape cu zona strict maramureșeană, datorită influențelor, se mai păstrează și celelalte două tipuri de podoabe, mărgelile de coral, salbele de bănuți sau chiar șiragurile cu mărgelile confecționate din sticlă de Murano. Acestea erau ornamente care înfrumusețau portul de sărbătoare și de nuntă, costul și valoarea lor fiind foarte mari.

Zgărdanul (cum se numește în satul Tur), *zgarda*, *barșonul* (în Călinești, Târsolț) sau *chinguța*, este o țesătură formată din mărgelile mărunte, policrome, care în funcție de modul în care sunt dispuse, dau naștere unor modele decorative minunate. În cazul în care acestea sunt mai late (3 cm) iau numele de *lățițar* sau *barșon*. Dacă în satele maghiare, menționate mai sus sau în cele mixte (de exemplu Vama), zgărdanele nu se poartă deloc, în satele românești din zona Oașului ele împodobesc ținuta femeiască de la cea mai fragedă (2-3 anișori) până la cea mai înaintată vârstă, se poartă chiar și zilnic, la muncă (în număr de 2-3) și sunt prezente și la costumul bărbătesc, împodobind pălăriile printr-o succesiune de mai multe *zgarde*. Abia după confecționarea lor individuală, sunt atașate prin coasere de materialul pălăriei. Cromatica și modelul lor diferă în funcție de vârstă, ocazie și îndemânarea *meșterei*, pentru că prin aceste locuri, orice fată/femeie „știe să facă zgardă”. Observăm că la bătrâne domină culorile mai închise și fondul negru, iar zgardele sunt mai înguste, în schimb la nuntă și sărbătoare fiecare femeie își pune în valoare cele mai de fală zgărdane, pentru a ieși în evidență, prin frumusețea ei.

Printr-o analiză mai amănunțită, observăm existența a trei tipuri de *zgărdane*, trăsăturile cărora le vom detalia în cele ce urmează. Numele lor trădează tehnica confecționării.

Cel mai des întâlnit poartă denumirea de *zgardă țesută*. După cum reiese, aceasta „se țese” după sistemul războiului de țesut, cu urzeală și băteală. Pe masă sau în poală, se fixează un ac de care sunt prinse 4-16 fire de ață, în funcție de lățimea dorită, reprezentând urzeala. Cu alt ac, mai subțire de data aceasta, se mai prind încă 2 fire tot acolo, acestea preluând rolul bătelii. La margine, pe fiecare rând, se înșiră pe ațele bătelii 3 mărgel, care vor da naștere *couților*, colților zgardei. Următorul pas constă în trecerea unui fir de urzeală prin cele 2 de băteală. Pe firele de băteală se înșiră apoi 1-2 mărgel, în funcție de model și se trece iarăși un fir de urzeală prin cele 2 de băteală. Această operațiune se repetă până când se termină rândul. Când se revine la al doilea rând, se înșiră cele 3 mărgel pentru *couți* și se începe din nou trecându-se un fir de urzeală prin cele 2 de băteală. Prin repetare, rândurile zgardei se vor înmulți și se va forma un model minunat din mărgeluțe multicolore. Acesta este deseori inspirat după decorațiunile altor zgarde, *pogmatei pindileului*, cheptariului cămășii sau terminației mânecilor (fiecare fir de urzeală reprezintă 2 fire de cusătură ale modelului). Unitatea costumului se materializează prin acordul perfect dintre acestea.

Al doilea tip, de origine mai veche, care între timp și-a pierdut popularitatea, este *zgarda anodată* (innodată). Se ia un număr par de fire de ață, în funcție de cât de lată urmează a deveni zgarda (de obicei 6 fire) și se prind cu ajutorul unui ac, de masă. Se prind 2 fire din mijloc, pe care se înșiră 2, respectiv o mărgel. Firul cu o mărgel se trece prin a doua mărgel a celui alt fir, rezultând astfel, datorită mărgelii, care întoarce firul, o „intersecare a ȳelor”. Se repetă operația și cu celelalte grupe de câte 2 fire, după care se reia de la început. Rezultatul final va fi o plasă de încrucișări, care va deține finețea unei dantelării. Modelul acesta este mult mai aerisit decât primul, între mărgel existând puțin spațiu liber.

Al treilea și totodată cel din urmă tip este unul mixt, o combinație de fapt, a primelor două, care aduce totodată și un element nou. După cum reiese din denumire *zgarda cu foderă*, țesută sau anodată are colțișori realizați din mărgel pe margine.

Tonalitatea vie a ornamenticii și cromaticii, *podul* (fondul), de obicei roșu, care găzduiește cele mai vesele culori, se armonizează cu întreg ansamblul costumului, nelăsând însă impresia de „încărcat”. În câteva sate din nord-vestul Oașului (Ugocea de exemplu), apar în decorarea zgardei, mici și fine elemente florale stilizate, care pot fi interpretate drept o completare a părții superioare a cămășii. *Zgardele* constituie un câmp ornamental, care preia rolul de „gulerăș” al cămășii, asigurând astfel legătura, fără îndoială necesară, între piesele de port, care compun vestimentația părții inferioare a corpului și gâteala, de o deosebită complexitate a capului.

Tot la gât mai avem în această zonă colierele de sârmă metalică, create în secolele XVIII-XIX de drotarii⁴ slovaci emigrați în Oaș, Maramureș și Crișana. Răspândindu-se în toată partea de nord a țării, în evoluția lor până în ziua de astăzi, aceste comori artistice, au luat forme locale proprii, care abia mai amintesc de cele inițiale. Recent, aceste *lanțuri de drot*, de o deosebită amploare, mai sunt utilizate în

⁴ *drotar* (meșterul, care practică) *drotajul* (tehnică de prelucrare a drotului) *drot* (sârmă de aramă maleabilă, folosită la confecționarea unor podoabe din flori artificiale și cununilor purtate în diferite zone geografice). Astăzi zgardele de drot sunt bijuterii sătești, realizate din materiale combinate, din fir de cupru răsucit după tehnica *drotașului*, similară filigranului și din mărgel de ceramică sau sticlă, petrecute în împletitura acestei minunate *dantele metalice*. Deosebit de ample, aceste coliere se poartă peste cămașă, acoperind și pieptul și umerii. V. *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972, p. 333.

cadrul ceremoniilor deosebite, doar în zona Bihorului. Prelucrarea artistică a unor materiale semiprețioase (aur și argint) a urmat un drum paralel cu cel al *modelării* pietrelor mai puțin valoroase (sideful, chihlimbarul, mărgearul etc.).

Chihlimbarul utilizat pentru coliere, mătănii sau engolpioane (iconițe lucrate dintr-un material prețios, pe care arhieriei o poartă la gât), era prelucrat prin șlefuire și găurire pentru obținerea mărgelilor sau gravare prin zgâriere cu ace și dălți în cel de-al treilea caz.

Mărgearul a fost importat în țara noastră sub formă brută din sudul Mediteranean. El provenea de la negustorii, care frecventau ruta comercială care lega Marea Nordului de Mediterană, numită popular „de la varegi la greci”. Meșterii români l-au finisat în formă rămuroasă (mai ieftină și mai lesne de obținut, dar rar întâlnită în nordul țării) sau nodulară. Cea din urmă necesită mai multă îndemânare și o prelucrare avansată (tăiere, șlefuire, găurire și uneori gravare suplimentară) și costisitoare a materiei brute. Rezultatul finit al acestei munci laborioase, frumoasele coliere ale *poamelor mării*, au pătruns pe lângă alte regiuni (Sudul Carpaților Meridionali, în Oltenia), în mod accentuat, paradoxal, chiar în nordul țării, până în Oaș⁵. În secolul al XVIII-lea *coralii*, cum se numeau aceste coliere, erau întotdeauna alcătuite dintr-un număr impar de rânduri (până la 35), pe care se găseau mărgelile tubulare, ovoidale de mărgear. Aceste *zgarde scumpe* au fost adoptate atât de păturile țărănești românești înstărite, cât și de cele minoritare. Fiind de calitate superioară și având un preț considerabil, acestea erau confecționate din nuclee de coral, spre deosebire de *șipariile de mărgear*, din material de calitate mult inferioară celor dintâi. Uneori mărgearul era intercalat cu mărgelile venețiene. Din cauza valorii lor materiale foarte ridicate, aceste șiraguri de coral se dădeau ca zestre fetelor, contravaloarea unui colier fiind un animal domestic mare.

Uneori șiragurile de coral erau prinse în inele de alamă, după cum dovedește și una dintre *zgărdanele scumpe* aflate în Colecția de Port-Textile a Muzeului ASTRA, din 1997. Conform fișei analitice de evidență a bunurilor culturale, această piesă de port provine din comuna Călinești, zona etnografică a Oașului. Într-o cromatică veselă, mărgelile și cele 11 monede de argint, împreună cu restul decorațiunilor dau un aspect nobil întregii *zgarde*. Ea este formată din 21 de șiruri (zgardele au întotdeauna un număr impar de șiruri): 20 de șiruri de mărgelile tubulare de coral și unul în partea superioară, format din 9 monede (a câte 10 Filler, datând din 1894). Monede mai sunt prezente răsfirate și pe alte șiruri din partea inferioară (2 monede datând din 1908, 1916, în valoare de câte 10 Filler și încă una de 20 Filler, mai veche, din 1893). Șirurile sunt susținute în cele 2 extremități de 2 inele de alamă, foarte frumos lucrate, de care ar fi trebuit să fie prinse fâșii de pânză împletite, care legate după gât să susțină multiplele șiruri, care cădeau asemenea unei cascade de la scurt la lung, pe piept. În compoziția acestei minunate *zgarde scumpe* mai întâlnim și alte detalii „picante”: 2 mărgelile de plastic colorat (una mică de culoare roșu bordeaux, fațetată și alta de mărime mai mare, albastră), mărgelile mai mari (6 bucăți) de coral, îmbrăcate în foiță de alamă frumos gravată, cu modele liniare sau punctate, răspândite mai ales în partea de jos a colierului pentru a-i da „greutate”. O piesă mai aparte localizată central, pe cel de-al șaptelea șir (de sus) de corali, este o mărgelă din sticlă de Murano. Foarte fin decorată, având o

⁵ Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu, Romulus Vulcănescu, *Arta populară românească*, București, Editura Academiei Române, 1969, p. 468.

coloristică variată (auriu, albastru și roșu), aceasta dovedește influențele puternice maramureșene și ale Țării Crișurilor. Doar aici mai există astăzi aceste colane de mărgel extrem de scumpe odinioară.

Un alt exemplu de măiestrie îl reprezintă o a doua *zgardă scumpă*, adusă în colecția muzeului în aceeași perioadă și din aceeași zonă ca și prima. Interesant în acest al doilea caz, este fără îndoială numărul extrem de mare al șirurilor (40), foarte dese și mai strânse în jurul gâtului. Toate șirurile sunt prinse de 2 bucăți de sfoară împletită. Fiecare din acestea este format din 6 fire împletite câte 3, mai apoi cusute unul de altul. La fel ca și în cazul primei zgarde se observă și aici, mărgel de coral de dimensiuni mai mari, învelite în foițe de alamă la baza colierului. Între cele două obiecte inedite de podoabă se observă, pe lângă micile diferențe legate de decor, și unele referitoare la cromatică. Coralul celui de-al doilea colier este de un roșu mai aprins decât primul și totodată într-o stare mai bună de conservare.

Aceste două *zgarde scumpe* reprezintă piesele cele mai importante ca valoare din colecția muzeului, din categoria podoabelor de piept și de gât din zona Oașului. Valoarea lor este de nemăsurat având în vedere moștenirea etnografică și frumusețea incontestabilă pe care le împart cu fiecare dintre noi.

O altă minunăție pe care dorim să o prezentăm este un colier din zona Bihorului. Acesta conține în total 85 de mărgel din sticlă, frumos decorate și 12 monede (1 Filler, datând din 1894, 1895). Acest exemplu de măiestrie, care se regăsește tot în colecția muzeului, denotă legătura organică dintre provincii. Aceasta dovedește că frumosul a știut a fi apreciat deopotrivă, în toate părțile vestului și nord-vestului României.

În general colierele au servit, în forma lor elementară, ca suport pentru unele piese pectorale de port tradițional, cu semnificație străveche magică (amulete, talismane, simboluri, engolpioane). Cu timpul însă ele își pierd această sacralitate, devenind „simple” ornamente auxiliare de port, piese decorative propriu-zise, legate ombilical de întregul costum, pentru a cărui întregire artistică au fost de fapt și create. Ca efect secundar al acestui aspect avem o diminuare numerică a amuletelor, talismanelor și engolpioanelor.

Altă categorie a podoabelor tradiționale, de tipul bijuteriilor de piept, o reprezintă agrafele-cruci și broșele întâlnite deseori în Maramureș. Acestea seamănă în structura lor decorativă cu vechile „blanciare”, agrafele păstorești și muntenești ale slovacilor polonezilor și ucrainenilor. Din păcate însă, nu ne este cunoscut dacă acestea sunt atestate ca aparținând prin influență și costumului femeiesc oșean.

Ne vom delecta în ceea ce urmează cu portul părții superioare a corpului, găteala capului, o bijuterie în sine.

Pieptănătura este atuul cel mai valoros al întregului port femeiesc oșean. Cu cât înaintăm în vârsta coafura copilelor/fetelor/femeilor devine din ce în ce mai pretențioasă, mai dificil de executat și mai deosebită pe plan național. După evoluția aranjamentelor capilare a tinerelor domnișoare, care culminează negreșit cu pieptănătura specială a miresei, femeile măritate vor purta până la trecerea în neființă, aceeași coafură.

În toate satele Oașului, fetițele mici de până la 7-8 ani, poartă părul *rătunzat* (cap de paj, părul este lăsat să crească normal, pentru ca mai apoi să fie tăiat drept, de jur împrejurul capului), coafură specifică și bărbaților de altfel. Imediat ce părul atinge lungimea propice li se fac *pletituri/pleteturi* sau *pletele* (se face cărare pe mijloc, după care se împletește părul, din şuvițe subțiri răsucite, pe margine, de la stânga și dreapta cărării către spate, unde se *împreună* sub ceafă), semn de feminitate, pentru că nu

există până la această vârstă din punct de vedere al frizurii, diferențiere între copii ambelor sexe.

Fetele mai mărișoare, cu părul mai lung, își fac două cozi, iar la horă își împletesc o singură coadă cu *partă* (panglică), ciucuri sau *pletence* (singular *pletean*, șireturi împletite din lână colorată). La sărbătorile de vară, pentru a nu-și pune năframă, ele obișnuiesc să poarte două cozi asemănătoare cu cele ale fetițelor, cu deosebirea că împletitura începe deasupra urechilor și include și fire de lână multicoloră sau flori.

Am ajuns în sfârșit la mult așteptatul moment, descrierea celui mai important și mai extraordinar element-podoabă din întregul port femeiesc oșean: găteala capului în cazul mireșelor. Trecând prin perioada cea mai frumoasă a vieții lor, tinerele fetișcane vor fi „gătite” cu multă grijă de cele mai iscusite femei ale satului, pentru că în momentul trecerii unui nou prag al vieții, frumusețea lor să răvășească și să „fure” odată pentru totdeauna sufletul celui ales să le fie mire pentru eternitate. Dacă anumite elemente ale portului marchează trecerea de la stadiul de fată la cel de femeie măritată, observăm că în momentul nunții propriu-zise se atinge apogeul împodobirii costumului tradițional. Modul în care se exprimă vizual toate aceste schimbări nu trebuie lăsat la voia întâmplării, ci trebuie marcat, codificat și comunicat într-un limbaj care aparține gâtelilor, veșmintelor și podoabelor, cu care fata este acoperită în acest moment ceremonial⁶. Motiv de bucurie, această ocazie este folosită de tot satul, pe de o parte, pentru a petrece și a se bucura împreună cu cei care își vor uni destinele, iar pe de alta pentru a se „găti” în piesele vestimentare cele mai de fală. O explozie de culori și voie bună îmbracă pe parcursul întregii ceremonii lumea satului oșean.

Aspectul absolut unic al portului femeiesc al acestei regiuni, îl reprezintă *coada*. Finețea și exotismul împletiturii dă impresia unei plase, unei țesături aplicate pe cap, foarte frumos împodobită cu cununa, relevând astfel maiestruozitatea gâtelii de oșeancă, perfect armonizată cu restul portului. În dimineața zilei de duminică, ziua în care se desfășoară nunta propriu-zisă, fata este periată, pieptănată, de o femeie pricepută, alături fiindu-i toate suratele de vârstă. Însăși contextul este ceremonial, depășind ipostaza cotidiană.

I se desface pieptănătura de față, aceea care a consacrat-o până atunci, pentru a fi pieptănată într-o manieră unică și inconfundabilă, specifică numai acestei scurte perioade, cât ea se încadrează statutului de mireasă. Pieptănătura, încărcată pe de o parte cu numeroase simboluri cifrice cu valoare magică de protecție (număr de șuvițe împletite care aveau menirea de a proteja fata), iar pe de alta cu elemente de bun augur (prospețimea și naturalețea florilor, culoarea roșie împotriva vreunui ochi dușmănos), de inițiere spre noua treaptă existențială, constituie materializarea unui ceremonial, care nu era rodul întâmplării, după cum nu reflectă opțiunile miresei de gust, ci se înrădăcina în datini ancestrale. Aceasta sintetizează elemente cu statut de simbol, absolut necesare de purtat, spre a oferi imunitate, de la modul realizării pieptănăturii, până la asocierea pieselor de vestimentație.

În afară de fetele ȝiganilor și populația mixtă din satele Remetea, Orașul Nou, Vama și Viile Orașului Nou (unde *coada* nu s-a purtat niciodată), toată regiunea „poartă coada împletită”, ca element absolut pur românesc, oșenesc, chiar și fetele tăuților (slovacilor) din comuna Huta.

⁶ Ion Moanță, *Hai la nuntă! Mică enciclopedie a ceremonialului nupțial în documente radiofonice*, Editura Casa Radio, 2003, p. 49-54.

Împletitul unei asemenea minunății capilare durează de la 3-8 ore, până la 12 ore (în cazurile mai deosebite). În fiecare sat există cel puțin o *împletitoare de cozi*. În a doua jumătate a secolului al XX-lea, numărul lor nu trecea însă de 4, dacă se iau în calcul cele mai pricepute. De obicei învățau femeile măritate deja de la cele în vârstă. Acestea erau de obicei femeile mai sărace din sate, ce în acest mod își îmbunătățeau traiul. Tehnica de împletire diferă regional. Tancred Bănățeanu descrie un astfel de demers, la care a asistat timp de 3 ore în comuna Racșa.

Înainte de a se începe împletitul cozii, părul se despletește și se unge cu unsoare de porc sau unt. Trebuie uns foarte bine și cu multă grăsime deoarece astfel este facilitată desfacerea părului în şuvițe. Apoi e pieptănat aproximativ 10 minute, se face cărarea pe mijloc și se alege părul dintr-o parte. Se „apucă” porțiunea de deasupra tâmpelor și a urechii, paralel cu cărarea de mijloc, astfel încât femeia care lucrează să aibă în mână tot părul din acea parte a capului. Cu acesta va lucra mai întâi. Rămâne liber părul din partea opusă, cât și cel „dinapoi”. Părul astfel ales se piaptănă din nou bine, după care este iarăși uns cu grăsime, pentru a se desface în şuvițe cât mai numeroase și mai subțiri, ușor de împletit și „țepene” în cadrul rețelei formate ulterior. Acestea oferă coafurii duranță și longevitate. Apoi se începe împletirea acestei părți, dar nu din vreo margine, ci de la mijlocul acelei mase de păr, mai jos de cărare cu vreo 3 degete. Se alege mai întâi 3 şuvițe, care se împletesc o dată între ele. Apoi se ia o şuviță dintr-o parte (dinspre față), care se trece alternativ deasupra și dedesubtul celor 3 şuvițe. Se ia și o şuviță din cealaltă parte (dinspre spate), care iarăși se trece alternativ deasupra celor 4 şuvițe acum. Și tot așa mereu, se mai adaugă câte o şuviță, când dintr-o parte când din alta. În felul acesta împletitura crește în jos, dar se întinde și înspre părți. La un moment dat, când se ajunge treptat cu fiecare rând la ambele margini, şuvița de margine se scade, împletindu-se ca o „tivistură” a părților laterale a acestei „tăblii de păr”. În marginea din față, care se caută a fi cât mai peste ochi, se mai scad şuvițele și prin facerea *couților* (colțișori făcuți prin „noduri slobode”, care să constituie un fel de ornamentație a marginii din față). Dar în timp ce marginea dinapoi este scăzută în așa fel încât să formeze o linie aproape perpendiculară pe cărarea din mijloc, marginea din față se prezintă sub forma unei linii curbe (aproape un arc de cerc). Pornind de deasupra ochiului, de unde începe împletitura, ea se îndreaptă spre „înapoi”, pentru a se întâlni la un moment dat cu marginea din spate a tăbliei de păr luată în lucru. Tot scăzând în părți, pe măsură ce se împletește „fundul” (tăblia de păr luată în lucru), se ajunge la un moment dat să se obțină o rețea de păr împletit în formă de triunghi dreptunghic, cu latura mică paralelă și distanța de circa 3 degete de cărarea de mijloc și cu ipotenuza în formă de arc de cerc, care se întâlnește cu latura perpendiculară ce formează marginea de dinapoi a tăbliei. Capătul inferior al tăbliei se împletește într-o coadă obișnuită.

Împletitoarele din alte sate (Cămîrzana, Lecînța etc) procedează și în alt mod. Aici, după ce părul a fost bine uns și pieptănat se alege dintr-o parte, dar înainte de a se începe împletitura se lasă în față 5 *miți* (șuvițe), din care se fac *couții*; se împletesc cele 5 şuvițe, apoi se trage de una dintre ele, reprezentând *couții*. Restul părului din partea la care se lucrează, se împarte în 70 de şuvițe, care se împletesc în tehnica „răcșana” și care la terminare formează *fundul*. *Couții* se *coasă* apoi de tăblia părului cu mătase colorată.

După ce se finalizează *tăbliile laterale* urmează lucrarea părului de la spate. În primă fază, părul de dedesubt este împletit într-o coadă groasă, iar cu părul de deasupra se împletește la fel ca în părți o țesătură fină, care va forma un trunghi isoscel, cu baza sub creștetul capului.

După ce este finalizată țesătura *dinapoi*, se pune această tăblie de țesătură pe cap și se unesc la spate prin cele 2 codițe tăbliile laterale de coada groasă de *dinapoi* și apoi se împreunează cu acestea și tăblița de *dinapoi* (coada), care se prinde jos de capătul cozii groase, făcute cu părul de *dinapoi*, sub tăblie. Acum *coada* este finalizată. Ulterior va fi împodobită cu 3-5 *bumbuști* (flori multicolore din celofan, cumpărate din târguri).

Altă variantă descoperim în satele Tur și Prilog. Aici, pentru a ușura procedura, *pletele* sau *fundurile* laterale, se fac din două părți, iar tăblia de la spate din 3 părți, mai înguste, cusute ulterior una de cealaltă. Aceste proceduri sunt puse în practică de meșterele care nu dovedesc o atât de mare iscusință. În Cămîrzana, renumită pentru cele mai bune *împletitoare*, atât *cozii*, cât și *fundurilor* le este dată o mai mare stabilitate prin aplicarea lor pe carton. Aici întâlnim un gen de tiv foarte laborios, aplicat tuturor tăbliilor (chiar și celei din spate, fapt mai neobișnuit) cu câte 2-3 rânduri de *couți*. Observăm și deosebiri în ceea ce privește încheierea celor 2 tăblii laterale cu cea din spate. În timp ce la Racșa sunt încheiate în așa fel încât formează un tot unitar, la Cămîrzana, cele 2 tăblii laterale sunt încheiate într-una, iar tăblia de la spate vine aplicată separat deasupra lor. Și în ornamentația cozii se întâlnesc nuanțări regionale. În unele părți (Bicsad, Cămîrzana) se pune în coadă și *partă* (panglică), bucăți de *zgardă*, iar la Bicsad se mai pune și *triteanu* (șnur cu *ciupchii*, ciucuri roșii), totul pe lângă nelipsitele 3-5 *bumbuști*. În Ugocea, se aplică peste *coadă*, întregi lucrături de mărgele.

Fetele care erau mai înstărite și își puteau permite acest lux, își făceau *coadă* și înainte de cununie, în zilele de sărbătoare pentru a se face remarcate. În afară de acestea, fetele de măritat care așteptau pețitori, își făceau de sărbători *coadă*, ca „să le vadă oamenii” că sunt dornice de a se căsători. Mai târziu, și fetele mai bătrâne își împleteau *coadă* de sărbători, pentru a nu fi nici ele uitate.

Astfel, „acest element devine pe lângă semn distinctiv al miresei, fără de care nu se mărită nici o fată și un semn distinctiv al celor *avuți*, din dorința de a atrage, cât și pentru fetele care trebuiau să pună în joc acest element în vederea căsătoriei”⁷.

Împreună *cununa* și *coada* sunt semnul distinctiv al miresei, cele două fiind inseparabile și de nelipsit în cazul unei astfel de ocazii. Fiind foarte scumpă și exclusivistă, purtându-se numai o singură dată, nu toate fetele își puteau permite să o cumpere. Portul cozii și a cununei nu ține cont de starea socială, dacă se întâmplă ca vreo viitoare mireasă să nu aibă în posesie *cunună* o împrumută sau o închiria.

Aceasta se confecționa în sat, de către femeile mai pricepute, din material cumpărat de la târg. Pentru realizarea ei sunt necesare *struți*, carton, sârmă, lână colorată, hârtie creponată multicoloră și pătrățele mici de oglindă. *Struțul* este un șir de spirale plate din fir de janilie. Spirala este confecționată dintr-un fir roșu, alternând cu unul galben sau violet. *Struții* se cumpără „de-a gata”, mai ales din târgul de la Sighet. Din carton se face forma unei cunune, cu diametru de 10-12 cm, de mărime potrivită pentru a sta pe creștetul capului (deseori făcută la comandă) și înaltă de 15 cm. Pe această formă se aplică 3 șiruri orizontale de *struți*, care ocupă circa 9-10 cm din înălțimea cununei pornind de la bază. Spațiile libere dintre spiralele *struților* se ocupă cu pompoane de fire de lână colorată, fire de hârtie creponată multicoloră și pătrățele de oglinzi (laturile având ca dimensiune 1 cm și jumătate) prinse în sârmă. Pe partea

⁷ Tancred Bănățeanu, *Portul popular din Regiunea Maramureș. Zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș, Sfatul Popular al Regiunii Maramureș, Casa Creației Populare*, p. 72.

superioară a cununei, unde nu sunt *struți*, se pun mănunchiuri de hârtie creponată colorată, alternând cu pompoane de lână colorată. Cununa aceasta se poartă pe creștetul capului, puțin aplecată către spate, fixată în păr cu ace. La baza acesteia se așează *fodrele*, sub forma unui șirag de *taleri*, bani vechi sau uneori *zgardă ruptă* (un anume fel de țesătură de mărgelă utilizată mai ales în Lechința, Cămîrzana sau Călinești), care formează marginea de jos a cununei. Cu timpul, existența acestor cununi a devenit din ce în ce mai rară datorită dispariției struților din târguri. „Amu nu prea mai este și se ia împrumut până se hâze (urâtește)!⁸”

Cununa se poartă în aceleași sate, în care apare și portul cu coadă, pe când în satele mixte, româno-maghiare, nu se obișnuiește utilizarea nici uneia dintre cele două. Maghiarii au introdus, după primul război mondial, *balțul* (voalul) și cununa albă din flori de ceară, cumpărate de la târgul din Satu Mare. Influența pe care acestea au avut-o asupra gâtului de cap oșene, a fost minimă, dacă nu chiar nulă în unele sate. Oșencele și-au păstrat intactă tradiția portului, acestei extraordinare țesături a părului, întregită prin găteala cu „cunună”, care ne face și astăzi să ne minunăm de frumusețea exotică emanată.

Imediat după cununie, femeile tinere și mai apoi *boresele* (cele mai în vârstă), cât și babele își împletesc 2 *coade*, pe care le strâng la ceafă într-un conci lunguiet orizontal. Unele dintre femeile bătrâne, sub influența specificului străin (săsesc și unguresc) își prind părul peste cap, adică aduc cele 2 cozi de la spate în cerc în jurul capului, către frunte în forma unei coronițe.

În afara cozii mireselor și a celor câtorva cazuri minoritare, care au adoptat *conciul lung* (țigăncile din satele românești, tăutele, maghiarele având ca specific *conciul rotund* – cele 2 cozi adunate la spate formează un coc rotund la ceafă), coafurile amintite mai sus sunt purtate de întreaga populație feminină din zona Oașului. Diferențele apar doar la împodobirea părului, la fete și la acoperământul capului la femei. Se obișnuiește, în funcție de starea socială ca fetele să-și pună în păr panglici, fie simple, multicolore, specific românești, fie înflorate, după obicei maghiar, mult mai costisitoare și totodată mult mai căutate.

În satele Tur, Prilog și Cămîrzana, la sărbători se atârnă de coada fetelor *parta*, originară de fapt din regiunea Călățelelelor (zona Cluj), un carton de formă trapezoidală (de obicei), cu baza mare de 10-15 cm, brodat cu mărgelă și acoperit cu panglici înflorate, care cad în jos, cu care se puteau fâli doar fetele înstărite, fiind deosebit de scump.

O trăsătură aparte a gâtului capului în această zonă este și absența oricărei reglementări a portului acoperit sau nu al fetelor. „Mai demult” umblau mai des cu capul dezvelit până după cununie, când statutul afla o modificare. Începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea se observă o tendință din ce în ce mai accentuată a tinerelor să poarte *k'isk'ineu* (*chișchineu*, năframă), transformându-l pe acesta, dintr-o piesă uzuală într-un obiect de podoabă. Dacă înainte *k'isk'ineaua* era simplă (avea cusături cu *brazi lucrați* pe pânză albă), dezvoltarea industriei textile din Ucraina Transcarpatică, încă din perioada Imperiului Austro-ungar, va marca o turnură în evoluția artistică a acestei piese de port. Apogeul dezvoltării ei va fi atins după primul război mondial, când Oașul importă textile de calitate superioară (mătase înflorită în culori multe și vii), la preț corespunzător.

⁸ Ibidem, p. 73.

Prin acest pas este încă o dată subliniată diferențierea socială a portului. Mai nou se *feștește* (vopsește) *jolj* alb și se coase *giura* (ajur, cu brazi multicolori în cornul de la basma care atârână pe spate). Portul *k'isk'ineului* este în general unitar, dar prezintă câteva variații principale, în funcție de vârsta purtătoarei și ocaziei. *K'isk'ineul* purtat cu ocazii speciale diferă prin calitate de cel utilizat la muncă, urmând ca atunci când timpul își va pune amprenta asupra lui să treacă în instrumentarul zilnic. Bătrânele și-l leagă în față sub bărbie, indiferent „de-o fi lucru sau sărbătoare”. La muncă fetele și femeile leagă năframa la spate prinzând cele 2 colțuri, care se înnoadă, peste cel care urmează a atârna la spate, iar la sărbătoare există două variante. O posibilitate este de a lega *k'isk'ineul* în față, sub bărbie, după cum leagă maghiarii basmaua, iar a doua, specifică Oașului, constă în a lega cele 2 capete sub colțul rămas liber. În unele sate capătul liber este lăsat cât mai larg pe umeri, astfel încât fața să fie foarte frumos încadrată. În Ugocea, această tendință este atât de pronunțată, atât de delicată, încât *k'isk'ineul*, plin de grație și eleganță dă impresia unei marame care învelește capul.

Această lejeritate și vioiciune, care caracterizează întregul port oșean, este fără îndoială prezentă și în cazul gâtului capului. Podoabele care păstrează elementele tradiționale sunt în măsură să ne facă să înțelegem cât de importantă este determinarea particularităților individuale ale unui costum popular cu ajutorul acestor categorii de obiecte. Podoabele și bijuteriile sătești tradiționale, precum și alte elemente de port, ne ajută să încadrăm în timp și să precizăm în spațiu pe lângă structura artistică unele aspecte ancestrale, din dezvoltarea costumului popular. Totodată acestea ne permit să înțelegem cum a evoluat „podoaba”, în spiritul „modei” și a gustului rural, ca și influențele culturale eterogene, exercitate asupra structurii costumului tradițional prin diferitele elemente de podoabă și bijuterii. Aceste minunății nu oferă purtătoarei doar frumusețe și bună dispoziție, ci o și protejează în spiritul culturii strămoșești. Oșencele, au păstrat atât în costumul, cât și în inimile lor acest tezaur de o puritate și eleganță ieșită din comun. Tineretea perpetuă, veșnicul atu al portului oșean, dă acestuia curățenia și seninătatea unei opere de artă fără vârstă, nemuritoare.

BIBLIOGRAFIE:

Dicționare:

***, *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.

Stoica, Georgeta; Petrescu Paul, *Dicționar de artă populară*, București, Editura Enciclopedică, 1997.

Lucrări generale:

Bănățeanu, Tancred, *Portul popular din Regiunea Maramureș. Zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș*, Sfatul Popular al Regiunii Maramureș, Casa Creației Populare, 1965.

Bâtcă, Maria, *Însemn și simbol în vestimentația românească*, București, Editura Semne, 1994.

Bucur, Corneliu, *Tratat de etnomuzeologie*, vol. I., II, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2004.

Butură, Valer, *Cultura spirituală românească*, București, Editura Minerva, 1992.

Butură, Valer, *Străvechi mărturii de civilizație românească. Transilvania – studiu etnografic*, București, 1989.

Comșa, Dimitrie, *Din ornamentica română. Album de broderii și țesături românești*, editat în Revista Transilvania, Sibiu, 1976.

Copans, Jean, *Introducere în etnologie și antropologie*, Iași, Editura Polirom, 1999.

Doagă, Aurelia, *Iii și cămăși românești*, București, Editura Tehnică, 1981.

Dogaru, Ortansa, *Ornamente și croiul costumului popular din județul Maramureș*, București, 1984.

Enăchescu – Cantemir, Alexandrina, *Portul popular românesc, I, Porturi din deosebite ținuturi românești*, Craiova, Scrisul Românesc S.A., 1939.

Florescu, Florea, Bobu; Petrescu, Paul, Vulcănescu, Romulus, *Arta Populară Românească*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969.

Formagiu, Hedvig – Maria, *Portul popular din România*, București, Muzeul de Artă Populară al R.S.R., 1974.

Marian, S. Fl.; Pamfile, Tudor; Lupescu, Mihai, *Cromatică Poporului Român*, București, Editura Saeculum I.O., 2002.

Marinescu, Valentina, *Muncile casnice în satul românesc actual*, Iași, Editura Polirom, 2002.

Olariu, Gheorgina, *Sesiunea Internațională de restaurare-conservare*, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 1997.

Petrescu, Paul, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, Craiova, 1959.

Vlăduțiu, Ion, *Creatori populari contemporani din România*, București, Editura Sport-Turism, 1981.

Lucrări speciale:

Bănățeanu, Tancred, *Caiete de artă populară. Portul popular din Țara Oașului*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1983.

Focșa, Gheorghe, *Țara Oașului. Studiu Etnografic. Cultura materială*, vol. II, București, Muzeul Satului, 1983.

Ghinoiu, Ion, *Sărbători și obiceiuri. Răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român*, vol. II, București, Editura Enciclopedică, 2002.

Moanță, Ion, *Hai la nuntă! Mică Enciclopedie a ceremonialului nupțial în documente radiofonice*, Editura Casa Radio, 2003.



Harta Țării Oașului
Karte der Oașregion



Port femeiesc nou
Die neue Frauentracht



Zgardă scumpă, Călinești, Oaș,
Colecția Port-Textile a Muzeului ASTRA
„Teueres Schmuck”, Călinești, Oaș, aus der
Tracht- und Textilsammlung des ASTRA Nationalen
Museumskomplexes



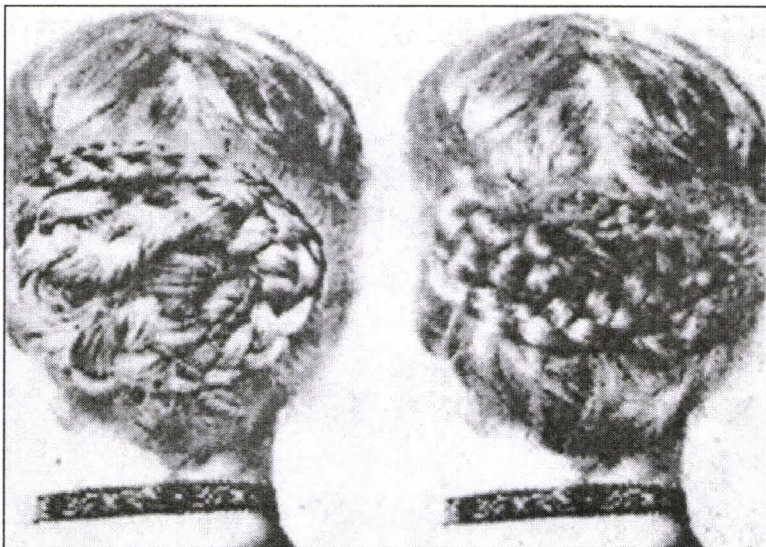
Tunsoare rătunzată la copile
„Bob” Haarschnitt an
jungen Mädels



Tunsoare rătunzată la bărbați
„Bob” Haarschnitt an Männern



Tânăra cu pletele (cosițe
îpletite cu panglici)
*Junges Mädchen mit
Bändergepflochtenen Zöpfen*



Conci (coc)
Haarknoten



Împletitul cozii la mireasă
Das pflochten der Haare bei der Braut



Etapele împletirii cozii de mireasă
Die Etappen des Haarepflochtenprozesses bei der Braut



Găteala capului (*cununa*) la mireasa din Oaş
Der Kopfschmuck der Braut aus Oaş (mit Brautkrone)



UN SISTEM AL TRANSPORTURILOR POPULARE DIN ROMÂNIA

***Abstract:** The transportation of resources and people is part of civilization. Its traditional and modern forms are now mixed in Romania, corresponding to historical dimensions and to nowadays context, through a morphological and functional plan. Transportation can be conceived of as a system made out of the energy sources, the carried burden and the spacial infrastructure of transport. Yet, the most important component of the system is the means of transport, a simple or complex technical structure in comparison to the traditional or modern possibilities of transport, according to the conditions existing in rural or urban areas.*

These possibilities appear in the technical complexity of means of transportation as human or animal locomotion, or transport of the burdens carried through dragging on the ground, sliding, rolling, floating in specific environments, these and ultimately: the flight, air travel, the last possibility but never practiced in traditional civilization and achievable only in modern conditions.

This system can be interpreted as a matrix having components of energy sources and transport means with the possibility of encoding the technical stages of transport and their structural typology, with the basic reference the usage of the system and of the technical ensemble with a transport function. This entitles both their classification and typology.

1. TRANSPORT ȘI CIVILIZAȚIE

Civilizația este dimensiunea adaptabilă și creativă umană de modificare a mediului natural ale cărei resurse disponibile le utilizează pentru a edifica un mediu specific, antropic, artificial, pe baza unui proiect propriu, corespunzător cerințelor sale biologice și spirituale.

Mediul natural nativ se caracterizează prin diversitate și dinamică proprie, față de care nu e destul simpla adaptare, ci un răspuns uman specific, rațional și constructiv, folosind și prelucrând resursele oferite de contextul habitatului

Caracteristica principală a resurselor naturale se exprimă prin legea repartizării inegale a acestora în spațiu, în așa fel încât ele nu coincid cu amplasarea habitatului sau cu modelarea sa în timp. Adăpostul uman nu a coincis aproape niciodată cu locul de procurare a hranei, la fel cum componentele condițiilor climatice nu au coincis totdeauna cu propria rezistență biologică la factorii naturali. De aici nevoia (venită din instinctualitate preumană) de asigurare a utilizării resurselor sau a depozitării lor până la distanța față de locul de procurare, prin intermediul folosirii unei energii minime primare provenită din calitatea de ființă biologică, pentru deplasarea acestora. Caracteristica principală a civilizației constă în creșterea și reglarea acestei activități care face din om o ființă culturală. Inclusiv prin dimensiunea de transport a resurselor.

Modelul de civilizație imaginat de Simion Mehedinți în anii 30 ai secolului al XX-lea continuă să fie valabil în această privință - concepând transportul ca o parte esențială a acesteia, alături de obținerea hranei, a construcției casei și universului

său casnic și a protejării prin îmbrăcăminte a condiției sale fizice¹.

2. TRANSPORTUL TRADIȚIONAL

În acest fel transportul poate fi considerat acțiunea umană de modificare a legii mai sus menționate, prin deplasarea pe o anumită distanță a resurselor culese sau exploatate, pentru a le consuma sau depozita într-un habitat optim de asigurare a vieții umane. Potrivit experienței acumulate generație după generație, oamenii au dezvoltat acest imperativ și, după o întreagă experiență istorică, privind înapoi conturarea acestui proces, prin efectele și consecințele sale, se înfățișează diferențiat, în triada arhaic, tradițional și modern, din viziunea prezentului. Această triadă este aplicabilă tuturor structurilor de civilizație (hrană, casă, îmbrăcăminte) amintite mai sus, cât și transporturilor în general.

Pentru civilizația românească arhaicul elementelor sale s-a păstrat în tradiție dintr-o lungă perioadă cuprinsă între paleolitic și etnogeneză. Tradiția cuprinde acumularea experiențelor civilizației medievale, până în secolul al XIX-lea, când revoluția industrială a favorizat începuturile modernizării. Gradul de proporționalitate variată între aceste aspecte arhaice și tradiționale, în prezent este însoțită de disoluția acestora corespunzător legilor termodinamicii într-o amploare atât de mare încât poate fi considerată aproape finală, depășit doar de modernizare, ca răspuns al civilizației actuale.

Limitele tradiției față de modernitate în transporturi țin de utilizarea surselor de energie naturale, de poverile specifice unor necesități determinate de organizarea ocupațional-gospodărească, precum și de mediul de locuire rural agricol a comunităților umane, și nu în ultimul rând, de mijloacele de transport generate de cadrul tradițional².

3. DIMENSIUNEA ISTORICĂ A TRANSPORTULUI

Ca parte a civilizației (tradiționale), transporturile au o istorie proprie a cărei esență constă în perfecționarea sistemelor tehnice pentru deplasarea unei poveri (resursă), în sensul dezvoltării lor complexe, pentru a fi cât mai corespunzătoare diversității de poveri transportate și distanțelor luate în considerare. Istoria acestor sisteme tehnice nu se poate separa de fenomenele istorice ale contextului general uman. Răspândirea acestor sisteme s-a petrecut pretutindeni unde a existat o colectivitate umană cu cerințe specifice, iar eficiența lor difuzată și însușită, pașnic sau violent, prin procese istorice locale sau generale. Variabilitatea proceselor tehnice a fost funcție de gradul de experiență practică, de nivelul cultural și de modificare a ustensilelor și instalațiilor tehnice folosite în transport³.

4. CONTEXTUL TRADIȚIONAL AL TRANSPORTURILOR

Civilizația tradițională a avut ca ambianță socială organizarea medievală ce cumula, cu pierderi, dar mai ales cu câștiguri, experiențele anterioare, asimilând aspectele anterioare apreciate ca arhaice și adaptându-le modelului propriu de existență.

¹ Simion Mehedinți, *Coordonate etnografice. Civilizația și cultura*, București, 1930, p. 86-90.

² Pentru înțelegerea dimensiunii tradiționale a transporturilor: Teodor Pamfile, *Industria casnică la români*, 1910, V. Păcală, *Monografia comunei Rășinariu*, Sibiu, 1915, precum și seria de cercetări zonale: Bocșe (1973, 1975, 1977), Bratiloveanu-Popilian (1972, 1971), Idu (1972), Vlăduțiu (1973), Dunăre (1963, 1972), precum și capitolele legate de transporturile tradiționale cuprinse în lucrările din seria *Monografii etnografice zonale* din anii 1980, publicate de Editura Sport-turism.

³ Printre puținele lucrări de istorie a transporturilor îndeosebi Cebuc, Alexandru, Moraru Constantin, *Din istoricul transporturilor de călători din România*, București, 1967, precum și cele cuprinse în C.Giurescu, *Istoria pădurii românești*, București, 1975, *Istoria pescuitului din România*, 1969, *Contribuții la istoria științei și tehnicii românești*, 1973.

Modelele medievale proiectate în tradițional se diferențiază în două câmpuri de acțiune:

- mediul natural, existențial sub forma celor trei stări de agregare a componentelor: sol, apă, aer, purtător de resurse și variabil morfologic și funcțional;
- mediul antropic, de civilizație, artificial în raport cu cel natural, creat pe baza resurselor, dominat de habitatul rural și de organizarea gospodărească a întregii existențe materiale și spirituale.

Transportul tradițional relaționează cele două medii prin intermediul ocupațional și meșteșugăresc ca răspuns specific uman la mediul natural. Suprapusă Evului Mediu civilizația tradițională corespunzătoare acesteia, apare concentrată în două moduri de viață - rural-agricolă și aulică, gospodăria țărănească și curtea nobiliară. Ocupațiile predominant agricole includeau culesul, exploatarea și cultivarea - creșterea plantelor și animalelor, consumate și depozitate la un anumit nivel tehnic. La aceasta se adaugă centrele de iradiere a unui nou tip de civilizație, urbană și a unui nou aspect ocupațional, meșteșugurile tradiționale, cu impact tot mai puternic asupra lumii rurale și aulice inclusiv în zona transportului, deci și prin perfecționarea mijloacelor de transport (tehnică, tehnologie).

5. COMPONENTELE SISTEMULUI: SURSADE ENERGIE (E)

Ca ființă biologică, omul moștenește din lumea vie o cantitate de energie, cu un anumit grad de utilizare, entropică și mereu în nevoia de reîncărcare prin consum de resurse naturale. În jurul său dinamica mediului pune în evidențiază energii mult mai mari. Chiar și printre semenii săi energia biologică variază în raport cu sexul, vârsta, experiența. Redusă la individ forța are parametrii reduși, multiplicabili prin asociere. În cazul transporturilor acest lucru e ușor observabil în practică. Relația cotidiană cu sursele de energie din mediul înconjurător a produs în timp acumulările de experiență pe principiul necesității de creștere a cantității de energie utilă proiectelor umane. Poate mai mult decât în alte privințe transportul a solicitat energii în plus, pornind de la folosirea intuitivă a energiei gravitaționale, completată ulterior prin domesticirea animalelor, și utilizând energia lor biologică superioară omului, în sfârșit, prin utilizarea energiei hidraulice și a celei eoliene în cazul special al transportului acvatic, toate aceste energii considerate naturale, clasice și specifice activităților de transport tradițional.

Pe rând, în istorie, s-a apelat la surse noi de energie – valorificate tehnic și tehnologic. Omul continuă să o facă și în transportul modern. Între gradul de civilizație și folosirea energiei există o legătură directă, proporțională. În cazul transporturilor tradiționale sursa de energie reprezintă structura externă față de mijlocul de transport, solicitându-i acestuia articulații și structuri de legătură în funcție de specificul modalităților și a sistemelor tehnice tradiționale de transport.

6. COMPONENTELE SISTEMULUI: POVARA (P)

Transportul resurselor a precumpănit față de transportul propriei persoane realizate prin autodeplasare (locomotie). Resursele specifice existenței tradiționale, rurale, medievale, gospodărești-aulice erau în primul rând resurse și produse agricole culese sau cultivate (apă, hrană, nutreț), exploatate (material de construcție și combustibil). Resursa transportată devine povară. Cantitatea de povară transportabilă depinde de sursa de energie: câteva zeci (și chiar mii) de kg folosind energie umană, câteva sute folosind tracțiunea animală, câteva mii cea hidraulică și eoliană. Meșteșugurile, târgurile, au dat poverii caracter de marfă iar deplasarea în alt scop decât cel ocupațional-agricol a impus transformarea „în povară” a propriei persoane – omul transportat de mijlocul de transport ca persoană transportabilă (nu numai călărind animalul pentru a depăși distanțele ci și folosind mijloace proprii de deplasare).

Din acest punct de vedere cadrul aulic a dat prioritate și transportului persoanelor, cu mijloace de transport specifice (litieri), trăsură.

Gospodăria țărănească folosea ca povară bucatele câmpului (recolta), fânul (nutreț), lemnul de pădure (material de construcție, combustibil) în primul rând. Gospodăria meșteșugarului folosea ca povară materia primă și produsele în timp ce mediul aulic impunea transportul persoanelor pe lângă cel al produselor finite. Situațiile speciale structurate pe solicitări administrativ-statale (eforturi obștești, războaie, deplasări, construcții mari) solicitau adeseori intense eforturi și utilizarea de mijloace de transport pe distanțe mari.

Și povara reprezintă o parte exterioară a sistemului de transport față de mijloacele de transport concepute ca sistem tehnic.

7. COMPONENTELE SISTEMULUI: INFRASTRUCTURA

Transportul are și o componentă spațială, definită de distanța și proprietățile fizico-chimice ale acestuia, ambele variabile și determinante pentru soluțiile alese ca modalitate și tehnologie de transport. Legat de sol, de dificultatea utilizării cursurilor de apă, de imposibilitatea de a folosi mediul aerian, au impus transportului rezolvarea problemelor infrastructurii acestuia, în funcție de posibilitățile epocii. Substratul solid, lichid și cel fluid, dinamic solicită soluții tehnice diferențiate pentru a avea acces la transportul resurselor. Terenul șes e mai favorabil pentru deplasare - *cărarea de picior*, continuitate umană a pâtiilor și traseelor deplasărilor animale, modificată de deplasarea solicitată de funcții de transport complexe, *calea de hotar* și *drumul* pentru mijloacele de transport. Pantele și pădurea vor solicita *poteca*, accesibilă mai puțin unor sisteme tehnice cât deplasării directe și cu animalele iar muntele, *plaiul și hățușul*, ultima fiind o potecă utilizabilă doar cu piciorul. Ele vor reprezenta piste diferite folosite și întreținute, stabilizate prin utilizare îndelungată în timp.

Cursurile de apă vor constitui obstacole transversale pentru această infrastructură tradițională, depășită prin treceri directe acolo unde era posibil, temporar sau permanent (*vaduri*) sau traversate cu instalații fixe, de trecere simple (*punți*) sau complexe (*poduri*), în funcție de mărimea cursului de apă. Infrastructural ele devin căi de deplasare longitudinale, diferențiate ca utilizare energetică în funcție de direcția de deplasare în aval sau în amonte, în raport cu mărimea cursului de apă și de specificul său dinamic (debit, viteză). Apele stătătoare, mai mari sau mai mici, au pus probleme diferite pentru deplasări prin folosirea forței umane, mai rar animale (trasul la edec) dar mai mult a celei eoliene pentru deplasarea unei poveri din ce în ce mai mari, pe ape stătătoare, cu mijloace de plutire tot mai mari (de la luntre la nave). Infrastructura (caracteristicile și dimensiunile traseului) reprezintă de asemenea o componentă exterioară sistemului tehnic de transport (mijlocul de transport), condiția bunei sale funcționări pentru deplasarea poverilor.

8. COMPONENTELE SISTEMULUI: MIJLOCUL DE TRANSPORT

Energiile folosite la transport se completează funcțional printr-un sistem tehnic devenit, special: *mijlocul de transport*. Acestea sunt de mai multe feluri:

- cazul special al echivalenței poverii cu sursa de energie și mijloc de transport: omul ca persoană auto-transportabilă și animalul în deplasarea lui;
- *ustensile de transport*, mijloace simple și de dimensiuni reduse pentru deplasarea poverilor specifice, prin utilizarea forței umane și animale;
- *instalații de transport*, mijloace mai simple sau mai complexe de deplasare a poverilor (semivehicole, vehicule, ambarcațiuni), cu forța de tracțiune umană, hidrolică, eoliană.

În condițiile oicumenei românești au fost folosite toate aceste mijloace de transport (pe diferențe de nivel de la 0 la 2.500 m, pe suport solid variabil și echilibrat de șes-deal-munte, cursuri de apă mijlocii și un fluviu cu ieșire la mare). Specific însă aparțin acestui spațiu, deplasarea directă (locomotia), utilizarea în primul rând a calului la transport persoane și poveri, folosirea semivehiculelor și a vehiculelor cu 4 roți și a unor ambarcațiuni de mici dimensiuni. Alte animale pentru transportul poverilor au fost doar accidental sau local folosite, fie în transportul și deplasarea călare, fie vehiculele cu 2 roți care au avut încă din civilizația străveche, arhaică un rol secundar față de cele cu 4 roți. Vehiculele au folosit ca animale de tracțiune în primul rând animalele cornute (boi, vaci, bivoli) și cabalinele, foarte rar și zonal alte animale (măgari, asini, câțari)⁴. Caracterul temperat al climei și succesiunea anotimpurilor au favorizat și vehiculele cu tălpi (săniile) uneori utilizate și în prezent, în anumite zone și condiții, chiar și vara. În decursul timpului, din epoca bronzului încoace, până la mijlocul secolului al XIX-lea această imagine a sistemului de transport bazat pe sistemul mijloacelor tradiționale s-a păstrat, modificările accelerându-se în secolul al XX-lea, eliminând o mare parte dintre ele în favoarea mijloacelor de transport moderne.

Mijlocul de transport tradițional este un sistem tehnic unitar și armonios în funcționare și în funcția sa. Rostul său era să transporte povara suspendată sau așezată pe un suport și ambalată din ce în ce mai bine prin transformarea suportului în recipient în funcție de starea infrastructurii de deplasare, distanță și cantitățile sau proprietățile poverii. Tendința acestor trei factori (infrastructură, energie și povară) este de a se armoniza cât mai deplin cu mijlocul de transport și invers, ca proiect uman multiseclar.

9. COMPONENTELE SISTEMULUI: COMPONENTA UMANĂ

Armonizarea menționată nu se realizează spontan ci potrivit unui proiect generat de beneficiarul transportului – *omul* ca individ, autor, consumator de energie, conducător al sistemului, inventiv și conștient, în sistem, fiind subiect și obiect, utilizator și el însuși mijloc de transport și povară pentru sine și pentru mijlocul tehnic de transport.

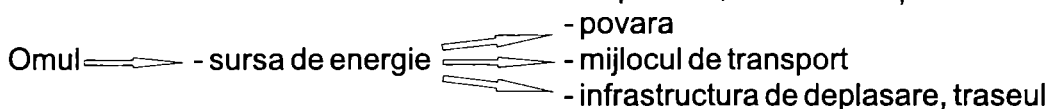
Formele de conducere, organizare, utilizare și confecționare a mijloacelor de transport specifice tradiției au fost legate de context rural-agricol, de cultura populară, de mediul de organizare gospodărească și de comunitatea din care făcea parte, de relațiile sale cu structurile aulice-religioase și de cele urbane tradiționale.

În acest context trebuie înțeles procesul de relaționare în sistem a componentelor transportului tradițional. Relația dintre individul uman coordonator și mijlocul de transport intermediat direct sau indirect de sursa de energie, reprezintă relația esențială (axa principală) în transport, realizat fizic și constant a relației între celelalte componente ale sistemului (energie, povară, infrastructură) prin stabilirea scopurilor și selecției posibilității optime de transport. Componenta umană are rol principal în sistem, în raport cu celelalte trei componente materiale.

Componenta umană în sistem a acționat aproape exclusiv individual și familial în cadrul gospodăriei tradiționale și în cadrul comunității în transporturile extra-gospodărești. Începând din secolele XVIII-XIX, în exploatarea resurselor și transportului acestora, în special materiale de construcție, au apărut echipele și acestea având în cadrul lor un individ decident al acțiunii în relația povară, mijloc de transport și sursa de energie.

⁴ Materialele iconografice din secolele XVIII-XIX arată, în mediul urban, și utilizarea „exotică” a unor alte animale de povară decât cele mai sus menționate, cum ar fi a cerbilor pentru trăsurile unor domnitori fanarioți excentrici și chiar și cărucioare trase de câini, în mahalalele Bucureștiului secolului al XIX-lea, ultima într-o stampă a lui Prezioszi.

Indiferent de cadrul de realizare a transportului, schema relațională e aceeași:



În cadrul acestei scheme omul reprezintă componenta activă, conștientă, dirigentă asigurând scopul transportului ca proiect; sursa de energie este componenta dirijată directă sau intermediară în cadrul sistemului; povara semnifică de obicei, componenta pasivă adaptată mijloacelor de transport, cantitativ și calitativ, în raport cu masa, volumul, starea de agregare și densitate; mijlocul de transport este componenta tehnică principală, prealabilă tehnologic, cu structuri proprii tehnice iar infrastructura (traseul) o componentă tehnică complementară și ea variabilă tehnic, în timp, favorizând sau îngreunând transportul poverii prin intermediul mijlocului de transport.

10. MODALITĂȚI TRADIȚIONALE DE TRANSPORT

Modalitățile de transport reprezintă asocierea energiilor utilizate, a condițiilor de deplasare și distanță cu resursele transportate și mijlocul de transport adecvat, indiferent de epoca de civilizație (arhaică, tradițională, modernă) ele se ierarhizează de la simplu la complex în câteva modalități de transport:

- *Utilizarea spontană a gravitației* în cazuri speciale, în rostogoliri de pantă sau aruncarea obiectelor considerate relativ ca „povară”; caz simplu și nediferențiat, accidental sau conștient, utilizat în practică până în prezent;
- *Locomoția ca deplasare umană în spațiu*, caz special în care energia umană nu se diferențiază de povara sa proprie și de corpul uman, considerat mijloc de transport. Deplasarea bipedă a avut avantajele și limitele sale, reglând fiziologic viteze cu distanțe, variații în rezistențe – omul tradițional fiind obișnuit cu distanțele mai mult decât cu viteza, utilizată temporar și punctual. Fizic deplasarea în spațiu este posibilă conform legilor mecanicii prin intermediul unor organe specializate – membrele inferioare, picioarele – considerate din punct de vedere mecanic pârghii iar deplasarea cădere continuă, reglată permanent prin echilibrare. Mijloacele de locomoție sunt din această cauză simple perfecționări ale eficienței locomoției în raport cu mediul și starea sistemului bioenergetic uman (băte, colțari, vârzobi, picioaroange) aplicabile organelor de deplasare (picioare) și de echilibrare (mâinile), ca mijloace de locomoție ce optimizează doar deplasarea;
- *Purtarea poverilor pe propriul corp* folosind proprietățile de suport și de cuprindere simplă a acestora, folosind sursele proprii energiei biologice și transporturilor unor poveri cu masă redusă corespunzătoare cu nivelul acestei energii. Forma primară o reprezintă contactul cu propriul corp ca suport de transport (capul, gâtul, umerii, pieptul, mijlocul, spatele, mâinile, chiar și picioarele). Forma evoluată este mijlocul de purtare a poverii prin suspendare folosind ustensile simple dar variate ca formă, eficientizate prin recipientizare și ambalare cât mai completă. Și în acest caz, anumite părți ale corpului rămân determinante pentru deplasare (picioarele) și suspendare – cuprindere a poverii (mâinile);
- *Locomoția și purtarea poverilor cu animalele*. Utilizarea forței mai mari a animalelor dar și capacitatea lor de a se deplasa stă la baza locomoției rapide prin utilizarea animalelor (călăritul) și a purtării poverii pe animale. În acest caz corpul animal servește ca suport, iar deplasarea se face prin intermediul picioarelor acestuia folosindu-le energia pentru viteză sau creșterea cantității de povară. În condițiile climei temperate calul a selecționat aceste cerințe pentru transport, alte animale rămânând doar pentru cazuri speciale de locomoție sau purtare a poverilor. Pentru

transportul poverilor (inclusiv omul) pe spatele animalelor trebuie asigurat un contact optim cu suportul – animal (configurația anatomică a spinării), perfecționat printr-un suport specific adăugat pe animal (șa, capră, samar) și a mijloacelor de suspendare a poverii direct sau în recipiente specifice (vase, baloturi, recipiente textile) bine cumpănite atât pentru a proteja animalul cât și al folosi cât mai eficient. Tradiția a contat mult pe această modalitate;

- *Târâtul la sol.* Deplasarea unor poveri mari, separate de corpul uman sau animal, dar relaționate între ele fie direct (mâna omului), fie prin articulații tehnice simple, fără a fi purtate deasupra solului ci în contact cu acesta, acționate prin împingere sau tragere, au putut transporta, prin procedee considerate arhaice, resurse și materiale în condiții naturale specifice (unde nu aveau acces alte mijloace de transport propriuzise, pante, desişuri, locuri izolate, teren accidentat). Pentru depășirea forței de frecare cu solul s-a recurs la suporturi primitive, din material aflat la îndemână (pari, crengi, tufe). Mărima poverii și distanțele cresc prin târâre, dacă era efectuată cu ajutorul animalelor (boi, cai, vaci) folosind instalații speciale (tânjale, cioflingi etc.). Un caz aparte este *cobila* pentru transport ocazional și pe distanțe scurte a plugului la arat, anexat după vehiculul cu roți (considerată tot o formă arhaică de transport). Instalațiile folosite în cadrul acestei modalități pot fi socotite semivehicule (sau precursorii lor);
- *Alunecarea.* Un caz mai deosebit al deplasării pe sol, de obicei în condiții speciale (gheață, zăpadă dar nu numai) și a învingerii frecării de către acesta, reprezintă folosirea ca suport specializat a tălpilor de alunecare, element dinamic al sistemului tehnic denumit generic „sanie”, istoricește fiind considerat a fi primul vehicul inventat încă în neolitic, înainte de cea a roții, chiar în condiții de mediu lipsit sau rar acoperit de zăpadă (Orientul Apropiat). Acest mijloc s-a dezvoltat, generalizat și perfecționat totuși în zonele în care climatic dominant este anotimpul iernii. Un caz special de utilizarea a alunecării pentru transportarea directă a resurselor a fost în exploatarea lemnului (transportul buștenilor prin alunecare la vale, folosind energia gravitațională), în cădere pe pantă, dar utilizând instalații de amenajare a rutelor de alunecare;
- *Rularea.* Există un caz de rulare primitivă, probabil anterioară inventării roții, rularea pe cilindri (bile, role) utilizat spontan la transportul poverilor mari sau specializat în cazul unor mijloace de transport cum ar fi roabele de carieră, rezultat desigur prin practica primitivă a rostogolirii unor corpuri rotunde sau cilindrice (bolovani, trunchiuri). Rularea este însă eficient folosită odată cu invenția roții și a vehiculelor cu roți (în spațiul carpatic pătrunse aproximativ din mileniul II î.Hr., proces asociat cu migrația indo-europeană). Aceasta a asigurat apariția unor mijloace de transport eficiente, cu consum mic de energie umană și animală și perspectiva unor creșteri de viteze în deplasare și poveri mai mari dar solicitând piste de deplasare anume amenajate, modificând radical orice sistem de transport ce o utilizează. Experiența străveche și tradițională a favorizat vehicule pe una, două și 4 roți (roabe, telegi, care) și multiplicări de cupluri (fie vehicule cu 6, rar 8 roți, fie multiplicarea în tren a vehiculelor cu 4 roți) în raport cu povara se detașează clasele de vehicule inclusiv cele aulic-urbane, cum ar fi trăsurile cu viață lungă până la mijlocul secolului XX și ocazional supraviețuind datorită unor funcții moderne de transport (ceremonial, turistic, cultural). Vehiculele tradiționale cu roți au dominat spațiul rural tradițional;
- *Plutirea.* Utilizarea timpurie a plutirii în transport, pe apele curgătoare, sub forma „plutirii sălbatice” (transportul resurselor pe apă, procedeu redescoperit și folosit

intens la noi între 1850-1920, în exploatarea incipient-capitalistă a pădurilor) a fost cea mai simplă utilizare a energiei hidraulice pentru transport. Un caz special îl reprezintă deplasarea umană specifică în mediul acvatic (înotul, preluat din lumea instinctelor preumane). Adevărata utilizare a rutelor acvatice (curgătoare sau stătătoare) au constituit-o ambarcațiunile monoxile sau confecționate din scânduri (luntre, bărci) existente într-o mare diversitate pe râurile mari, pe Dunăre și limanele maritime. Doar pe Dunăre, culoar de civilizații și interferențe culturale s-au extins navele de dimensiuni mai mari ca recipiente purtătoare de povară. În rest ambarcațiunile mici au fost folosite ocupațional sau pentru traversarea cursurilor de apă. Mult mai ușor de folosit și confecționat și utile în raport cu caracteristicile inconstante ale debitelor de apă au fost podurile plutitoare – exemple de mijloace de transport tradițional, la fel ca și plutele sau construcțiile plutitoare (exemplu morile plutitoare dotate cu elemente de plutire);

- **Zborul.** Existent în lumea animală și invidiat continuu de om, zborul, deplasarea în mediul aerian, a rămas pentru civilizațiile preindustriale un deziderat realizabil doar imaginativ prin posibilitatea fantastică de zbor uman sau prin mijloace de zbor magice (obiecte cu proprietăți de deplasare aeriană). Zborul a rămas mereu o posibilitate suprareală, magică, fantastică, legendară, atribuția zeilor și divinului, dar și simbol al puterii inventive a minții umane (Icar). Chiar și pentru civilizația modernă realizarea practică a zborului ca posibilitate și mijloc de transport a întârziat până la începuturile secolului al XX-lea. Tot ca o modalitate fantastică în tradiție, se poate considera și idealul transportului teleportat (persoane, obiecte) – transportul „cu gândul” din basmele fantastice.

11. MATRICEA SISTEMULUI

Matricea sistemului de transport (tradițional) MT rezultă din asocierea modalităților de transport (i) cu sursele de energie utilizate (j), umană, animală, hidraulică și eoliană pornind de la energia gravitațională (notate E_0 ; E_1 ; E_2 ; E_3 ; E_4). Pe matrice se diferențiază categorii și clase de mijloace de transport, precum și povara (P).

Codificat sistemul tradițional MT de pe matrice arată astfel:

$$MT_{(ij)} = g-x-x(y)-z(y)-w(y)-s(y)-t(y)-h(x,y)-P$$

în care g = acțiunea forței gravitaționale, în cazurile simple în care

E_1 acționează prin g asupra P

x = locomoția

y = utilizarea animalelor în transport

z = purtarea

w = târâre pe sol

s = alunecarea

t = rularea

h = plutirea

În general x reprezintă factorul uman, iar y factorul animal, h factorul hidraulic, e factorul eolian, raportat la energiile E_0 - E_4 corespunzătoare.

	Locomoție	Purtare	Târâre	Alunecare	Rulare	Plutire
E_0	g	g	g	gs	gt	gh
E_1	x	z	w	s	t	xh yh
E_2	xy	zy	wy	sy	ty	hw
E_3						pgh ph
E_4						phe

Asocierea modalităților cu sursele de energie reprezintă categoriile și clasele MT ale sistemului. O *categorie* reprezintă mijlocul de transport folosind sursa de energie umană și/sau animală și hidraulică, iar o *clasă* reprezintă sistemul tehnic, morfologic și funcțional, legat de sursa de energie proprie (cu structuri tehnice specifice într-un tot funcțional).

Clasele MT cuprinse în sistemul tradițional de transport propus cuprind următoarele sisteme tehnice „autonome” (cu vectorii actuali → continuitate, în dispariție ↓). La fiecare modalitate se atașează formula matricială proprie, iar la fiecare clasă un indice nimeric corespunzător (ex.: $x_1, x_2, x_3 \dots$ etc)

Locomoție

$E_1(x)+P$

- x_1 – bâte, bețe, „cârje” (→);
- x_2 – picioaroane (↓);
- x_3 – patine (de lemn) (↓);
- x_4 – schiuri rurale (↓);
- x_5 – colțari („mățe, „potcoave”) (↓);
- x_6 – „vârzobi” (↓)⁵

Purtare

$E_1(z)+P$

- z_1 – „oblanicuri” (suport pentru poveri duse pe cap) (↓);
- z_2 – pari-cârlig (pari drepți, pari cu cârlig) (↓);
- z_3 – cobilițe, juguri (pari, prăjină, balansieră) (↓);
- z_4, z_7 – „parângi” (pârghii-pari sprijiniți pe umeri și ținute în mâini, purtate longitudinal sau transversal) (↓);
- z_8, z_9 – drugii (dubli, purtați pe mâini și pe umeri, prăjini drepte, prăjini cu „ochiuri”) (↓);
- z_{10} – târgi (inclusiv cadrul pentru dus saci, târgi de spate, cu corzi, purtate pe plan vertical) (→);
- z_5 – „gânjuri” (articulații de suspendare) (↓);
- z_6 – plase, „crosnii”, „maldăre” (↓);
- z_{11} – albii, coveți, troci, postave (cu funcții de transport) (→);
- z_{12} – coșuri, în forme variabile (Δ) (→);
- z_{13}, z_{14} – vase din coajă și scânduri (banițe - z_{13} -, leagăne - z_{14}) (↓);
- z_{15} – recipiente textile (părți ale portului popular: șorțuri, poale etc.) cu funcții de transport și brâuri (centuri) de suspendare a poverii (↓);
- z_{16} – traiste (→);
- z_{17} – desagi (↓);
- z_{18} – saci (→);
- $z_{19}-z_{22}$ – recipiente din piele (pungi - z_{19} -, traiste de piele - z_{20} -, genți sau tolbe de piele - z_{21} -, ranițe - z_{22} - etc.) (→);
- $z_{23}-z_{33}$ - vase din doage cu funcții de transport (ambalaje): bote, donițe, găleți, nășâlci, putini, butoiașe, butoiașe portabile, butii, căzi (→);
- $z_{34}-z_{41}$ – vase monoxile sau din scânduri cu funcții de transport: teci, ceagornițe, duhotnice, ploști, cufere, lăzi (↓);
- $z_{42}-z_{46}$ – vase ceramice cu funcții de transport (ulcioare, oale, oțetare și alte recipiente având structuri de prindere prin intermediul toartelor, mânerelor etc.) (→);

⁵ Pamfile, 1910, p. 127 și urm., Păcală, 1915, p. 457-458, Mihăilescu, 1979, p. 69, Dunăre, 1963, p. 101, 302-303, 554-557, 561, Idu, 1972 I, p. 364, Bocșe, 1973, p. 387-388, 1977, p. 245-279, Sofronie, 1985, p. 262-263, 287.

*Transport purtat cu
locomotia animală*

$E_2(xz, zy) + P$

Târâre

$E_1, E_2(w, wy) + P$

semivehicole

Alunecare

$E_1, E_2(s, sy) + P$

vehicule

$Z_{47} - Z_{49}$ – vase de sticlă cu funcții de transport
(sticle, damigene, butelci) (\rightarrow);

$Z_{50} - Z_{52}$ – vase de metal cu funcții de transport
(căldări, găleți, bidoane) (\rightarrow);

Z_{53}, Z_{54} – „vase” naturale cu funcții de transport
(tiugi, burdufuri) (\downarrow)⁶;

$xy - zy$ – dispozitive pentru călărit și purtat povara pe animale
(șei, „tarnițe”, „capre”, samare) (\downarrow).

w_1 – unelte de tras, târât și împins (țapine etc.) (\downarrow);

w_2 – pari și prăjini cu funcții de transport (pari și pârghii) (\downarrow);

w_3 – târnuri, cu asocieri $w_2 - w_3$ – târșuri (\downarrow);

wy_1 – tânjale (trăgi, fără pl.) de boi și cruci pentru cai, cu
„cioflingi” (\downarrow);

wy_2 – „cioacle” („gemănări”), naturale, realizate din crengi
bifurcate așezate – dinainte sau dinapoi – sub P (\downarrow);

wy_3 – „cobile” (\downarrow);

wy_4 – „cătărgi” (tălpi), 1-3 tălpi cu cioc legate între ele (\downarrow)⁷;

Sisteme mixte: $w_2 + wy_1$ – „tragă” trasă boi/cai (\downarrow);

$w_3 + wy_{1-2}$ – „târși” trași de boi/cai (\downarrow);

$w_3 + wy_2$ – „târnuri” trase de cai (\downarrow);

s, sy_1 – „târșituri” (săni primitive cu sau fără opleni –
traverse) (\downarrow);

s_2 – „tălpii” (săni mici fără ciocuri și picioare, caz special
„goanga” în Munții Apuseni, sanie deplasată pe șine de
lemn) (\downarrow);

sy_2 – „tragle pe tălpii” (trase de cai) (\downarrow);

s_3 – „traglă”, „târlii” (săni mici cu cioc și opleni, fără picioare)

sy_3 – săni mici cu cioc și opleni ($\downarrow \rightarrow$); (\downarrow);

s_4, sy_4 – „trăsuri” („târlii” de mână sau cu tracțiune animală,
cu 1-3 tălpi, realizate din stinghii de lemn peste care
se așează P) (\downarrow);

s_5 – săni mici („cioacle”, „cătărgi”, „huriști”, „bârzeici”,
săniuțe etc.) (\downarrow);

sy_5 – săni mari („sancee”, „târlii”, „bocânte”, săni de
plimbare) uneori cu tălpi duble: în față și în spate (\downarrow);

$sy_5 + w$ – „cochirle” (mixtaj tălpi + târâre) sanie cu pari târați și
tepărui (\downarrow);

s_6, sy_6 – crambe, trase de mână sau de animale (\downarrow)⁸;

⁶ Pamfile, 1910, p. 49-50, 142-143, 157-163-175, 218-219, 285-290, 384, Păcală, 1915, p. 456, Bocșe, 1973, p. 278-279, 1977, p. 150, 250-251, Mihăilescu, 1979, p. 41, 68, 78, 127, Brătîlovanu-Popilian, 1981 II, p. 248-249, 253-257, Vlăduțiu, 1973, p. 353, Dunăre, 1963, p. 239-242, 558-560, 1973, p. 617.

⁷ Pamfile, 1910, p. 39-40, 103, 158, 1913, p. 39, Păcală, 1915, p. 456-458, Conea, 1940 II, p. 157-158, 319, 369-370, Stroia, 1970, p. 296-297, Albu, 1966, p. 495-496, Bocșe, 1973, p. 379-380, 1975, p. 590-591, 594, 1977, p. 266-268, Dunăre, 1963, p. 555-557, 1973, Țara Bârsei I, p. 61-62, 365, 1973, p. 629 nota 48, Focșa, 1975, p. 41, 43, 56, 67, 195-196, Brătîlovanu-Popilian, 1981 II, p. 249.

⁸ Pamfile, 1910, p. 153-155, Păcală, 1915, p. 456, Conea, 1940 I, p. 157-158, Bocșe, 1973, p. 180-181, 1975, p. 591-596, 1977, p. 266-272, Idu, 1972 I, p. 362, Sofronie, 1985, p. 288-290, Brătîlovanu-Popilian, 1981 II, p. 249.

Rularea

$E_1, E_2(t,ty)+P$

vehicule

- t_1 – bile (cilindri, role), improvizate sau special confecționate (\downarrow);
- t_2 – roabe (vehicule mici cu o roată sau cu 2 roți pe aceeași osie, cu sau fără picioare și suporti variați, sub formă de platformă sau coș) (\rightarrow);
- t_3 – roabe - cărucioare tradiționale cu 2 roți (\rightarrow);
- t_4 – cărucioare tradiționale și moderne cu o mare variabilitate de forme având 3 structuri de bază: suport, roți, dispozitive de prindere la sursa de energie (\rightarrow);
- t_5 – vgonete, vehicule deplasate pe șine cu suport platformă sau coș (\rightarrow);
- $ty_{(1)}$ – driculețe („rotile”, „teleguțe”) utilizate special la transportul plugului (\rightarrow);
- $ty_{(2)}$ – dricuri (structură pe 2 roți la osie cu suport pentru P, realizat din jumătate dintr-un car „desciocălat”) (\downarrow);
- ty_2 – telegi (cotigi, căroaie, vehicule cu 2 roți, cazuri speciale căroile cu rotile și șaretele moderne) (\downarrow);
- $ty_{2,3}$ – care telegite, care fără „inimă”, rezultate din unirea a 2 telegi (\downarrow);
- ty_3 – care, realizate din 2 dricuri unite prin „inimă” (\downarrow);
- ty_4 – căruțe, care cu tracțiune cabalină, mai rar cu vite cornute (\downarrow);
- ty_5 – sarcini utile (instalații, construcții etc.) folosind deplasarea pe roți
- ty_6 – trăsurile, vehicule urbane de obicei cu arcuri deasupra structurilor de deplasare (\downarrow)⁹;

Plutire

$(E_3(pgh) + P)$

$(E_3, E_1(xh) + P)$

- gh – plutire liberă dirijată uman (\downarrow);
- xh – înot, deplasare pe apă folosind întregul corp, mâini și picioare (\rightarrow), folosim plutitori improvizați (lemne, trunchiuri) sau prelucrați (bășici cu aer); înotul animal poate fi codificat yh

$(E_2, E_3(hy) + P)$

- hw – tras la edec, trasul vaselor cu ajutorul animalelor (\downarrow); trasul la edec folosind forța umană nu este menționată în tradiția românească;

$(E_3(pgh)=P)$

- $pgh_{1,2}$ – plute, plutire sălbatică (liberă) sau dirijată în planul longitudinal, pe cursul apei (\downarrow);

$E_1, E_3, E_4(ph) + P)$

- $ph_{1,2}$ – luntri, lotri, bărci (monoxile sau confecționate din scânduri, recipiente flotabile, cu deplasare cu ajutorul energiei umane; această clasă are ca termen generic: ambarcțiuni, ea evoluând spre dimensiuni mari cu denumirea de nave: șeici, șalupe, corăbii; cazul special cu ajutorul vântului (phe) (\rightarrow);

⁹ Pamfile, 1910, p. 128-140, 153, Damé, 1898, p. 104, Păcală, 1915, p. 455-456, Conea, 1940 I, p. 154, Albu, 1966, p. 497, Kós, 1963, p. 92-94, Focșa, 1975, p. 181-187, Chelcea, 1973, p. 236-238, Vlăduțiu, 1973, p. 352 și urm., 583-590, Stroia, 1970, p. 299-300, Dunăre, 1973, p. 622, Idu, 1972 I, p. 308, 362-364, 367-370, Bocșe, 1973, p. 382-385, 1975, p. 590-592, 597-600, 1974, p. 266-267, 272-273, Mihăilescu, 1979, p. 79-84.

ph₃ – poduri plutitoare propriu-zise, vase utilizate pentru traversarea cursului de apă în deplasare fixă (cablu) sau liberă (cu zbat) (↓)¹⁰. Din asocierea în lanț a mijloacelor flotante (unele anume confecționate) se realizau în trecut așa-zisele „poduri de vase” (actualele pontoane).

12. STRUCTURILE MIJLOCULUI DE TRANSPORT

Un mijloc de transport aparținând sistemului de transport MT reprezintă o anumită clasă (genul proxim), respectiv un sistem tehnic unitar, cu funcționare unitară și funcții variabile în raport cu povara (diferența specifică), cu structură simplă (ustensilă) sau complexă (instalație), având părțile componente în relație prin articulații tehnice. Aceste articulații unesc cele patru structuri principale ale unui mijloc de transport notate ca structuri A, B, C, D:

Structuri A – structurile de cuprindere a poverii (pârghie, suport, recipient etc.) care dau funcția sistemului tehnic indiferent de morfologia sa; pârghia asigură ridicarea, suspendarea și manipularea poverii, suportul asigură instalarea poverii pe structurile de deplasare, deoarece „motorul”, sursa de energie este exterioară mijlocului de transport, și în acest caz, structurile A sunt pasive în raport cu celelalte structuri.

Structuri B – structuri de deplasare spațială (în cazul special x, xy, zy rolul lor este preluat de membrele inferioare (picioare); în celelalte subsisteme de tălpi, roți sau de o parte a corpului ambarcațiunilor);

Structuri C – structuri de legătură cu sursa de energie; în cazul purtării umane a poverii ustensilele de transport prezintă elemente de articulare la sursa de energie (torți, mânere, butoni, asperități, la celelalte mijloace de transport cu tracțiune animală structurile de legătură sunt rude, proțapuri, oiști, huluțe, juguri, coliere, hamuri etc.);

Structuri D – structuri auxiliare care întregesc funcțiile celorlalte structuri (jilțuri, mâțe, frâne, leuci etc.); între variabilele povară și infrastructură, mijloacele de transport trebuie să își adapteze cele 4 structuri componente unor funcții optime de transport, devenind tot mai complexe. Evoluția lor înseamnă adaptare continuă la contextele socioeconomice specifice, orice solicitare în transport, în dimensiunea sa istorică, se impune în structurile tehnice perfecționabile ca proces.

Aceste structuri stau la baza tipologiei claselor de mijloace de transport (exemplu pentru clasa car):

- structurile A – tipuri de care (morfologic și funcțional: car de lemn, car de fân, car de povară; morfologic – car cu loitre, car cu pătașcă, car cu coviltir etc.)
- structurile B – subtipurile de care: care de ogașe, care treisferturi etc.
- structurile C – variante de care: car de boi, car de vaci, car de un cal, car de 2 cai.

¹⁰ Pamfile, 1910, p. 72, 103-108, Antipa, 1915, p. 59, 62, 68, 70-71, 76-77, 149-150, 433, 440, 464-465, Conea, 1940 II, p. 371, Mihăilescu, 1979, p. 35-36, 40, Bocșe, 1975, p. 593 și urm., 1977, p. 131-132, 137, 276, Vlăduțiu, 1973, p. 266-268, Dunăre, 1972, p. 610-612, 619-622, Chelcea, 1968, p. 362-366, Popescu, 1982, p. 88, precum și R. Ciucă, *Considerații etnografice privind păstoritul în estul Câmpiei Române*, în „Ialomița. Studii și comunicări”, Slobozia, 1977, p. 154, ***, *Atlasul complex al Porților de Fier*, 1972, p. 15, Ion Raica, *Din istoricul industriei forestiere de pe Valea Sebeșului*, în „Apulum”, XI, MCMLXXIII, p. 839-850, G. Bodea, Em. Pavel, C. Scundac, *Plutăritul pe Bistrița*, în „Revista Muzeelor”, 2/1970, p. 151-154.

- structurile D – subvariante de car (în raport cu elementele componente).

Observație: aceste structuri ale mijloacelor de transport au corespondență în structurile corpului uman cu funcție de transport: suport (cap, umeri, spate, piept), deplasare (membrele inferioare), curîndere și suspendare (măinile în raport cu părțile corpului cu funcție de suport)

13. CATENELE STRUCTURALE

Elementele structurilor se regăsesc în toate mijloacele de transport din sistem dar și în cadrul unor catene structurale ce se regăsesc de la un mijloc de transport la altul, cu caracter de „înlănțuire”, de relaționare structurală în sistem.

Conținutul structural al sistemului și ale subsistemelor componente MT, codificate la rândul lor, prezintă catene structural realizate pe:

- prăjini + suport (la bază);
- semi-brancarde și brancarde de transport;
- semi-recipienți și recipienți de transport;
- semi-vehicule și vehicule de transport (suport + tălpi / roți);
- semi-ambarcațiuni și ambarcațiuni de transport.

Aceste catene stau la baza unității structurale a sistemului de mijloace de transport, codificate astfel:

Catena Q- existentă ocazional în transporturi primare pe seama gravitației

Catena „Pari-prăjini” A - existentă în categoriile x, y, w, devenind structuri C ale vehiculelor (realizate primar prin structuri pârghii);

Catena „Tălpi” B- deplin dezvoltate în categoriile s-sy ca structuri B;

Catena „Suport” C- devine în mijloacele de transport de mici dimensiuni structura A

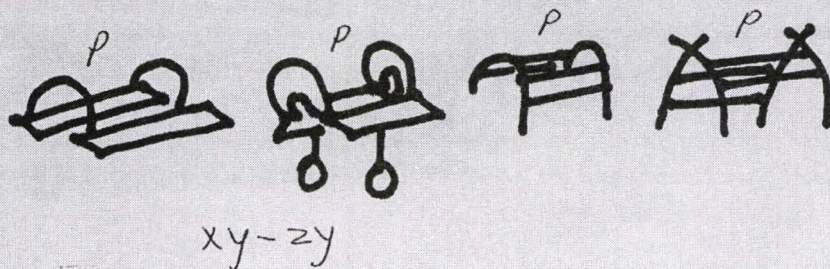
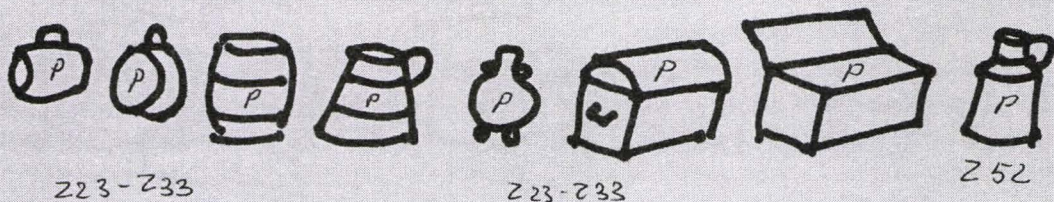
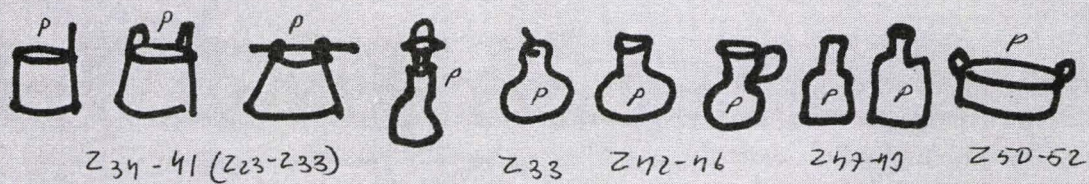
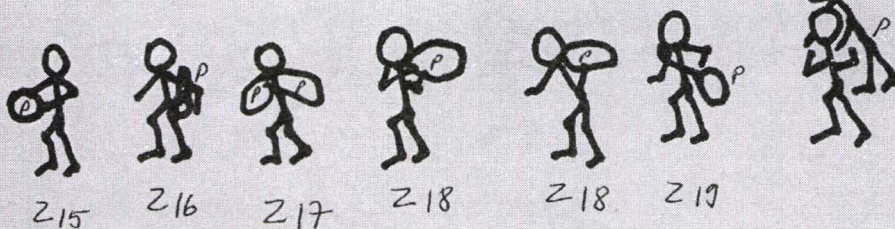
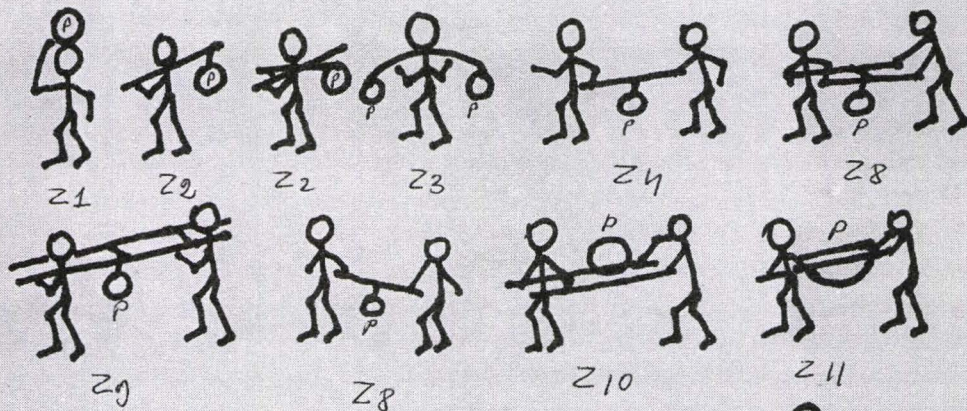
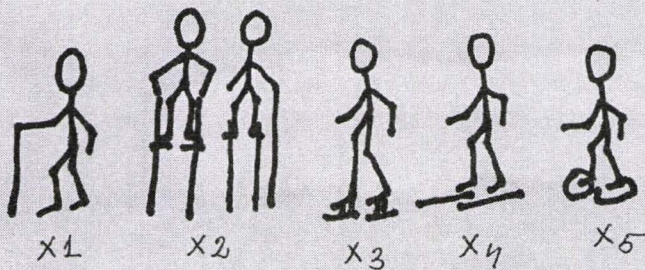
Catena „Articulații” D - transformă structurile primare de legătură în articulații la semi-vehicule și vehicule;

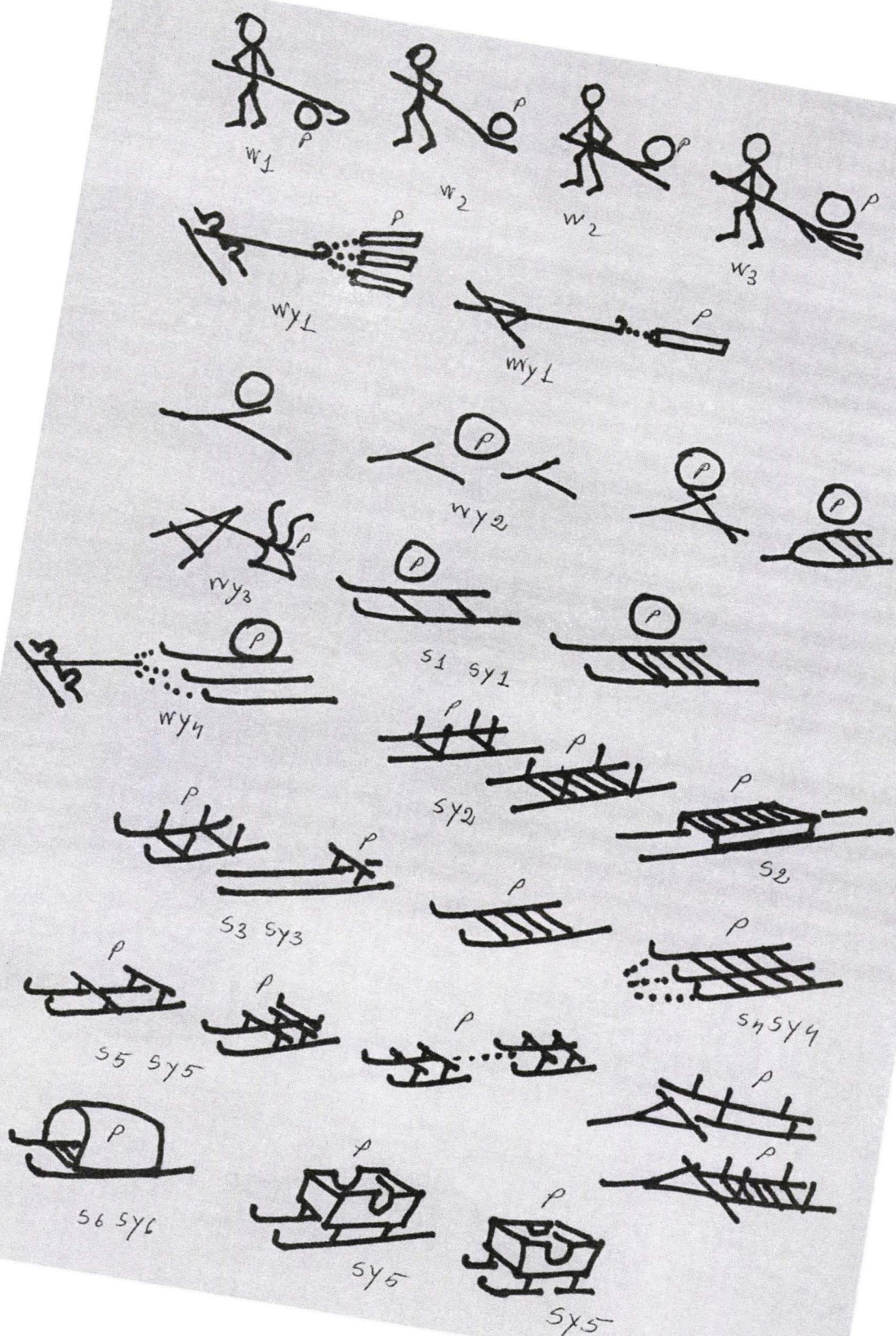
Catena „Suport” E – devine structură A la mijloacele de transport de mici dimensiuni și structuri A la vehicule și ambarcațiuni;

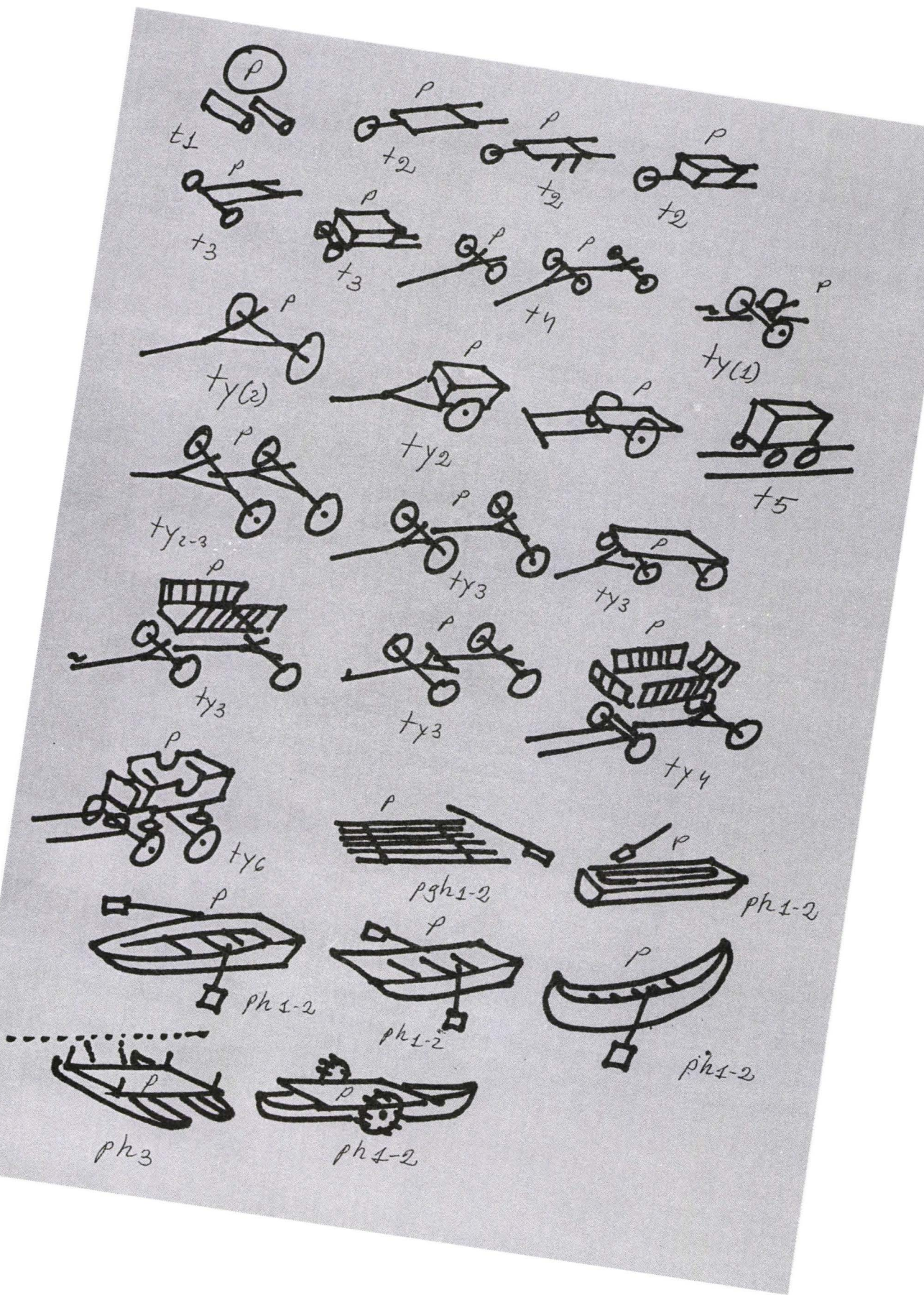
Catena „Roți” F- devin structuri B la clasele de categoria t și ty (de la roabe la trăsuri).

14. DIMANICA SISTEMULUI ÎN TIMP

Modelul de sistem descris pentru mijloacele de transport tradiționale, supraviețuind fragmentat în prezent, include atât sisteme tehnice arhaice cât și tradiționale, în care pătrunderea mijloacelor de transport moderne este rapidă și radicală. Sistemul tehnologic și tehnic tradițional a fost modificat pentru fiecare mijloc de transport prin introducerea de materiale noi (metal), prin creșterea complexității lor, prin adaosul de dotări de confort, schimbări de funcții sau prin adaptarea unor surse de energie noi. Procesul de modificare a debutat pe plan european în secolul al XVII-lea începând cu mijloacele de transport mari, a devenit realitate în spațiul carpatic prin penetrație din vest spre est, în secolul al XVIII-lea, s-a răspândit în secolul al XIX-lea și s-a generalizat mai ales în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Sistemul tradițional se diluează prin dispariția unor mijloace de transport, prin adaptare funcțională, dar caracteristica sa este disoluția în raport cu sistemul modern de transport. Tendințele actuale exclud din sistem mai ales categoriile w-wy și zy, xy dar și vehiculele tradiționale din clasele ty (carele, căruțele, trăsurile). Factorul principal al schimbării îl reprezintă motorul și sursele de energie moderne (aburii, electricitatea în prezent). Rularea, plutirea și zborul au introdus mijloace de transport moderne (autovehicule, trenuri, vapoare, avioane), conturându-se un sistem MT modern.







BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

- ***, *Arta populară în Valea Jiului* (sub red. N. Dunăre, C. Irimie, I. Frunzetti), București, 1963.
- ***, *Atlasul Complex al Porților de Fier* (sub red. Șt. Milcu, C.S. Nicolăescu-Plopșor, R. Vulcănescu), București, 1972.
- ***, *Atlasul Etnografic Român* (sub red. Ion Ghinoiu), vol. 2, *Ocupațiile*, București, 2005.
- ***, *Etnografia Văii Bistriței* (sub red. Șt. Milcu), Piatra Neamț, 1973, capitolul *Transporturi tradiționale*, autor Ion Vlăduțiu.
- ***, *Mărginenii Sibiului. Civilizație și cultură populară românească* (sub red. C. Irimie, N. Dunăre, P. Petrescu), București, 1985, capitolul *Mijloace de transport*, autor Mihai Sofronie.
- Albu V. Pamfiiu, *Sisteme și mijloace de transport oglindite în expoziția de bază a Muzeului de etnografie Lupșa*, în „Sesiunea de cercetări științifice a muzeelor etnografice și de artă populară, 1966”, București, 1972, p. 495-496.
- Antipa, Grigore, *Pescăriile și pescuitul în România*, București, Viena, Lipsca, 1916.
- Bocșe, Maria, *Sisteme de transport și comunicație în Munții Trascăului (Valea Mogoșului)*, în „AMET pe anii 1971-1973”, 1973, Cluj-Napoca, p. 373-389.
- Bocșe, Maria, *Sisteme tradiționale de transport în Munții Apusenii*, în „Apulum”, XIII, XCXLXXV, p. 581-603.
- Bocșe, Maria, *Sisteme tradiționale de transport*, în „Bistrița-Năsăud. Studii și cercetări etnografice” (sub red. N. Dunăre), Bistrița, 1977, p. 259-279.
- Bratiloveanu-Popilian, Marcela, *Mijloace de transport în jud. Alba*, în „Studii și comunicări de istorie a civilizației tradiționale din România”, II, Sibiu, 1981, p. 247-253.
- Butură, Valer, *Etnografia poporului român*, Cluj-Napoca, 1978.
- Cebuc, Alexandru, Moraru Constantin, *Din istoricul transporturilor de călători din România*, București, 1967.
- Chelcea, Ion, *Lunții monoxile la noi*, în „Revista Muzeelor”, V, 4/1968, p. 362-366.
- Chelcea, Ioan, *Cramba. Structură și funcție, contribuții la cunoașterea culturii noastre agrare în „Apulum” X, MXMLXXII*, p. 817-833.
- Chelcea, Ion, *Meșteșugul rotăritului în unele sate de pe valea Dunării (între cursul inferior al Oltului și Moștiștea)*, în „Cibinium 1969-1973”, Sibiu, 1974, p. 233-251.
- Conea, Ion, *Clopotiva, un sat din Țara Hațegului*, I-II, București, 1940.
- Damé, Fr., *Încercare de terminologie poporană românească*, București, 1898.
- Focșa, Gh., *Țara Oașului. Studiu etnografic. Cultura materială*, Vol. II, București, 1975.
- Idu, Petru, capitolul *Transporturi*, în „Țara Bârsei”, I (sub red. N. Dunăre), București, 1972, p. 359-374.
- Kós, Karoly, *Pietrăritul și pietrele de moară din Ciucu*, în „AMET pe anii 1959-1961”, Cluj-Napoca, 1963, p. 79-109.
- Marian, Stroia, *Unele observații cu privire la mijloacele de transport din județele Vâlcea și Mehedinți*, în „Muzeul Satului. Studii și cercetări”, 1970, p. 295-302.
- Mehedinți, Simion, *Coordonate etnografice. Civilizația și cultura*, București, 1930.
- Mihăilescu, Liviu, *Catalogul colecției de etnografie și artă populară a Muzeului Brăila*, București, 1979.
- Pamfile, Teodor, *Agricultura la români*, 1913.
- Pamfile, Teodor, *Industria casnică la români. Trecutul și starea ei de astăzi. Considerații de artă și tehnică populară*, București, 1910.
- Păcală, Victor, *Monografia Comunei Rășinari*, Sibiu, 1915.

SCHWARZWÄLDER FLÖBER AUS SCHILTACH IN SIEBENBÜRGEN

PLUTAȘII DIN PĂDUREA NEAGRĂ (SCHILTACH) ÎN TRANSILVANIA

Rezumat: În cadrul programului de reorganizare administrativă a Transilvaniei, după anul 1867, când au fost reînființate fostele comitate, s-au creat o serie de noi oficii silvice. După un timp relativ scurt s-a făcut resimțită lipsa forței de muncă calificată în construirea unor poduri rezistente, a unor drumuri modernizate și în realizarea anumitor categorii de construcții speciale: tăuri („opusturi”) pentru acumularea apei și jilipuri pentru aducerea buștenilor la locul de plutire. De exemplu, lemnul din Valea Sebeșului, a început să fie tot mai căutat pentru armarea minelor din Valea Jiului, deschise în acea perioadă.

Vestea potrivit căreia, în Transilvania, se căutau plutași experimentați s-a răspândit destul de repede, până în Pădurea Neagră, mai precis în valea râului Kintzig, unde, în anii 70 ai secolului al XIX-lea, s-a făcut resimțită o criză economică, care a avut următoarele cauze:

- plutăritul n-am mai putut face față concurenței transportului lemnului din Bavaria, din Munții Voghezi și din regiunea lacului Bodensee, pe cale ferată, până la cel mai important loc de desfacere: piața de lemne din Strasbourg;

- plecarea unui număr însemnat de întreprinzători și negustori ce transportau, cu plutele, cantități mari de lemne din Valea Kinzing în Franța după războiul franco-prusac, din 1870/71.

În aceste condiții privirile plutașilor din Schiltach, dar și din câteva localități vecine s-au îndreptat spre Transilvania, pentru a-și câștiga existența pe râurile Arieș-Mureș, Valea Sebeșului sau pe râurile din Munții Gurghiului, pe care se putea practica plutăritul. În cadrul cercetărilor întreprinse am putut constata că mulți dintre plutașii care au lucrat în Munții Gurghiului nu s-au mai întors în Germania, căsătorindu-se cu localnice. În lipsa unui material arhivistic relevant legat de această problemă, investigațiile noastre s-au limitat la câteva scrisori ale plutașilor din Transilvania trimise familiilor și la câteva articole din presa germană cu caracter local și regional.

Informațiile din presă au fost mai însemnate în ceea ce privește relatările despre catastrofa care a avut loc în noaptea de 24/25 iulie 1871, când, o viitură puternică de pe Arieș, declanșată de ploi torențiale, a provocat, nu departe de Turda, moartea a patru plutași din Schiltach. S-au mai păstrat câteva documente emise de Oficiul Regal Maghiar Silvic din Cluj, prin care se reglementa pensia de urmași a victimelor acestui accident tragic. Din aceste documente reiese faptul că plutașii din Pădurea Neagră au fost bine plătiți și că duceau în Transilvania o viață decentă, ba chiar bună, în comparație cu populația locală. Acest lucru se poate constata și din singura fotografie care se cunoaște, reprezentând plutașii de pe Valea Arieșului - probabil la Bistra - fără soțiile lor rămase acasă. (Fig. 1)

Drumul parcurs din locurile natale până la destinația propusă, în cazul acestor Câmpeni, a fost descris și publicat mai târziu într-un ziar local de un plutaș din

Schiltach, cu numele August Fischer. Din această relatare aflăm că pe lângă plutași au plecat în Transilvania și câțiva meseriași: fierari (care confecționau șapecile - Flossbeile „Grempen”), cărbunari și drumari.

Plutașii care s-au adunat la Freudenstadt, au fost transportați pe osie prin Horb - Ulm - Augsburg - München - Salzburg - Pesta la Alba Iulia, și de acolo, tot cu care, direct la Ocolul Silvic din Câmpeni. Relatarea devine extrem de fermecătoare, atunci se descriu realitățile întâlnite într-o lume pentru el nouă - primul contact cu populația băștinașă din Munții Apuseni.

Faptul că la Bistra, unde se afla cartierul lor general, nu aveau o biserică romano-catolică și preot nu-i deranja prea mult pe plutași, de altfel destul de evlavioși, dar ce i-a surprins a fost abundența animalelor sălbatice, care, mai ales iarna, atacau vitele din grajdurile sătenilor, rasa de cai de munte, așa cum ei nu o cunoșteau în Pădurea Neagră și folosirea boilor ca animale de tracțiune pentru buștenii din pădure. Noi au fost și cultura porumbului („cucuruz”), recoltarea fânului în „câpițe” și faptul că animalele se țineau pe câmp până toamna târziu.

Contactul celor veniți din Pădurea Neagră cu populația românească s-a statornicit chiar din primele zile, când au fost repartizați fiecărui plutaș străin câțiva muncitori din zonă. După un timp „badensii”, cum se numeau plutașii veniți din Germania, care la început mai aveau anumite rețineri față de noii lor ortaci de muncă, îi caracterizau pe aceștia ca niște oameni foarte pașnici („friedfertig”). „Instrucțiunile” pentru modul de construire a „jilipurilor”, de exemplu, se făcea la început cu translatori. Cu ajutorul jilipurilor buștenii se aduceau la tău, aflat la locul de confluență a Văii Bistrei cu Valea Mare. Plutașii din Schiltach n-au văzut până atunci lacuri de acumulare atât de mari. Un convoi se alcătua din trei table („Sperren”), cu care se transportau și scânduri, din care își construiau colibe pentru înnoptat. Drumul parcurs până la Turda putea să dureze uneori opt zile. Plutăritul pe Arieș se practica până la 11 noiembrie (ziua „Sfântului Martin”), după această dată plutașii localnici se retrăgeau la vetrele lor până în primăvara următoare.

Populația băștinașă nu știa exact de unde au venit acești străini, confundându-i cu cei sosiți din Craina (Slovenia de azi). Într-un manuscris păstrat la Muzeul Orășenesc „Ion Raica” din Sebeș, al cărui autor este Iacob Aloman din Săsciori (Inv. 85) găsim următoarea însemnare cu privire la originea plutașilor din Valea Sebeșului: „... în anu 1875, au venit Rușii (probabil este vorba de ruteni din Maramureș) pe apa Sebișului în munții numiți Bistra, Prigoana și Ciban la lukru (!) pe apă și l-a făcut la drum la Șugag în sus și în anu 1880 au venit nemți din țara nemțească, comitatul Taisland și au făcut plute lungi și puneau grinzi de 12 metri legate table una după alta și cobora pe apă odată 500 grinzi și le aducea la joagăr în Sebeș în două zile, fusei și eu cu nemții la plute Iacob Aleman Săsciori”. Ceea ce a vrut să redea învățătorul Aloman prin cuvântul „Taisland” (scris așa cum s-a pronunțat în zonă) nu poate fi altceva decât „Deutschland”, deci plutașii aduși din Pădurea Neagră, la care li se spunea în Valea Sebeșului „Badensi”, adică veniți din partea sudică a provinciei istorice Baden (azi regiunea ține de Baden-Württemberg). Dintr-o scrisoare pe care Matthias Arnold o trimite din Bistra, în 27 februarie 1874, soției sale din Schiltach, aflăm că la prelungirea contractului său de muncă cu încă un an el urma să fie transferat pe Valea Sebeșului, unde, după spusele lui, râul curge mult mai repede. Așa îi numește și Renée Baiersdorf, în memoriile ei, în care descrie istoria joagărului din Sebeș.

Acest lucru se confirmă și într-o descriere splendidă cu veleități literare, din condeiul lui Albert Amlacher (1847-1939), învățător la Orăștie și preot la Sebeș, mare admirator al culturii populare românești și al spațiului mioritic. În descrierea intitulată *Drumeție prin Valea Sebeșului* el spune că până în anul 1899 se practica încă plutăritul în convoi de către plutașii veniți din Baden. Era o meserie extrem de grea, cu mari riscuri, pe un traseu de 48 km de la Tău până la Sebeș.

Din nefericire nu deținem date mai precise despre tehnica de construire a plutelor, de exemplu din câți bușteni se compunea o plută și cum erau legați buștenii între ei. Avem unele indicii, potrivit cărora pentru această ultimă operație se foloseau nuiiele (gânj) - la care se mai puneau: căpătâi, ciocârlie sau poinoc - special preparate -, așa cum o practicau plutașii din Pădurea Neagră la ei acasă. Împletirea acestor nuiiele („Wieden”) presupunea multă experiență, un anumit lemn și o tehnică specială. Suntem în posesia unor imagini realizate la Schiltach cu prilejul unei demonstrații practice, care s-a ținut la o întâlnire internațională a plutașilor (2006). Aceste fotografii ilustrează manoperele necesare pentru confecționarea nuiielelor de legat bușteni la plute. Un fel de cuptor zidit pentru obținerea elasticității nuiielelor în vederea împletirii lor a fost immortalizat fotografic în anii 20-30 ai secolului al XX-lea în Valea Brigoanei.

Ceea ce n-am reușit să documentăm până în prezent, este momentul din care s-a practicat, în Valea Sebeșului, plutirea liberă, denumită și „sălbatică” sau „cu lacul” („Driften” sau „Triften”), folosită până în anul 1965. Acest fel de plutărit s-a practicat de la Oașa până la Sebeș, adică pe o lungime de 76 km. Pe traseu existau trei „opusturi” (baraje) fiecare cu o capacitate în medie de 35.000 m³: unul se afla la Oașa (azi la fundul lacului) și două pe râul Ciban. Pe măsură ce exploatarea se ramifica pe văile laterale au apărut și altele, ca de exemplu cel de la Praja. Din primăvară până în toamnă plutașii, organizați în „echipe”, abăteau buștenii la firul apei și descurcau „plaghiile” cu o mare dibăcie.

Cât de rentabilă s-a dovedit a fi această metodă de transport la început, în anii industrializării socialiste, s-a ajuns la concluzia că plutăritul liber pe Valea Sebeșului nu numai că nu este economic - provocând pierderi cantitative de puțin 15-20% -, produce mari pagube proprietăților riverane și șoselelor, mai ales pe timpul inundațiilor, amenințând chiar așezările de pe traseu. Din aceste rațiuni și datorită faptului că Valea Sebeșului nu se preta pentru construirea unei căi ferate industriale, s-a trecut la transportul lemnului cu camioane înzestrate cu troliuri - ce s-a dovedit și mai nerentabil -, ca să nu mai vorbim de ignorarea factorului ecologic.

Plutăritul din Valea Sebeșului n-a inspirat numai condeiul lui Albert Amlacher, așa cum s-a arătat mai sus, ci și un artist plastic din Sebeș, Hermann Meuselbach (1858-1924), (Fig. 15) pe care istoricul de artă Gheorghe Fleșer îl caracterizează în felul următor: „Motivul predilect în creația sa rustică a fost peisajul Văii Sebeșului... De la vechile opusturi construite în amonte, care ne oferă imaginea plutăritului pe râu și până la morile ridicate pe cursul său inferior, pictorul redă cu precizie formele de relief în succesiunea lor, natura vegetației și îndeletnicirile specifice oamenilor: exploatarea lemnului (Plutașul român pe Valea Sebeșului...)”.

Nach der Wiedereinführung der Komitate in Siebenbürgen im Jahre 1876 im Zuge des österreichisch-ungarischen Ausgleichs, wurden in Siebenbürgen neue Forstämter geschaffen. Dadurch ist die Nachfrage nach Facharbeitern massiv angestiegen. Diese mussten allerdings aus andern Ländern geholt werden, da die einheimische Bevölkerung den höheren Ansprüchen des Brücke- und Straßenbaus oder anspruchsvolleren Waldarbeiten nicht gewachsen war. Der ungarische Staat muss eine geschickte Werbekampagne eingeleitet haben, denn in kurzer Zeit treffen wir fremde Facharbeiter in verschiedenen Forstrevieren Siebenbürgens an. 1870 wurden im Mühlbachtal die Riesen und Waldhäuser von „Badensern“ und die Straßen von Italienern gebaut. Unter „Badensern“ sind Flößer aus dem Schwarzwald zu verstehen, wobei in erster Linie das Kinzigtal in Betracht kommt.

Doch zunächst sollen die Gründe angeführt werden, die diese Männer zum Verlassen ihrer Heimat bewegt haben. Einige Erklärungen dazu finden wir schon in der älteren heimatkundlichen Literatur des Schwarzwaldgebietes. Hier kommt die Tatsache zum Ausdruck, dass mit der Einführung der Landstraßen und der Eisenbahn in das Kinzigtal die Flößerei für immer verdrängt wurde. Zu den wichtigsten Zeitzeugen gehörte der Floßherr und Bürgermeister Adolf Christoph Trautwein, der mit größtem Bedauern feststellen musste, dass das „astreiche und abhölzig Bergholz“ mit dem qualitätsvollen Holz, das aus Bayern, den Vogesen und vom Bodensee mit der Eisenbahn auf den Straßburger Markt gebracht wurde, nicht mehr konkurrieren konnte. Dazu kam noch, dass nach dem Krieg von 1870/71 viele alte Geschäftsfreunde der Kinzigflößerei nach Frankreich ausgewandert sind. Das deutsche Reichsgesetz vom 1. Juni 1870 versuchte zwar, der Flößerei mit verbundenen Hölzern durch eine teilweise Abgabenbefreiung entgegenzukommen, doch konnte dies auch nicht viel an den Verhältnissen ändern. Es war die wirtschaftliche Not, die die Schiltacher Flößer zwang, ab 1871 nach Siebenbürgen auszuwandern. Die „Geschichte der Schiltacher Schifffahrt“ von Hermann Fautz lässt uns wissen, dass diese Flößer auf den Flüssen Theiß, Mieresch und Arieş ihr Brot verdienten. Manche seien von dort nicht mehr zurückgekehrt, sondern blieben im fremden Land, wo Nachkommen von ihnen heute noch, z. B. in Gorgen (Gurghiu) leben.

Die Beweggründe waren also primär wirtschaftlicher Natur und bestimmt, nur in beschränktem Maße mit dem Wunsch verbunden, „die lockende Ferne zu erlernen“ wie manchmal behauptet wurde.

Aus dem Brief, den Matthias Arnold am 27. Februar 1874 seiner Frau nach Schiltach schreibt, kann man entnehmen, dass die Aufenthaltsdauer eigentlich befristet war, aber nach deren Ablauf um ein weiteres Jahr verlängert werden konnte. Diese Entscheidung hatte anscheinend der Floßmeister zu treffen. Aus diesem Brief geht weiter hervor, dass Matthias Arnold in der Verlängerungszeit eine Versetzung aus dem Aranyos- in das Mühlbachtal bevorstand, „... wo der Fluss viel schlechter sein soll ...“. Was das genau in der Flößersprache jener Zeit zu bedeuten hatte, ist heute ungewiss. Meinte der Schiltacher Flößer vielleicht, dass der Mühlbach für das Flößen mit Gestören (d. h. Einzelflöße), wie er es von zu Hause kannte, ungeeignet sei? Tatsache ist, dass auf diesem Gebirgsfluss seit jeher die „wilde Trift“, also das Befördern von Einzelstämmen betrieben wurde. Arnolds Brief ist das einzige Dokument, das uns zeigt, wo die Schiltacher Flößer eines ihrer Lager, wahrscheinlich das Hauptlager hatte, und zwar in Bistra vor Câmpeni (Topanfalfa), 65 km von Turda (Thorenburg).

Damit fiel der Name der Ortschaft, die an den tragischen Unfall in der Nacht vom 25. auf den 26. Juli 1871 erinnert, in dem vier Schiltacher Flößer den nassen Tod gefunden hatten. Darüber berichtet zum ersten Mal die „Kinzigtaler Zeitung“ am 3. August 1871. Darin heißt es, dass die Floßmannschaft bei Thorenburg in improvisierten Zelten zu übernachten gezwungen war, da in der damals schwach besiedelten Ortschaft selbst keine Wohnungen zu finden waren.

In Anbetracht dessen, dass über diesen tragischen Unfall keine weiteren Details überliefert worden sind, was darauf zurückzuführen ist, dass noch keine systematischen Forschungen angestrebt wurden, fand es die Schiltacher Flößergruppe der Überlegung wert, Untersuchungen nicht nur in lokalen, sondern auch in siebenbürgischen Archiven einzuleiten. Dabei sollte nicht nur versucht werden, die näheren Umstände der Katastrophe vom Juli 1871 zu eruieren, sondern auch ein möglichst wirklichkeitsgetreues Bild über die Arbeit und das Leben der Schiltacher Flößer in Siebenbürgen zu bringen. Dazu gehören Informationen über die Bedingungen unter denen die Verträge mit der Verwaltung der Staatlichen Walddomänen abgeschlossen wurden, Aufenthaltsdauer, Entlohnung, soziale Absicherung (z. B. bei Arbeitsunfähigkeit oder Todesfall), Aspekte des Zusammenlebens mit der einheimischen, rumänischen oder ungarischen Bevölkerung.

Nachforschungen in rumänischen Archiven gestalten sich insofern schwierig, als ein großer Teil der Bestände der Zentralinstitutionen für Forst- und Waldwesen aus der Zeit nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich am Ende des Ersten Weltkriegs zerstört oder nach Ungarn verlagert wurden. Einige indirekte Hinweise fanden wir in deutschsprachigen überregionalen Zeitungen wie „Hermannstädter Zeitung“, „Siebenbürger Bote“ und „Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt“. Diese enthielten eine Reihe von Nachrichten, die die Ursachen und Zusammenhänge zeigen, die im Sommer 1871 zu tragischen Unfällen, wie dem bei Thorenburg in der Nacht vom 25./26. Juli, führen konnten. Es geht dabei um alarmierende Hochwasserberichte und Nachrichten von Überschwemmungen, die vor allem den westlichen Teil Siebenbürgens mit den Westkarpaten und teilweise der Südkarpaten in Mitleidenschaft gezogen haben. Auch Einheimische kamen damals ums Leben.

Während unsere archivalischen Recherchen auch im Bestand: Forstdirektion Turda, der im Klausenburger Kreisarchiv aufbewahrt wird, ergebnislos ausfielen stießen wir im Schiltacher Stadtarchiv auf besonders relevante urkundliche Quellen, die sich vorzüglich für die Detailforschung *nach den Folgen der Katastrophe* vom 25./26. Juli 1871 im Arieș-Tal eignen.

Bei den Quellen handelt es sich um Urkundenkonzepte und Originale, die sich primär auf die jährlichen Unterstützungsbeiträge für die hinterlassenen Witwen und Waisen der in Siebenbürgen verunglückten Flößer Samuel Trautwein und Mathias Steiger, beziehen. Das Urkundenmaterial datiert aus dem Zeitraum Juli 1873 – Juli 1874 und setzt sich zusammen aus Akten (Amtschreiben und Gemeindeprotokollauszügen) die vom Schiltacher und Wolfacher Bürgermeisteramt, bzw. von der Königlichen Ungarischen Güterdirektion in Klausenburg, verfasst wurden.

Obwohl das Schiltacher Bürgermeisteramt sich bald nach der Katastrophe schon im Februar 1872 an das Königliche Ungarische Forstamt in Klausenburg in Entschädigungsangelegenheiten der ertrunkenen Flößer wandte, und für jedes hinterlassene Kind bis zum vollendeten 14. Lebensjahr eine jährliche Unterstützung von 50 Fl (Gulden) und den gleichen Betrag für eine Witwe anforderte, was bis Ende Juli 1783 noch nicht geschehen war, sah die Stadtführung Schiltach's sich veranlasst

sich am 31. Juli 1873 an das Großfürstliche Bezirksamt in Wolfach zu wenden „... mit der ergebensten Bitte auf diplomatischem Wege wohlgefälligst zu bewirken, dass von Seiten der Königlichen Ungarischen Regierung den Familien der beiden verunglückten Flößer ein bestimmter jährlicher Unterstützungsbeitrag endgültig und ohne Verzug festgesetzt und regelmäßig an dieselben abgeliefert werde“.

Aus diesem Schreiben geht hervor, dass das Forstamt aus Klausenburg einige Male eine Unterstützung bereits diesen Familien gewährte, doch es kam kein Bescheid über die Höhe der jährlichen Unterstützungsbeiträge, obwohl die von den zuständigen Behörden beantragten Vermögens- und Alterszeugnisse der einzelnen noch lebenden Familienmitglieder rechtzeitig eingesandt wurden.

Die Bemühungen auf diplomatischem Wege dieses Problem zu lösen, die anhand der erhaltenen Urkunden relativ lückenlos nachvollzogen werden können, blieben nicht erfolglos. Das Großfürstliche Bezirksamt wandte sich an den Kaiserlichen Deutschen Botschafter in Wien, Graf von Schweinitz, der sich seinerseits in dieser Angelegenheit, über das Ministerium des Äußeren, beim Königlichen Ungarischen Finanzministerium einsetzte.

Aus der Note der Ungarischen Güterdirektion vom 6. Dezember 1873 kann entnommen werden, dass nichts mehr im Wege stand, beginnend mit dem 26. Juli 1871, also dem Tag der Katastrophe in Siebenbürgen, den Witwen Christina Trautwein und Justina Steiger eine fließende Pension, vom genannten Betrag, zuzusagen und bis wann die Erziehungsbeiträge, von 50 Gulden der insgesamt acht Waisen gewährleistet wurden. Zurückgehalten wurde von beiden Familien der Totalbetrag von 586 Fl 80 Kreuzer für die bis November 1873 erhaltene Vorschüsse.

So präzise und ausführlich die hier präsentierten Akten in Bezug auf die Abwicklung einer so lebenswichtigen Angelegenheit sind, so sehr vermissen wir zusätzliche Hinweise oder Einzelheiten über den tragischen Vorfall vom 25. auf den 26. Juli bei Thorenburg oder über andere Aspekte der sozialen Absicherung der Schwarzwälder Flößer in Siebenbürgen. Ein Absatz, aus dem Schreiben des Schiltacher Bürgermeisteramtes an das Bezirksamt in Wolfach vom 31. Juli 1873, scheint uns doch besonders relevant in diesem Zusammenhang: „Durch hieher abgesandten Königlichen Ungarischen Forstmeister [dessen Namen der Amtschreiber nicht wiedergeben konnte], wurde mit den gedungenen Flößern ein Vertrag (von welchem wir leider keine Anfertigung haben) abgeschlossen, in welchem unter anderem auch die Bestimmung enthalten ist, dass die Königliche Ungarische Regierung im Falle der Verunglückung eines eingewanderten Flößers für die Hinterbliebenen in geeigneter Weise Sorge tragen werde“.

Die Form und Höhe der Entlohnung ist uns nicht bekannt, doch man kann davon ausgehen, dass sie von der Zahl der Flößertransporte bedingt war. Auch ist anzunehmen, dass die überaus gefährliche Arbeit von den staatlichen Forstämtern angemessen entlohnt wurde. Dafür spricht die Tatsache, dass Matthias Arnold seiner Frau regelmäßig 40 Gulden zukommen lassen konnte.

Dass die Flößer sich in Siebenbürgen durch einen besonderen gesellschaftlichen Status gegenüber der einheimischen Gebirgsbevölkerung auszeichneten, schließen wir aus dem (leider) einzigen erhaltenen Gruppenbild von 14 Schiltacher Flößern um 1870/71. (Abb. 1)

Es wurde nach aller Wahrscheinlichkeit in Thorenburg aufgenommen, doch wäre es vorstellbar, dass ein Fotograf nach Bistra bestellt wurde. Auffallend ist in dem Bild die modische städtische Kleidung mit Lederstiefeln, im Kontrast, zu jener der



Abb.1

rumänischen Waldarbeiter, die bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts schlichte Wollkleidung und Bundschuhe trugen.

Eine für die Rekonstruktion der Lebensbedingungen und des Alltags der Schiltacher Flößer in Siebenbürgen äußerst wichtige Aufzeichnung wurde nach dem tragischen Unfall in den „Kinzigtaler Nachrichten“ veröffentlicht und stammt aus der Feder des in Schenkenzell

gebürtigen Flößers *August Fischer*. „Bis zu meinem 18. Lebensjahr habe ich zu Hause im Walde als Holzhauer mit meinem Vater gearbeitet, der selbst ein tüchtiger Flößer war. Aber dann wollte auch ich, wie auch andere Burschen die Flößerei erlernen. So ging ich zur Flößerei nach Schiltach, wo ich mich mit großer Freude meiner neuen Beschäftigung hingab. Hier fuhr ich mit einem Langfloß bis nach Willstätt und Kehl. Besonders wurde die Flößerei lebhaft betrieben auf der Wolf von Rippoldsau nach Wolfach. Die Kurgäste in Rippoldsau zeigten ein großes Interesse an der Flößerei. Unter diesen waren auch *Siebenbürger* Staatsherrn, die die Flößerei in Rippoldsau beobachteten. Da dachten sie an ihre Heimat, an ihre große Waldungen, wie man auch dort das Holz mit der Flößerei aus den Wäldern schaffen könnte, denn dort fehlte es an Eisenbahnen und guten Wegen“.

Die Aussage bezüglich der fehlenden geeigneten Transportmittel betrifft wahrscheinlich die Waldeisenbahnen, die auch in anderen Teilen Europas erst später eingeführt wurden. Tatsache ist, dass erfahrene Flößer für die Staatlichen Walddomänen nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich im Jahre 1867 sehr gefragt waren. Die Personen, die Fischer als „Staatsherrn“ bezeichnete, waren Forstmeister aus dem damals ungarischen Siebenbürgen, die für Schwarzwälder Flößer geworben hatten. Von größter Bedeutung ist Fischers Aussage, dass die Grundbachflößer vorwiegend aus Rippoldsau, Schapbach und Wolfach rekrutiert, während die Langflößer (für lange Floße mit drei Sperren) in Schiltach, Wolfach und Schenkenzell gedungen wurden.

Dass sich in der Begleitung der Flößer auch Handwerker befanden, wie Schmiede, die die Floßbeile (Grempen) u. dgl. hergestellt haben, Köhler, die für die Schmiede die Kohle lieferten, ja sogar Wegmacher, die durch die dichten Waldungen gangbare Wege machen mussten, damit das Holz bis an die Flüsse transportiert werden konnte, ist erstmals aus Fischers Aufzeichnungen bekannt. Man wusste diesbezüglich nur so viel, dass einige Flößer mit ihren Ehefrauen nach Siebenbürgen ausgewandert sind. Fischer weiß zu berichten, dass die Wegmacher von Kniebis kamen.

Aus Fischers Aufzeichnungen erfahren wir zum ersten Mal auch über andere Vertragsklauseln, wie, dass die ungarische Regierung noch zusätzlich die Verpflichtung übernahm, die Flößer zu dem Lohne zu verköstigen und vor den „halbwilden Bewohnern des Landes zu beschützen“. In der Tat waren anfangs die Bewohner Siebenbürgens den Flößern gegenüber nicht wohlgesinnt, da sie befürchteten, dass sich diese hier endgültig niederlassen würden.

Fischers Berichterstattung enthält besonders aufschlussreiche Angaben auch über die Vorbereitungen der Fahrt nach Siebenbürgen und der Zahl der Schwarzwälder Flößer, die 1871-1872 ihre Reise nach Siebenbürgen „in die lockende Ferne“ antraten. Laut dieser Statistik hatten in diesen Jahren rund 180 Flößer von ihrer Heimat Abschied genommen, wobei ca. 90, die 1871 nach Siebenbürgen zogen, Vorbereitungsarbeiten für die Flößerei durchzuführen hatten.

Der übliche Sammelplatz für die auswandernden Flößer war Freudenstadt. Der Konvoi, zu dem auch August Fischer gehörte, bestand aus 92 Mann, zusätzlich wurden auch einige Köchinnen mitgenommen „die uns in fremdem Lande nach der Heimatsitte gekocht haben“.

Von Freudenstadt ging die Reise mit dem Fuhrwerk über Horb, Ulm, Augsburg, München, Salzburg, Wien, Ofenpest (Budapest) nach Karlsburg und von hier nach Topanfalva (Câmpeni), wo sich das zuständige Forstamt befand.

So wie auch aus den oben erwähnten Akten ersichtlich ist, diente diese Route auch für den Postverkehr.

Topanfalva befindet sich in dem Westgebirge (Westkarpaten) am Oberlauf des Aranyos. Die heutige, rumänische Ortsbezeichnung ist Câmpeni. Deutsche gibt es keine, da sich diese Ortschaft außerhalb des sächsischen Siedlungsgebietes befindet. Die Kleinstadt zählt heute rund 25.000 Einwohner, die zum großen Teil in der Holzverarbeitungs- und Textilindustrie beschäftigt sind, Wirtschaftszweige die in kommunistischer Zeit massiv ausgebaut wurden. Was die ethnische und konfessionelle Struktur dieses Marktfleckens betrifft, erkannte Fischer richtig den kleinen Anteil der römisch-katholischen, im Vergleich zu den griechisch-katholischen Glaubensgenossen. Aus diesem Grund stand den Flößern nur ein kleines Kirchlein zur Verfügung, worauf sich die deutschen Flößer veranlasst sahen „manches anzuschaffen, um es schön zu schmücken“. Der Gottesdienst wurde nicht regelmäßig abgehalten, bis der Bischof von Karlsburg einen Geistlichen für die Schwarzwälder Gastarbeiter bestimmte, der mit ihnen deutsch sprechen konnte.

Gewöhnungsbedarf für die Ankömmlinge gab es auf Schritt und Tritt: Die dichten Waldungen waren oft recht unheimlich gewesen; Wölfe und Bären gingen vor allem im Winter auf Raub aus und konnten in dieser Jahreszeit zur Plage werden. Auch die Nutztiere (Zugtiere) waren in Siebenbürgen anders als in der Heimat. Während die Pferde, die sehr klein waren nur zum Reiten benutzt wurden, spannte man zum Ziehen der Baumstämme gewöhnlich Ochsen an. Fischer nennt sie „Büffelochsen“, wobei man in Siebenbürgen unter einem Büffel den schwarzen Wasserbüffel versteht.

Den Berichterstatter aus dem Kinzigtal interessierten Land und Leute, deren Lebensart und Bräuche und alles was er aus seiner Heimat nicht kannte. Z. B. den Anbau des Maises oder „Welschkornes“ rumänisch „cucuruz“, die Viehzucht, wobei ihn in Staunen versetzte, dass das Vieh nur während des Winters in bescheidenen Ställen untergebracht wurde und in wärmerer Jahreszeit sich im Freien aufhalten musste und dass das Heu, auch während des Winters, nicht nach Hause transportiert, sondern auf der Wiese in großen Schochten (Heuschober) oder Haufen aufbewahrt wurde, bis es verfüttert wurde.

Besonders aufschlussreich für unsere Recherchen sind die Aufzeichnungen über den Aufgabenbereich der badischen Flößer und über ihre Beziehungen zur einheimischen Bevölkerung. Aus diesen geht hervor, dass gleich nach der Aufnahme ihrer Tätigkeit, den deutschen Flößern Rumänen zugeteilt wurden, um von ihnen das Flößen zu erlernen. Dazu waren anfangs Dolmetscher erforderlich. Wie auch aus

anderen Quellen hervorgeht, waren die Schwarzwälder Flößer auch für die Errichtung von Riesen („jilipuri“) zuständig: „Nachdem wir die Flüsse zum Flößen eingerichtet hatten, gingen wir in die großen Waldungen um das Holz zu fällen und herzurichten. Dann machten wir uns die Riesen (das sind künstlich angelegte Holzrinnen, mit welchen das Holz oft stundenweit fortgeleitet wird, nur für Gebirgsgegenden anwendbar) in denen wir das Holz ins Tal gereist haben auf die Einbindstände wo wir das Holz in den Bach eingebunden haben“.

Was die eigentliche Flößertätigkeit betrifft, erfahren wir aus den von Fischer veröffentlichten Aufzeichnungen, welches die zwei Flüsse für Grundbachflöße des Forstamtes Topanfalva waren: unter dem einen, den er Altbach nennt, ist der Aranyos zu verstehen, der andere ist der Valea Mare-Fluß:

„Bei Bisztra sind sie zusammengelaufen, wie bei uns in Schenkenzell die Kinzig und die Reinerzau. In Bisztra hatten wir einen großen Weiher, etwa 3 mal so groß als unsere früherer Schenkenzeller Weiher. Hier wurden dann drei Flöße zu einem Langfloß mit 3 Sperren vereinigt auf dem Aranyosfluß (so hieß der Fluß, in den viele Gebirgsbäche einmündeten) bis nach Torda gefloßt und von hier weiter bis zu seiner Einmündung in die Maros“.

Leider hatten die Flößer unterwegs keine Übernachtungsmöglichkeiten und aus diesem Grund mussten sie auf der weiten Fahrt Bretter mitführen, um abends Hütten aufzuschlagen, wo sie sich in der Nacht mit Teppichen zudeckten. Sie hatten mit dem Floß für die Strecke von Bistra (Bisztra) bis Torda (Thorenburg) oft acht Tage gebraucht. Gefloßt wurde bis zum Tag des Hl. Martin (11. November). Dann zogen sie mit den Rumänen („Walachen“) bis zum nächsten Frühjahr in die Wälder um Holz zu fällen. Hier lernten die Schwarzwälder Flößer das Leben auf der Alm der Westkarpaten kennen, die sie an die Alpen erinnerten, bloß dass es hier sehr früh, also Ende August schon kalt wurde. Bei dieser Gelegenheit lernten sie auch die einheimische Gebirgsbevölkerung kennen, welche ihr ganzes Vieh im Juli und August im Gebirge weiden ließen, ihnen Milch und Käse nach Belieben zur Verfügung stellten und so konnten sich die Flößer davon überzeugen, dass die Rumänen, die anfangs noch als „halbwilde Bewohner“ qualifiziert wurden, ein friedfertiges Volk waren.

Die größten Schwierigkeiten die die Flößer zu überwinden hatten, waren die von Wolkenbrüchen ausgelösten Überschwemmungen, auf die auch die Katastrophe vom Juli 1871 zurückzuführen ist. August Fischer weiß von einem Fall zu berichten, als auf diese Weise zwei Männer ums Leben gekommen sind und zwei andere sich nur retten konnten, indem sie sich an den Hecken festklammerten. Da keine weiteren Einzelheiten angeführt werden, auch was den Katastrophenort betrifft, könnte angenommen werden, dass die Opfer nicht Schwarzwälder Flößer gewesen sind. Doch andererseits überraschen uns die Übereinstimmungen mit der Katastrophe vom 25. auf den 26. Juli 1871, wobei wir keine Erklärung dafür finden, warum er in diesem Falle den Namen seiner Landsleute nicht erwähnt. Dieses findet Fischer auch an der Stelle für unwichtig, wo er von der Ermordung eines Schwarzwälder Flößers in Abrud (Großschlatten/Abrudbánya), also unweit von Bistra, spricht.

Ganz anders im Falle einer anderen Katastrophe, und zwar einer Pestepidemie, die laut Fischers Berichterstattung anderthalb Jahre nach der Ankunft der Flößer in Siebenbürgen – vermutlich im Spätsommer 1873 – ausgebrochen ist. Hier gehen die Aufzeichnungen des Schenkenzeller Flößers bis ins Detail. Die Krankheit hatte auch einem Kameraden aus Oberwolfach, dessen Namen nicht genannt wird, das Leben gekostet. Er starb während der Floßfahrt in Fischers Anwesenheit. Der unter den

Flößern ausgelöste Schrecken war so groß, dass sich die Belegschaft kurzfristig entschlossen hatte, das Floß abzugeben und in die Heimat zurückzureisen. Mit großer Mühe ist es den Beamten des Forstamtes gelungen, die Flößer von ihrem Entschluss abzubringen, indem sie ihnen als Vorbeugungsmaßnahme kostenlos Rum zur Verfügung stellten.

Fischers Aufgeschlossenheit und vielseitiges Interesse an all dem was ihm in Siebenbürgen begegnet ist, überrascht uns auch dort, wo er Torda (Thorenburg, heute Turda) beschreibt, die größte und wichtigste am Aranyos (Arieş) gelegene Ortschaft. Bei ihrer Abgeschlossenheit, dürfte die Stadtbesichtigung für die Schwarzwälder Flößer jedes Mal ein Ereignis gewesen sein. Von Fischer erfahren wir, dass zu jener Zeit ein neues Sägewerk errichtet wurde, dass viele Ausländer angesiedelt wurden, worunter böhmische Glasbläser und polnische Salzhauer zu verstehen sind, dass es hier ein Salzbergwerk und Solbäder gab. Mit den Solbädern waren die Salzseen gemeint, die durch den Einsturz alter glockenförmiger Steinsalzgruben entstanden sind, die man auch aus anderen siebenbürgischen Salzorten kennt.

Unsere Recherchen haben jedoch gezeigt, dass die badischen Flößer nur am Rande erwähnt, ja sogar oft mit jenen, die aus der Krain (im heutigen Slowenien) kamen, verwechselt wurden. In den handschriftlichen Aufzeichnungen eines rumänischen Flömers aus dem Mühlbachtal aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, wird als Herkunftsgebiet der Schwarzwälder Flößer bloß „Taitischland“ genannt. Der Verfasser dieser Chronik (Nicolae Aloman) konnte sich noch entsinnen, dass deren Flöße aus 12 Meter langen Stämmen gebaut wurden, eine Kajüte hatten und bei einer Fahrt bis zu 500 Stämmen talabwärts getrieben wurden.

Zum Schluss wollen wir uns einem Reisebericht widmen, der den besten Beweis dafür liefert, dass die Erinnerungen an die badischen Flößer bei der einheimischen Bevölkerung des Mühlbachtals im neunten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts noch wach waren.

Dieser stammt aus der Feder des Schriftstellers Albert Amlacher (1847-1939), der während seiner Laufbahn als Lehrer und Geistlicher in Mühlbach und im benachbarten Broos, eine Reihe von Novellen und Landschaftsschilderungen schrieb. Im Unterschied zu vielen seiner sächsischen Zeitgenossen wählte er seine Stoffe mit Vorliebe aus der Welt der rumänischen Hirten und dem Leben auf den Sennen. So lernte er auch das Leben der Goldwäscher, vor allem aber auch der Waldarbeiter und Flößer näher kennen.

In seinen Beschreibungen spricht Albert Amlacher sowohl vom Flößen als auch vom freien Triften.

„Fast regelmäßig um 11 Uhr vormittags fahren drüben die Flöße vorbei. Sie „länden“ unfern vom Waldhause, damit der Wechsel des Führerpersonals vorgenommen werden kann, und gehen mit dem eintreffenden Klausenwasser von Bistra weiter thalab. Werden jedoch Stämme (Klötze) frei getriftet, so dringt der melancholische Ruf A-ho ! A-ho ! der Russniaker, welche mit ihren langen Hacken die an das Ufer geworfenen Stämme wieder ins Wasser stoßen oder diese mit einem Blick verfolgen, wenn sie hier vorüberziehen“.

In Amlachers Beschreibung des Mittellaufes des Mühlbach, wird eine Stelle erwähnt, wo der Raum immer enger wurde, der sogenannte „Riesenhals“, wo die Stromschnelle der Rinne beginnt, die *Surau der Badenser Flösser*, ein von den Flößern sehr gefürchtetes Gebiet, das in früheren Jahren manches Menschenopfer forderte. Vielleicht meinte der Schiltacher Flößer Matthias Arnold diese Stelle, als er seiner

Ehefrau in seinem Brief vom 27. Februar 1874 vor seiner bevorstehenden Versetzung in das Mühlbachtal berichtete „... wo der Fluß viel schlechter“ sein soll.

Das Flößermotiv wiederholt sich in den Wanderbeschreibungen Amlachers auch an anderen Stellen. So z. B. als er von der Beseitigung der Folgen des Wolkenbruches aus dem Frühsommer 1888 berichtet, der zur Stauung großer Wassermassen führte und die Flößerei vorübergehend erschwerte: „A-ho ! ertönt ein langgezogener Ruf. Wir blicken auf: da um die Ecke biegen im pfeilschnellen Laufe einige Flöße, die, sobald sie in den Bereich des neuen See's gelangt sind, fast regungslos stillzustehen beginnen. So langsam ist an der Oberfläche derselben Strömung des Wassers, dass die Flösser aller Anstrengungen ungeachtet, um eine Strecke von hundert Metern zurücklegen, - es ist fast unglaublich, - nahezu zwanzig Minuten brauchen. Dafür können wir sie um so bequemer betrachten, die prächtigen stämmigen Gestalten, welche die gebrechlichen Fahrzeuge lenkend an uns vorbeigleiten. ... Mit welcher peinlichen Genauigkeit sie darüber wachen, dass die Flöße im richtigen Fahrwasser bleiben in nicht in das Bereich eines „toten Winkels“ getrieben werden, aus der sie nur schwere Anstrengung wieder herausholt. *Und wer diese romänischen Flößer hier hantieren sieht, muß bekennen, dass sie ihren Lehrmeister den Badensern alle Ehre machen*“.

Die Badenser waren – wie öfters erwähnt – auch für die Errichtung der Holzriesen zuständig (Abb. 2 a-c). Amlacher war sehr davon beeindruckt, mit welcher Schnelligkeit die Fichtenstämme in „ihrem hölzernen Bette herabgeschossen wurden, so dass sie am Ende in gewaltigen Bogen aufspringend, oft zwanzig Klaftern weit über den Mühlbach hinüber geschleudert werden (Abb. 3).

Abb. 2 a-c

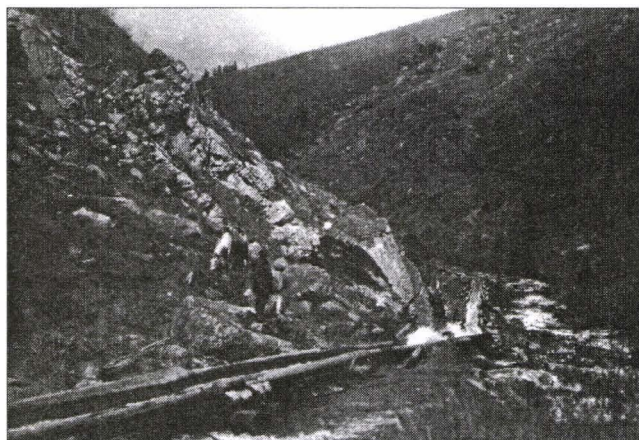




Abb. 3

Am Mühlbachufer werden sie entsprechend aufgeschichtet und zur Frühlings- und Sommerzeit alltäglich durch kundige Leute vermittle der Wieden (Seilen aus jungen Fichten- und Haselstämmen gedreht – zu Flößen verbunden, doch werden die Flöße gegenwärtig nur drei Baumlängen stark hergestellt, d. h. je dreistammlange Flöße an ihren Enden miteinander verbunden, während *ehedem die von den badensern Flößer geführten Riesenflöße zehn und noch mehr einfache Flosse vereinigten*. Vorder- und Hinterfloß erhalten je ein Ruder, mit Hilfe dessen wird die Steuerung in äußerst geschickter Weise vorgenommen. Es ist ein einziger Anblick die fertigen Flöße im Thalgrund vor sich liegen zu sehen, des Klausenwassers, das sie abwärts tragen soll, harrend. Genau zur Minute erscheint dasselbe, da durch die Klausenwärter pünktlich zur vorgeschriebenen Zeit die Klausen geschlagen, d. h. das Thor geöffnet wird (Abb. 4-6), durch welches die an verschiedenen Orten künstlich gestauten gewaltigen Wassermassen hervorstürzen und, indem sie sich in den Mühlbach ergießen, das gewöhnliche Niveau desselben um das Doppelte erhöhen. Schaukelnd, tänzelnd erhebt sich das erste Floß; ein Ruck und etwas Nachhülfe mit einer Stange, dann schwebt es auf der schäumenden Wasserfläche dahin und ist gleich dem Auge entschwunden, dann folgt das zweite, dritte, immer in kurzen Zwischenräumen, damit sie auf ihrer Reise nicht zusammenstoßen. Nun gilt's acht haben vor schnellen und tückischen Klippen, um nicht hängen zu bleiben oder sehr gar aufzusitzen ... Die Arbeit des Flösslars ist derart mühsam, so leicht sie auf den ersten

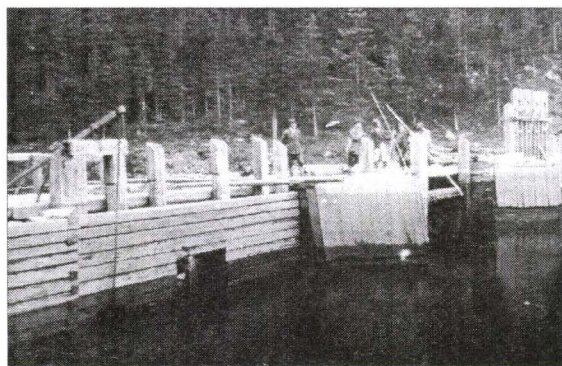


Abb. 4



Abb. 5

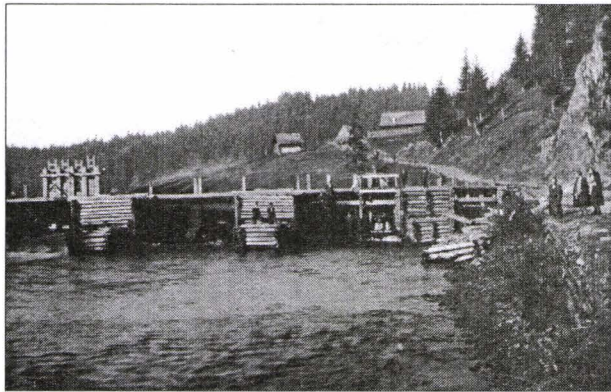


Abb. 6



Abb. 7

Anblick scheint, dass auf der Strecke von 48 km von Teu [Täu] bis Mühlbach die Führung der Flößer zweimal ... wechselt". Neben den Flößen wird aber auch viel Klotzholz, d. h. lose Baumstämme von 4 bis 6 Meter, getriftet (Abb. 7). Diese wurden bei steigenden Klausenwasser einfach „eingewässert“, d. h. in das Wasser geworfen und von den Fluten talab getrieben, bis sie endlich am Bestimmungsort in Mühlbach „geländet“, d. h. durch einen den Fluß sperrenden Rechen aufgefangen (Abb. 8), in einen Kanal getrieben und von da mit langen Hacken ans Land gezogen und aufgeschichtet (gestapelt) wurden. (Abb. 9)



Abb. 8

Abb. 9



Das Drehen der Wieden, das eine besondere Handfertigkeit und viel Erfahrung erfordert, setzte voraus, dass die Ruten im Vorfeld in Speziallöfen geschmeidig gemacht werden. Eine authentische Vorführung fand beim Internationalen Flößerkongress in Schiltach im Jahre 2007 statt und stieß auf unerwartetes Interesse. (Abb. 10-11)



Abb. 10



Abb. 11

Während die klassische Flößerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts stufenweise eingestellt wurde, ist das Driften oder Triften im Mühlbach-Thal noch bis Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts Jahre ausgeübt worden.

Von der Flößertradition in Siebenbürgen, und speziell im Tal des Mühlbach, die von den „Badensern“ maßgeblich geprägt wurde, sind bis auf diese spärlichen schriftliche Überlieferungen und zwei aussagekräftige Ölgemälde von Hermann Meuselbach im Mühlbacher Stadtmuseum fast keine Spuren mehr erhalten geblieben (Abb. 12) Die einzigen, die wir vor vier Jahrzehnten noch in Augenschein nehmen konnten, waren ein Wiedofen im Brigoana Thal, eine Reihe verfallener Holzriesen bei Oaşa und die Rechen zum Auffangen der Holzflöße des ehemaligen Dampfsägewerks von Mühlbach, in deren Firmengeschichte öfters auf die Bedeutung der Badenser Flößer hingewiesen wird. Laut der „Baiersdorfer Chronik“ - wie sich diese Firmengeschichte nennt -, wurde die erste Klause bei Oaşa im Jahre 1879 von Badensern errichtet und stand bis zum Jahre 1936 ununterbrochen in Betrieb. An gleicher Stelle entstand kurz danach ein neuer Staudamm, nach der von den Schwarzwälder Flößern in Siebenbürgen eingeführten Bauart (Abb. 13), den es bis Ende der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts noch gab. Zu jener Zeit gab es entlang des Mühlbachs, also auf einer Länge von 76 km, die für das Triften geeignet war, drei Staudämme oder Klausen dieser Art mit einem Fassungsvermögen von 35.000 Kubikmeter (im Schnitt), was erstaunlich ist, wenn man bedenkt, wie klein der Mühlbach oberhalb des ersten Staudammes von Oaşa Mare eigentlich ist (Abb. 14-15). Später gesellten sich durch die Erweiterung des Forstbetriebs in den Nebentälern des Mühlbachflusses noch einige hinzu.



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15

AUSWAHL LITERATUR:

Albert Amlacher, *Wanderungen im Mühlbachgebirge*, în: Jahrbuch des Siebenbürgischen Karpathen-Vereins 9, 1889, p. 27-60; J. Fröhlich, *Einiges über die Waldwirtschaft in Siebenbürgen*, în: Centralblatt für die gesamte Forstwirtschaft 54, Wien, 1928, p. 96-99; D. Roșu, *Opustul Oașa, o mare instalație hidraulică pe Valea Sebeșului*, în: Revista Pădurilor 1. 1937, Hermann Fautz, *Die Geschichte der Schiltacher Schiffferschaft*, în: Die Ottenau 28, 1941, 65 p.; D. Ivănescu, *Din istoria silviculturii românești*, București 1972, 324 p.; Ion Raica, *Din istoricul industriei forestiere de pe Valea Sebeșului*, în: Apulum 11, 1973, p. 837-849; Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București 1973, p. 302-306; Constantin C. Giurescu, *Istoria Pădurii Românești. Din cele mai vechi timpuri până astăzi*, București, 1976, 391 p.; Alexandrina Hățieganu, Theobald Streitfeld, *Cursul inferior al râului Sebeș și importanța sa pentru dezvoltarea economică a localităților din această zonă*, în: Apulum 15, 1977, p. 745-756; Gheorghe Fleșer, *Pictorul Hermann Meuselbach (1858-1924)*, în: Apulum 20, 1982, p. 529-533; Michael Leopold Hauser, *Jakoben und Kirlibaba an der Goldenen Bistritz im Herzen der Nordkarpaten*, Ludwigsdorf-Mariensee 1988, p. 33-43; Dorin O. Dan, *Un cronicar al timpului său. Dascălul Nicolae Aloman din Săsciori (1822-1901)*, în: Apulum 31, 1994, p. 353-366; Rudolf Rösler, *Zur Forstgeschichte Rumäniens*, în: New of Forest History 28, Viena, 1999, p. 15-76; Liviu Apostol, Constantin-Emil Ursu, *Valea Inferioară a Bistriței Auri*, Suceava 2003, 98 p.; Hans Harter, *Schiltach. Die Flößerstadt*, Hausach, 2004, 72 p.

CONSIDERAȚII PRIVIND ÎNCEPUTUL PICTURII PE STICLĂ ÎN ȚARA FĂGĂRAȘULUI

***Abstract:** The art of glass painting in Fagaras Country is related, as in the case of other centers of Transylvania, to Nicula, Fagaras area providing optimal conditions for the seating of the painters of Nicula (the oldest glass manufactories of Transylvanian, a large outlet market). Once settled here, they would have to adapt to the requirements of the local population.*

It is unclear which were the first icons painted in the Fagaras area and who were the painters who made them. In our research, done in the churches, museums or private collections, we found some icons that we consider to be the first made in Fagaras Country and, more precisely, in the town of Fagaras.

These pieces, by their painting style, similarity in composition and chromatic atmosphere, indicate that they were made by an icon painter come from northern Transylvania in the first decades of the 19th century. This assertion is also sustained by archival data. In the Protocols of the Greco-Catholic Church is recorded the birth of Natanail, the son of a painter of Nicula, married to a girl of Fagaras in February 1819.

The presence of these icons has been reported in the western part of the area, the town of Fagaras and the villages of Lisa, Breaza, Arpașu de Sus, Sâmbăta de Sus. Painted, in general, on a support of medium size (40x45), the icons have compendious and elementary compositions. The drawing is clumsy, naïve, being limited to the essential and indispensable lines of the proposed topic. Chromatics is reduced to a few colors: white, red, blue and green. The icon painter does not use mixtures or variations in tone. The garments are red, the faces and the hands are white and black is used for the contour. The background of the icons, free of any decorative or architectural element is blue with red little stars allowing the highlight of the characters. Painted on monochrome and not ornamental backgrounds, the icons with iconographic subjects, equilibrated compositionally and chromatically, induce harmony and a particular artistic charm. The frame and the cover, particulars elements of identification, are of fir wood and are four to five centimeters thick.

The iconographic area of the pieces made by the icon painter of Nicula established here is restrained to a few themes. He didn't venture to accomplish ample and complex compositions – The Virgin and Child, the iconographic type Odighitria, Saint Nicholas, Saints Constantine and Helena, Saint Haralambie.

Icoanele pe sticlă din Transilvania, apărute ca fenomen de masă, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, indiferent de zona unde au fost pictate sau de timpul când au fost create, prin cromatica lor vie și strălucitoare au constituit mult timp un sprijin pentru masa credincioșilor și lumea satelor, care vedeau în ele o frântură din împărăția cerească „oglindită într-un ciob de sticlă”¹.

¹ J. Dancu, D. Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 26.

Pictura pe sticlă din Transilvania reprezintă o temă de reală importanță în domeniul artei populare. Deși este un domeniu extrem de interesant, el dezvăluind nivelul cunoștințelor, superstițiile, concepția despre lumea de dincolo de moarte pe care o aveau țărani, a fost puțin cercetată.

Cercetarea unui univers atât de specific ca cel al icoanelor pe sticlă deschide perspective nebănuite în înțelegerea mentalității și sensibilității colectivității satului transilvănean, implicit a celui făgărășean.

Apărut și dezvoltat în centre diferite din Transilvania – Nicula, Șcheii Brașovului, Țara Făgărașului – cu Făgăraș, Arpașul de Sus, Cârțișoara – Laz, Lancrăm sau Maierii Albei Iulii, meșteșugul picturii pe sticlă, unitar în ceea ce privește materialele și tehnica, s-a dezvoltat în fiecare din centrele menționate mai sus pe o linie proprie. Aceste diferențieri, uneori precizate, alteori numai conturate, se manifestă la nivel artistic, în domeniul tematicii și uneori iconografic. Deosebirile zonale nu trebuie să surprindă, deoarece se întâlnesc la toate palierele artei noastre populare – port popular, țesături, ceramică populară.

Începuturile picturii pe sticlă în Țara Făgărașului nu pot fi determinate cu precizie. La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, circulau în zonă, icoanele realizate în lernuțeni, de doi iconari din care un singur nume cunoaștem – Sandu zugrav, în Brașov de Ioniță zugravul, la Nicula, icoane ce au inspirat arta picturii pe sticlă din Țara Făgărașului.

Icoanele de la lernuțeni s-au descoperit în biserica ortodoxă „*Sfântul Nicolae*” din Felmer, datate și semnate *Sandu zugrav* 1806, la Calbor, Veneția de Sus, în colecția Mănăstirii de la Sâmbăta de Sus, în număr relativ mare, fapt ce ne conduce la concluzia că, este posibil și probabil, ca icoanele să fie pictate în zonă, nu cumpărate de la târg, cu atât mai mult cu cât icoanele sunt icoane de iconostas, dimensiunile fiind apreciabile. Icoanele realizate în centrul lernuțeni și care se găsesc în Țara Făgărașului se încadrează în intervalul cronologic 1796-1817 și au fost zugrăvite, așa cum am precizat, de doi iconari - de Sandu zugrav și de un iconar anonim. Literatura de specialitate îi atribuie, însă, lui Sandu zugravul toate icoanele lucrate în acest centru la sfârșitul secolului al XVIII-lea și primul sfert al secolului următor. Analiza stilistică comparată a bogatului tezaur de icoane semnate sau atribuite celui pe care *Registrele de Stare Civilă* îl consemnează ca preot în 1824² sub numele de Pop Alexandru, icoane realizate în atelierul de la lernuțeni, aflate în muzee, colecții particulare, ne-a condus la concluzia că nu toate icoanele din acest centru, au fost pictate de Sandu zugravul. Există o evidentă deosebire între icoanele semnate de acesta și cele atribuite lui. Aceste icoane, datate cu caractere chirilice în marea majoritate, dar niciuna semnată, au fost pictate, începând cu 1796 până spre finalul primului deceniu al secolului al XIX-lea, de un iconar al cărui nume, deocamdată, nu îl știm. Diferențele dintre cei doi iconari sunt evidente, atât la nivel artistic dar și tematic, chiar dacă ei au fost contemporani. De la icoanele ce aparțin atelierului de la lernuțeni, dar în special de la cele ce poartă amprenta lui Popa Sandu, Ioan Pop s-a inspirat în alegerea cromaticii, utilizarea foiței de aur ca fond al icoanelor, în realizarea tronurilor din foiță de aur și uneori chiar în pictarea unor teme iconografice.

Despre Ioniță zugravul de la Brașov, ce a pictat icoane ce s-au găsit în bisericile din Ileni, Nou Român și Iași, nu se cunosc prea multe. Se știe doar că a fost un zugrav de pictură murală care și-a demonstrat talentul realizând și icoane pe sticlă, din care puține au ajuns și până la noi.

² Valer Pop, Călin Ovidiu Pop, *Icoanele pe sticlă de la lernuțeni*, Editura Nico, Târgu Mureș, 2008, p. 21.

O posibilă hartă cu aria de răspândire a icoanelor din aceste două centre, în Țara Făgărașului, este greu de realizat, datorită distrugerii unora dintre ele din cauza condițiilor proaste de depozitare (în biserica din Calbor, o icoană *Arhanghelul Mihail*, datată 1802 și pictată la Iernuțeni era păstrată în pod, fără ramă). Apoi, trebuie amintit că activitatea de construire de noi lăcașuri de cult, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea³, lăcașuri de zid în locul bisericuțelor de lemn, a atras după sine pierderea urmelor icoanelor. Cel mai recent caz este cel al Feldioarei (comuna Ucea, județul Brașov), unde în deceniul șase al secolului trecut, construindu-se noua biserică, icoanele pe sticlă existente în vechea biserică au fost depozitate la o persoană din sat, iar când noul lăcaș de cult a fost finalizat icoanele nu au mai fost readuse în biserică pe motivul spargerii lor. Majoritatea acestora îl aveau ca autor pe Ioan Pop. Pe de altă parte, acțiunea de strângere a celor mai valoroase icoane din bisericile din Țara Făgărașului în 1986 și depozitarea lor la Mănăstirea Sâmbăta de Sus a însemnat pierderea locului de origine a acestora.

Este greu de stabilit care au fost primele icoane care s-au pictat în zona Făgărașului și care au fost iconarii care le-au realizat. Încercări sporadice de a realiza icoane pe sticlă le întâlnim la zugravul de biserici Sava din Făgăraș și familia Grecu din Săsăuș. Am descoperit două icoane pe sticlă pe care le atribuim lui Sava zugravul, ce a pictat câteva biserici în zonă la începutul secolului al XIX-lea. Ambele în colecții particulare și cu aceeași temă iconografică *Sfânta Paraschiva*, pictate pe suport de dimensiuni medii, impresionează prin desenul nervos, prin cromatică, formația de zugrav a lui Sava observându-se în maniera de a realiza veșmintele, în lipsa oricărui element decorativ și folosirea foiței de aur ca fond al uneia din icoane. Amintim de asemenea și aportul important în apariția și evoluția picturii pe sticlă din zona Făgărașului, al familiei de zugravi Grecu, familie originară din Arpașu de Jos, dar stabilită în Săsăuș și care a activat la sfârșitul secolului al XVIII-lea și până în jurul anului 1873⁴. Pe lângă ansamblurile murale realizate în multe biserici din Țara Făgărașului, familia Grecu (în ordine cronologică aceștia au fost Ioan, Alexandru, Nicolae, Nicolae - fiul lui Nicolae, Gheorghe, Vasile), au pictat și pe alte suporturi – sticlă, lemn. Demersul nostru de identificare a icoanelor ce aparțin familiei Grecu nu a fost unul facil, în special la primii zugravi. Punctul de plecare în acest demers, l-a constituit pictura murală realizată de ei, în bisericile din Țara Făgărașului și cele câteva de pe Ardeal – Săsăuș, Sărata, Cârțișoara, Voivodenii Mici sau Arpașu de Jos (zugravii din familia Grecu au pictat biserici numai în partea de vest a Țării Făgărașului). Analiza picturii murale a zugravilor Grecu a scos la iveală faptul că anumite elemente din pictura lor se vor regăsi ca amprente ale individualității artei lor, în icoanele pe sticlă – elementele decorative, rozetele de pe veșminte întâlnite pentru prima dată la Săsăuș, au fost redată pe fondul icoanelor, modul aparte de a realiza anumite detalii – mâinile, fața, inscripțiile. Însă, nu trebuie uitat că tehnica picturii pe sticlă este diferită de cea murală, suportul este altul, tehnica diferită, dar și rezultatul este altul. Cercetarea atentă a picturii murale a zugravilor Grecu⁵, în special cea de la Săsăuș, pictată la 1780 de către Ioan Grecu, a relevat un aspect interesant și surprinzător – zugravul care a pictat biserica de la Săsăuș a realizat și câteva icoane, aflate astăzi în colecția Mănăstirii Sâmbăta de Sus, piese

³ Activitatea de ridicare de lăcașuri de cult a fost impulsionată și de *Edictul de toleranță* din 1781, care a dat posibilitatea credincioșilor ortodocși să-și ridice nestânjenit biserici.

⁴ Ultimul zugrav al familiei Grecu, Vasile, pictează iconostasul bisericii din Cârța, la 1873.

⁵ Valeriu Literat, *Biserici vechi din Țara Oltului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p. 214.

cu totul excepționale și pe care le considerăm printre primele producții de gen din Țara Făgărașului. Este vorba de *Arhanghelii Mihail și Gavril, Adormirea Preceștii, Deisis*. Piese de dimensiuni medii – 40x45 – prin desen, cromatică, compunerea scenelor, liniile veșmintelor, carnația fetelor, desenul sigur, linia desenului sigură, mlădioasă închisă, trădează formația de zugrav de pictură murală. Într-o colecție particulară, Valeriu Literat a descoperit o icoană pe sticlă *Maica Domnului Îndurerată* semnată „*Nicolae, febr. 25, 1824*” și pe care neobositul cercetător al istoriei locale i-a atribuit-o lui Nicolae Cațavei. Însă, Nicolae Cațavei s-a născut în 1815⁶, ceea ce înseamnă că nu putea el să realizeze această icoană. Considerăm că este posibil ca această icoană să fi fost pictată de Nicolae Grecu⁷, fiul lui Nicolae Grecu.

Practicarea meșteșugului picturii pe sticlă în Țara Făgărașului se leagă și de Nicula, ca și în cazul altor centre - Șcheii Brașovului⁸, Maierii Albei-Iulia⁹. Ce i-a determinat pe iconarii din Nicula să-și părăsească satul la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor este greu de spus astăzi. Probabil una din cauze a fost supraproducția și concurența¹⁰. După ce multe familii din Nicula au învățat să picteze pe sticlă, „*satul oferind rara particularitate la noi la români, fiind unicul caz a unui sat de pictori*”¹¹, s-a născut concurența, fapt ce i-a determinat de unii dintre iconarii să emigreze și să se așeze în diferite zone ale Transilvaniei. Străbătând satele acesteia pentru a-și vinde „*sfânta marfă*”, unii iconari niculeni sesizând posibilitățile de câștig mai mari decât în satul de origine, s-au așezat aici. Dacă urmărim imaginar, așezarea lor geografică constatăm că aceștia s-au stabilit pe cel mai important drum comercial al Transilvaniei Brașov - Sibiu - Alba-Iulia - Cluj.

Cu o populație majoritar ortodoxă, cu glăjăriile cele mai vechi din Transilvania (Porumbacu, Cârțișoara), situată pe drumul ce lega Brașovul de Sibiu, cu o piață de desfacere relativ mare (Țara Făgărașului este o zonă cu 63 de sate), Țara Făgărașului a oferit condiții optime de stabilire a iconarilor niculeni. Așezați aici, ei vor trebui să-și adapteze meșteșugul la cerințele populației.

În cercetările întreprinse în bisericile din zonă, muzee sau colecții particulare, am descoperit câteva icoane pe care le considerăm ca fiind primele care s-au realizat în zona Făgărașului, mai precis în Făgăraș.

Aceste piese prin stil de pictură, similitudini de compoziție și atmosferă cromatică indică faptul că ele au fost realizate de un iconar venit din nordul Ardealului, în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Această afirmație este susținută și de consemnările datelor de arhivă. În Protocoalele bisericii greco-catolice este consemnată nașterea lui Natanail, fiul unui „*zugrav de la Nicula ce ține pe fata lui Pătru Voichi*”¹², în februarie 1819, nașă fiind „*Bucuka Boieroaia*”¹³. La 6 martie 1848 moare, în vârstă de 42 de ani „*Szelnitzer Maxim din Szamos-Ujvar Nemethi, iconariu*”¹⁴.

⁶ ANDJB, fond 259, Făgăraș, Biserica greco-catolică, inv. 68, dosar nr. 253, Matricula botezaților, cununăților și morților pe anii 1781-1833, f. 90 v.

⁷ Matricolele bisericii ortodoxe din Săsăuș menționează că a murit în 1857, în vârstă de 73 de ani, deci s-a născut în jurul anilor 1784, cf. Valeriu Literat, *op. cit.*, p. 195.

⁸ I. Mușlea, *Pictura pe sticlă la Românii din Șcheii Brașovului*, în *Țara Bârsei*, anul I, nr. 1, Brașov, 1929, p. 39.

⁹ J. Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰ Ibidem, p. 64.

¹¹ Ioan Mușlea, *op. cit.*, p. 3.

¹² ANDJB, dosar nr. 253, f. 94 r.

¹³ Ibidem.

¹⁴ ANDJB, dosar nr. 254, p. 276.

Lucrate, în general, pe suport de glajă de dimensiuni medii (40x45), icoanele au compoziții sumare, elementare. Desenul este stângaci, naiv fiind limitat la liniile esențiale și indispensabile trasării subiectului propus. Cromatica este redusă la câteva culori: alb, roșu, albastru și verde, iconarul neutilizând amestecurile sau variațiile de tonuri. Roșu revine veșmintelor, albul fețelor și mâinilor negrul este folosit la contur. Fondul icoanelor liber de orice element decorativ sau arhitectural, este albastru cu stelute roșii permițând personajelor să se evidențieze. Întâlnim aici, instinctiv și inconștient, ceea ce se numește „*perspectivă cromatică*”¹⁵. Personajele aflate în echilibru compozițional sunt redată frontal, pe aproape întreaga suprafață a icoanei, fiind puse în relație directă cu privitorul. Această frontalitate permite și oferă o deplină expresivitate a feței. Construite pe fonduri monocrome, neornamentate, icoanele cu subiecte iconografice echilibrate compozițional și cromatic, degajă armonie și un farmec artistic aparte. Rama și capacul, elemente de identificare, sunt din lemn de brad și au o grosime de patru-cinci cm.

Aria iconografică a pieselor care s-au păstrat până azi și lucrate de iconarul de la Nicula este restrânsă la câteva teme, zugravul nu se hazardază în realizarea unor compoziții ample, complexe - *Maica Domnului cu Pruncul*, tipul iconografic *Odighitria*, *Sfântul Nicolae*, *Sfinții Constantin și Elena*, *Sfântul Haralambie*.

Maica Domnului cu Pruncul - Maica Domnului este redată frontal pe întreaga suprafață a icoanei, iar pe brațul stâng ține pe Iisus-copil ce binecuvântează. În colțurile superioare Arhanghelii Mihail și Gavril, în genunchi. Cromatica se reduce aici la trei culori roșu pentru veșminte și stelute, albastru pentru fond și albul pentru fețe. Conturul este trasat cu negru. Atrage atenția culoarea ochilor Maicii Domnului care sunt albaștri.

Sfântul Nicolae, pe care l-am întâlnit realizat de mai multe ori, dar cu aceeași structură a compoziției – sfântul este pictat șezând pe tron, cu mâna dreaptă binecuvântează, iar în stânga ține Evanghelia. În colțurile superioare, Iisus ce îi întinde coroana de arhiereu și Maica Domnului ce îi oferă, omoforul de episcop, sfântului. Fondul icoanei este albastru cu stelute roșii, iar partea inferioară este verde. Într-o icoană cu acest subiect iconografic, aflată într-o colecție particulară apar cele trei fete și tatăl acestora, într-un cartuș, având alături inscripția „*omul sărac*”.

Sfântul Haralambie este înfățișat central binecuvântând și cu ciuma în lanțuri redusă doar la cap și la coasă. Scena iconografică centrală este încadrată într-un cartuș, fondul fiind verde cu stele roșii. Tema centrală este înconjurată de cei douăsprezece prooroci, ce țin în mâini câte un sul pe care este trecut numele lor. Fondul este albastru cu stele roșii.

Sfinții Împărați Constantin și Elena sunt pictați central despărțiți de cruce, fondul icoanei este verde cu stele roșii.

Toate caracteristicile prezentate – compoziții, lipsa oricărui element arhitectural, cromatică restrânsă – ne îndreptățesc să afirmăm că aceste piese au fost realizate de un iconar din nord stabilit aici, în zona Făgărașului.

Lucrate de un iconar al cărui nume nu se cunoaște, pe un suport fragil, primele icoane nu s-au păstrat în număr foarte mare. Fără îndoială că ele au influențat atât compoziția cât și cromatica artei iconarilor care vor veni. Aceste influențe, uneori distincte și precizate, alteori schimbate și metamorfozate, au constituit piatra de început a meșteșugului picturii pe sticlă în Țara Făgărașului.

¹⁵ J. Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 56.

A afirma că pictura pe sticlă din Țara Făgărașului, „care neîndoios a coborât din nordul Transilvaniei” a apărut și s-a dezvoltat datorită influenței și contribuției artei din nordul țării este unilateral. Nu trebuie uitată influența pe care au exercitat-o zugravii de biserici veniți de la sud de Carpați sau formați în ateliere locale și influența celor două mari centre de pictură pe sticlă - Iernuțeni și Șcheii Brașovului.

Cu deceniul al patrulea, când încep să activeze iconari talentați ai locului, arta picturii pe sticlă din zonă intră într-o nouă etapă a dezvoltării și afirmării sale.



Atelier Iernuțeni, anonim, *Sfântul Mihail*, începutul secolului al XIX-lea, colecția Mănăstirii Sâmbăta de Sus
Iernuțeni Painting Workshop, anonymous, *Saint Michael*, early nineteenth century, Sâmbăta de Sus Monastery Collection



Sandu Zugravul, *Maica Domnului cu Pruncul*, 1806, Biserica Sfântul Nicolae, Felmer
Sandu Zugravul, *Virgin whit child*, 1806, Saint Nicholas Church, Felmer



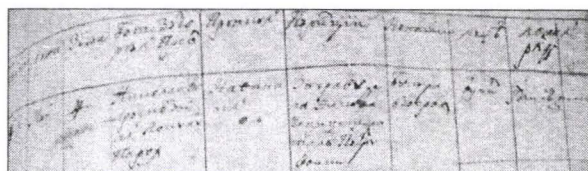
Sandu Zugravul, *Deisis*, 1806,
Biserica Sfântul Nicolae, Felmer
Sandu Zugravul, *Deisis*, 1806,
Saint Nicholas Church, Felmer



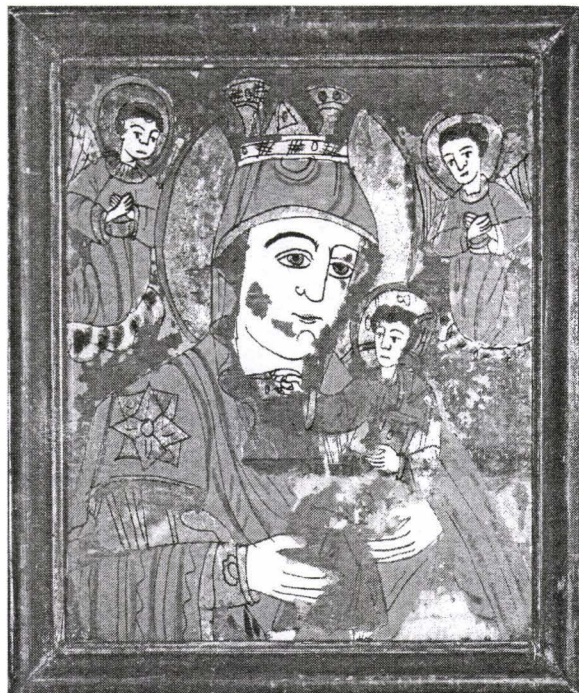
Frații Grecu (atribuire), *Sfinții Arhangheli*,
începutul secolului al XIX-lea,
colecția Mănăstirii Sâmbăta de Sus
Grecu Brothers (assignment), *Holy Archangels*,
early nineteenth century, Sâmbăta de Sus
Monastery Collection



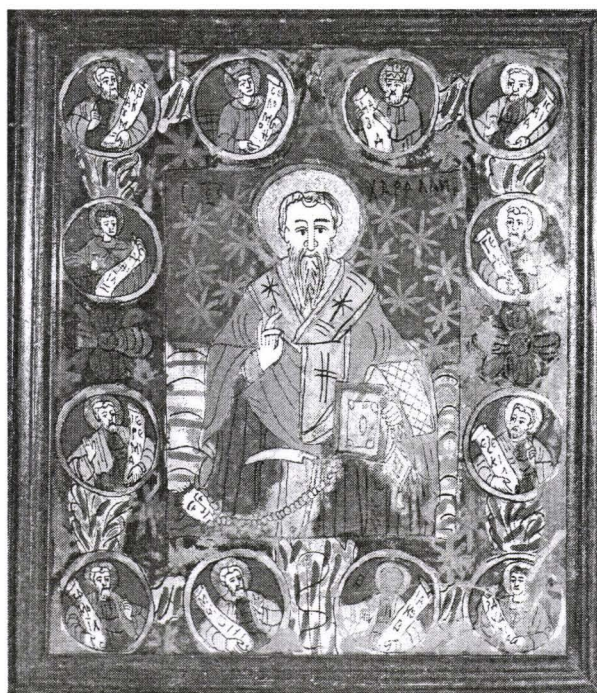
Sava zugravul (atribuire), *Sfânta Paraschiva*,
prima jumătate a secolului al XIX-lea,
colecție particulară
Sava zugravul (assignment), *Saint Paraschiva*,
the first half of nineteenth century,
private collection



Filă cu consemnarea nașterii lui Natanail,
tatăl zugrav de la Nicula
Excerpt from *Natanail's birth certificate*, father
house painter from Nicula



Țara Făgărașului, *Maica Domnului cu Pruncul*, prima jumătate a secolului al XIX-lea,
 colecția Muzeului Țării Făgărașului
Făgăraș Land, Virgin with child, first half of the nineteenth century,
Museum of Făgăraș Land collection



Țara Făgărașului, anonim, *Sfântul Haralambie*, prima jumătate a secolului al XIX-lea,
 colecția Muzeului Țării Făgărașului
Făgăraș Land, anonymus, Saint Haralambie, first half of the nineteenth century,
Museum of Făgăraș Land collection

PICTURA PE STICLĂ CONTEMPORANĂ. TRADIȚIE, INOVAȚIE, KITSCH

Abstract: The third decade of the 20th century marks the end of reversed glass painting in centres such as Nicula, Făgăraș, Șcheii Brașovului. The only icon painter who continued to paint, despite several breaks, is Ilie Poienaru 2nd from Laz, who worked until 1952, and whose craftsmanship was taken over by his daughter, Maria Poienaru, who carries on the tradition of the longest-living painter family in the history of icon painting.

Starting with the 1950 we witness a revival of interest in glass icons, a fact that can be explained through the appeal popular and naive arts had with intellectuals. The old icons on glass begin to be studied as collection objects, their esthetic qualities are discovered and popularized through studies, albums and exhibitions, especially abroad, where their originality finds great appreciation. During this period, a few reverse-glass painters stand out. They are considered to be continuators of the tradition, most of them originating from the rural Transylvanian environment. Some of them return to the old religious themes, others embrace new ones.

A glance at nowadays' reverse glass painting reveals some phenomena affecting the icons: desecration and, like other traditional products, kitsch. An essential role in the struggle against the kitsch plays the museum, which, besides its function of treasuring up and valorizing the heritage, has also an increasingly important part within the education of the masses. Through its programs, the National Museal Complex ASTRA, Sibiu sets an example in this respect. It is an institution in search of the best formulas for breaking its gates wide open towards the masses, in order to become a "school" of cultivating good taste and the desire for beauty.

The powerful transformations our country underwent in the post-communist period have lead to swift changes, to important mutations in the field of traditional habits and customs. In this context, a form of continuing the folk art on a new level of social evolution and integrating tradition into a modern concept is represented by the grand project of recovering and valorizing the traditional folk culture and civilization, materialized into the National Craftsmen Fair (1983), The Gallery of Folk Art (1991), The Romanian Traditional Craftsmen Association (1992), The National Contest "Artistic Traditional Crafts" (1992), Romanian Traditional Arts Academy (1993). All these manifestations stress the active role of the museum in guarding the material traditional culture of the past and securing its future.

Seeking to know the phenomenon of reverse glass painting within its development, I researched the new icon inventory taken in the collection on the occasion of the numerous manifestations hosted by the ASTRA Museum over the last years - fairs, festivals, contests - and studied the directions the contemporary reverse glass painting is heading for. We conclude that it remains a means of expression capable of important results within the field of the applied or the religious arts. Among the many objects within the collection, we name only a limited amount of works,

distinguishing themselves through theme or approach. Regarding the creation of the works, we notice the drifting from the traditional technique, which many icon painters either do not know or deliberately modify by choosing the more resistant oil colour or acrylic paint.

*Tradiția e continuitatea în timp a unui lot de valori
a căror vechime iese, aproape, din marginile temporalității.
Tradiția e, cu alte cuvinte, capacitatea valorilor
de a se transmite de la o eră la alta.*
Andrei Pleșu

Deceniul al treilea al secolului al XX-lea marchează sfârșitul picturii pe sticlă în majoritatea centrelor. La Nicula, ultima iconăreasă, Maria Chifor a murit în 1934, iar Gheorghe Feur, zis Clopotarul, deși a pictat până în 1979, este doar un modest epigon al tradițiilor niculene; în Făgăraș, ultimele icoane ale Anei Deji datează din 1934. În Șcheii Brașovului, Elena Ghimbă nu a mai pictat din 1932. În Laz, Savu Zamfir și Aurel Rodean au murit în 1938. Singurul iconar care a continuat să picteze, cu intermitențe însă, a fost Ilie Poienaru II. Acesta a lucrat până în 1952¹, iar meșteșugul său a fost preluat de fiica sa, Maria Poienaru, care mai pictează și astăzi, în ciuda vârstei înaintate.

Începând cu anii 1950 asistăm la o reînviere a interesului pentru icoanele pictate pe sticlă, fapt explicat prin atracția pe care arta populară și arta naivă au exercitat-o asupra unor intelectuali. Vechile icoane pe sticlă sunt de acum înaintea cercetate ca obiecte de colecție, cărora li se descoperă calități estetice și sunt popularizate prin studii, albume de artă și expoziții, mai ales în străinătate, unde originalitatea acestora a găsit o mare prețuire. În această perioadă își fac simțită prezența câțiva pictori pe sticlă considerați continuatori ai tradiției, majoritatea provenind din mediul rural transilvan. Unii dintre ei au reluat vechile teme religioase, alții au adoptat teme noi, axate pe observația mediului și sentimentul patriotic materializat prin reprezentarea marilor personalități ale poporului român: voievozi, revoluționari, eroi sau martiri ai credinței ortodoxe, creațiile acestora constituind un răspuns al creativității artistice contemporane dat tradiției unui remarcabil meșteșug popular precum pictura pe sticlă.

Printre cei mai cunoscuți creatori care au continuat repertoriul de forme și motive moștenit prin tradiție se numără *Timotei Traian Tohăneanu* de la Mănăstirea Brâncoveanu din Sâmbăta, care reia teme ale unor zugravi din Țara Oltului tratându-le în lucrări originale, caracterizate prin echilibrul compoziției, puritatea liniei și veselia coloritului precum și *Ilarion Mureșan* de la Mănăstirea Nicula, al cărui stil personal îmbină tradiția bizantină cu cea a picturii țărănești. Alături de aceștia se afirmă un mare număr de iconari pe sticlă dintre care amintim pe *Mihai Pop Sigheteanu*, pictor de mare talent care continuă arta icoanelor de la Nicula și cea a icoanelor maramureșene, realizând piese ce impresionează prin puritatea desenului și veselia coloritului, sau pe *Nicolae Suci* (1923-1998) din Cincu, județul Brașov, acesta din urmă remarcându-se

¹ Iuliana Danco, Dumitru Danco, *La peinture populaire sur verre en Roumanie*, Editions Meridianes, Bucarest, 1982, p. 157.

atât prin reputația sa de creator cât și prin cea de transmitător al meșteșugului pentru multe generații de copii.

Singurul iconar contemporan care a moștenit și continuă meșteșugul strămoșilor, preluând și vechile teme ale acestora, este *Maria Poienaru*, căsătorită *Diac*, ultimul vlăstar al familiei Poienaru. Familiarizată încă din copilărie cu meșteșugul picturii pe sticlă, practicând în tinerețe țesutul și brodatul, aceasta va aborda după 1960 pictura pe sticlă.

Pictura țărănească pe sticlă a inspirat mulți artiști contemporani. Trecerea în revistă a câtorva valoroși pictori pe sticlă pune în lumină renașterea și înflorirea acestei arte în România, căci, în ultimele două decenii, grație interesului manifestat de public pentru noile realizări în materie de pictură pe sticlă asistăm, pe întreg teritoriul țării, la extinderea acestei tehnici susceptibile a da naștere unor producții autentice și prețioase.

O privire de ansamblu asupra picturii pe sticlă actuale impune, însă, semnalarea și a unor probleme deosebite, constatate tot mai des în ultima vreme.

Este vorba, în primul rând, de crearea așa-ziselor icoane moderne, străine de textele liturgice pe care ar trebui să le reflecte. În realitate, există însă o contradicție în a vorbi de „icoane moderne”, căci „fundamental atemporală”, icoana nu poate fi modernă². Fără nici o legătură cu Biserica, mulți artiști sau artizani pictează fără să cunoască esența icoanei. Nerespectând textele liturgice, producțiile lor sunt niște „pseudo-icoane,” cum le numește unul din teoreticienii contemporani ai icoanei, Michel Quenot³. Cu toate acestea, constatăm că mulți oameni apreciază astfel de lucrări. Acest lucru subliniază necesitatea de a se învăța limbajul iconografic, cu regulile sale elementare. De asemenea, o atenție deosebită trebuie acordată însușirii tehnicii icoanei, și, nu în ultimul rând, problemelor de ordin estetic specifice acestui tip de creație.

În altă ordine de idei, se impune a fi semnalat fenomenul *kitsch* a cărui prezență nu poate fi întotdeauna evitată, mai ales în condițiile unei producții de mare volum și diversitate, realizată, de multe ori, de persoane cu o cultură plastică precară sau chiar inexistentă. Preocupați tot mai mult de înfrumusețarea excesivă a producțiilor lor și folosind tot mai mult materii prime noi (suporturi, culori și lianți sintetici), mulți meșteri din zilele noastre cad în capcana creării de „non-valori”, pierzând treptat legătura cu tradiția. În această categorie se încadrează și realizările de calitate inferioară, lipsite de talent și de grijă în execuție, care nu au nimic comun cu lucrările autentice de artă populară, așa-numitul *kitsch religios*, considerat de teoreticienii fenomenului drept unul din aspectele principale ale kitsch-ului⁴.

Vorbind despre condiția icoanei în zilele noastre, teologul Ioan Bizău critică decăderea artei liturgice în mediile ortodoxe, constatând că „după epoca iconoclasmului comunist, nevoia firească de sacru s-a descărcat într-o adevărată frenezie productivă pe care autoritatea eclezială nici măcar nu face efortul de-a o controla” și că „s-a acreditat ideea că a teoretiza despre icoană sau a picta icoane sunt activități comune, la îndemâna oricui”⁵.

Fenomenul de astăzi este similar cu cel apărut la începutul și, mai ales, în prima jumătate a secolului al XX-lea, când producțiile unor iconari de la Nicula (Gheorghe

² Michel Quenot, *Nevoia de icoană*, Editura Sophia, București, 2006, p. 41.

³ Ibidem, p. 42.

⁴ Abraham Moles, *Psihologia kitsch-ului*, Editura Meridiane, București, 1980, p. 38-39.

⁵ Ioan Bizău, „Incursiuni în arta și teologia icoanei”, în Leonid Uspensky, Boris Bobrinskoi, Stephan Bigam, Ioan Bizău, *Ce este icoana?*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 171.

Feur) sau Făgăraș (Ana Deji), marcate puternic de impactul trecerii de la „arhaism” la modernism”, înregistrează o „ieșire din tradiție” sau o „trădare a tradiției”⁶, având ca motivație dorința de emancipare, de preluare a ceea ce este mai nou, fie în ornamentală (trandafirii și ghirlandele care abundă în icoanele niculene în detrimentul personajelor, sau excesul de puncte, linii, semicercuri și stele, care fărâmițează lucrările Anei Deji, acestea pierzându-și caracterul de icoane), fie în tehnică (folosirea culorilor de ulei și „Duco”, în cazul lui Gheorghe Feur, sau a unor pigmenți de slabă calitate, în cazul Anei Deji).

Din păcate, nu de puține ori, turismul încurajează vânzarea unor producții de un gust îndoielnic (suveniruri și produse de artizanat religios), care aduc un mare prejudiciu ideii de icoană, în special, și celei de artă populară românească, în general, repercutându-se asupra gustului unei categorii de public fără pregătire solidă în domeniu.

Un rol esențial în ofensiva împotriva kitsch-ului revine muzeului, care, pe lângă funcția de teaurizare și valorificare a patrimoniului, joacă un rol tot mai activ în educația publicului larg. *Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu* este o instituție care caută formulele cele mai potrivite pentru a-și deschide larg porțile către și pentru marele public, în scopul de a deveni o „școală” de cultivare a bunului gust și a dorinței de frumos. Puternicele transformări petrecute în țara noastră în perioada postcomunistă au dus la schimbări rapide, la mutații importante în domeniul obiceiurilor și al datinilor populare. În acest context, o formă de continuare a artei populare pe o nouă treaptă de evoluție a societății și de integrare a *tradiției*⁷ într-un concept modern, îl reprezintă grandiosul proiect de recuperare și valorificare a culturii și civilizației populare tradiționale, concretizat prin *Târgul Creatorilor Popolari din România* (1983), *Galeriile de Artă Populară* (1991), *Asociația Creatorilor Popolari din România* (1990), *Olimpiada Națională „Meșteșuguri Artistice Tradiționale”* (1992), *Academia Artelor Tradiționale din România* (1993)⁸. Toate aceste manifestări subliniază rolul activ al muzeului în protecția culturii materiale tradiționale a trecutului și asigurarea viitorului acesteia.

Ilustrând perfect cerința actuală a transformării Muzeului Etnografic dintr-o simplă „rezervație cu scop de conservare” într-un adevărat „*museum vivum*”⁹, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu este considerat, începând din anul 1995, de către Comitetul Executiv UNESCO, un model privind experiența sa de protejare a „*tezaurului uman viu*”.

⁶ Termeni folosiți de Corneliu Bucur, vezi Bucur, Corneliu, *Cum poate fi conservată „in actu” și „in vivo” arta populară românească*, în: Cibinium 2001-2005, Editura „ASTRAMuseum”, Sibiu, 2006, p. 384-385.

⁷ Înțelegând prin tradiție „continuitatea în timp a unui lot de valori, a căror vechime iese, aproape, din marginile temporalității. Tradiția e, cu alte cuvinte, capacitatea valorilor de a se transmite de la o eră la alta ... Tradiția ni se dă, ni se înmânează, ... e o formă de continuitate, ... ea are de salvat spiritul valorilor, nu litera lor, ... este o formă – cea mai întemeiată din toate – a libertății (Andrei Pleșu, „Sensuri ale tradiției”, în Studiu 1, *Galeriile de artă „Bastion”*, Timișoara, 1981, p. 12-13).

⁸ Bucur, Marcu, Crețu 2000, p. 203. Corneliu Bucur, Aurelia Marcu, Mirela Crețu, *Un muzeu fondează o academie a satului românesc - Academia Artelor Tradiționale din România*, în: Cibinium 1990-2000, Editura „ASTRAMuseum”, Sibiu, 2000, p. 203.

⁹ Corneliu Bucur, *Memoriu privind înființarea Centrului Internațional pentru Cunoașterea și Promovarea Identității Etnoculturale prin Tradiții*, Adresa nr. 6557/08.12.05, în Arhiva CNMASTRA Sibiu, p. 386.

Târgul Creatorilor Populari din România, cea mai amplă și apreciată manifestare de acest gen din întreaga țară, inițiată în anul 1983, antrenează întreaga elită a meșterilor țărani creatori de artă populară, prilejuind afirmarea acestora ca și continuatori ai unor străvechi tradiții în domeniul culturii și artei populare¹⁰. Originalitatea târgului constă în îmbinarea perfectă a funcțiilor sale: *comercială* specifică, *instructivă*, constând în demonstrații practice meșteșugărești, *documentar-artistică* și *socială*, de intermediere a contactelor între meșteri și publicul vizitator¹¹.

O inspirată formă de continuare și valorificare a tradițiilor artei populare și implicit a picturii pe sticlă, o constituie *Târgul Copiilor Meșteșugari din România*, inițiat în anul 1992, și transformat, începând cu anul 1996, în *Olimpiada Națională „Meșteșuguri Artistice Tradiționale”*. Scopul acestei manifestări este sensibilizarea populației școlare la valorile perene ale civilizației populare românești, dezvoltarea talentului și aptitudinilor, precum și dezvoltarea abilităților practice de a produce valori de artă populară autentică. Demonstrând o disponibilitate excepțională pentru preluarea și conservarea tradițiilor în domeniul meșteșugurilor artistice și făcând totodată dovada unor calități artistice și tehnice excepționale, copiii participanți la fazele finale ale Olimpiadei Naționale conving că „arta populară românească are un viitor pe măsura trecutului ei glorios”¹².

În scopul de a face cunoscute valorile creației artistice populare și a le oferi, spre cumpărare, publicului amator și turiștilor, au fost inaugurate cu succes *Galeriile de Artă Populară*. Concepute ca un loc de „întâlnire” între producătorii și consumatorii de bunuri culturale, promovând valorile autentice, *Galeriile de Artă Populară* influențează devenirea artistică a creatorilor, contribuind, în același timp, la educarea gustului publicului, prin sugerarea respectului pentru valorile autentic-tradiționale, ele constituindu-se într-un „filtru autorizat” și competent, care să elibereze produsele contemporane de balastul kitsch-ului¹³.

Un rol important în protejarea și încurajarea creației populare autentice și combaterea kitsch-ului îl are *Asociația Creatorilor Populari*, organizație neguvernamentală înființată de Muzeul ASTRA în 1992, în care sunt admiși creatorii autentici de artă populară și se evidențiază personalitățile de primă mărime, adevărații maeștri ai artei populare.

Pentru impunerea acestor valori sacre ale culturii populare românești în sfera elitei culturii naționale¹⁴ a fost creată în anul 1993 *Academia Artelor Tradiționale din România*, concepută ca „forumul național” al celor mai valoroși și reputați creatori de artă populară din țara noastră¹⁵.

Urmărindu-se cultivarea aptitudinilor și orientarea copiilor către cunoașterea și practicarea picturii pe sticlă pe linia tradiției și a valorilor autentice, Complexul Național Muzeal ASTRA desfășoară, de asemenea, o atentă și perseverentă muncă de

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Antonie Dumitru, *Conceptul de «Museum Vivum»*, leit motivul Târgului creatorilor populari din Muzeul Civilizației Transilvane ASTRA, în: Cibinium 1990-2000, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2006, p. 190.

¹² Corneliu Bucur, Maria Dărăbanț, *Olimpiada națională „Meșteșuguri artistice tradiționale” și Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA*, în: Cibinium 1990-2000, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2000, p. 217.

¹³ Ioana Luca, *Valoarea comercială a creației contemporane de artă populară: Galerile de Artă Populară ale Muzeului ASTRA*, în: Cibinium 1990-2000, „ASTRA Museum”, Sibiu, 2000, p. 237-239.

¹⁴ Corneliu Bucur, *op. cit.*, p. 388.

¹⁵ Statutul Academiei Artelor Tradiționale din România, articolul 1.

îndrumare prin organizarea, în cadrul *programelor de pedagogie muzeală*, a unor cursuri de pictură pe sticlă în care elevii beneficiază de îndrumarea competentă a specialiștilor muzeografi și restauratori.

Pictura pe sticlă constituie în multe *școli* obiectul unor activități extrașcolare, care atrag tot mai mulți elevi dornici să-și însușească meșteșugul picturii pe sticlă. În urma unei îndrumări atente și competente desfășurate în școli și în cadrul *Cluburilor copiilor și elevilor*, cât și a unei selecții riguroase realizate cu ocazia diverselor concursuri sau expoziții, se constată astăzi un interes crescând pentru icoana pe sticlă în rândul copiilor și tinerilor, precum și un progres continuu al acestui vechi mijloc artistic.

O altă manifestare axată pe dezvoltarea artei religioase și, implicit, a icoanei pe sticlă, este și expoziția cu caracter național „*Icoana din sufletul copilului*”, organizată de Biserica Ortodoxă Română în colaborare cu Ministerul Educației și Cercetării, cu sprijinul inspectoratelor școlare județene, al școlilor și al Cluburilor copiilor și elevilor. Din anul 2004, expoziția-concurs *Icoana din sufletul copilului* a fost cuprinsă în cadrul Olimpiadei Naționale „Meșteșuguri Artistice Tradiționale”, organizată de Muzeul ASTRA. La acest concurs participă copii și elevi din toată țara, iar tematica lucrărilor este cea a iconografiei ortodoxe, icoanele fiind realizate în tehnici tradiționale: lemn, sticlă, mozaic etc. Scopul concursului este de a contribui la creșterea copiilor în spiritul valorilor credinței creștin-ortodoxe, ale istoriei, artei, culturii și graiului românesc, precum și de a sprijini activitatea de creație¹⁶.

Un fenomen tot mai frecvent în ultimii ani îl constituie *taberele de pictură pe sticlă* organizate cu colaborarea unor agenții de turism. Menționăm aici tabăra de pictură pe sticlă de la Sibiel sau cea de la *Fântânele (Cacova)*, județul Sibiu, exemple fericite de îmbinare a turismului rural cu cel cultural, ocazie cu care este valorificat judicios prețiosul patrimoniu al *Muzeului de icoane pe sticlă „Preot Zosim Oancea” din Sibiel*. Din anul 2005, Muzeul ASTRA organizează tabăra de pictură pe sticlă, sub directa îndrumare a artistei Maria Constantinescu, din București.

Ilustrând uriașul potențial de creativitate al copiilor, tinerilor și adulților, toate aceste acțiuni contribuie an de an la îmbogățirea colecției Complexului Național Muzeal ASTRA cu o serie de lucrări realizate în tehnica picturii pe sticlă. Dintre acestea menționăm doar un număr restrâns, care se disting prin tematică sau manieră de abordare. În ceea ce privește realizarea lor, sesizăm abateri de la tehnica tradițională¹⁷ pe care mulți iconari fie nu o cunosc, fie o înlocuiesc, alegând deliberat tehnica mai comodă și mai durabilă a picturii în culori de ulei sau, mai recent, acrilice.

Remarcăm, așadar, piese ca *Maica Domnului înconjurată de îngeri*, nr. inv. 2835 (fig. 1), *Răstignirea lui Iisus*, nr. inv. 2838 (fig. 2) sau *Iisus Pantocrator*, nr. inv. 2828 (fig. 3), în care creatorii-copii abordează cunoscutele teme iconografice, cărora le adaugă, însă, candoarea specifică vârstei. Pe lângă acestea, întâlnim o serie de lucrări ce transpun pe sticlă tehnica specifică miniaturilor *Sfântul Evanghelist Marcu*, nr. inv.

¹⁶ Negulescu, Ana Gabriela, postfață la *Icoana din sufletul copilului*, Patriarhia Română, Editura Institutului Biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Revista „Chemarea Credinței”, București, 2001, p. 270-271.

¹⁷ Lianții folosiți de iconari erau *emulsii* care conțineau, pe lângă *gălbenuș de ou*, un *clei animal* foarte elastic, obținut din oase de iepure și piele de oaie, *ulei de in*, iar la toate aceste ingrediente se adăuga și *fiere de bou* cu rol de substanță tensioactivă sau *oțet* cu acțiune biocidă. Proporțiile în care erau amestecate aceste ingrediente țineau de intenția și experiența iconarului. Emulsia era uneori mai slabă, alteori mai grasă, în funcție de proporția – mai mică sau mai mare – de ulei pe care o conținea. Uneori, mai ales la icoanele târzii, liantul conținea doar ulei de in și acetat de plumb cu rol de sicativ.

3062 (fig. 4) sau icoanelor pe lemn: *Maica Domnului cu Pruncul*, nr. inv. 3903 (fig. 5).

De un farmec incontestabil sunt reprezentări precum *Duminica Florilor*, nr. inv. 3971 (fig. 6), *Răstignirea lui Iisus*, nr. inv. 3929 (fig. 7), *Maica Domnului cu Pruncul*, nr. inv. 3974 (fig. 8), *Maica Domnului cu Pruncul*, nr. inv. 3824 (fig. 9), *Cina cea de Taină*, nr. inv. 3644 (fig. 10). Acestea sunt interpretări personale ale temelor frecvent întâlnite în iconografia pe sticlă, caracterizate prin acuratețea liniei și acorduri cromatice inedite.

Continuând tradiția centrului Șcheii Brașovului, meșterul *Nicolae Suciu* din Cincu, județul Brașov, este prezent în colecția muzeului cu un lot important de lucrări pictate pe sticlă. Dintre acestea amintim *Sfântul Ilie*, nr. inv. 2991 (fig. 11) sau *Cina cea de taină*, nr. inv. 2996, (fig. 12). Talentul său se remarcă însă și în lucrări cu tematică laică precum *La porțiță*, nr. inv. 2999 (fig. 13) sau *Șezătoare*, nr. inv. 2997 (fig. 14). Chiar dacă prin specificul lor aceste două lucrări intră în sfera artei naive, rigiditatea figurilor, concizia compoziției, distribuția volumelor ca și modul de încadrare a imaginii țin, indubitabil, de tehnica tradițională a pictării icoanelor pe sticlă¹⁸.

La loc de cinste în colecție se află și patru piese aparținând *Mariei Poienaru Diac* din Laz, iconăreasa care duce mai departe tradiția celei mai longevive familii de zugravi din istoria iconăritului pe sticlă: familia Poienaru. Icoanele sale: *Deisis*, nr. inv. 3396 (fig. 15); *Sfântul Nicolae*, nr. inv. 3397 (fig. 16); *Iisus Mare Arhiereu*, nr. inv. 3398 (fig. 17); *Maica Domnului Împărățiță*, nr. inv. 3399 (fig. 18) tind spre o reprezentare decorativă, simplificată, cu contururi ferme, viguroase.

Minuțioasa execuție a chenarelor cu motive florale și geometrice se explică prin încercarea artistei de a continua stilul caracteristic familiei, chenarele create de Simion Poienaru și preluate de urmașii acestuia, devenind cu timpul o „marcă” a Lazului¹⁹.

În dorința de a cunoaște modul în care s-a perpetuat pictura pe sticlă până în zilele noastre, am ținut să stăm de vorbă cu Maria Poienaru care, la cei 87 de ani împliniți, este ultimul iconar autentic. Pictorița continuă tehnica tatălui său (cea a picturii cu culori de ulei și foiță aplicată cu ulei de în sicativ) pe care, însă, o simplifică adaptând-o condițiilor actuale - culorile de ulei în tuburi, cumpărate din comerț, au luat locul celor frecate cu ulei pe lespede de către Ilie Poienaru II, tușul a înlocuit cerneala neagră folosită de acesta, iar sticla, fixată în ramă cu cuie, este protejată doar de o bucată de hârtie²⁰.

¹⁸ Ernest Mașek, *Arta naivă*, Editura Meridiane, București, 1989, pp. 149-150.

¹⁹ Ioana Rustoiu, *Icoanele Lazului*, Editura Altip, Alba Iulia, 2007, p. 24.

²⁰ Olimpia Coman-Sipeanu, *A crea și a păstra frumosul. Dialog cu Maria Poienaru din Laz, județul Alba*, în: *Cibinium 2006-2008, partea I*, Editura „ASTRAMuseum”, Sibiu, 2008, p. 303.

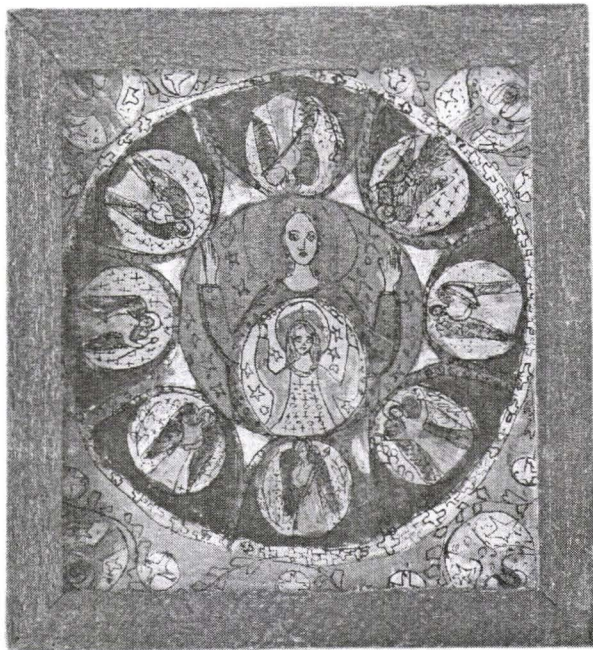


Fig. 1 Maica Domnului înconjurată de îngeri,
nr. inv. 2835
Virgin Mary Surrounded by Angels



Fig. 2 Răstignirea lui Iisus,
nr. inv. 2838
Crucifixion

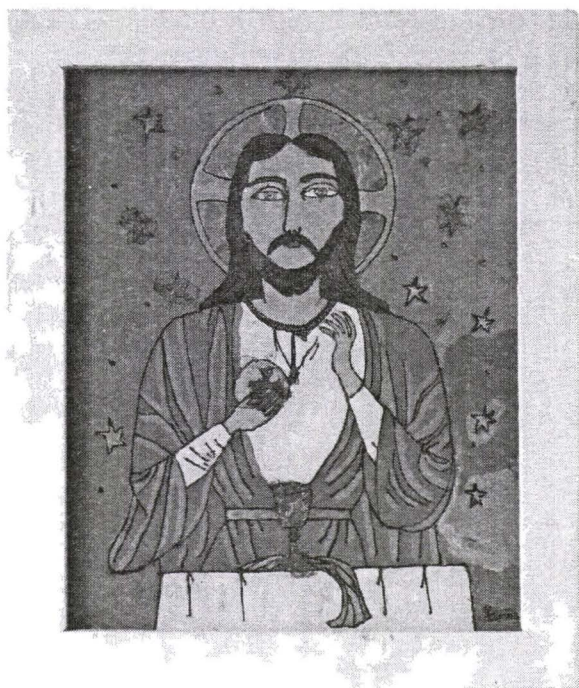


Fig. 3 Iisus Pantocrator, nr. inv. 2828
Christ Pantocrator



Fig. 4 Sfântul Evanghelist Marcu,
nr. inv. 3062
Saint Marcus



Fig. 5 Maica Domnului cu Pruncul, nr. inv. 3903
Virgin Mary with the Child

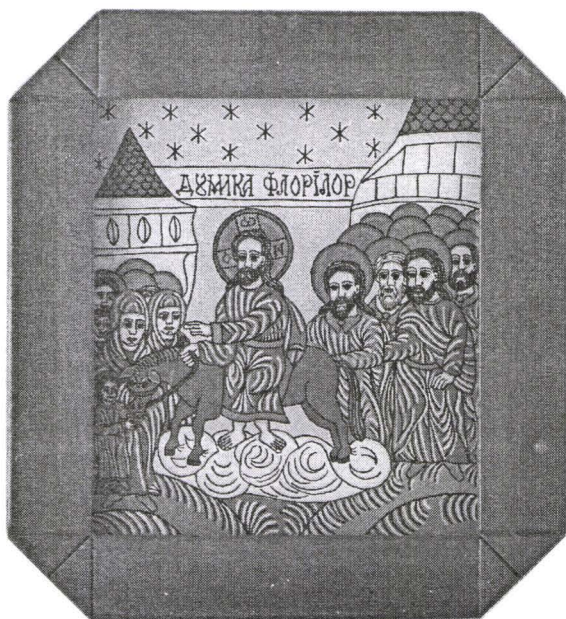


Fig. 6 Duminica Florilor, nr. inv. 3971
Christ Entering Jerusalem

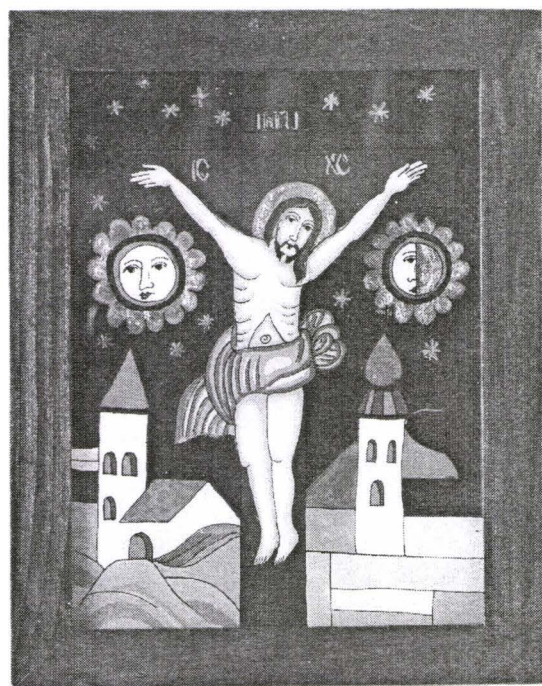


Fig. 7 Răstignirea lui Iisus, nr. inv. 3929
Crucifixion



Fig. 8 Maica Domnului cu Pruncul, nr. inv. 3974
Virgin Mary with the Child



Fig. 9 Maica Domnului cu Pruncul,
nr. inv. 3824
Virgin Mary with the Child



Fig. 10 Cina cea de Taină, nr. inv. 3644
The Last Supper

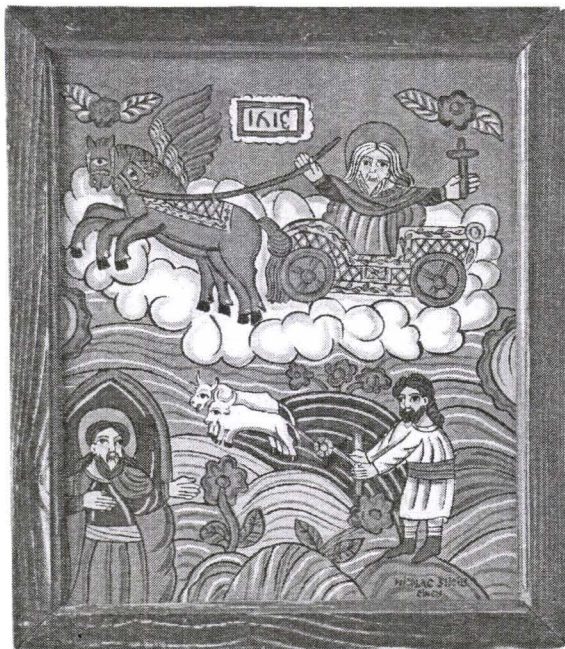


Fig. 11 Sfântul Ilie, nr. inv. 2991,
Nicolae Suci, Cincu, județul Brașov
Saint Elias, Nicolae Suci, Cincu, Brașov county



Fig. 12 Cina cea de Taină, nr. inv. 2996,
Nicolae Suci, Cincu, județul Brașov
*The Last Supper, Nicolae Suci,
Cincu, Brașov county*

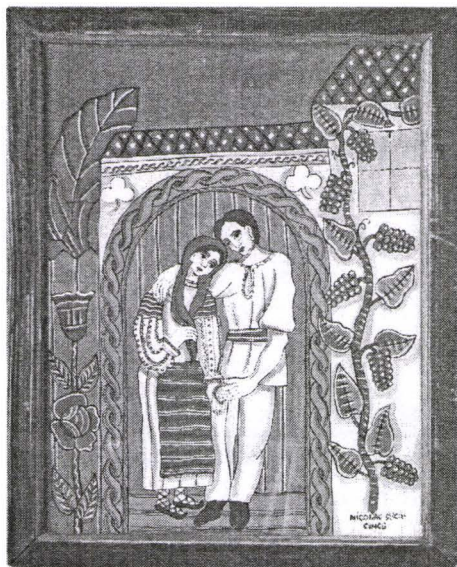


Fig. 13 La porțiță, nr. inv. 2999,
Nicolae Suci, Cincu, județul Brașov
*At the gate, Nicolae Suci, Cincu,
Brașov county*



Fig. 14 Șezătoare, nr. inv. 2997,
Nicolae Suci, Cincu, județul Brașov
Șezătoare, Nicolae Suci, Cincu, Brașov county

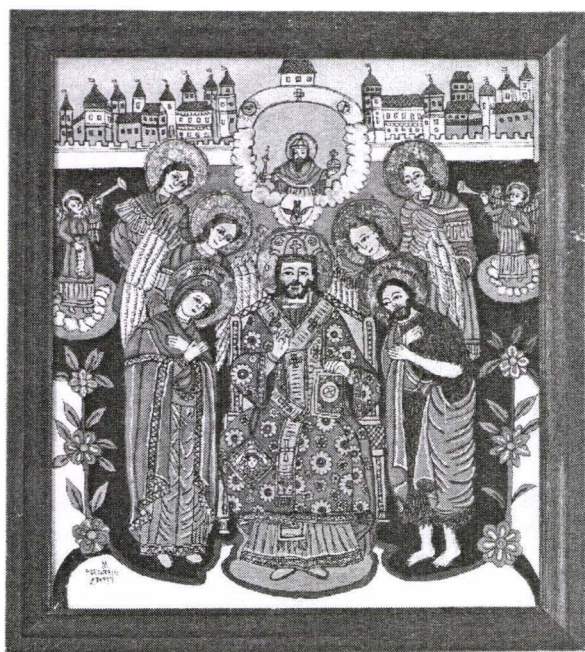


Fig. 15 Deisis, nr. inv. 3396,
Maria Poienaru, Laz, județul Alba
Deisis, Maria Poienaru, Laz, Alba county



Fig. 16 Sfântul Nicolae, nr. inv. 3397,
Maria Poienaru, Laz, județul Alba
*Saint Nicholas, Maria Poienaru,
Laz, Alba county*

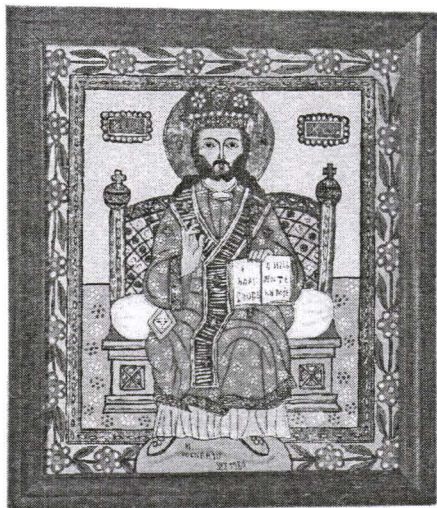


Fig. 17 Iisus Mare Arhiereu, nr. inv. 3398, Maria Poienaru, Laz, județul Alba
Christ the High Priest, Maria Poienaru, Laz, Alba county



Fig. 18 Maica Domnului Împărătiță, nr. inv. 3399, Maria Poienaru, Laz, județul Alba
Virgin Mary Queen of Heaven, Maria Poienaru, Laz, Alba county

BIBLIOGRAFIE:

- Bizău 2005** – Bizău, Ioan, „Incursiuni în arta și teologia icoanei”, în: Uspensky, Leonid, Bobrinskoi, Boris, Bigam, Stephan, Bizău, Ioan, *Ce este icoana?*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005.
- Bucur 2005** - Bucur, Corneliu, „Memoriu privind înființarea Centrului Internațional pentru Cunoașterea și Promovarea Identității Etnoculturale prin Tradiții”, Adresa nr. 6557/08.12.05.
- Bucur 2006** – Bucur, Corneliu, „Cum poate fi conservată „in actu” și „in vivo” arta populară românească”, în: *Cibinium 2001-2005*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2006, p. 383-395.
- Bucur, Marcu, Crețu 2000** – Bucur, Corneliu, Marcu, Aurelia, Crețu, Mirela, „Un muzeu fondează o academie a satului românesc - Academia Artelor Tradiționale din România”, în: *Cibinium 1990-2000*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2000, p. 203-216.
- Bucur, Dărăbanț 2000** – Bucur, Corneliu, Dărăbanț, Maria, „Olimpiada națională „Meșteșuguri artistice tradiționale” și Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA”, în: *Cibinium 1990-2000*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2000, p. 217-218.
- Coman-Sipeanu 2008** – Coman-Sipeanu, Olimpia, „A crea și a păstra frumosul. Dialog cu Maria Poienaru din Laz, județul Alba”, în: *Cibinium 2006-2008*, partea I, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2008, p. 300-306.
- Danco, Danco 1982** - Danco, Iuliana, Danco, Dumitru, *La peinture populaire sur verre en Roumanie*, Editions Meridianes, Bucarest, 1982.
- Dumitru 2000** – Dumitru, Antonie, „Conceptul de „Museum Vivum”, leit motivul Târgului creatorilor populari din Muzeul Civilizației Transilvane ASTRA”, în: *Cibinium 1990-2000*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2006, p. 189-191.
- Luca 2000** - Luca, Ioana, „Valoarea comercială a creației contemporane de artă populară: Galerile de Artă Populară ale Muzeului ASTRA”, în: *Cibinium 1990-2000*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2000, p. 237-242.
- Mașek 1989** – Mașek, Victor Ernest, *Arta naivă*, Editura Meridiane, București, 1989.
- Moles 1980** - Moles, Abraham, *Psihologia kitsch-ului*, Editura Meridiane, București, 1980.
- Negulescu 2001** - Negulescu, Ana Gabriela, postfață la *Icoana din sufletul copilului*, Patriarhia Română, Editura Institutului Biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Revista „Chemarea Credinței”, București, 2001.
- Pleșu 1981** - Pleșu, Andrei, „Sensuri ale tradiției”, în: *Studiu 1*, Galerile de artă „Bastion”, Timișoara, 1981.
- Quenot 2006** - Quenot, Michel, *Nevoia de icoană*, Editura Sophia, București, 2006.
- Rustoiu 2007** - Rustoiu, Ioana, *Icoanele Lazului*, Editura Altip, Alba Iulia, 2007.

SATE ȘI OBICEIURI: MIRONOSIȚELE

Abstract: As a result of the scientific research organized by our museum, to enrich and bring-up to present our information about folk traditions in j. Sibiu, we obtain data about active zones and specific folk habits for certain villages. We present the "Mironosițele", habit because we found it extremely interesting. It's about a religion drama, performed by the children on Eastes Night. We notice the resemblances with the Christmas traditional habit of "Herodes": both evoke, important moments from the history of Cristianity, The Birth of Jesus, his Death and Resurection; both are performed in the church by the children chosen because of their purity; both are important "news" and the children are "the heralds". The "Herodes" is spread over the country, the "Mironosițe" is to by found only in some villages in Mărginimea Sibiului.

The text belongs to Picu Pătruț, a folk poet and it was written and performed for the first time in 1852 in Săliște. Only two neighbouring villages borrowed it, Galeș and Rod. Today is preserved in Rod only because here there are numerous paysants and children.

Combining the theoretical research with the practical observations in the field we are able to describe the history of this habit. In the last years, due to some teachers who were passionate about local folklore and due to the support of the religions and civil authorities, the habit revived in Săliște.

Programul de cercetare științifică a obiceiurilor tradiționale din județ, desfășurat de Muzeul ASTRA, necesar pentru actualizarea și îmbogățirea bazei de date în acest domeniu, ne-a oferit prilejul de a constata existența zonelor active, evoluția, factorii de influență în menținerea, continuitatea, modificarea, dispariția sau revitalizarea lor. Pe parcursul cercetării am identificat și obiceiuri specifice unor localități sau zone având oarecum sensul unei mărci identitare pentru acestea.

Fiind vorba de tradiții, rar se pot face aprecieri corecte privind geneza, vechimea, și este dificilă identificarea naturii intervențiilor unor factori determinanți în desfășurarea lor.

Rezultatele cercetării *Mironosițelor*, obicei tradițional de Paști, specific unor sate din Mărginime (a cărui geneză se situează, conform documentelor, la mijlocul secolului XIX, având continuitate până în prezent), de un interes deosebit, ne-a determinat să-l prezentăm ca pe un studiu de caz.

Corelând și analizând atât informațiile oferite de bibliografia de specialitate, cât și pe cele din teren, am obținut detaliile care ne-au permis să-l apreciem cu destulă precizie din punct de vedere al genezei, desfășurării, răspândirii, și să conturăm istoricul său pe parcursul unui secol și jumătate.

Este vorba despre o dramă religioasă, urmașă, probabil, a acelor mistere atât de populare în Evul Mediu creștin. Subiectul îl constituie legenda biblică a mironosișelor care, venind să ungă cu mir trupul lui Iisus, găsesc mormântul gol, dar ele sunt primele cărora le este relevată Învierea acestuia.

Actanții sunt copiii între șapte și unsprezece-doisprezece ani, impuberi, puri, condiție care ține de reguli ancestrale respectate și perpetuate de tradiții. Puritatea este necesară pentru a nu contraveni unor principii religioase deoarece copiii încarnează personaje sfinte. Acțiunea lor, efectuată conform normelor, este acceptată de biserică și completează în maniera specifică populară, ritualul religios al sărbătorii.

Spațiul și timpul au sacralitatea lor: *Mironosișele* se desfășoară în biserică, în Noaptea Învierii, imediat după slujbă.

Obiceiurile tradiționale care însoțesc sărbătorile religioase sunt expresia popularității religiei, a modului cum a fost receptată. Există, dintotdeauna, o nevoie umană de exprimare dincolo de participarea la ritualul religios. Pentru orice credincios participarea la ritual ca și rugăciunea, sunt esențiale dar nu suficiente. Fiecare adaugă un gest, un cuvânt, ceva care să dea o notă personală în modul în care-și exprimă devoțiunea. Are nevoie să-l simtă pe Dumnezeu aproape, are nevoie să trăiască emoția sărbătorii. Deși slujba, după ritualul ortodox, este explicită, totuși comunitățile au simțit nevoia de a recrea, după înțelegerea proprie, anumite momente importante de la începuturile creștinismului, din necesitatea retrăirii lor. Un obicei, cum sunt aceste reprezentări în maniera unor mici piese de teatru, face posibilă intrarea în acel spirit al sărbătorii, stare de lumină interioară ce generează gândurile pozitive care trebuie să ducă la fapte bune pentru ca românul să se simtă și să fie un adevărat creștin.

Sărbătorile calendarului creștin sunt polarizate în jurul Paștilor și Crăciunului. Cele mai frumoase obiceiuri tradiționale calendaristice însoțesc aceste sărbători. *Craii*, numiți și *Irozi* sau *Vîflaimurile*, cel mai popular obicei de Crăciun, se desfășoară în biserică după slujba din noaptea sfântă, fiind performat tot de copii. Din acest punct de vedere asemănarea cu *Mironosișele* este evidentă, amândouă redau momente importante din viața lui Iisus, Nașterea și moartea cu Învierea. Amândouă sunt esențiale pentru credincioși, sunt „vești” care trebuiesc „vestite” și copiii, în acest caz, sunt vestitorii. După reprezentarea din biserică, copiii pornesc pe la gospodăriile din sat sau chiar în sate vecine și „vestirea” lor este primită ca un semn de bun augur pentru oamenii care se împărtășesc din ea.

Un studiu publicat de D. Șt. Petruțiu în Anuarul Arhivei de Folclor din 1937, intitulat *Mironosișele, o dramă religioasă din ținutul Săliștei*¹, dă detalii completate de o imagine fotografică din 1894 precum și textul original compus de Picu Pătruț în 1852, reprodus dintr-un manuscris aflat atunci în proprietatea profesorului dr. Ioan Lupaș, academician, personalitate marcantă a epocii, originar din Săliște. Autorul articolului a chestionat și câteva persoane care în copilărie au făcut parte dintre actanți, așa că a încercat să determine originea, răspândirea obiceiului și chiar a făcut o mică analiză a textului. Este, după cunoștințele noastre, probabil singura menționare a obiceiului în literatura de specialitate. Aria restrânsă geografic pe care se practică poate fi unul din motivele puținelor informații de acest fel. Completând acest material cu propriile noastre cercetări de teren, în zonă, la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului XXI,

¹ D. Șt. Petruțiu, „*Mironosișele*”, o dramă religioasă din ținutul Săliștei, în: „Anuarul arhivei de folclor”, IV, București, 1937, p. 13-31.

avem o imagine oarecum mai detaliată a acestui obicei, care în prezent se mai practică doar la Rod.

Textul aparține lui Picu Pătruț, crâsnic în Săliște la sfârșitul secolului al XIX-lea. Avem confirmat un autor și o dată; geneza obiceiului este clară atât din punct de vedere geografic, cât și cronologic: Săliștea mijlocului de secol XIX, perioadă cu o bogată viață spirituală în zonă. Înțelegerea acesteia este necesară pentru studierea obiceiului.

Asupra personalității lui Picu Pătruț s-a aplecat istoricul Onisifor Ghibu² și Ilie Hașegan³ aducându-l la locul meritat în cultura românească. El este cel mai strălucit reprezentant al unor generații de cantori care au însemnat atât de mult pentru viața spirituală a românilor mărgineni. N-a fost singurul, a fost doar cel mai talentat. Aproape fiecare sat a avut cel puțin un cantor, un crâsnic, care la vremea sa a fost o personalitate locală; numele unora a rămas în istorie alții au fost treptat uitați, dar fiecare, pe parcursul vieții, a dăruit totul pentru ai săi.

Ca și Picu Pătruț, în satul Galeș, a fost Nicolaie Posa, zis al Plaiului⁴. Probabil povestea lor era oarecum asemănătoare. Oierii mărgineni erau credincioși și în drumurile lor peste Carpați vizitau mănăstirile și cumpărau carte religioasă. Adesea își lăsau copii să învețe la mănăstiri dar rar aceștia rămâneau călugări, departe de casă. Nu refuzau să-și dedice viața mântuirii, refuzau doar izolarea ocrotitoare a zidurilor mănăstirilor românești, preferând să trăiască între ai lor, păstrându-și celibatul cu discreție. Mentalitatea lor era pătrunsă de acel spirit de datorie morală față de cei de acasă; dacă ei au avut șansa să învețe să se apropie de Dumnezeu pe adevărata cale ortodoxă, într-o mănăstire românească, trebuiau să aducă și celor de acasă fructele învățăturilor deprinse.

Cunoașterea scrisului, desenului, cântărilor bisericești, se cerea împărtășită celor care trăiau sub dublă opresiune: o stăpânire străină care impunea și restricții religiei străbune. Trăiau ca niște călugări între oameni, ocupau o modestă funcție în biserica locală și răspundeau cu darul și pregătirea lor, nevoilor spirituale ale comunității, pe care considerau de la sine înțeles că trebuie s-o slujească. Nevoia de carte religioasă românească, o compensau desenând și scriind mici cărțile manuscrite care circulau prin sate. Foarte numeroase, în secolul al XIX-lea, păstrate în „zestrea” de carte a familiilor, treptat, aceste comori s-au pierdut, mai ales în perioada de început a comunismului, când propaganda ateistă, inoculând frica de persecuție, i-a determinat pe mulți să-și distrugă moștenirile care le puteau face probleme. Fiind de obicei scrise cu litere chirilice, nici nu le mai înțelegeau, decât puțini.

Cantorii compuneau versuri în maniera psalmilor sau repovesteau pilde din istoria creștină. Aveau în grijă și pregătirea religioasă a copiilor, rolul lor în acest sens era la fel de important ca cel al dascălilor. Pentru ei adunau colindele, textele de *Crai*, *Irozi*. Cei mai talentați, prelucrau versurile cunoscute, le adăugau completări, măbind zestrea acestor creații populare. Îi pregăteau pe copii pentru sărbătorile în care erau și ei părtași: *Craii* sau *Irozii* de Crăciun și *Mironosițele* de Paști.

Fotografia care ilustrează articolul menționat datează din 1894 și reprezintă grupul „Mironosițelor” din Galeș, însoțite tocmai de cantorul Nicolaie al Plaiului. Autorul,

² Onisifor Ghibu, *Un reprezentant rustic al spiritualității românești de la mijlocul secolului XIX, Picu Pătruț din Săliște*, București, 1940.

³ Ilie Hașeganu, *Figuri din Mărginime*, vol. II, București, 1976, p. 97-101.

⁴ Carmina Maior, *Inventarul bisericii din sat, reflectarea atașamentului țaranului din Mărginimea Sibiului pentru religie și cultură (studiu monografic în satul Galeș)*, în: „Sargeția”, Deva, XXX, 2003, p. 891-896.

investigând în 1937 persoane feminine, atunci deja mai în vârstă, care performaseră în copilărie, n-a putut obține prea multe date, decât că după primul război mondial nu s-a mai făcut la Galeș, și, în ce privește originea, rodenii și gălășenii și-o disputau.

Din investigațiile noastre în teren, având ca informatori persoane descinzând din familii locale de preoți, chiar persoane care l-au cunoscut pe cantor, am obținut mai multe detalii. „A Plaiului”, cum i se spunea, era un om foarte serios, cantor renumit în zonă, apreciat și de înaltele fețe bisericești care vizitau parohia, Episcopul Ivan al Clujului, originar din Aciliu îl socotea exemplu de talent și devotament, pentru glasul plăcut, cunoașterea tipicurilor slujbei și dragostea cu care îndruma copii și tinerii. Toți cantorii care l-au urmat s-au folosit de exemplul lui fără să-l egaleze. A trăit modest, ascetic, alături de surorile lui „Ielițele Plaiului”, prescurărese. De la mănăstirea Neamțului, unde a învățat în copilărie, a adus, la 19 ani, când a revenit în sat, o serie de cărți religioase. O parte le-a dăruit bisericii, altele s-au împărțit prin sat după moartea lui în 1917, și apoi a surorilor. Tot la revenirea în sat, în 1869, începe să scrie mici cârticele cu prelucrări de texte religioase, împodobite cu desene⁵. Și cărțile donate bisericii au mici însemnări și desene religioase. Luându-și în serios munca de îndrumător al copiilor probabil a colecționat colinde, texte de crai, textul *Mironosițelor*, și chiar colinde de junii, după un recent manuscris descoperit, din 1947, unde autorul, cantor și el, nota că le-a transcris după un alt manuscris mai vechi de la unchiul său, tot cantor, care le transcrisese după „un carnetel de prin 1900 al vestitului cantor Plaiul”⁶. Bătrânii, care în copilărie fuseseră sub îndrumarea lui și-l aminteau ca pe un om serios chiar sever, dar extrem de devotat, neobosit când era vorba de slujba bisericească sau de copii. De la Sfântul Nicolae îi învăța colinde, în Ajunul Crăciunului mergea cu *Craii* prin sat iar la Paști el îi supraveghea cum vegheau *Casa Domnului* de vineria noaptea până la Înviere apoi îndruma *Mironosițele* care, după ce performau în Galeș, mergeau și în satele din jur⁷. Fotografia lui era în biserica satului alături de alte fotografii de vrednici ctitori care s-au devotat locului⁸. În afara cărților din colecția parohiei, însemnărilor menționate și a manuscrisului publicat nu s-au mai păstrat dovezi ale bogatei sale activități. Murind fără urmași, puținele lucruri au fost risipite⁹. Un bătrân își amintea de „răclița” pe care o foloseau *Mironosițele*, dar nu știa ce s-a ales de ea. Probabil cantorul ce l-a urmat n-a mai reușit să reînvie frumosul obicei al *Mironosițelor* și treptat și vegherea copiilor în nopțile de Vinerea Mare și Sâmbăta Paștilor a Casei Domnului, nu s-a mai făcut. Copii învățau colindele unii de la alții, vechile cârticele s-au pierdut. Junii își mai păstrau însemnate colinzile. Unii cantori s-au folosit de „cârticele” și le-au copiat. Moștenirea „Plaiului” s-a perpetuat dar niciun cantor n-a mai avut talentul, dăruirea, devotamentul și autoritatea acestuia și nici inițiativa de a reînvia obiceiuri.

În acele timpuri modestia îi făcea pe astfel de oameni să nu țină atât la ceea ce astăzi se numește dreptul de autor. Credincioși și simpli își dăruiau cu discreție creațiile

⁵ Carmina Maior, Olga Șerbănescu, *Versuri religioase într-o carte manuscrisă din secolul al XIX-lea*, în: „Studii și comunicări de etnologie, Sibiu, 2007, XIII, p. 151-160.

⁶ Materialele se află la familia cantorului N. Lupea care ne-a permis copierea lor pentru Arhiva științifică a Muzeului ASTRA.

⁷ Informație din teren: însemnări monografice ale ing. I. Floașiu (1894-1989), manuscrise aflate în posesia familiei.

⁸ Fotografia exista încă în 1999, dar la cercetările din 2007 n-a mai fost găsită.

⁹ Informație din teren: I. Răchițan, își amintea în 2007, de obiectele scoase și împărțite celor din sat, când căsuța lui N. Posa, vecină cu cea a familiei sale, a fost dărâmată.

de acest fel socotind că este mai important să-l slujească pe Domnul decât să se laude cu talentul poetic. Astfel, cum Picu Pătruț era ceva mai vârstnic, iar compunerea lui pentru *Mironosițe* se baza probabil pe o tradiție mai veche, cantorul găleşan a preluat-o și a popularizat-o la rândul său. Activitatea acestuia devenind la rândul ei atât de cunoscută în zonă într-o vreme când populația era mai numeroasă, este explicabil de ce bătrânii din sat intervieuți îl considerau pe el autorul. Important pentru ei nu era autorul textului ci cel de la care se învăța și obiceiul ca atare, care o dată însușit, devenea parte din zestrea comunității. Creația se încadra astfel în marea zestre populară în timp ce numele autorului se dizolva în anonim, de unde câte un istoric mai interesat îl readucea în atenția specialiștilor definindu-i identitatea.

Probabil că la Rod, sat mult mai populat decât Galeșul, și în secolul al XX-lea și în prezent, obiceiul *Mironosițelor* s-a răspândit de pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, textul circulând în cărțile manuscrite care după ce se uzau erau recopiate, dar rar se menționa de unde provin sau cine le-a compus, deoarece în mentalitatea populară erau un bun comun: intraseră deja în zestrea de tradiții. Din teren, am recuperat un astfel de carnețel, cu textul parțial, datând de la mijloc de secol XX. Fără a avea alte dovezi decât informatorii mai în vârstă, născuți la început de secol XX¹⁰, deducem că obiceiul era atât de împământenit încât nu-i cunoșteau originea și-l socoteau specific satului, mai ales că erau ani când copii mergeau și la Tilișca să-l prezinte. La aceeași concluzie ajunsese și D. Șt. Petruțiu în 1937. Rodenii erau, de la un moment dat, situat aproximativ după primul război mondial, singurii care-l mai practicau, an de an, și transmiterea se făcea prin copii, fără vreun îndrumător adult.

Și acum copiii procedează la fel. Nu au un îndrumător anume, rar câte un cadru didactic se implică. Copii și-l transmit între ei, de la cei mari spre cei mici. Cu câteva săptămâni înaintea Paștilor, considerați potriviți ca vârstă, curați, impuberi, se adună prin înțelegere la casa unuia din ei care a procurat textul, își împart rolurile și fac repetiții. În același timp caută să și confecționeze sau își procură costumele, adaptându-le. Aceste sunt simple: fetițele dacă au costum popular își pun o cârpă mare pe cap, în care se învelesc ca într-o pelerină sau își iau o fustă albă lungă și o haină ca o pelerină neagră deasupra. Ideea de îndoliere este evidentă.

Băieții folosesc de obicei decoruri de la hainele de *Crai*, eventual își adaptează acoperemântul capului să se potrivească personajului interpretat: Îngerul, Sutașul, Iisus. În fotografia din 1894, îmbrăcămintea, tot simplă și de inspirație populară, era special confecționată pentru fiecare. Fetele aveau pe cap, peste cârpă, un aranjament de carton care imita o aureolă pe care la mijloc era scris numele personajului interpretat. Băieții aveau vestimentație și acoperăminte de cap care sugerau clar identitatea fiecărui personaj, îngerul având chiar aripi din carton alb. Se menționează în textul articolului că exista o diferențiere în culorile folosite de personajele feminine, acesta fiind un alt mod de identificare: Maria avea cârpa neagră, Magdalena, cafenie, Ioana, roz, Suzana, vânătă, Salomia, verde; în prezent, la Rod, toate copilele au cârpe negre, fără aureole¹¹.

Copii poartă o „răclită”, în fotografia menționată, aceasta avea forma unui sicriu în miniatură. În prezent copii din Rod au o cutie de carton, învelită într-o pânză albă, cu o cruce neagră desenată pe capac. Informatorii în vârstă povesteau că în „răclită” era o

¹⁰Informații din teren: Virginia Sârbu (1919-2007) fiică de preot din Rod, Maria Mihu, localnică, 90 de ani, în 2010.

¹¹D. Șt. Petruțiu, *op.cit.*, p.16.

păpușă din cârpe, care-l reprezenta pe Iisus mort; cutia copiilor din Rod nu conține păpușă simbolică, sugerând mormântul descoperit gol.

În biserica din Rod, în fața altarului, copii se așează în cerc, în jurul uneia din fete care poartă răclița și își interpretează rolurile, după care se duc afară și așteaptă la ușa bisericii oamenii care ies și le dăruiesc bani. Rodenii sunt destul de mândri de tradițiile lor ca să le păstreze așa că se bucură de atitudinea tinerei generații care este interesată să le perpetueze. Uneori câte un cadru didactic care predă și la școala din Tilișca se implică stimulând copii să facă *Mironosițele* și chiar să le prezinte și la Tilișca la biserică, în Duminica Paștilor după slujbă. De altfel pe vremuri după cum rezultă și din articolul menționat și din informații de teren grupul de copii pleca și în satele din apropiere ba chiar până la Rășinari sau la Blaj. Aceste peregrinări care durau chiar peste Săptămâna Luminată, respectiv în duminicile până la Ispas, erau și o sursă de venit pentru copii, ei primeau bani și bucate.

Este interesant că din motive pe care nu le putem afla sau deduce, obiceiul nu a fost preluat decât de cele două sate menționate. În cazul Galeșului meritul revine inimosului cantor Posa, cu treizeci de ani mai tânăr decât Picu Pătruț, cu care se înrudea spiritual și pe care probabil l-a cunoscut și l-a luat de exemplu. În cazul Rodului, nu avem detalii care să explice preluarea obiceiului, nici de unde, de la Săliște sau de la Galeș, cert este că factori de ordin demografic au permis perpetuarea lui, aproape fără întrerupere. Interesant este că în Tilișca, comuna situată geografic între Galeș și Rod nu este semnalat un grup local de *Mironosițe*, aici performând uneori grupul din Rod. Tot Petruțiu menționează că în plasa Teiuș, din județul Alba, în localitățile Cetea și Geomalul, notarul Acilenescu, originar din Galeș, reușise să împământenească obiceiul care a rezistat în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Printr-un concurs de împrejurări, obiceiul care se întrerupsese în Săliște, la sfârșitul secolului al XIX-lea, este reintrodus în ultimii ani, tot datorită unor rodni. Vasile Ursan, în prezent cadru universitar la Universitatea „Lucian Blaga”, din Sibiu, fost profesor și director la școlile din Rod și Săliște, specialist în onomastica Mărginimii, și evident în datini și folclor local¹², cu ajutorul unor doamne din Rod, căsătorite în Săliște, sprijinit și de inimosul cler local, readuce obiceiul la locul originii sale, cu mica modificare de a fi performat în Duminica Paștilor, la amiază, după slujbă¹³.

Săliștea are oricum o poziție privilegiată așa că poate populariza obiceiul. S-au făcut și înregistrări pe posturi de radio, TV și pe CD-uri. Este de așteptat ca obiceiul să fie implementat și în alte localități în spiritul reînvierii tradițiilor în condițiile climatului democratic actual.

Pe plan local, în prezent, toate instituțiile administrative și de cultură colaborează pentru ca actualul oraș Săliște să-și justifice titlul de capitală spirituală a Mărginimii. Reluarea obiceiurilor se face în spiritul tradiției, se conservă autenticul, se promovează valorile locale, sunt recunoscute, reevaluate personalitățile originare din zonă și la aceasta își dau concursul preoții, cadrele didactice, primăria, localnicii și o serie de „fii ai satului” care revin, periodic, sau definitiv, și sunt conștienți de bogăția și importanța tradițiilor. În aceste condiții tinerei generații i se oferă toate oportunitățile pentru a duce aceste valori mai departe.

¹² Vasile Ursan, *Folclor din Ardeal*, Sibiu, 2009.

¹³ Informații din teren: în 2007 am asistat la Săliște la demonstrația făcută în cadrul unor filmări pentru emisiunile de televiziune privind obiceiurile de Paști.



*Mironosițele din Galeș 1894, reproducere după „Anuarul Arhivei de Folclor”
„Mironosițele” of Galeș 1894, photo reproduction from the Archive of Folk*



*Mironosițele din Rod 2010, reproducere foto din arhiva Muzeului ASTRA
„Mironosițele” of Rod 2010, photo from the ASTRA Museum Archives*

LĂUTARII DIN ZECE PRĂJINI - studiu de caz -

***Abstract:** Ten rods is the place where we meet a musical phenomenon in Romania, the village that have 500 people and the entire male population plays at least one musical instrument.*

Over the time the village has become a landmark for those who are looking the musical tourism, these fans are coming from Romania and other European countries or outside Europe. Music is an occupation exclusively mannish, the women are keeping the house and are taking care of the children. In this place, the music is a natural state like wind, rain and is accepted by all. The musicians of this village were all called to weddings and parties in the region of Moldova, they are now divided into several musical bands like fanfare and taraf, with concerts in the country and abroad.

Musicians inherit or steal the passion of their fathers, their only music school, without further specialist training for music, their school is on the road, learning from each other, they don't have the opportunity to study music in a form of educational institution. In any rroma blood from this village streams a musician blood. First, for all is a delight to play, then they think about material gains.

Musicians from the village, at the time of the totalitarian regime had worked in factories, the occupation of musician remaining a weekend job. Now things have changed and for some musicians is the main source of income and occupation.

Aspecte privind satul Zece Prăjini și locuitorii săi

Satul Zece Prăjini se află în administrarea comunei Dagîța, județul Iași, comună ce se situează în sud-vestul județului, în confluență cu județele Vaslui și Neamț. Comuna Dagîța se întinde pe o suprafață de 34 km² având ca vecini:

- la nord teritoriul comunei Stănița, județul Neamț;
- la sud teritoriul comunei Băcești, județul Vaslui;
- la est teritoriul comunei Tansa, județul Iași;
- la vest teritoriul comunei Poienari, județul Neamț.

Distanța dintre satul de centru al comunei și reședința județului Iași este de aproximativ 85 km. Cel mai apropiat oraș este Roman, la circa 40 km distanță.

În administrarea comunei Dagîța se află 9 sate, dintre care și satul Zece Prăjini, sat cu denumirea veche de Ursari, este cel mai nou sat al comunei, atestat documentar din anul 1921.

Am spune că satul este tăiat de calea ferată, însă calea ferată trece paralel cu satul. Paralel cu calea ferată este și strada principală unde se află toate instituțiile: biserica, școala, câteva baruri și magazine alimentare. Casele sunt dispuse de-a lungul străzii și se formează câteva străzi secundare, perpendiculare cu strada principală, străzi ce urcă spre deal. Spre dealul faimos al formării satului.

¹ Statutul comunei Dagîța, județul Iași.

De la primărie am obținut câteva date statistice privind populația analizată pe care le vom reda aici.

În satul Zece Prăjini sunt:

număr gospodării: 136

număr locuitori: - femei-270
 - bărbați-237
 - total - 507

căsătorii legalizate: o proporție de 70-80%

gradul de alfabetizare: 90%

participare la vot: 90%

Sat marginal sau centrul satelor?

Este cunoscut faptul că dintotdeauna rromii au fost așezați la marginea orașelor sau satelor, la marginea oricărui loc. Aici, lucrurile stau cu totul altfel. Întâlnim un sat completamente format din rromi. Sunt doar câteva femei române, venite din satele vecine, care s-au căsătorit cu lăutarii de aici. Până acum am întâlnit sate românești cu o comunitate de rromi care locuiește la extremitatea satului. Satul din județul Iași este cu atât mai deosebit cu cât, din cele observate la românii din satele vecine, rromii de aici sunt respectați ca orice om, indiferent de etnia sa.

Spunem „centrul satelor” fiindcă acesta atrage oameni din toate colțurile României, din Europa și deseori de pe celelalte continente. Din observații și din cele spuse de lăutari, aflăm că satul este cunoscut în România datorită *Fanfarei Zece Prăjini*, a lui Panțiru și a colaborării acestora cu cunoscutul muzician Ovidiu Lipan Țândărică, în timp ce străinii cunosc acest loc grație *Fanfarei Ciocârlia*. „*Din 1996 Ciocârlia a concertat în străinătate neîncetat. Și este normal să fie cunoscut din cauza asta*”². Teama lor este că nu au ce le arăta vizitatorilor. Însă, cel care merge acolo, merge pentru ceea ce este specific satului, pentru muzicanți, pentru locul nașterii muzicanților iubiți. Altă teamă sunt străzile neasfaltate, dar oare, ar mai avea vreun farmec ca turistul să găsească aceleași străzi asfaltate ca în marile orașe de unde vine? „*Nu e susținut de nimeni și infrastructura noastră e la pământ*”³. Cel ce merge în Zece Prăjini caută o vacanță alternativă, vrea să vadă cum trăiau bunicii săi, vrea să simtă mirosul pământului, al ierbii proaspete, vrea să vadă caii, ce reprezintă mijlocul de transport al oamenilor și al mărfii, vrea să vadă cum sâmbăta și duminica după-amiază femeile ies la poartă. E drept că locuitorii satului nu pot înțelege acest lucru pentru că trăiesc înăuntrul lui și li se pare straniu când un german, italian sau francez fotografiază o căruță trasă de cal. Nu realizează că au o comoară la ei în casă.

Povestea Prăjinei

Termenul de „prăjină” are mai multe semnificații, printre care aceea că este o bucată de lemn, lungă și subțire folosită pentru a susține ceva. Acest termen este atribuit și unei persoane înalte și slabe. În satul Zece Prăjini ce semnificație are?

Moș Iosif ne-a povestit că denumirea actuală a satului există de pe vremea unui anume boier Tăutu, după primul război mondial, când acesta, proprietar al terenurilor unde se află și satul, a împrumutat cele câteva familii de rromi cu câte zece prăjini de pământ. Conform dicționarului explicativ al limbii române prăjina este o veche unitate de măsură pentru suprafețe, egală cu circa 180-210 metri pătrați sau o veche unitate de măsură pentru lungimi, echivalentă cu circa 5-7 metri. La Zece Prăjini, am cerut să ne

² Ivancea Oprică, 39 ani.

³ Dumitru Brian, 26 ani.

arate prăjina faimoasă și ne-au adus un fel de compas, având o deschidere de circa 180 de centimetri. Se pare că acesta este obiectul de măsurare al terenului cuvenit fiecărei familii de romei la începutul secolului al XIX-lea. Boierul Tăutu a considerat că zece prăjini de pământ sunt de ajuns pentru o familie, de ajuns pentru a-și construi o casă și pentru o mică grădină. „*Aicea m-am născut. Era satul dincolo de deal. Locuiau în bordeie de pământ, cum era atunci... Era boierul Tăutu care avea dealurile astea. Era el moșier. Cam în 1926. Pământurile astea erau ale lui. Și-apoi cu timpul i-a împroprietărit pe fiecare, le-a dat câte Zece Prăjini, să-și facă fiecare câte o căsuță. Aicea satul era tot de țigani. Numai țigani era. Și apoi s-a retras aicea, că acolo erau mai excluși. S-au instalat aicea. Le-a dat câte Zece Prăjini....*”⁴.

Satul exista și înainte de episodul cu împroprietărirea cu câte zece prăjini, purtând denumirea de „Ursari”. De aici deducem că muzicanții de astăzi se trag din ursari, neam ce nu mai există astăzi.

Satul ce trăiește în mijlocul tradiției

Despre non-necesitatea conservării tradiției în satul Zece Prăjini putem fi încredințați, nu putem avea temeri în această privință deoarece satul din județul Iași trăiește practic în tradiție, în sânul ei, la orice pas în acest sat găsești ceva tradițional. Numai la simpla vedere a muzicanților care merg pe ulițe cu alăturile lor agățate în jurul gâtului, te gândești la tradiție. La ei este un lucru mai mult decât firesc ca băieții să învețe să cânte, acest lucru fiind aproape inevitabil. Și o văd ca pe o sursă viitoare de venit. Cum spune moș Iosif, vorbind de tatăl său, la rândul său tot lăutar: „*eu m-am trezit cu el în casă*”⁵ (referindu-se la naștere). Căderea regimului lui Ceaușescu nu a adus îmbunătățiri pentru lăutari. Înainte erau foarte mult solicitați, în satele din apropiere și nu numai, ajunseseră să celebreze nunți chiar și în timpul săptămânii pentru a avea lăutarii doriți. De joi până duminică inclusiv se celebrau nunți. „*Se făceau nunți și în cursul săptămânii. De exemplu, sâmbătă, duminică cântai la nuntă, luni, marți, miercuri pauză, joi făcea și altă nuntă că nu găseau lăutarii. Și făcea nuntă atunci, joi*”⁶.

Cine trăiește în acel context poate alege dacă să trăiască precum în vremurile trecute sau în viitorul modern. Ei nu sunt într-un totu contaminati de exigențele societății de astăzi. Acest lucru și modernitatea nu este un ghinion ci un privilegiu. Ei nu păstrează tradițiile cum se întâmplă în alte părți, unde este teama de a le pierde, ei sunt tradiție acum. Se află înăuntrul ei și nu este nevoie de a o evoca pentru că este o stare de fapt. Atunci când organizează o petrecere în sat, un bal cum îi spun ei, nu o fac pentru a rememora vremurile apuse sau pentru tradiție, o fac pentru o necesitate a zilei de azi, din pură plăcere, dragoste de a cânta.

Alăturile lăutarilor

În rândurile următoare vom enumera instrumentele muzicale specifice unei fanfare, referindu-ne la fanfară fiindcă acest tip de formație muzicală se întâlnește mai des la Zece Prăjini. Când ne gândim la fanfară, ne gândim în primul rând la fanfară militară, un grup de instrumente de suflat și de percuție, fiind inexistente instrumentele cu coarde. Muzica fanfarei militare este compusă din marșuri, suite, simfonii, jazz, chiar folclor muzical național. Membrii unei fanfare militare cântă întotdeauna după note muzicale, în timp ce muzicanții noștri se bazează numai pe „telefon”. Pe de altă parte,

⁴ Ivancea Iosif, 80 ani.

⁵ Ivancea Iosif, 80 ani.

⁶ Ivancea Iosif, 80 ani.

muzica interpretată de lăutari, se desfășoară cu o asemenea viteză încât nici nu poate fi transpusă pe note muzicale. Chiar dacă ar fi transpusă pe note, nimeni nu ar reuși să citească notele și să cânte în același timp, cu aceeași rapiditate a lăutarilor.

Instrumentele muzicale care compun o fanfară sunt instrumente de suflat sau de percuție precum: saxofonul, trompeta, tuba, baritonul, clarinetul, toba. Aceste instrumente le întâlnim în toate fanfarele, militare sau în orchestrele de alămuri, cum mai sunt numite. Numărul muzicanților într-o orchestră de alămuri este de zece- doisprezece, găsim de obicei, două baritoane, două tube, două trompete, două saxofoane, un clarinet, o tobă.

Trăire prin/din muzică

„Cum te trezești dimineața și este puțin urât afară, vânt, n-ai ce să faci, te-ai adaptat imediat după vânt sau soare, așa și muzica la Zece Prăjini. Că dacă unul se trezește la 3 dimineața și cântă, cine aude, s-a adaptat imediat. Deci, el dacă s-a trezit și bate vântul n-are ce să facă. Sau ninge, plouă, deja ei sunt cu telefonul lor și nu se poate”. Astfel se poate caracteriza climatul în satul ieșean. Muzica este o stare naturală precum vântul, ploaia și este acceptat de toți. Observăm cât de simplu și inteligent este exprimat acest concept. Chiar dacă Măguț a umblat prin lume cu cântări, nu s-a lăsat contaminat de viața urbană. Acest lucru este de admirat la oamenii de la sate: simplitatea lor în gândire. Măguț amintește de „telefonul” ȋiganilor. Ce este acest telefon? Tot el ne explică: *„La noi, ȋiganii când auzi că ai un telefon bun, în muzică, telefon înseamnă o ureche bună”⁶.*

Ei se nasc într-un peisaj armonios al muzicii, se „trezesc”, cum spune moș Iosif. În cele mai multe cazuri, muzicanții moștenesc sau fură această pasiune de la tații lor, singura lor școală de muzică, fără ca pe viitor să urmeze studii de specialitate în acest sens, școala lor fiind pe uliță, învățând unii de la ceilalți, neavând posibilitatea materială de a studia muzica într-o formă de învățământ. În orice sânge de rom din sat curge sânge de muzicant. Pentru toți, în primul rând este o plăcere, apoi se gândesc la câștigurile materiale. Muzicanții din sat, pe vremea regimului totalitar au muncit în fabrici, lăutăria rămânea o ocupație de sfârșit de săptămână. Acum lucrurile s-au schimbat, lăutăria pentru unii este ocupația și sursa principală de venit. Satul mai reprezintă o particularitate, este unul privilegiat, fiindcă bărbaii de aici, pe lângă muzică, pe vremea lui Ceaușescu au lucrat în fabrici, nu sunt ca alți lăutari care au făcut numai asta, probabil pentru a-și proteja mâinile, sănătatea sau credem noi, din comoditate. *„Noi, lăutarii care suntem ȋigani, avem în sânge chestia asta. Aicea, în satul ăsta Zece Prăjini, cred că este unic. Oamenii care sunt muzicanți în Zece Prăjini, ei au fost și muncitori, ei au lucrat în întreprindere. Este o chestie cam unică, pentru că în alte părți muzicanții sunt muzicanți, ei nu s-au ocupat de nimic altceva, decât numai de muzică. N-au pus mâna să taie lemne, să muncească grădina, absolut nimic. Ca să nu muncească să-și afecteze mâinile. Aicea în sat e o excepție. Oamenii din sat au încercat să ia exemplu de la români, în partea bună a lucrurilor, au încercat să copie, să aibă gospodării, să lucreze pământul, să meargă la întreprinderi, să facă școli. Și în weekendsă cânte la nunți, deci tot la oameni și la prieteni în societatea în care ei s-au încadrat. Acolo, în fabricile în care lucrau, acolo s-au legat prietenii astea. Deci a lucrat cu cineva în fabrică „Băi, nu-mi cânti și mie nunta duminică?” Și-au făcut prieteni. Deci a*

⁷ Ivancea Ciprian (Măguț), 36 ani.

⁶ Ivancea Ciprian (Măguț), 36 ani.

fost o legătură foarte strânsă între oameni, dintre muzicanți și oamenii, deci colegialitate. În weekend ei cântau nunți, la prietenii lor, la colegii lor, care lucrau în întreprindere în cursul săptămânii. Este cam unică, cred eu. În lume, sau în România. Pentru că țiganii care sunt muzicanți, nu au acceptat să meargă și la muncă, niciodată⁹.

Printre colegii lor de la fabrică își găseau și viitorii clienți, fabrica fiind ca o piață de desfacere pentru ei, pe lângă faptul de a avea un serviciu stabil. Înțelegem de aici că ei nu se fereau de muncă și s-au adaptat populației majoritare. Din dialogurile purtate cu Măguț cu referire la teama lor că un oarecare ar veni în satul lor și le-ar „fura” muzica, căutând popularitate nu prin talentul său muzical ci prin înfățișări necreștinești ale corpului, Măguț, poate din naivitate sau neputându-și imagina un astfel de lucru, spune că nu îi este teamă, este împăcat cu sine și dacă vrea să se înveselească, merge la locul lui și cântă. Același Măguț, pentru a întări și mai mult dragostea lui pentru muzică „cântăm dacă suntem flămânzi și ne trece foamea”¹⁰.

Toți au început de mici copii să cânte, impactul cu muzica fiind inevitabil, vârsta de la care au început să cânte variind între 6-8 ani.

Despre durata rezistenței fizice la un concert, aceasta poate fi nelimitată, ei având timp să se antreneze pe vremea înfloritoare a nunților, acum cu două ore de concert le vine a râde. „La concert, acum nu-i problemă. Înainte, cântam nuntă, cântam 12 ore, 24 ore continuu. Începeam sâmbătă dimineață la 8, dau exemplu de la cel mai lung, începeam dimineața, sâmbătă ziua, sâmbătă noaptea, urmam ritualurile, ne adunam iar și a doua zi dimineață la 8 terminam. Asta înseamnă 24 de ore. Bine, cu pauzele aferente, dar față de un concert 2 ore... 2 ore durează la noi un concert. 45, pauză și iar 45”¹¹. Atunci când cântă la o petrecere privată timpii se pot prelungi, dar își pot lua pauză atunci când doresc. Pentru ei, o pauză semnifică și cele câteva secunde necesare pentru a scutura instrumentul de apă, apă formată de fiecare dată când suflă, suflă aburi ce se transformă în apă.

În satul Zece Prăjini există câteva fanfare, orchestre dintre care amintim: *Fanfara lui Panțiru*, care momentan sunt angajați la un circ în Franța, *Fanfara Ciocârlia*, *Fanfara lui Crăciun*, *Fanfara Savale*, *Shukar Colectiv*, *Șatra*, *Fanfara Bahtali*. Este imposibil să nu existe competiție, rivalitate între toate aceste grupuri muzicale, chiar dacă la prima întâlnire ne-au mărturisit că n-ar exista. Am putut observa, însă, că există rivalitate între aceste fanfare, fiind un sentiment inevitabil, pentru că unele fanfare au mai mult succes și succesul dă naștere acestui sentiment.

Criteriul de alegere al membrilor fanfarei, surprinzător, nu este acela de bun muzicant, ci ei se bazează pe caracterul muzicantului, profesionalismul în muzică fiind pe locul secund. Contează și telefonul că „dacă în secunda aia n-a bătut „pac”, ceasul nu mai merge așa, nu mai toarce”¹². Afi un bun lăutar se învață.

Reamintim dificultatea culegerii datelor direct de la oameni, cu acest exemplu: o întrebare pusă într-un loc, la o anumită oră are un răspuns și aceeași întrebare pusă în alt loc, la altă oră are un alt răspuns, un alt efect. Numai la această întrebare: „Ce impresii a avut? A avut emoții? A simțit-o ca pe o responsabilitate sau s-a dus oricum, fără să îi pese?”, pusă de două ore în locuri și date diferite, am primit răspunsuri diferite.

⁹ Ivancea Oprică, 39 ani.

¹⁰ Ivancea Ciprian (Măguț), 36 ani.

¹¹ Ivancea Oprică, 39 ani.

¹² Ivancea Ciprian (Măguț), 36 ani.

Contează foarte mult contextul în care este efectuat un interviu.

Acești muzicanți, de fiecare dată când se întâlnesc se iau la „întrecere”, o întrecere sănătoasă, cu scopul de a învăța ceva unul de la celălalt. Cei mici îi așteaptă cu nerăbdare pe tații, frații, prietenii lor pentru a mai învăța. Se simt mai responsabili să învețe, simt mai mult necesitatea de a fi un bun muzicant. Pe lăutarii cu experiență îi văd ca niște modele. Chiar dacă fac repetiții și singuri, altfel simt muzica cu modelele lor.

Muzicant, ocupație exclusiv bărbătească

Numeric, în România există mai mulți lăutari bărbați decât lăutari femei. Încă de la nașterea acestei ocupații, din momentul în care această ocupație a început a fi remunerată, întâlnim exclusiv numai bărbați. Numai în ultimul secol au apărut femeilăutar, îndeosebi soliste, rar cântând la un instrument, cu atât mai rar la un instrument de suflat. De-a lungul veacurilor, femeia a fost considerată cea care are grijă de căminul familial, de casă, bărbatul fiind acela care aducea banii în casă, care avea un serviciu. Femeile, până în secolul al XIX-lea au avut acest statut de mamă, soție supusă. Începând cu acest secol s-au intensificat mișcările feministe, moment în care, reprezentantele sexului frumos au cerut drepturi egale cu ale bărbaților. După acest pas, femeile au început să intre mai mult pe piața muncii, începeau a avea dreptul la educație, la vot, lucruri la care înainte doar bărbații aveau acces. Ceea ce ne preocupă pe noi, femeia-lăutar, date despre existența ei avem numai de prin secolul al XX-lea. Femei-lăutar se întâlnesc îndeosebi în partea sudică a României, acolo unde s-au dezvoltat tarafurile de petrecere.

În satul Zece Prăjini, lucrurile au rămas ca înaintea mișcărilor feministe. Aici, femeile, nu numai că sunt gospodine, cresc copii, dar nici nu se gândesc la o emancipare din punct de vedere ocupațional. Lăutăria este o ocupație exclusiv bărbătească. Aceștia merg câteva luni din an în România sau străinătate să cânte, lunile în care rămân acasă ajută femeile lor la treburile gospodărești. Nu toți bărbații din sat au șansa de a merge cu o oarecare frecvență la cântat; ei sunt agricultori, merg în fabricile din orașele alăturate la serviciu sau încearcă o evadare din sărăcie în țările mai dezvoltate economic, evadare care, ca și în cazul multor români, se dovedește a fi doar o iluzie. În sat, toți bărbații știu să cânte, cu excepția celor ce au migrat acolo, căsătoriți cu femei din sat.

Femeile nu se gândesc să meargă să cânte cu bărbații lor, chiar dacă suntem siguri că au un „telefon” bun.

Telefonul lăutarilor

Există mulți români ce regretă perioada guvernării lui Ceaușescu, care spun că pe vremea acestuia erau asigurate locuri de muncă pentru toți, exista hrană pentru toți, accesul la educație pentru toți, educație ce nu costa atât de mult ca astăzi. Pe acești oameni îi putem numi nostalgici ai falsei epoci de aur a lui Ceaușescu. Uită adeseori că, chiar dacă aveau toate aceste lucruri, le lipsea lucrul cel mai de preț: libertatea. Aveau hrană, însă numai cât și ceea ce dorea statul, curentul electric era întrerupt ore în șir în toate localitățile țării, lipsa căldurii și a apei calde, program la televizor de doar două ore, imposibilitatea de a călători în alte țări, nu cunoșteau ceea ce se întâmplă în lume și multe altele. După căderea dictatorului, românii au dintr-o dată informații din lume, hrană diversificată, observă la celelalte țări un progres formidabil, e ca și cum ar privi în viitor. Ei nu erau la fel cu alte țări și se întreabă ce au făcut atâta timp, unde au fost, au fost ținuți în lesă, lipsind complet posibilitatea de a alege. Vor imediat schimbarea, vor progresul. Mulți au plecat în străinătate cu speranța de a câștiga acel trai al occidentalilor. Mulți au dorit acest progres imediat, fără să facă pașii necesari unei

dezvoltări normale. De aceea, astăzi se observă stângacii acestui progres imediat.

Un exemplu este satul observat de noi. Tot ceea ce spunem aici, o spunem fără a critica, este doar observația noastră. Satul acesta este unul sărac, în afara celor puțini muzicanți care reușesc cu o oarecare regularitate să aibă concerte în România sau în străinătate. Cele mai multe case sunt construite din lut, de confort nici nu se poate vorbi, dar, toți din sat au telefon mobil, și nu un telefon oarecare, un telefon de ultimă generație. Acest lucru pe noi ne uimește. Pentru noi este important mai întâi de a avea o casă frumoasă, spațioasă, o baie caldă, o grădină îngrijită și apoi tehnologia, aparatele electrice și electrocasnice cu care e dotată casa. La ei, lucrurile stau tocmai invers. Este băttător la ochi acest lucru. Revenim la ceea ce spuneam mai sus de era lui Ceaușescu, acești oameni, ca și alți oameni din diferite părți ale României, se trezesc că ei sunt în urmă cu zeci de ani față de alte popoare. Acești ani de înapoiere vor să îi recupereze în cel mai scurt timp, nu progresiv, cu fiecare lucru la timpul lui. Cum fac acest lucru? Cumpărându-și un telefon. Ei astfel au iluzia că, în sfârșit, sunt în rând cu ceilalți. Se vede că, cu acel telefon în mână sunt stângaci, se lasă fascinați de melodiile și culorile telefonului. Se presupune că cel care are telefon, are nevoie de el, îl utilizează în scopuri comerciale, activități de lucru, un om îi programează timpul. Dar un rrom, un rrom nu are nevoie de a-și programa viața, el refuză munca programată, este un concept al lor. În acest sat nu există noțiunea de timp, lucru de care am fost afectați și noi, numai aflându-te acolo nu poți programa o activitate, nu poți face un program fix. La telefon îi vezi vorbind întotdeauna și vorbesc între ei, locuitorii satului, într-un sat atât de mic, unde se pot întâlni foarte ușor. Se vede că aceasta reprezintă pentru ei o prioritate. Fiecare dintre noi are dreptul de a-și pune în ordinea dorită prioritățile în viață.

Un alt telefon al lăutarilor este urechea muzicală. Ei, în limbajul lor, utilizează un tip de dialect și numai o persoană din sat sau prietenii știu ce semnificație au anumite expresii sau cuvinte. Un exemplu elocvent în lucrarea noastră este tocmai acest telefon. Măguț, când vorbește despre tatăl său, despre iscusința acestuia de a cânta, spune „avea un telefon foarte bun”¹³.

Trebuie mers mai departe de cuvinte, trebuie luată în serios una din „legile” principale ale cercetării etnologice sau sociologice și anume învățarea limbii vernaculare a populației studiate, în primul rând pentru a trece peste această barieră dintre cercetător și cercetat.

Subliniem că telefonul lăutarilor, fie că este telefonul mobil sau telefonul-urechea muzicală, trebuie să fie unul bun, performant.

Este un mod absolut uimitor cum își denumesc ei melodiile. Atunci când Juniorii au cântat cele câteva piese, ei nu se înțelegeau asupra cărei piese să execute spunând titlul piesei, sau cum spun muzicienii „să executăm melodia în Do sau Re”, sau „hai să facem melodia lui Bregovic, *Mesecina*”. Nimic din toate acestea. Ei își spun „hai să facem melodia Ta-Ta-Ta sau Tum- Tum-Tum” și toți înțelegeau perfect că este vorba de acea melodie. Pornește solistul cu motivul, în cazul Juniorilor începe trompeta și toți, automat, cunosc piesa. Fără să cunoască notele, nici măcar titlul piesei. Pentru ei nu este fundamental să cunoască titlul piesei, ci motivul ei, care creează această armonie. Să vorbești despre geniul lor este simplu dacă pomenești de acest amănunt. Cu „telefonul” lor nu se înțeleg numai cu o persoană cunoscută, ci și cu un necunoscut, singura condiție fiind ca și acest necunoscut să posede acest „telefon”. Important este să găsească motivul conversației, care e piesa muzicală. Nu este nevoie să știe cine

¹³ Ivancea Ciprian (Măguț), 36 ani.

răspunde la „telefon”, vor să știe că cel care răspunde se află în sintonie cu mesajul despre care vor să vorbească. Și ei toți înțeleg despre ce melodie vorbesc doar fredonând „Ta-Ta-Ta” sau „Tum- Tum-Tum”. Pare aproape imposibil, pentru că aceste persoane cunosc sute de cântece diferite și alte sute de combinații ale aceluiași melodii. Înțeleg ca și cum ar fi repetat acea melodie de sute de ori. Dar nu este astfel. Pe de altă parte, nu toți membrii grupului cunosc melodia, dar în mod natural știu cum trebuie să execute, ținând ritmul cu ceilalți mai experimentați. Ei lungesc acest „telefon” și merg în ritmul melodiei.

În loc de concluzie

Ceea ce vom scrie în rândurile următoare nu este tocmai o concluzie. Această lucrare o considerăm ca fiind un început de cercetare în satul acestor lăutari, așadar nu se poate trage o linie și nu putem spune că este o concluzie în adevăratul sens al cuvântului. Acest început de cercetare reprezintă doar un strop de apă din mare, ceilalți stropi se vor adăuga în timp.

În cele din urmă Zece Prăjini poate semăna a un sat normal, cu oameni obișnuiți. Da, are într-adevăr acest specific al muzicii, ne întrebăm cu ce ne întoarcem acasă din acest sat, pe lângă sutele de fotografii, înregistrări audio și video, pe lângă respectul și dragostea pe care le-am câștigat de la acești oameni. Esența acestei cercetări este muzica. Ceea ce ne-a îndreptat pașii spre Zece Prăjini este muzica. Muzica lăutarilor din Zece Prăjini este o muzică populară, numai cuvântul popular ne îndreaptă spre ideea că aparține poporului, că se naște din popor, așadar ar trebui să fie plăcută auzului tuturor. Însă, cunoscându-i mai bine pe lăutari, satul și muzica lor, constatăm că „telefonul” de care Măguț vorbește, de acest telefon nu au nevoie doar cei ce execută muzica, de telefon are nevoie și cel ce ascultă muzica. Acest „telefon” trebuie deschis pentru a percepe muzica lăutarilor și astfel ascultătorul poate încerca toate emoțiile, și cu aceste emoții poate înțelege tot ceea ce am povestit până acum despre sat, despre tradițiile sale, despre locuitorii săi, despre femeile din sat, viața lăutarilor la ei acasă, despre greutatea de a avea cele necesare în gospodărie, despre simplitatea lor în gândire, despre prioritățile lor în viață. Cine știe să asculte această muzică, cine are acest faimos „telefon”, care este bine sintonizat, poate să aprecieze toate aceste lucruri și se bucură pe deplin de această muzică. Nu trebuie să rămână precum o muzică populară, dar trebuie să rămână ca o muzică de efect, de cultură în adevăratul sens al cuvântului.

Indiferent de judecățile ulterioare sau de ceea ce noi am perceput sau am apreciat, pentru a intra în sintonie perfectă cu ei, trebuie avut și un „telefon” bun la dispoziție, „telefon” care știe să asculte persoanele.

Notă: Cercetarea în satul Zece Prăjini a avut loc în anul 2007.

BIBLIOGRAFIE:

Studii de specialitate:

- Achim, Viorel, *Țigani în istoria României*, București, Editura Enciclopedică, 1998.
- Agârbiceanu, Ion, *Faraonii și alte povestiri din viața rromilor*, București, Editura Minerva, 2000.
- Amza, Tudor, *Țigani, necunoscuți de lângă noi*, București, Editura Atlas-Lex, 1996.
- Andreescu, Gabriel, *Națiuni și minorități*, București, Editura Polirom, 2004.
- Bataillard, Paul, *Des bohémiens en Europe*, Paris, Chez A. Franck, 1849.
- Burtea, Vasile, *Rromii în sincronia și diacronia populațiilor de contact*, București, Editura Lumina-Lex, 2002.
- ***, *Minoritarul imaginar. Minoritarul real*, Arad, Colecția minorități. Complexul Muzeal Arad, 2003.
- Cosma, Viorel, *Figuri de lăutari*, București, Editura Muzicală, 1960.
- Djuvara, Neagu, *Între Orient și Occident*, București, Editura Humanitas, 1995.
- Fraser, Angus, *Țigani*, București, Editura Humanitas, 1998.
- Gebora, Adalbert, *Situația juridică a Țiganilor din Ardeal*, Teză de doctorat. București, Tipografia de artă, Leopold Geller, 1932.
- Grigore, Delia, *Curs de antropologie și folclor rrom: introducere în studiul elementelor de cultură tradițională ale identității contemporane*, București, Editura Credis, 2001.
- Embassy of Finland in Romania, *International Expert Symposium on Roma Questions*, Printing: R.A., Monitorul Oficial, 2000.
- Ionescu, Vasile (antologie; prefată), *Deportarea rromilor în Transnistria. De la Auschwitz la Bug*, București, Editura Centrului Rromilor pentru politici publice „Aven Amentza”, 2000.
- Ionescu, Vasile (selecție, note, postfață), *O mie de ani de singurătate. Rromii în proza românească*, București, Editura Centrului Rromilor pentru politici publice „Aven Amentza”, 2000.
- Liszt, Franz, *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859.
- Marian, Simeon Florea, *Nașterea la români*, București, Editura Grai și Suflor-Cultura Națională, 1995.
- Mihu, Achim, *Antropologia culturală*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
- Plăcintă, Vasile, *Lăutare, zi-i mai tare!*, Galați, Editura Dominus, 2001.
- Pons, Emmanuelle, *Țigani din România. O minoritate în tranziție*, București, Editura Compania, 1999.
- Poslusnicu, Mihail Gr., *Din Istoria muzicii la Români*, 1921.
- Potra, George, *Contribuțiuni la istoricul Țiganilor din România*, București, Fundația Regele Carol I, 1939.
- Rădulescu, Speranța, *Taifasuri despre muzica țigănească*, București, Editura Paideia, 2004.
- Stahl, H.H., *Teoria și practica investigațiilor sociale*, București, Editura Științifică, 1974.
- Wislocki, von Heinrich, *Asupra vieții și obiceiurilor Țiganilor transilvăneni*, București, Editura Kriterion, 1998.
- Wislocki, von Heinrich, *Despre poporul nomad al rromilor - Imagini din viața rromilor din Transilvania*, București, Editura Atlas, 2000.
- Zamfir, Elena; Zamfir, Cătălin (coord.), *Țigani între ignorare și îngrijorare*, București, Editura Alternative, 1993.

Articole în reviste, ziare, fragmente opere:

- Asul de treflă. Publicație a Partidei Romilor. 1998. Anul VI. Numărul 68-69.
- Aven Amentza. Periodic de cultură și informație a rromilor din România. 1998. Numărul 9-10.
- Aven Amentza. Periodic de cultură și informație a rromilor din România. 1997. Numărul 8.
- *** *Un produs cultural de succes la export: muzica țigănească*. 2006. În: „Cotidianul”. p. 1, 4, 5. Vineri, 27 Octombrie.

Andriescu, Bogdan. 2002. *Muzeul Culturii și Civilizației Rromilor. Proiect tematic*. În: „Muzeul ASTRA. Istorie și destin, 1905-2000”. Editura „ASTRAMuseum”, Sibiu, p. 331-345.

Cocișiu, Ilarion. *Lăutarii și lăutăria*. În „Studii și comunicări de etnologie”. 1996. Editura Academiei Române. Tomul X. p. 31-45.

*** *Siminică, prințul lăutar*. 2007. În „Jurnalul Național” - supliment. p. 1-24. Luni 19 Martie.

*** *Clejanii de altădată*. 2007. În „Jurnalul Național” - supliment. p. 1-24. Luni 28 Mai.

Nicolau, Irina; Rădulescu Speranța, *Taraful de concert și problemele spectacolului de folclor*. În Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Seria A, 1, Comunicări-Sesiunea Științifică, iulie 1979.

Statutul Comunei Dagâța, Județul Iași

Dicționare:

Cioabă Mihai, Luminița, *Ghid de conversație român-țigănesc*, București, Editura Teora, 2001.

Pagini web:

<http://www.rroma.eu/>

http://stiri.rol.ro/stiri/2006/01/fenomen_-_zece_prajini_scoala_de_muzica_de_pe_ulita.htm

<http://www.romaniworld.com/musique.htm>

<http://www.lautari.ro/category/povestiri-cu-lautari/>

<http://www.asphalt-tango.de/fanfara/artist.html>

<http://galeon.com/gindacul/fanfara.html>

http://www.romanothan.ro/romana/muzica/documente/istoria_lautarilor.htm

http://www.romanothan.ro/romana/muzica/documente/vatasia_lautarilor.htm

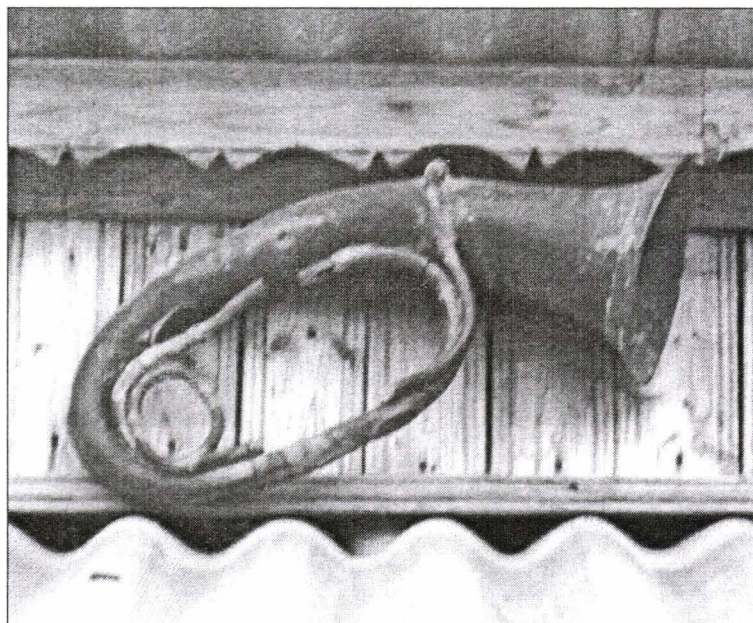
www.romacenter.ro

www.romanicriss.org

http://www.divers.ro/rromi_ro

Informatori:

- Damaschin Mirel - primarul comunei Dagâța
- Cercel Dana - viceprimarul comunei Dagâța
- Ivancea Crăciun - liderul *Fanfarei lui Crăciun*, clarinetist, școala profesionala plus 2 clase liceu, 56 ani
- Bulgariu Aurel - trompetă în *Fanfara lui Crăciun*, 8 clase, 57 ani
- Ivancea Ciprian - bariton în *Fanfara lui Crăciun*, saxofon și liderul *Ansamblului Șatra*, 10 clase, 36 ani
- Ivancea Costel Oprică – saxofon, clarinet și liderul *Fanfarei Ciocârlia*, 39 ani
- Ivancea Daniel – saxofon în *Fanfara Ciocârlia*, 10 clase, 31 ani
- Dumitru Brian – tobe în *Fanfara Baxtali*, 11 clase, 26 ani
- Ivancea Iosif – trompetă *Fanfara Bătrânilor*, 80 ani
- Ivancea Dragoș – bariton *Fanfara Juniorilor*, clasa a VIII-a, 14 ani
- Ivancea Gina – soție și mamă de lăutar, 36 ani



Instrumentul muzical cel mai vechi din sat, baritonul „agățat” ca o emblemă a satului
The oldest musical instrument in the village, the baritone "hung" as a symbol of the village



Femei din sat, soțiile muzicanților, privind spre tinerii lăutari
Women of the village, the wives of the musicians looking to young musicians



Membri ai Fanfarei Juniorilor
Members of The Band of the Juniors



Pe ulița principală,
Fanfara Juniorilor spre locul spectacolului
On the main street, The Band of the Juniors



Fanfara Bătrânilor
The Band of the Elders

VALORI IDENTITARE CULTURALE DIN ZONA TOPLIȚEI MUREȘULUI SUPERIOR ÎN COLECȚIILE MUZEULUI ASOCIAȚIUNII ASTRA DIN SIBIU

***Abstract:** This article highlights the contribution made by the intellectuals from Toplița Upper Mures area and surrounding, of calibre like Elie Miron Cristea and O.C. Tăslăuanu, the first originated of Toplița and the second of Bilbor, to the creation and organization of ethnographic and historical heritage funds of Museum of the ASTRA Association Sibiu. These personalities were involved as very active members of the ASTRA Association of Sibiu with intellectuals of villages, from the centre or by movements made by them in villages Romanian Toplița, Bilbor, Corbu, Tulgheș, Bicz, Sărmaș, Subcetate, Voșlobeni, Deda, etc. to organize the ethnographic exhibitions of Astra departments and especially their involvement in the procurement activities for the Association Museum of ethnographic objects.*

With the special contribution in the pioneering ethno-museographic work Octavian C. Tăslăuanu - he is considered, by some historians of Romanian museography, the founder of the ethnographic heritage museum - the area comes to be represented for the first time on a national museum and more, under register inventory of Museum Association, communal like Bilbor, Corbu, Tulgheș or Bicz which appear prominently with the ethnographic contributions to purchase ethnographic items.

Given that the share of popular costumes items is prevalent in collections, it is relevant also regarding the expression of brand identity of the inhabitants of these villages, which are in contact and interfering of Transylvania with Moldova and the ethnographic area is inhabited mainly by Székely.

An extract from the collections inventory also indicates the coefficient of representativeness of the area within the Museum of "the Association" from Sibiu, the first national museum of the Romanians, of magnitude, based on 1905, as a confession of their national consciousness and identity, on the difficult road of struggle for the achievement of the Great Union of Transylvania with Romania on December 1, 1918.

Promovarea valorilor identitare românești din Transilvania în perioada luptei pentru emancipare națională premergătoare primului război mondial și realizării Marii Uniri a fost posibilă după cum se cunoaște și datorită activității intense desfășurată de Asociațiunea ASTRA. Orice modestă încercare de prezentare a unor aspecte de istorie a culturii românești în general, și a celei transilvane, în special, nu poate să ocolească sau să minimizeze contribuția, locul și rolul prestigioasei instituții cunoscute sub numele de *Asociațiunea Transilvană pentru literatura și cultura poporului român (ASTRA)*¹.

¹ Pamfil Matei, *Asociațiunea transilvană pentru literatura și cultura poporului român (ASTRA) și rolul ei în cultura națională (1861-1950)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 17.

Așa după cum afirma și istoricul din Deda Mureșului Superior, Vasile Netea, „toate Comitetele Asociațiunii în care se întâlneau reprezentanții românilor de pretutindeni erau un mare parlament al culturii românești care pregătea în mod indiscutabil calea spre parlamentul politic al întregii națiuni”².

Dintre intelectualii români născuți în acest spațiu, Elie Miron Cristea³ și Octavian Codru Tăslăuanu s-au implicat major în programele astriste care vizau edificarea și funcționarea Muzeului *Asociațiunii*⁴. Unul a fost lider religios, iar celălalt laic, dar amândoi erau animați de aceleași idealuri patriotice. Și-au pus amprenta pe numeroase realizări, inclusiv pe celebrele apeluri astriste, alcătuite de lideri români implicați în complicatele probleme etnomuzeografice sibiene⁵, începând din perioada ce a precedat înființarea muzeului și până la izbucnirea primului război mondial. Elie Miron Cristea a activat în cadrul „Astrei” la Sibiu între anii 1896-1910, Octavian C. Tăslăuanu, între anii 1906-1914.

Elie Miron Cristea, a deținut și funcția de secretar al secțiunii istorice a Asociațiunii, așa cum rezultă din alt document înregistrat cu nr. 297-1904, care ne prezintă o adresă semnată Elie Miron Cristea, datată 10 martie 1904, către Vasile Goldiș, unde, în calitate sa de secretar al acestei secțiuni solicita documentele aflate în posesia acestuia⁶.

Din procesul verbal al Secțiunii istorice a Asociațiunii, ședința ținută la 10 martie 1904, aflăm din pct. 4 că: „...*terminându-se edificiul Muzeului Național se ivește necesitatea elaborării unui plan pentru aranjarea unui muzeu istoric și etnografic și modalitățile adunării colecțiilor și obiectelor ce vor intra în el. Cu elaborarea unui proiect de asemenea plan se însărcinează dr. E. M. Cristea*”⁷.

Cu ocazia acestui eveniment deosebit de important în viața culturală a Transilvaniei, și nu numai, Elie Miron Cristea va redacta un cunoscut Apel, atât din partea „Astrei”, înregistrat cu nr. 119/10 decembrie 1904, cât și a Mitropoliei Transilvaniei, pe care îl expediază tuturor învățătorilor și preoților, publicat și în numerele 134-135/1904 ale „Telegrafului Român”. Acest Apel începea cu constatarea că „*Orice popor conștient, cu tendința de a pune temelii tari viitorului său și de a-și asigura o dezvoltare sănătoasă a individualității sale etnice, este dator a se cunoaște pe sine din toate punctele de vedere. Fără acest puternic factor al cunoașterii de sine, suntem lipsiți de busola care să îndrepteze spre o țință sigură toate manifestările vieții noastre publice (- s.n.)*”. În concepția muzeistică a lui Elie Miron Cristea, un muzeu trebuia să devină „*un adevărat altar pentru cultivarea tradițiilor naționale, un adevărat templu pentru conservarea urmelor despre stadiul cultural al părinților și strămoșilor noștri ... care pentru noi trebuie să formeze o scumpă moștenire (- s.n.)*”⁸. El arăta și atrăgea totodată atenția că „dezvoltarea unui popor numai atunci este normală și

² Petre Dan, *Asociații, Cluburi, Ligi, Societăți*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 66.

³ Vezi Dorel Marc, *Activitatea culturală a Astrei topline și a unui mare astrist: Elie Miron Cristea*, în: *Sangidava*, nr. 2, Centrul Cultural Toplița, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2008, p. 10-18.

⁴ Vezi Ioan Lăcătușu, *Activitatea etnomuzeografică a lui Elie Miron Cristea și Octavian C. Tăslăuanu*, în: *Dăinuire românească în Covasna și Harghita*, Editura România pur și simplu, București, 2007, p. 39-50.

⁵ Vezi și Ana Grama, *Etnomuzeografie transilvană. Muzeul „Asociațiunii” (1905-1950)*, Editura Eurocarpatica, Sfântu Gheorghe, 2010.

⁶ Direcția Arhivelor Naționale Sibiu, Fond ASTRA, Nr. 201-799/1904, doc. 297-1904, f. 2.

⁷ Ibidem.

⁸ Vezi Dorel Marc, *Activitatea lui Elie Miron Cristea pe tărâmul Astrei*, în: *Angvstia*, nr. 2, 1997, Sfântu Gheorghe, p. 281-29.

sănătoasă, când înaintarea se bazează pe temeliile probate ale trecutului, ținând cont de toate însușirile sufletești și trupești care formează ereditatea de la antecesorii” și în acest scop deci „să culegem, să păstrăm încă până mai e timp, tot ceea ce este amenințat să dispară pentru totdeauna”. Necesitatea devenea cu atât mai iminentă, cu cât eram „expuși la mai multe influențe străine, care iute corcesc traiul unui popor, aplecat spre imitarea lucrurilor observate la străini”⁹.

Elie Miron Cristea întocmește un plan, foarte amănunțit și avansat pentru acea vreme, intitulat modest „Puncte de orientare cu privire la întemeierea Muzeului istorico-etnografic român”. Acest plan de organizare a muzeului, cuprindea douăsprezece puncte, din care două pentru secția istorică, iar zece pentru cea etnografică. Astfel, punctul I al secției etnografice, se refera la „casa țărănească”, punctul II la „industria de casă”, punctul III la „porturi”, punctul IV la „obiecte ce privesc pregătirea mâncărilor”, punctul V „obiecte ce se folosesc în felurite ocazii”, punctul VI „muzică-dansuri” (unde prindea și reproduceri fonografice și cinematografice), punctul VII „obiecte din toate ocupațiunile poporului român”, punctul VIII „tipuri caracteristice de români și fețe expresive” (unde prevedea studii și măsuri antropologice făcute de experți), punctul IX se referea la „produse limbistice” (lingvistice n.n.), adică povești, basme, strigături, colinde, descântece, proverbe etc.; punctul X și ultimul, se referea la fotografii și monografii privind comunele mai importante. Scopul și funcțiile muzeului proiectat erau clar formulate de Elie Miron Cristea și anume „scoaterea îndeosebi la iveală a acelor note care caracterizează traiul specific al poporului românesc, care formează chintesența individualității sale etnice, cu un cuvânt toate produsele care denotă însușiri sufletești și trupești mai marcante ale poporului și manifestațiunile caracteristice ale cugetării, lucrării și ale întregii sale vieți (s.n.)”. Toate acestea, în cadrul organizat al muzeului trebuiau să devină „mijloc de întărire a conștiinței naționale și bun al neamului întreg”¹⁰.

„Comitetul Asociațiunii”, sub președinția lui Iosif Sterca Șuluțiu, în baza unui raport susținut de Elie Miron Cristea, făcea demersurile necesare pentru colectarea obiectelor, inclusiv pentru cele identificate de acesta personal, cu ocazia excursiilor sale de documentare. În calitate sa de membru în *Comitetul de organizare a expoziției* din 1905, al cărei director era Cornel Diaconovici, Elie Miron Cristea nominalizează chiar adrese exacte de unde se pot cumpăra obiecte necesare expoziției”¹¹.

În cadrul lucrărilor pentru organizarea expoziției prilejuită de inaugurarea Muzeului *Asociațiunii*, din 19 august 1905, alături de Partenie Cosma și Vasile Bologa, Elie Miron Cristea era unul dintre intelectualii care secondau membrii *Comitetului central* și alți membri ai *Secțiunilor științifice* ale Asociațiunii „pentru pregătirea expoziției și în primul rând pentru studierea programei prealabile (...) și pentru stabilirea programei definitive”. Mai avea și responsabilitatea directă a *Secțiunii Bisericești* (componenta ortodoxă), cu 125 expozanți și 640 obiecte, etalate în conformitate cu „*Programa Expozițiunii etnografice și istorice-culturale*”¹².

Ales director al *Despărțământului ASTRA Sibiu*, la 12 martie 1905, Elie Miron Cristea, va ocupa această funcție până la plecarea sa ca Episcop al Caransebeșului, în

⁹ Vezi și A. Plămădeală, *Pagini dintr-o arhivă inedită*, București, Editura Minerva, 1984, p. 399-404.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ana Grama, *Biserica română și Muzeul ASTRA din Sibiu. Inaugurarea Muzeului Asociațiunii*, în: *Îndrumător bisericesc*, anul 149, Sibiu, 2001, p. 70-75.

¹² Ioan Lăcătușu, *op. cit.*, p. 42.

1910; s-a pus la dispoziția *Comisariatului* ce avea să organizeze marea *Expoziție jubiliară de la București*, din vara anului 1906, fiind alături de *comisarul pentru Transilvania* al acestei *expoziții*, Cornel Diaconovici. Participarea la această amplă manifestare a avut ca urmare primirea Ordinului „Coroana României”, oferit de regele României, Carol I. Deși în această perioadă era stabilit la Sibiu, Elie Miron Cristea corespundea și ținea legătura permanent cu intelectualitatea satelor din ținutul natal în special cu preoțimea, dascăli, dar și cu avocați, bancheri, medici pentru a sprijinii activitatea astristă în sensibilizarea conștiinței naționale, în sublinierea identității naționale prin cultura tradițională.

Octavian Codru Tăslăuanu, originar din Bilborul vecin Topliței lui Elie Miron Cristea, își începea rodnică sa activitate astristă, și cea muzeografică la 1 septembrie 1906, ca secretar administrativ al Astrei, ceea ce va rămâne până la 1 septembrie 1914, când va fi încorporat ca ofițer al armatei austro-ungare. O.C. Tăslăuanu, împreună cu arhitectul I. Pamfilie, Octavian Goga și alții, a făcut parte dintr-o „echipă nouă, tânără și mai pragmatică, cu o orientare profesională modernă (...) care vor descoperi și vor evidenția neajunsurile care s-au înregistrat, totuși, în organizarea tinerei instituții muzeografice”. În condițiile unor mijloace materiale restrânse ale anului 1908, conducerea *Asociațiunii* hotărăște, „să nu angajeze custode cu plată, ci Muzeul să se pună sub îngrijirea secretarului Octavian C. Tăslăuanu, iar biblioteca sub îngrijirea secretarului Octavian Goga”¹³.

După strălucitele *Apeluri* pentru contribuții în obiecte și bani, după, momentul inaugurării Muzeului *Asociațiunii* și succesului înregistrat, entuziasmul, emulația s-au mai estompat iar acțiunile direcționate dezvoltării sale deveneau mai obiective, atunci când ele se manifestau.

Deosebit de preocupat de soarta muzeului, O.C. Tăslăuanu, își anunța disponibilitatea de a-și aduce aportul la dezvoltarea tinerei instituții, iar conducerea *Asociațiunii* va accepta ca acesta, fiind secretar, să devină custodele muzeului, dar fără plată. Tăslăuanu se va dovedi foarte conștiincios, documentându-se în acest sens în străinătate. De la început, din 1906, el nu s-a lăsat furat de o atmosferă admirativă, comodă, ci dimpotrivă, semnalează lucruri grave și păgubitoare pentru existența muzeului, crezând cu adevărat în îndreptarea unor neajunsuri. Preocupat de necesitatea sporirii obiectelor din colecții, s-a arătat foarte dezamăgit când colecții întregi de obiecte erau luate din Ardeal prin achiziționarea lor de către alții decât ardelenii înșiși; O.C. Tăslăuanu se întreba cum de nu s-au găsit în Ardeal oameni vrednici, susținători financiari pentru ca aceste piese să rămână în „Muzeul nostru”? „Goliciunea” acestuia, a Palatului muzeului „e rușinea noastră a tuturor (...) fiindcă dânsul nu e al unuia sau altuia, ci e al neamului întreg din această țară, e deopotrivă al trecutului, prezentului și viitorului nostru (...)”¹⁴. Se referea la valoroasa colecție a „prof. Dimitrie Comșa”, cumpărată de Eliza Știrbei din București, la inițiativa lui Al. Tzigara Samurcaș, azi făcând parte din colecțiile Muzeului Țăranului Român. Nu putem omite totuși faptul că mai rămân devotați cauzei muzeului o serie de pasionați colecționari donatori, printre care și cunoscuta Maria Cosma.

În afara numeroaselor preocupări pentru convingerea și sensibilizarea opiniei publice pentru importanța donațiilor, Tăslăuanu va întreprinde personal o serie de

¹³ Ana Grama, *Începuturile etnomuzeografiei românești transilvane. Muzeul „Asociațiunii” până în anul 1913*, în *Muzeul ASTRA- istorie și destin (1905-2000)*, Editura „ASTRAMuseum”, Sibiu, 2002, p.113.

¹⁴ Ibidem, p. 107.

călătorii de documentare etnografică cu scopul de identificare a patrimoniului sătesc și achiziții. Deosebit de fructuoase au fost, în acest sens, „campaniile” din anii 1907, 1909, 1910 și 1912, când au fost achiziționate obiecte cu valoare etnografică din așezările ținutului natal al Bilborului și împrejurimi: Corbu, Tulgheș, Bicașul Ardelean, Varviz, Toplița, Deda etc. La ședința Astrei din 24 august 1907 raportează că a colecționat „pe seama Muzeului *Asociațiunii*” din comunele din jurul Bilborului natal pături, covoare, cămăși, câni și lemnării¹⁵. Tăslăuanu realizează astfel prima valorificare muzeală științifică a patrimoniului etnografic din zona Mureșului Superior și împrejurimile sale de care ne preocupăm.

Cu ocazia Adunării generale a Astrei din anul 1908, s-a organizat și o expoziție de artă populară, în urma căreia O. C. Tăslăuanu a făcut importante achiziții pentru muzeu. În anul următor, adunându-se un număr considerabil de piese, el propune, și obține din partea conducerii, închiderea muzeului pentru public spre a se efectua inventarierea, catalogarea, structurarea materialului.

În anul 1908, deja Muzeul *Asociațiunii*, trecea printr-o perioadă de criză. O.C. Tăslăuanu obținea din partea conducerii închiderea muzeului pentru public. Totodată, Tăslăuanu expediază circulare despărțămintelor să organizeze, cu caracter permanent sau ocazional, expoziții de industrie casnică românească.

La 1 ianuarie 1909, lui O.C. Tăslăuanu îi revenea „însărcinarea de a îngriji de sporirea colecțiilor Muzeului istoric și etnografic al *Asociațiunii*”, după cum mărturisește într-un raport pe acel an. Pe lângă activitățile curente pe care le-a îndeplinit, intervențiile sale trebuie remarcate pentru analizele concrete efectuate, obiective, curajoase și întotdeauna însoțite de propuneri pentru îmbunătățirea activității profesionist-muzeografice. Tăslăuanu rămâne unul dintre cei mai importanți achizitori și creatorul celor mai serioase documente tipizate specifice muzeului.

La 1 ianuarie 1909, însărcinarea de a se îngriji de sporirea și aranjarea colecțiilor „Muzeului istoric și etnografic al *Asociațiunii*”, i-a revenit tot lui O.C. Tăslăuanu. Atunci, el publică un „îndrumar” unde arăta ce obiecte trebuie adunate, iar printr-o circulară specială, solicită tuturor despărțămintelor să organizeze expoziții etnografice și de industrie casnică românească. Aceste expoziții vor fi sursa principală de achiziții pentru tânărul muzeu.

În cursul anului 1909 O.C. Tăslăuanu, după cum mărturisea, a început să se intereseze și de muzeologie și muzeotehnică, de metodele de aranjare și de catalogare ale obiectelor din muzeu: „*Neavând nici o experiență în această privință, a trebuit să fac studii speciale la Muzeul etnografic din Budapesta și la muzeele din Germania. După ce am studiat metodele științifice, întrebuițate aproape la toate muzeele, am comandat un registru pentru un inventar general și tipărituri pentru catalogarea pe fișe. Lucrările au înaintat greu, fiindcă despre lucrurile găsite în Muzeu, n-am avut nici o evidență specială. Pentru a stabili originea lor, a trebuit să mă folosesc de catalogul expoziției din 1905. Am învins, însă, toate greutățile și catalogul pe fișe și numerotarea obiectelor sunt terminate, deși în cursul anului 1910 și 1911 n-am avut ajutor la Muzeu*”¹⁶. Din raportul său pe acel an, aflăm că, în afara activităților curente pe care le-a îndeplinit, reține atenția

¹⁵ Viorel Cucu, *Aspecte ale activității lui Octavian C. Tăslăuanu la ASTRA*, în: Octavian C. Tăslăuanu - volum comemorativ, Comitetul de Cultură Harghita, p. 127, Miercurea Ciuc, 1978, p. 63.

¹⁶ Valeriu Nițu, *Contribuția lui Octavian C. Tăslăuanu la valorificarea patrimoniului etnografic*, în: Octavian C. Tăslăuanu-volum comemorativ, Comitetul de Cultură Harghita, Miercurea Ciuc, 1978, p. 127, după *Transilvania*, XLIV, 1913, nr. 4 -5, p. 325-326.

„*intervențiile*” sale, datorită „analizelor concrete pe care le avansează, obiective, curajoase și întotdeauna însoțite de propuneri pentru îmbunătățirea activității profesionist-muzeografice”. Ca urmare, activitatea de colectare se amplifică. Într-o notă polemică, acuzatoare, în același an 1909, O.C. Tăslăuanu se exprimă răspicat și repetat „că, în condițiile date, reluarea și finalizarea strădaniilor etnomuzeografilor se fac doar pentru un muzeu care... va exista în viitor”. Căci „a zidi o clădire pompoasă, a destina un etagiu întreg (8 odăi) pentru colecțiunile istorice și etnografice și a le ocupa cu câteva sute de obiecte, adunate la întâmplare, nu înseamnă a avea un Muzeu. Nu înseamnă mai mult, decât dorința de a-l avea, fără muncă continuă și sistematică, va rămâne pentru totdeauna foarte departe de ceea ce trebuie să fie un muzeu. Înființarea unui Muzeu, bineînțeles, nu e deloc ușor, mai ales pentru popoarele sărace și lipsite de organizare conștientă, cum suntem noi. Numai cine s-a ocupat serios și în practică cu asemenea chestiuni, își poate da, pe deplin, seama ce va să zică a face un Muzeu (s.n.)”¹⁷. Dealtfel și Al. Tzigara Samurcaș, deși recunoștea meritele ardelenilor, remarcă faptul că muzeul era mai mult în ideile aștristilor decât în manifestarea sa concretă, plenară. Articolul lui O.C. Tăslăuanu sfârșește prin propunerea și dezvoltarea unei tematici etnomuzeografice aștriste în care să cuprindă următoarea structură: 1) comuna; 2) biserica și școala; 3) casa și gospodăria; 4) ocupațiile țaranului – agricultura, păstoritul și creșterea vitelor, pescuitul și vânatul, industria de casă; 5) porturi și tipuri țărănești, 6) obiceiuri și instrumente muzicale¹⁸.

În ședințele din septembrie 1909, O.C. Tăslăuanu raportează conducerii „Astrei” că a adunat personal 74 obiecte de ceramică, lemn, icoane, cruci, 8 țesături țărănești, un covor cu o vechime de 80 de ani, furci de tors, băte ciobănești, cămăși ș.a. majoritatea din zona natală. În 11 noiembrie 1909, Muzeul se redeschide „provizoriu”, cu următoarele secțiuni: „secția lemnăriilor și ocupațiilor țaranului nostru; secția portului și obiceiurilor; secția industriilor de casă și o încăpere unde au fost expuse picturi de Luchian, Smigelschi și Simionescu”¹⁹.

După o nouă deplasare în satul natal Bilbor, Tăslăuanu anunță în ședința din 19 februarie 1910 că a adunat noi obiecte printre care un suman, un cojoc, patru plocure, două chindeaue, o furcă de tors, o pereche de brânețe, nouă cămăși femeiești, două merindare, o cană veche, o solniță și diferite modele de cusături. În perioada 2-12 februarie 1910, Tăslăuanu întreprinse o excursie de documentare în părțile Giurgeului, prilej cu care încep tatonările legate de înființarea unui despărțământ al „Astrei”, ceea ce se va și întâmpla, la 27 mai 1912, după ce cu un an înainte a fost împiedicată constituirea acestuia de către autoritățile austro-ungare. Despărțământul Giurgeului va grupa comunele (în ordinea alfabetică): Alfalău (Joseni), Bilbor, Bicaz, Ciuc Sândominic, Ciuc Szépviz (Frumoasa), Corbu, Ghimeș, Sărmaș, Giurgeu Sîn-Miclăuș (Gheorgheni), Tulgheș, Varviz (Subcetate), Voșlobeni. Tăslăuanu, scria că dintre toate acestea, „numai Bilborul, Corbu, Tulgheșul și Bicazul și-au păstrat mai bine caracterul românesc, Sărmașul și Varvizul de lângă gurile Mureșului, deși sunt comune compacte românești, încep să slăbească; sătenii își corcesc portul și limba cu o grabă îngrijorătoare”. Totuși amintește că între comunele din Giurgeu există și o minune, „anume comuna Voșlobeni, care cu toate că e încinsă de un brâu strâns de comune secuiești, totuși își menține...

¹⁷ Ana Grama, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Viorel Cucu, *op. cit.*, p. 63-64.

caracterul românesc²⁰. Scopul cultural bine determinat și prezentat în paginile revistei Luceafărul al cărei redactor șef era tocmai Tăslăuanu, arată că: „Pentru a putea aduna obiecte pe seama Muzeului *Asociațiunii* și pentru a studia acel ținut din punct de vedere etnografic, colindând din sat în sat, am lansat ideea înființării unui despărțământ al Asociațiunii, care mă preocupa mai demult, acest ținut fiind leagănul copilăriei mele. Ideea a fost primită cu însuflețire mai cu seamă de cărturărirea din puternica comună Bicaz, cu vreo 7.000 de locuitori cu mulți învățători activi și pensionați²¹. O.C. Tăslăuanu, din însărcinarea comitetului de conducere al „Astrei”, hotărăște în înțelegere cu elita intelectuală și fruntașii acestui ținut să se organizeze la Bicaz „o serbare culturală românească, cu prelegeri, reprezentație teatrală, expoziție etnografică și adunarea de constituire a despărțământului Giurgeu²²”.

În aceste campanii a fost însoțit de Alexandru Roșu (din Bistrița) și T.R. Popescu, cu care realizează fotografii rămase document etnografic și istoric, o parte aflându-se în colecția Complexului Muzeal Național ASTRA, altele la Muzeul Țăranului Român. După ce fotografiază bisericile din lemn de la Bilbor, Valea Jidanului și Bicaz, face propunerea extrem de concretă: „Pentru evidența acestor fel de monumente de artă propun să se înființeze la Muzeul ASOCIAȚIUNII un inventar al monumentelor noastre istorice și de artă în care să se introducă rând pe rând, toate monumentele românești de însemnătate de pe teritoriul Ungariei. Cele mai importante să se fotografieze și fotografiile să se păstreze ca anexe la acest inventar. Fotografiile monumentelor să se publice în revista *Transilvania* împreună cu descrierile lor²³”.

Din cele reluate succint, în istoria muzeului nu se poate face abstracție de calitățile lui O.C. Tăslăuanu ca „achizitor avizat și creatorul celor mai serioase documente tipizate specifice ale muzeului”, activitatea sa etnomuzeografică modernă remarcându-se și prin cel puțin trei articole apărute în *Transilvania*, în anii 1909, 1910 și 1911, pe tema Muzeului *Asociațiunii*. „Trăind el însuși, în bună parte, majoritatea evenimentelor etnomuzeografice astriste, valorificând și memoria celor din jurul său, având acces la toate documentele „Astrei”, intervențiile sale trebuie considerate (în textul și subtextul lor) ca unele din sursele cele mai credibile pentru acest subiect”. Prin bilanțul din anul 1911, la 50 de ani de la înființarea Astrei, practic, O.C. Tăslăuanu a realizat, „cu luciditate și pragmatism, o adevărată istorie a Muzeului «Asociațiunii»²⁴. Rezultatele muncii sale sub aspect cantitativ, s-au concretizat în sporirea patrimoniului muzeului, care cuprindea, în 1912, deja un număr de 2.571 obiecte. „Dintre acestea, aproape 1.000 au fost adunate de mine, în excursiile etnografice pe care le-am făcut²⁵”, ne mărturisește O.C. Tăslăuanu. La toate meritele sale trebuie să adăugăm și pe aceea că „dacă nu a reușit să creeze cu adevărat o «școală» etnomuzeografică (...), și-a încurajat colaboratorii care i s-au alăturat cel puțin în acțiunea de colectare a pieselor valoroase de pe teren²⁶”. Beneficiind de spirit de inițiativă și temperament dinamic, cu ocazia excursiilor etnografice, pe lângă obiectele achiziționate, Tăslăuanu a strâns și un imens material în vederea redactării unei proiectate lucrări de mari proporții, *Etnografia Ardealului*, nefinalizată din păcate însă din cauza izbucnirii și desfășurării primului război mondial.

²⁰ O. C. Tăslăuanu, *Despărțământul Giurgeu al „Asociațiunii”*, în: *Luceafărul*, XLIII (1912), nr. 23, p. 420.

²¹ Viorel Cucu, *op. cit.*, p. 63-64.

²² Ana Grama, *op. cit.*

²³ Ibidem, p. 110.

²⁴ Ibidem.

²⁵ V. Nițu, *op. cit.*, p. 126.

²⁶ Ana Grama, *op. cit.*, p. 111.

În alt raport, privind activitatea Muzeului *Asociațiunii* pe anul 1911, Tăslăuanu consemnează printre altele și obiectele de la expoziția etnografică din Toplița, donate de dr. Liviu Tilea (delegat care va participa și la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia în 1 Decembrie 1918, cu credențional pentru a vota unirea)²⁷. Patrimoniul etnografic achiziționat de O.C. Tăslăuanu din Toplița și satele Giurgeului s-ar putea identifica, reconstitui, dacă și viitoarele cercetări se vor raporta la relatările inserate de redactorul-etnograf Tăslăuanu, ceea ce ar putea scoate la iveală un posibil nucleu de muzeu etnografic ce ar fi existat în această parte a Transilvaniei. Acest demers ar fi cu atât mai util cu cât am descoperi astfel primul muzeu sau colecție etnografică care ar fi fost în zonă cu mult înainte de a inaugura Muzeul Etnografic din Toplița la 17 iulie 1998, instituție în care ne-am implicat direct la fondarea colecțiilor sale, în care autorul acestor rânduri a funcționat ca muzeograf și director fondator²⁸.

O.C. Tăslăuanu, exceptând contabilii, rămâne realizatorul celor mai sistematice rapoarte. Dintre primii patru angajați, însărcinați să acopere sarcinile asociate custodiei valorilor muzeale, a fost cel mai „devotat muncii sale, dar și inteligent, publicist talentat, deschis unei perfecționări permanente (...) s-a ridicat la cel mai înalt grad de profesionalism”²⁹. Astristul bilborean la origine, se remarcă după cum s-a mai spus prin rapoartele foarte amănunțite și mai sistematice întocmite la ASTRA. Responsabilitatea, consecvența și realismul său rezultă și din modul de încheiere a unui raport: „Trebuie să spun și de astă dată că, fără mijloace materiale și fără personalul necesar, Muzeul *Asociațiunii* va înainta cu greu”³⁰.

Toate tipurile de documente realizate sau preconizate a se realiza în cadrul Muzeului *Asociațiunii*, aveau mai întâi rolul de a introduce ordinea în informațiile despre colecții. Însă din păcate, acestea, începând de la listele de inventar până la fișele tipizate de obiect, prezintă mari lacune, mai ales pentru perioada de la inaugurarea muzeului, când și datorită grabei inaugurării probabil, nu s-a păstrat o evidență strictă a patrimoniului intrat. Unele date au fost completate ulterior în registre, după ce deja piesele erau distribuite pe colecții în expoziții; se observă acest lucru în succesiunea numerelor „cărții principale” din capul de tabel al registrelor de inventar. Unele lacune, a îngreunat apoi și munca științifică, etnomuzeografică, sistematică, dând o impresie puțin favorabilă, ne mai vorbind de compararea cu evidențele ținute de custozii și muzeografii sași ai Muzeului Brukenthal, mult mai riguroase.

Cu toate acestea, Registrele de inventar ale Muzeului *Asociațiunii* care se află încă la Muzeul de Istorie din Sibiu, în două volume (vol. I, nr 1-5000, vol. II, nr. 5000-10000), ne oferă informații deosebit de prețioase coroborate cu alte documente astriste, în ceea ce privește achizițiile și donațiile, mai ales în perioada în care O.C. Tăslăuanu, ca secretar al *Asociațiunii* și custode al muzeului s-a ocupat de activitatea muzeografică, cu un înalt profesionalism, devotament și patriotism. Din păcate, nu același lucru se poate spune și de cei care i-au succedat în funcție.

Pentru zona noastră de interes, a Mureșului Superior și împrejurimilor sale, datele sunt prețioase pentru că indică interesul locuitorilor satelor din această parte a Transilvaniei la contactul cu Moldova și ținuturile locuite preponderent de secui, de a

²⁷ V. Nițu, *op. cit.*, p. 128.

²⁸ Ioan Lăcătușu, *Muzeele românești din județele Covasna și Harghita - continuatoare a tradițiilor astriste din zonă*, în *Cibinium* 2001-2005, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2006, p. 89.

²⁹ V. Nițu, *op. cit.*, p. 128.

³⁰ *Revista Transilvania*, 1910, p. 416.

avea arta populară mai cu seamă reprezentată în expozițiile despărțămintelor, piese de unde multe au fost achiziționate de Tăslăuanu pentru Muzeul *Asociațiunii*, ca mărci identitare, nu doar pentru criteriul pur estetic, artistic al creației lor, deloc de neglijat.

Din aceste liste din inventarul primului volum, redăm și noi un extras cu unele obiecte provenite din zona Topliței și împrejurimi, menționând nr. de inventar, nr. cărții principale, originea obiectului, numele obiectului. Pieseale indică un anumit coeficient de reprezentativitate a culturii și civilizației tradiționale, a valorilor noastre identitare în spațiul transilvan și au contribuit prin prezența lor în carul colecțiilor Muzeului *Asociațiunii* la sporirea tezaurului valorilor noastre culturale identitare.

Anexă

REPERTORIU AL OBIECTELOR ETNOGRAFICE DIN ZONA TOPLIȚEI ACHIZIȚIONATE PENTRU MUZEUL ASOCIAȚIUNII SIBIU (după Registrul de inventar al Muzeului *Asociațiunii*, vol. I, aflat la Muzeul de istorie, Sibiu)

Nr. inv.	Nr. cărți principale	Originea obiectului	Numele obiectului
135	1241-M	Bicaz	Lanț de împiedicat car
136	276- L	Bicaz	Lingură de beut apă
137	288-L	Bicaz	Scafă
227	352- L	Bicaz	Spărgătoare de alune
371	1094-T	Meșterhaza (Stânceni)	Ștergar
429	1047-T	Bilbor- Ciuc	Foaie de culme
558	1433-C	Bilbor	Ulcior
658	1693-C	Bilbor	Ulcior
659	2565-C	Bilbor	Cănceu
660	1487-C	Bilbor	Cănceu
690	2159-C	Bilbor	Cănceu
714	1435-C	Bilbor	Cănceu
719	747-C	Bilbor	Cănceu
720	1434-C	Bilbor	Cănceu
736	1194-C	Bilbor	Blid
809	București (plecat)	Bilbor	Cămașă femeiască cu poale
810	73-P	Corbu	Cămașă cu costișet
811	137-P	Bilbor	Cămașă bărbătească
813	74-P	Bilbor	Cămașă cu costișet
901	814-T	Bilbor	Batistă
904	4097-M	Bilbor	Model de la o cămașă

938	3121-P 1168-L	Bicaz	Maiu pentru spălat haine
974	1658-T	Bilbor	Covor
976	1625-T	Bilbor	Covor
977	1618-T	Bilbor	Covor
978	1626-T	Bilbor	Covor
979	1643-T	Corbu	Covor țesut în culori
1077	4577-M	Bilbor	Model de cusătură
1101	4530-M	Bilbor	Model de cusătură
1273	688-OC	Corbu	Ou încondeiat
1278	332-OC	Corbu	Ou încondeiat
1763	6493-B	Bicaz	Model de brâneată
1764	4006-B	Bicaz	Model de brâneată
1765	6490-B	Bicaz	Model de brâneată
1767	6493-B	Bilbor	Izvoade de brâneată
1768	6494-B	Bilbor	Izvoade de brâneată
1770	6495-B	Bilbor	Izvoade de brâneată
1793		Corbu	Model de brâneată
1801	6506	Corbu	Model de brâneată
1802	6507	Corbu	Model de brâneată
1803	6508	Corbu	Model de brâneată
1824	76- P	Tulgheș	Cămașă femeiască cu ciupag
1825	București (plecat)	Tulgheș	Cămașă femeiască cu ciupag
1826		Bilbor	Cămașă femeiască
1827		Bilbor	Cămașă femeiască
1828		Bilbor	Cămașă femeiască
1829		Bilbor	Cămașă femeiască
1830		Bilbor	Cămașă femeiască
1832		Bilbor	Cămașă femeiască
1833		Bilbor	Cămașă femeiască
1834		Bilbor	Cămașă femeiască
1835		Bilbor	Cămașă femeiască
1836		Bilbor	Cămașă femeiască
1837		Bilbor	Cămașă femeiască
1838		Bilbor	Cămașă femeiască
1840		Corbu	Cămașă femeiască nesăpcită
1865	1275-T	Corbu	Merindeață
1807	București (plecat)	Corbu	Ștergar de pânză
1868		Corbu	Ștergar de pânză
1881	540-P	Bilbor	Pieptene de lână
1887	1675-T	Bilbor	Plocuz
1888		Bilbor	Plocuz
1889		Bilbor	Plocuz

1895		Corbu	Plocoveț
1896		Corbu	Plocoveț
1897		Corbu	Plocoveț
1898		Corbu	Plocoveț
1899		Corbu	Plocoveț
1900		Corbu	Ștergar
1901		Corbu	Covor
1902		Corbu	Covor
1946	1644-T	Bilbor	Păretar
1968	315-L	Bilbor	Ținător de briciu
1969	715-L	Corbu	Cofă
70	120-L	Corbu	Furcă de tors
71	117-L	Corbu	Furcă de tors
72	990-L	Corbu	Talger de lemn
73	444-L	Corbu	Lingură
74	439-L	Corbu	Două linguri din o bucată de lemn
75	443-L	Corbu	Lingură de lemn
2015	308-L	Bilbor	Solniță
2016	1488-C	Corbu	Cănceu
2017		Corbu	Cănceu
2018		Corbu	Cănceu
2019		Corbu	Cănceu
2020		Corbu	Cănceu
2021	1412-C	Corbu	Taier (farfurie)
2100	210-OC	Corbu	Icoană (sticlă)
2108	3139-P	Corbu	Inel de bronz
2109	1133- L	Corbu	Chistornic (pristolnic)
2110	683-L	Corbu	Pieptene pentru cânepă
2121	3142-P	Corbu	Inel de aramă
2122	3143,44 P	Corbu	Inel de aramă
2134	61-L	Corbu	Furcă de tors
2327	1474-C	Bilbor	Ulcior
2328	2080	Bilbor	Ulcior
2338	1724-C	Corbu	Ulcior
2347	2082-C	Bilbor	Blid
2351	1392-C	Bilbor	Blid
2380	1058-T	Bilbor	Rudar de culme
2381	1049-T	Bilbor	Rudariu
2382	1159-T	Bilbor	Rudară mică
2384	907-T	Bilbor	Rudariu mic de culme
2405	1131-L	Bicaz	Pristolnic
2406	337-L	Bicaz	Pisălău (pisălog)
2407	3148- P	Bicaz	Șirag de mărgelă cu o cruce de metal

2481	222-L	Bilbor	2 răvașe
2486	1323- T	Bilbor	Năframă
2487	1115-T	Bilbor	Fund de perină din pânză
2506	449 -L	Bicaz Ciuc	Cutie (lacră)
2638	6512-B	Bicaz	Izvod de bârneată
2639	64-L	Bicaz	Furcă de tors
40	45-L	Bicaz	Furcă de tors
2650	1623 - T	(Bicaz)Ciuc	Covor
2651	1627- T	Bicaz	Covor
2779	lipsă	Bicaz	Zgărdiță
2780	156 -L	Bicaz	Furcă de tors
2791	956-L	Bicaz	Țiitor de praf de pușcă
2875	poză	Bilbor	Port țărănesc
2877	poză	Bicaz	Port țărănesc bărbătesc
78	poză	Bicaz	Port de țarancă
2879	poză	Bicaz	Port țărănesc
2888	poză	Corbu	Port țărănesc
2976	poză	Bicaz	Școală românească – fotografie neîncadrată
3143	poză	Bilbor	Port țărănesc - foto neîncadrată
3144	poză	Bilbor	Port țărănesc - foto neîncadrată
3145	poză	Bilbor	Port țărănesc - foto neîncadrată
3156	poză	Bilbor	Port țărănesc
3167	poză	Corbu	Port țărănesc
3168	poză	Corbu	Port țărănesc
3199	poză	Muzeul „Astra”	Reg. Tulgheș
3273	poză	Bicaz	Procesiune bisericească
3274	poză	Bicaz	Biserică
3279	poză	Corbu	Biserică
4002	103 -P	Bicaz Moldovenesc	Cămașă femeiască
4003	474-P	Bicaz	Fotă
4004	517	Bicaz	Bârneață
4149	289-OC	Corbu-Ciuc	Icoană pe lemn
4182	247- OC	Valea Jidanului	Icoană pe lemn
4183	283- OC	Valea Jidanului	Pomelnic de lemn scris slavon
4184	1164-L	Valea Jidanului	Cruce de lemn
4481	1021-L	Valea Jidanului	Scafă de lemn
4482	971 -L	Valea Jidanului	Blid de lemn
4483	5148- M	Valea Jidanului	Uși de colțar
4484	5145- M	Valea Jidanului	Cruce de lemn
4485	1295 –L	Valea Jidanului	Candelabru de lemn cu 18 brațe pt. lumânări
4486	1260-L	Valea Jidanului	Jug de lemn pentru boi



Fig. 1 Port popular de fată,
Toplița, începutul secolului al XX-lea
*Folk costume of an unmarried girl,
Toplița, beginning of the 20th century*



Fig. 2 Port popular femeiesc, Corbu,
începutul secolului al XX-lea
*Woman folk costume, Corbu,
beginning of the 20th century*



Fig. 3 Țăran din Bicz (1905)
Peasant from Bicz (1905)



Fig. 4 Grup de fete în port popular, Bilbor, începutul secolului al XX-lea
Group of girls wearing folk costumes, Bilbor, beginning of the 20th century

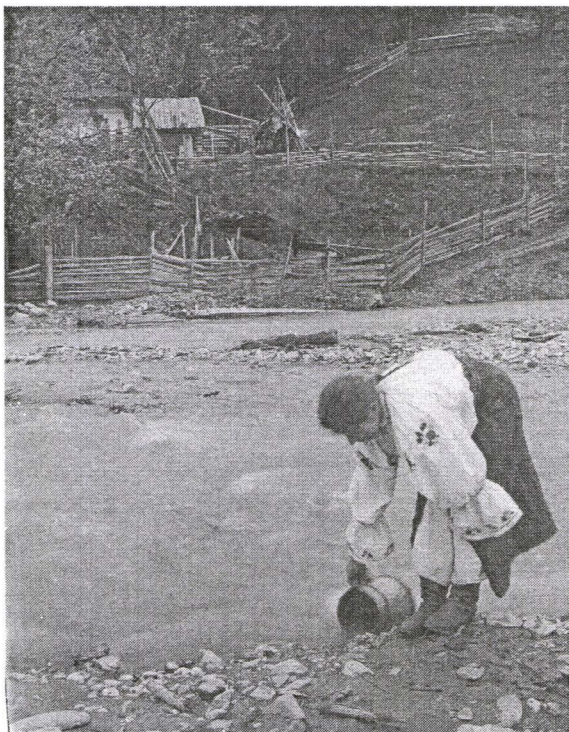


Fig. 5 Fată în port popular cu cofa la apă, Bilbor, începutul secolului al XX-lea
Girl wearing folk costume with wooden pail of water, Bilbor, beginning of the 20th century



Fig. 6 Grup de femei în port popular, Corbu, începutul secolului al XX-lea
Groups of women wearing folk costume, Corbu, beginning of the 20th century



Fig. 7 Femeie cu copil, Tulgheș,
începutul secolului al XX-lea
*Woman with child, Tulgheș,
beginning of the 20th century*



Fig. 8 Familie de învățător din Corbu
(1905)
A teacher's family from Corbu (1905)

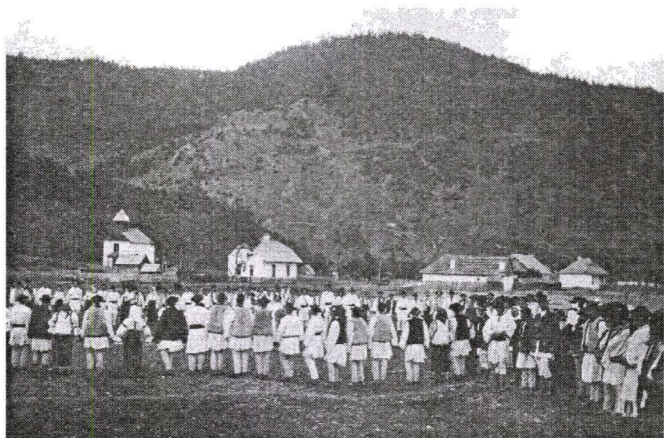


Fig. 9 Horă la Tulgheș, începutul
secolului al XX-lea
*"Hora", traditional Romanian dance,
in Tulgheș, beginning of the 20th century*

ICOANE ATRIBUITE ZUGRAVULUI SAVU MOGA DIN COLECȚIA MUZEULUI ASTRA ȘI DIN COLECȚIA ARHIEPISCOPIEI SIBIULUI

Abstract: The paper presents all the dated glass painted icons we identified both in ASTRA National Museum Complex collection as well as in the collection of the Sibiu Archiepiscopate. Our researches were concerned to assign them to the well known icon painter Savu Moga. Worth to be mentioned is that this painter had demonstrated its creative skills both in the wood as well as in glass painting.

This study is an attempt to exploit the collection of icons of the „ASTRA” National Museum Complex and the collection of the Archepiscopate of Sibiu, an inclusion of some of the exhibits in the general context of the study of Transylvanian icons and of the scientific circuit of values of the national and cultural heritage.

The complexity of the material that is extremely rich and varied in the Sibiu collections has not allowed us to come up with an exhaustive research, yet it has entitled us to a series of attributing in our research. On this occasion we have brought in the scientific field a large number of unpublished or little-known icons, which would be a challenge for the future researchers of the field. The contribution of this paper is also to identify, in the mentioned collections, other wooden icons made by this master in painting icons who is famous in painting on glass.

Three icons on glass are presented in this paper, that are representative for the work of the painter on glass Savu Moga, icons that are signed and dated in the two Sibiu collections. These exhibits were very useful in completing the comparative study of all the icons that so far have not been identified by signature and that we have attributed to this gifted painter.

The attributing has been made in analogy with other valuable exhibits belonging to this famous icon painter of Tara Oltului who lived between 1816-1899.

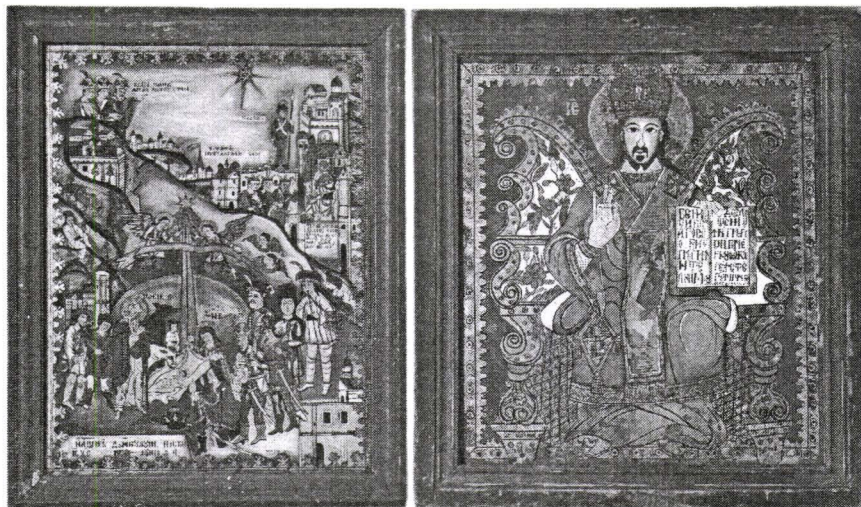
Studiul de față este o încercare de valorificare a colecției de icoane din cadrul Complexului Național Muzeal ASTRA și a colecției Arhiepiscopiei Sibiului, o includere a unora dintre piese în contextul general al studiului icoanelor transilvănene și al circuitului științific de valori de patrimoniu cultural național.

Complexitatea materialului extrem de bogat și de variat din colecțiile sibiene nu ne-a permis o cercetare exhaustivă, dar ne-a oferit posibilitatea de a realiza o serie de atribuiri în cadrul cercetării noastre. Cu această ocazie am pus în valoare un mare număr de icoane inedite sau puțin cunoscute, ceea ce ar constitui o provocare pentru viitorii cercetători ai domeniului. Aportul lucrării de față este și acela de a identifica, în colecțiile amintite, icoane pe suport de lemn realizate de meșterul iconar Savu Moga renumit în pictura pe sticlă.

Pentru început vom prezenta trei icoane pictate pe sticlă reprezentative din creația iconarului Savu Moga, icoane semnate și datate, păstrate în cele două colecții sibiene. Aceste piese ne-au fost de un real folos în finalizarea studiului comparativ al tuturor icoanelor pe care nu am identificat semnătură și pe care le-am atribuit acestui talentat zugrav.

Atribuirile le-am efectuat prin analogie cu alte piese valoroase dintre care amintim două icoane pe sticlă semnate și datate de zugravul Savu Moga din colecția Muzeului ASTRA: *Nașterea lui Iisus*, nr. inv. 1122 OC și *Iisus pe tron*, nr. inv. 1128 OC. La aceste două piese valoroase se adaugă și icoana pe sticlă semnată și datată din colecția Arhiepiscopiei Sibiului: *Coborârea de pe Cruce și Punerea în Mormânt*, nr. inv. 1581.

Colecția Muzeului ASTRA Colecția Obiecte de Cult (OC)



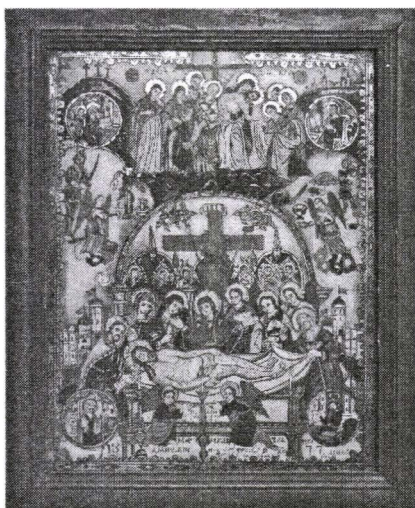
1. Nașterea lui Iisus

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1122 OC
datată 4 iunie 18__
semnată Zugravu Moga
Savu
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 73x57 cm

2. Iisus pe tron

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1128 OC
datată 24 ianuarie 1841
semnată Savu Moga
Zugrav
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 63,5x57,3 cm

Colecția Arhiepiscopiei Sibiului



3. Coborârea de pe Cruce și Punerea în Mormânt

icoană pe sticlă
Arhiepiscopia Sibiului
nr. inv. 1581
datată 1877
semnată „Zugrav Savu
Moga din Arpașu de
Sus”
dimensiuni 78x65 cm

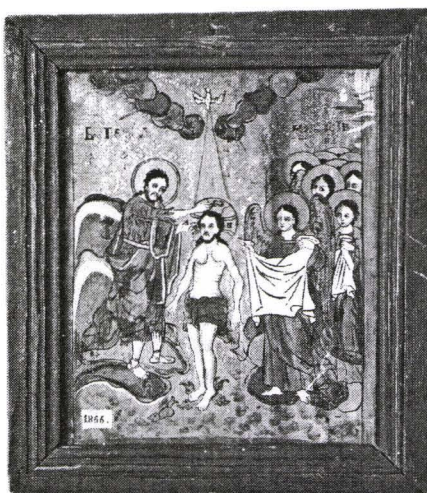
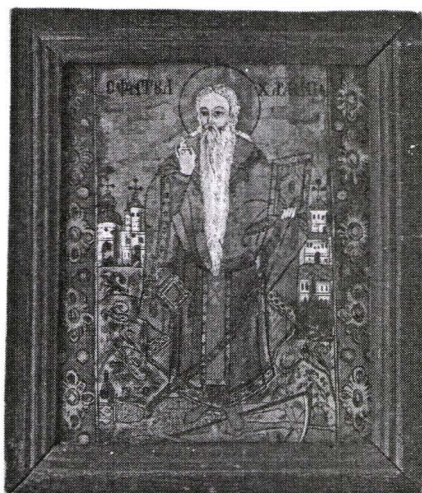
Ca urmare a cercetărilor întreprinse în colecția de icoane pe sticlă a Muzeului ASTRA (OC) și în colecția Arhiepiscopiei Sibiului, vom face referire la un număr semnificativ de icoane pe care le-am atribuit zugravului Savu Moga.

Savu Moga a trăit între anii 1816-1899 și este cunoscut ca fiind cel mai cunoscut iconar al Țării Oltului. Bogata sa operă a adus în pictura pe sticlă ceva din măreția artei de tradiție bizantină¹.

La prezentarea colecției de icoane pe sticlă au fost selecționate numai piesele datate pe care le-am atribuit, în urma cercetărilor efectuate.

Din colecția Muzeului ASTRA, amintim icoanele: *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1109 OC, *Botezul lui Iisus*, nr. inv. 1113 OC, *Întâmpinarea lui Iisus*, nr. inv. 1115 OC, *Bunavestire*, nr. inv. 1118 OC, *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1121 OC, *Cina cea de taină*, nr. inv. 1123 OC, *Sfântul Nicolae*, nr. inv. 1124 OC, *Încoronarea Maicii Domnului*, nr. inv. 1126 OC, *Iisus pe tron*, nr. inv. 1127 OC, *Botezul lui Iisus*, nr. inv. 1131 OC, *Sfântul Nicolae*, nr. inv. 1134 OC, *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1136 OC, *Sfântul Ilie*, nr. inv. 1139 OC, *Cina cea de taină*, nr. inv. 1371 OC, *Sfântul Gheorghe* cu nr. inv. 2583 OC. Tot din această colecție se remarcă icoanele *Iisus pe tron*, nr. inv. T 79 OC și *Iisus pe tron* cu nr. inv. T 113 OC.

Colecția Muzeului ASTRA Colecția Obiecte de Cult (OC) - icoane pe sticlă

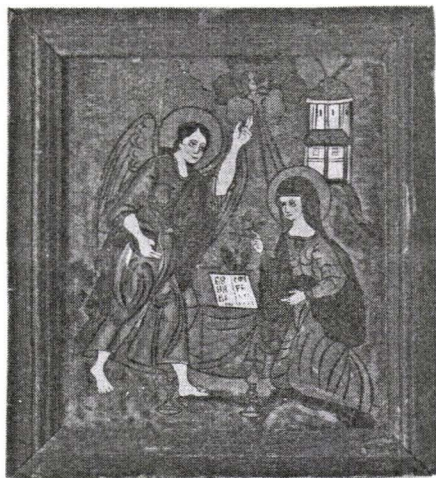


4. Sfântul Haralambie
icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1109 OC
datată 1872
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 43x36 cm

5. Botezul lui Iisus
icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1113 OC
datată 1866
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 44x37,5 cm

**6. Întâmpinarea lui Iisus
(Stretenie)**
icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1115 OC
datată 1877
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 47,5x42 cm

¹ Dancu, Dancu 1975, p. 74.



7. Bunavestire

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1118 OC
datată 1862
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 44,5x41 cm

8. Sfântul Haralambie

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1121 OC
datată 1882
atribuită, prin analogie,
lui Savu Moga din
Arpașu de Sus
(cf. Dancu, Dancu 1975,
pl. 84)
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 51,8x46,5 cm



9. Cina cea de taină

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1123 OC
datată 1877
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 63,8x58 cm

10. Sfântul Nicolae

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1124 OC
datată 1859
probabil Savu Moga din
Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 45,8x40,6 cm

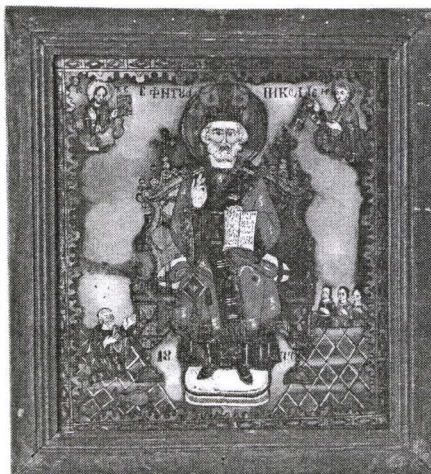
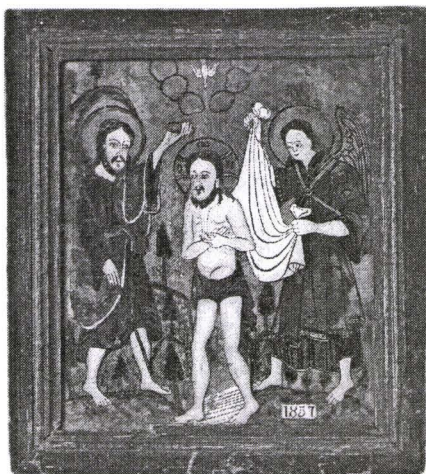


11. Încoronarea Maicii Domnului

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1126 OC
datată 1863
probabil Savu Moga din
Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 53,5x44 cm

12. Iisus pe tron

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1127 OC
datată 1879
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 53,2x46,5 cm



13. Botezul lui Iisus

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1131 OC
datată 1857 - 1858
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 45,7x41,5 cm

14. Sfântul Nicolae

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1134 OC
datată 1877
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 62x56,2 cm



15. Sfântul Haralambie

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1136 OC
datată 1875
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 50,6x45 cm

16. Sfântul Ilie

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1139 OC
datată 1859 (ultima cifră
scrisă invers)
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 45x41 cm



17. Cina cea de taină

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 1371 OC
datată 1877
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
proveniență: Colecția
Brăiloiu, București
dimensiuni 50x48 cm

18. Sfântul Gheorghe

icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 2583 OC
datată 1855
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
dimensiuni 42,7-
43,2x45,5-50 cm

**Colecția Telea - Bologa (OC) - icoane pe sticlă
Nou Român, județul Sibiu**



19. Iisus pe tron
icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. T 79 OC
datată 184[0] sau 184[6]
atribuită, prin analogie,
lui Savu Moga din
Arpașu de Sus (cf. nr.
inv. 1128)
dimensiuni 37x43 cm

20. Iisus pe tron
icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. T 113 O.C.
datată 1859
atribuită, prin analogie,
lui Savu Moga din
Arpașu de Sus (cf.
Dancu, Dancu 1975,
pl. 80)
dimensiuni 46,7-
46,8x41,1-41,2 cm

Savu Moga ne demonstrează, în urma studiului colecțiilor, că a lucrat și pe suport de lemn. Pentru exemplificare menționăm icoana pe lemn *Bunavestire*, nr. inv. 49, din Colecția Arhiepiscopiei Sibiului - Casa „Eminescu” prezentată în comparație cu icoana pe sticlă *Bunavestire*, nr. inv. 2616 OC, din Colecția Muzeului ASTRA.

**Colecția Arhiepiscopiei
Sibiului**



**Colecția Complexului Național
Muzeal ASTRA**



21. Bunavestire
icoană pe lemn -
Arhiepiscopia Sibiului
nr. inv. 49
datată 1869
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
(cf. Proca 1994, p. 34)
dimensiuni 43x31 cm

22. Bunavestire
icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu
nr. inv. 2616 OC
datată 1874
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
(cf. Sedler, Tataru 2004,
pl. 82, p. 126)
dimensiuni 49,8 - 50,2x
44,5 - 43,6 cm

În continuare menționăm icoana pe lemn *Intrarea în biserică a Maicii Domnului (Vovedenie)* din colecția Arhiepiscopiei Sibiului, nr. inv. 1006 și icoana pe sticlă *Sfinții apostoli Petru și Pavel* din colecția Arhiepiscopiei Sibiului, nr. inv. 1582. Cu aceste exemple am dorit să subliniem încă o dată faptul că Savu Moga, vestit iconar din Țara Oltului, venit din nordul Transilvaniei, a pictat atât pe sticlă cât și pe lemn.



Concluzii:

Savu Moga este un caz aparte pentru pictura pe sticlă a Țării Oltului, situându-se, după afirmațiile cercetătoarei Iuliana Dancu, la granița dintre pictura populară și cea cultă, în sensul picturii bisericești.

În icoanele pe sticlă și pe lemn ale zugravului Savu Moga se remarcă desenul caligrafic în execuția personajelor și a detaliilor precum și coloritul rafinat obținut prin amestecuri de tonuri care dau un aspect prețios picturii sale. Hârtia argintată folosită ca fond în icoanele pe sticlă a luat pentru scurt timp locul strălucirii aurului din icoanele sale².

În atribuirea icoanelor din cele două colecții sibiene prezentate în studiul de față am ținut cont de următoarele considerente: asemănări de tehnică, stil, cromatică între icoanele care nu au fost semnate și cele unde am identificat atât datarea cât și semnătura zugravului; precizia desenului; acordarea coloritului după subiect; existența chenarului și abundența foiței auri la icoanele pe sticlă, scrisul întâlnit atât la icoanele pe sticlă cât și la cele realizate pe suport de lemn - „specificul literelor chirilice scrise de el constând în îngroșarea barelor verticale și subțierea celor orizontale sau oblice, până la finețea unui fir de păr”³.

În urma acestei cercetări⁴ am dorit să subliniez faptul că cele două tehnici picturale scot în evidență priceperea și talentul lui Savu Moga în arta zugrăvirii icoanelor.

BIBLIOGRAFIE:

- Dancu, Dancu 1975** - Dancu, Iuliana, Dancu, Dumitru, *Pictura țărănească pe sticlă*, București, Editura Meridiane, 1975.
- Ionescu 2009** - Ionescu, Alina, Geanina, *Icoane pe lemn și sticlă din principalele colecții sibiene*, Sibiu, Editura „ASTRA-MUSEUM”, 2009.
- Proca 1994** - Proca, Mihaela, *Savu Moga un iconar*, București, Editura Tehnică, 1994.
- Sedler, Tataru 2004** - Sedler Irmgard, Tataru, Joachim, Marius, *Zerbrechliche Heiligenwelten. Rumänische Hinterglaskonen*, Kornwestheim, 2004.

23. Intrarea în biserică a Maicii Domnului (Vovedenie)

icoană pe lemn -
Arhiepiscopia Sibiului
nr. inv. 1006
datată 1888
atribuită, prin analogie,
lui Savu Moga din
Arpașu de Sus (cf. nr.
inv. 1115 OC „Stretenie” -
icoană pe sticlă Muzeul
ASTRA - Sibiu)
dimensiuni 72x54 cm

24. Sfinții apostoli Petru și Pavel

icoană pe sticlă -
Arhiepiscopia Sibiului
nr. inv. 1582
datată 1875
atribuită lui Savu Moga
din Arpașu de Sus
dimensiuni 54x42 cm

²Dancu, Dancu 1975, pp. 78-79.

³Dancu, Dancu 1975, pp. 78-79.

⁴Ionescu 2009.

PIESE REPREZENTATIVE DE MOBILIER PICTAT SĂSESC ÎN COLECȚIILE MUZEULUI DE ETNOGRAFIE SĂSEASCĂ „EMIL SIGERUS”

Abstract: *“Emil Sigerus” the Museum of Transylvanian Saxon Ethnography holds a collection of wooden objects, 400 pieces with great historical value. This value is conferred both on the 160 objects that belong to the rustic painted furniture such as: painted bottom drawers, cupboards, pegs, beds, tables, benches, chairs as well as on the 240 household utensils (brandy flasks, wooden tracery attached on the upper part of the distaffs, ginger bread moulds, spinning wheels and distaffs) dated back in the 17th - 20th centuries.*

The described assets are representative for the Transylvanian culture, arts. These assets are remarkable since they are richly decorated having a large variety of motifs arranged in registers. The registers' composition is also varied from the floral motifs to the phytomorphic, avian and architectural ones. The inscriptions, the date the piece was made and the owner's name most often appear on the upper or lower part of the object, depending on the available free room.

All these pieces of furniture richly decorated, in former times were in the so called “guest room” and they usually showed the social status of the farmer/peasant who held such goods.

Mobilierul pictat săsesc este considerat una dintre cele mai valoroase creații artistice realizate de-a lungul timpului în Transilvania, fiind rezultatul meșterilor breslași din atelierele importante precum Sighișoara, Sibiu, Mediaș, Cluj, Brașov și Bistrița, dezvoltate sub influența centrelor din Europa Centrală și Apuseană.

Anumite categorii de mobilier s-au păstrat până astăzi, cu preponderență în cadrul colecțiilor muzeale dar și particulare, fiind valorificate în diferite expoziții muzeale. Aspectul estetic și tehnicile de confecționare oferă publicului iubitor de artă, imaginea unei lumi de altădată în care mobilierului pictat avea un rol primordial în amenajarea spațiului de locuit, determinând identitatea locuinței specifice sașilor din Transilvania.

În dezvoltarea și răspândirea mobilierului pictat transilvănean, un aport deosebit îi revine orașului Sighișoara, unde, în anul 1638, a funcționat o școală superioară pentru tâmplari, sculptori și pictori de mobilă¹. Apariția, în secolul al XVI-lea, a picturii pe mobilierul bisericesc constituie o modalitate de preluare, în secolul următor, a unor motive decorative pe mobilierului din mediul urban.

Cu timpul numărul tâmplarilor care confecționau mobilier pictat a sporit și în așezările rurale. Mobilierul era simplu ornamentat, confecționat de meșterii locali care,

¹ Aurelia Diaconescu, *Lăzile de zestre pictate în interioarele tradiționale țărănești din Transilvania, în Moșteniri culturale*, Muzeul Etnografic Reghin, 2002, p. 7.

până în secolul al XVII-lea, s-au străduit să îmbunătățească și să întrească tipurile funcționale primare. În prima etapă compozițiile ornamentale sunt dominate de motive vegetale de veche tradiție (frunzele de acant, flori de rodie) care, în secolul al XVIII-lea, au cedat locul florilor mai prețioase din grădinile țăranilor (trandafirul, laleaua, crinul, garioaia). Compozițiile ornamentale s-au diferențiat de la o zonă la alta, de la un centru la altul, arta mobilierului pictat realizând cele mai reprezentative creații în secolul al XIX-lea când, în aproape toate satele mai mari se afla un atelier de tâmplărie, care confecționa mobilier pictat la comandă, după dimensiunea camerei și gustul clientului, a cărui ornamentică era încadrată în stilul artei populare locale². Se remarcă centrele de la Beia și Saschiz.

Tâmplarii sași au oferit spre vânzare mobila lor pictată în toate târgurile, chiar și în cele maghiare, astfel, aceste mobile au fost introduse în general în casele țărănești maghiare, secuiești și mai puțin în cele românești³.

Referindu-ne la colecția de mobilier pictat deținută de Muzeul „Emil Sigerus”, la baza constituirii acesteia stau donațiile efectuate la sfârșitul secolului al XIX-lea de către Emil Sigerus primului muzeu cu profil etnografic săsesc, Muzeului Asociațiunii Carpatine (Museum des Siebenbürgischen Karpatenverein)⁴ urmate de achizițiile efectuate de Julius Bielz⁵ în timpul campaniilor de cercetare din perioada anilor '50 în diferite zone ale Transilvaniei.

În anul 1990 colecțiile s-au desprins din secția de etnografie și artă populară a Muzeului Brukenthal intrând în patrimoniul Muzeului ASTRA, unde, din anul 1997, funcționează Muzeul de Artă Populară Săsească „Emil Sigerus” specializată în patru mari colecții dintre care se distinge colecția de mobilier pictat.

Colecția de lemn din cadrul Muzeului de Etnografie Săsească „Emil Sigerus” deține 400 de piese, de mare valoare istorică. Această valoare este dată atât de cele 160 de obiecte aparținând categoriei mobilierului pictat țărănesc (lăzi de zestre, armăroaie, cuiere, paturi, mese, lavițe, scaune etc.) cât și de cele 240 obiecte de uz casnic și gospodăresc (ploști, pristăne, tipare de turtă dulce, roți și furci de tors etc.) încadrate în perioada secolelor XVII-XX.

Din punct de vedere al detaliilor ornamentale, bunurile culturale ce urmează a fi prezentate se remarcă printr-un repertoriu generos de motive decorative, dispuse sub formă de registre ornamentale, a căror compoziție variază de la cele florale, fitomorfe, avimorfe la cele arhitecturale. Astfel, întâlnim motivele fitomorfe (pomul vieții, vița de vie, lujer, frunze de acant, mărul de granată), florale (lalea, trandafir, garofiță), avimorfe (diferite păsări stilizate), arhitecturale (biserici și cetăți). Inscripțiile, anul confecționării piesei și numele proprietarului, apar, de cele mai multe ori în partea superioară sau inferioară a piesei, în funcție de spațiul decorativ rămas liber.

Dintre piesele pe care le deține muzeul, reprezentative pentru arta transilvăneană, cu referire la vestigiile secolelor XVIII-XIX, se înscriu *lăzile de tip*

² Valer Butură, *Străvechi mărturii de civilizație românească*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 333.

³ Julius Bielz, *Artă populară a sașilor din Transilvania în Studii și cercetări de istoria artei 3-4*, Editura Academiei Române, 1967, p. 36

⁴ Muzeul Asociațiunii Carpatine a fost înființat în anul 1895 la Sibiu.

⁵ Julius Bielz (1884-1959); în 1927 a fost numit custode al Muzeului Brukenthal manifestând un interes special pentru cunoașterea și valorificarea patrimoniului cultural al sașilor transilvăneni.

*Brădeni*⁶, îmbinate în sistem dulgheresc care se disting prin forma dreptunghiulară, tip sarcofag, cu capac mobil teșit pe laturi, prin lungimea de aproximativ 1,60 m și lățimea neobișnuită a picioarelor. Se caracterizează, din punct de vedere tehnic, prin precizia îmbinării de tip „nut și feder” a scândurilor.

În cadrul colecției se evidențiază lada cu număr de inventar 1853 L, din secolul al XVI-lea (?), deosebită prin decorarea cu motive geometrice, florale, fitomorfe și antropomorfe dispuse în registre pe frontonul lăzii, prevăzută cu încuietoare metalică completă, compusă din zale de fier fixate prin belciuge cu aripile întoarse și bătute în lemn.

Ladă transilvăneană cu capac
tip sarcofag, Nr. inv. 1853 L
*Transylvanian Carpentry Trunk
with Sarcophagus like Lid*



O piesă răspândită în toate colecțiile muzeale este *lada de zestre*⁷ care, pe lângă rosturile sale funcționale, de păstrare a zestre, oferea și un prilej de etalare a calităților artistice decorative realizate pe suprafața pictată. Locul lăzii de zestre era bine definit în interiorul locuinței săsești, fiind dispusă între soba de cahle și patul de paradă, completând astfel bogăția ornamentală a textilelor și hainelor de sărbătoare. De cele mai multe ori în interiorul capacului este inscripționat numele proprietarului și anul în care a fost confecționată lada.

Printre lăzile de zestre, bogat ornamentate ale colecției se remarcă exemplarul cu numărul de inventar 2741 L, de factură renașcentistă, cu decor pictural ce încântă privirea oricărui iubitor de artă, constând în pilaștri, acant, rozeta, rodia și solzi de pește.



Ladă pictată săsească, Nr. inv. 2741 L
Transylvanian Saxon Painted Trunk

⁶ ger. *Henndorfer Stollentruhe*; denumirea de „*Stollentruhe*” provine de la cuvântul „*Stollen*” („căprior” care reprezintă scândură din lemn masiv din care sunt confecționate picioarele piesei) și cuvântul „*Truhe*” („ladă” - spațiul de depozitare).

⁷ ger. *Aussteuertruhe*; în documente lada apare sub denumirea de „*Truhe*”, „*Trunn*” sau „*Trugel*” apud. Irmgard Sedler, *Zur Typologie bemalter Möbel in Siebenbürgen*, în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde IV Folge*, Köln Wien 1988, 11 Jahrgang, Heft, p. 37.

O particularitate a locuinței săsești este *armăroaia*⁸, vizibilă la intrarea în „camera cea bună” datorită formei dreptunghiulare și a registrelor ornamentale, locul ei fiind între cele două ferestre dispuse fie către curte, fie spre stradă⁹. Dintre exemplarele colecției se distinge piesa cu nr. de inventar 856 L extrem de valoroasă din punct de vedere artistic. Decorul este realizat prin pictarea suprafeței lemnului cu motive vegetale pe părțile laterale iar central, pe ușă, încadrate în două dreptunghiuri apar motive arhitecturale reprezentate prin cetăți și castele. Deasupra ușii se poate observa anul 1793 pictat cu pensula, iar în partea de jos numele *Johannes Klein*.



Dulap de perete, Armăroaie,
Nr. inv. 856 L
Transylvanian Saxon Cupboard

*Patul de paradă*¹⁰, plasat în colțul din stânga al camerei bune este piesa cea mai spectaculoasă, datorită înălțimii de 1,55 m și lungimii de 1,90 m, precum și a rolului decorativ pe care îl ocupă ansamblul textil compus din 8-12 perne și cuvertură brodată. Căpătăiele de pat și lada extensibilă prezintă o adevărată bogăție ornamentală. Din această categorie muzeul deține șapte astfel de ansambluri deosebită fiind piesa cu număr de inventar 1305 L.



Pat de paradă, Nr. inv. 1305 L
The "Show Off" Bed

⁸ cunoscută în dialectul săsesc sub denumirea de *Almeroa*, *Almeri* sau *Humero* apud. Roswith, Capesius, *Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei*, Editura Kriterion, București, 1983, p. 67.

⁹ Roswith Capesius, *Das siebenbürgisch-sächsische Bauernhaus, Wohnkultur*, Editura Kriterion, București, 1977, p. 109.

¹⁰ ger. *Paradebett* sau *Himmelbett*.

*Banca cu spetează*¹¹ completa ansamblul patului de paradă. Piesa cu nr. de inventar 844 L aparținând colecției Muzeului „Emil Sigerus” ne atrage atenția prin bogăția sa ornamentală, spătarul prezentând o decorare prin traforare și pictare a motivelor florale stilizate și fitomorfe (pomul vieții). Pe spatele spătarului prin pictare apare inscripționat „ANNO 1876” și inițialele M.B.



Bancă cu spetează, Nr. inv. 844 L
Bench with Back

O piesă de mobilier cu mai multe utilități este *lavița*¹² folosită atât pentru odihnă și dormit cât și pentru depozitare. Trebuie evidențiat faptul că există o diferență între această piesă și lada de zestre. Lavița mult mai lungă decât lada, ajungând între 2 și 3 m își păstrează funcția de depozitare ca și în cazul lăzii de zestre fiind compartimentată și prevăzută cu capac. Piesa cu numărul de inventar 829 L reprezintă exponatul cel mai reprezentativ, având un repertoriu ornamental traforat și pictat cu motive florale încadrate în registre casetate.



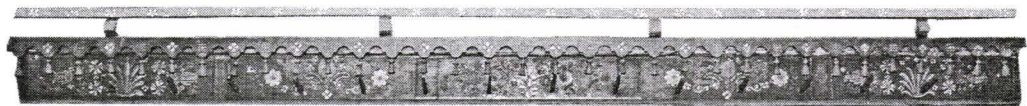
Laviță, Nr. inv. 829 L
Transylvanian Saxon Bench

Marea varietate de *cuiere*¹³ din cadrul colecției, sunt dovadă a prezenței acestora în fiecare gospodărie săsească. Acestea, aliniate sub tavan, de jur-împrejurul camerei bune erau utilizate în scopul etalării cânceelor și farfuriilor de ceramică și cositor. Piesa cu numărul de inventar 830 L aparține acestei categorii și este unică în colecție datorită aspectului dat de elemente ornamentale sub forma unor clopoței confecționați din lemn.

¹¹ ger. *Lehnbank*.

¹² ger. *Truhenbank*.

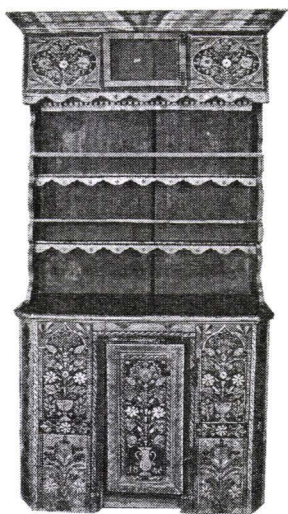
¹³ ger. *Krugelrahmen*.



Cuier pictat, Nr. Inv. 830 L
Peg for Pitchers

Gospodinele preferau *blidarul*¹⁴ în camera cea bună datorită masivității și spațiului de depozitare și etalare vasele de ceramică, cositor și porțelan.

Forma tipică a *mesei* țărănești săsești este aceea a mesei cu ramă care poartă denumirea de *Rumpftisch*. Construcția masivă a acestui tip de masă gotică se deosebește de formele actuale prin tăblia detașabilă prin glisare, prezența lăzii de pâine, a sertarului pentru tacâmuri și sertărașe secrete, care puteau fi deschise doar de gospodină și în care erau păstrați banii¹⁵. Piesa cu numărul de inventar 841 L este reprezentativă în acest sens.



Blidar, Nr. inv. 1000 L
Sideboard for Dishes



Masă, Nr. inv. 841 L
Table

Colțul cu masa era completat de cele patru *scaune cu spătar*. În general acestea prezintă un profil ușor curbat în partea terminală, un decupaj cu profil funcțional, cu laterale simetrice, traforate precum și decor pictural dispus central pe spătar.

Majoritatea pieselor din colecția de mobilier pictat a Muzeului „Emil Sigerus”, printre care și cele prezentate mai sus, vor constitui, alături de alte colecții din Europa, obiectul unui catalog de specialitate, coordonat de dr. Irmgard Sedler, specialist în arta populară săsească.

¹⁴ În dialect săsesc *Schässelramp*

¹⁵ Roswith Capesius, *Das siebenbürgisch-sächsisches Bauernhaus, Wohnkultur*, Editura Kriterion, București, 1977, p. 102.



Spătar scaun, 1861, Nr. inv. 837
Back chair, 1861

1. Ladă transilvăneană cu capac tip sarcofag
Nr. inv. 1853 L

Proveniență: Brădeni, județul Sibiu

Datare: sfârșitul secolului al XVI-lea (?)

Utilizare: dublă utilizare:

I - păstrarea hainelor de sărbătoare și a obiectelor de valoare (podoabelor);

II - păstrarea bunurilor în vreme de război, a alimentelor, dar și a cerealelor, primind astfel și denumirea de „ladă de cereale”

2. Ladă de zestre

Nr. inv. 2741 L

Proveniență: Sibiu

Datare: 1731

Utilizare: pe lângă rolul simbolic și decorativ, aceasta îndeplinea și unul funcțional, de păstrare a hainelor de sărbătoare

Colecția Engber

3. Dulap de perete, Armăroaie

Nr. inv. 856 L

Proveniență: Zona Sibiului

Datare: 1793

Inscripție: Johannes Klein

Utilizare: Acoperă nișa în care erau depozitate diferite alimente (zahăr, ulei, țuică etc.)

4. Pat de paradă

Nr. inv. 843 L

Proveniență: Cața, județul Brașov

Datare: 1862

Utilizare: piesă de reprezentare și etalare a ansamblului textil

5. Bancă cu spetează

Nr. inv. 844 L

Proveniență: Cața, județul Brașov

Datare: 1876

Utilizare: folosită în cadrul interiorului țărănesc săsesc pentru odihnă

6. Laviță

Nr. inv. 829 L

Proveniență: Cața, județul Brașov

Datare: ANNO 1859

Utilizare : odihnă, dormit și depozitare

7. Cuiер
Nr. inv. 830 L
Proveniență: Cața, județul Brașov,
Transilvania
Datare: secolul al XIX-lea
Utilizare: etalarea cănceelor și farfuriilor
de ceramică și cositor

8. Blidar
Nr. inv. 1000 L
Proveniență: Cața, județul Brașov
Datare: 1878
Inscripția: MICHAEL HERRMAN
Utilizare: depozitare și etalare a vaselor
de ceramică, cositor și porțelan
Colecția Julius Bielz

9. Masă
Nr. inv. 841 L
Proveniență: Cața, județul Brașov
Datare: 1859
Utilizare : folosită în camera cea bună cu
ocazia zilelor de sărbătoare și duminica

10. Scaun
Nr. inv. 837 L
Proveniență: Cața, județul Brașov
Datare: 1861
Utilizare : pentru odihnă

BIBLIOGRAFIE:

- Diaconescu, Aurelia, *Lăzile de zestre pictate în interioarele tradiționale țărănești din Transilvania*, în *Moșteniri culturale*, Muzeul Etnografic Reghin, 2002.
- Butură, Valer, *Străvechi mărturii de civilizație românească*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
- Bielz, Julius, *Arta populară a sașilor din Transilvania*, în: *Studii și cercetări de istoria artei 3-4*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1967.
- Capesius, Roswith, *Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei*, Editura Kriterion, București, 1983.
- Capesius, Roswith, *Das siebenbürgisch-sächsische Bauernhaus, Wohnkultur*, Editura Kriterion, București, 1977.
- Sedler, Irmgard, *Zur Typologie bemalter Möbel in Siebenbürgen*, în: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde IV Folge*, Köln Wien 1988, 11 Jahrgang, Heft.

CONSIDERAȚII ISTORICE ȘI ETNOGRAFICE ASUPRA PODOABELOR COSTUMULUI DE SĂRBĂTOARE SĂSESC. PAFTALE, CORDOANE, ACE DE VĂLITURĂ

Zusammenfassung: Ursprünglich hatten die Schmuckstücke symbolisch-magische Funktion und wurden als Talisman getragen, um den Menschen Gesundheit, Wohlstand und Glück zu sichern. Mit der Zeit änderten sich die Mentalitäten und diese Gegenstände behielten nur ihre ästhetische Rolle. Die Tracht, der Schmuck wurden geschaffen, um sich an das Leben der Gemeinschaften anzupassen und schließlich drückten sie die Identität einer Nation aus.

Die spezifischen Schmuckstücke der sächsischen Volkstracht der Frauen sind: der Spangengürtel, die Bockelnadeln, das Heftel, die nach dem Verschwinden der städtischen Tracht, Ende des 18. Jahrhunderts, Bestandteile der traditionellen Festtagstracht wurden.

In der Stadt, wo die Bevölkerung wohlhabender war, wurde dieses Schmuckstück aus Gold, Silber, Kristallen, Perlen hergestellt; auf dem Lande, wo es ein anderes Lebensniveau gab, wurden die städtischen Elemente übernommen und die häufig benutzten Materialien waren Messing und bunte Glasperlen.

Die Heftel werden in vier Kategorien eingegliedert: halbrundes (gekrümmtes) Heftel, Heftel mit Figuren, schneckenförmiges Heftel, Heftel mit Pflanzendekor.

Das Zubehör der Nationaltracht – der Spangengürtel, die Bockelnadeln – ist mit dieser sächsischen Tracht nach Siebenbürgen gekommen und bis heutzutage erhalten geblieben.

Podoaba s-a purtat încă din preistorie, nevoia utilizării acesteia fiind adânc înrădăcinată în conștiința umană. Cu timpul, cele mai obișnuite accesorii au fost asociate cu diferite aspecte ale vieții, funcția și rolul în comunitate, religia, statutul social. Inițial găteala nu a fost apanajul unui sex sau a unei categorii sociale, însă cu timpul a început să diferențieze vârsta, starea socială sau actanții anumitor evenimente din viața comunităților.

Podoabele pot fi clasificate după locul pe care are îl ocupă (cap, gât, piept, brâu), podoabe pentru anumite vârste și sexe, care marchează diferențieri sociale, podoabe purtate zilnic sau doar la sărbători, podoabe destinate anumitor ceremonii.

În organizarea vieții sociale din comunitățile săsești, portul accesoriilor a fost supus unor reguli bine stabilite, având semnificații diferite; de la semne magice, la criterii de recunoaștere sau diferențiere socială, marcarea unor evenimente, dar în toate cazurile rolul principal a fost acela de înfrumusețare.

Podoabele specifice costumului popular feminin săsesc sunt: *paftaua* (*Heftel*), *cordorul* (*Spangengurtel*), *acele de vălătură* (*Bockelnadeln*), ajungând să fie părți din costumul tradițional de sărbătoare după dispariția portului orășenesc, la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Colecția de port a Muzeului de Etnografie și Artă Populară Săsească „Emil Sigerus”, alcătuită din șorțuri, rochii, pieptare, vălituri, cojoace, cămăși, pantaloni, pălării, încălțăminte și podoabe (cordoane metalice, paftale, ace de vălătură sau broșe)¹, numără 3.500 piese și demonstrează talentul artistic al celor care le-au realizat. Astfel, există un număr de 4 paftale mari, 2 broșe, 15 cordoane, 88 ace de vălătură, 53 cataramă de cordon, în total 162 piese –podoabe ale portului popular femeiesc, toate lucrate din alamă și argint aurit, email, sticlă colorată, mărgelă, datate în secolele XVIII-XX.

1. *Paftaua (Heftel)*, se consideră că a evoluat din fibule (care aveau ca bază un ac de prindere și un cap decorat cu diverse modele). Fibulele se foloseau în Grecia Antică, Roma Bizanț, atât de femei cât și de bărbați, pentru prinderea rochiilor și pelerinelor (la baza umerilor și la baza gâtului). În prezent pot fi asimilate cu broșele (acestea având o formă mult mai simplă și dimensiuni reduse).

Numele de *pafta* vine din Evul mediu, fiind cuvânt de origine turcească.

O relicvă a unei vechi paftale se găsește pe o piatră de mormânt romanică, ce a aparținut familiei Blussus și care se află la muzeul de istorie din Mainz-Germania². Potrivit articolului *Das Heftel* din lucrarea *Volkskundliche und kunstgeschichtliche Schriften* (*Scrieri de artă populară*) a lui Emil Sigerus, există asemănări între această pafta și cea transilvăneană, precum și între piesele aflate la Muzeul Național Brukenthal și cele din Germania-Mainz³. În localitatea Ulm din Germania, în anul 1411 este atestată o altă relicvă a unei paftale pe un mormânt. Această podoabă este des întâlnită pe mormintele de femei merovingiene.

În hainele clericale se întâlnesc elemente care fac referire și se aseamănă cu paftaua (fibule, pietre) prin formă, structură și compoziție. Pictorul flamand Jan van Eyck a ilustrat în operele sale mai multe astfel de paftale. De asemenea în alte creații, îl ilustrează pe Dumnezeu-Tatăl, în straie preoțești, cu o pafta pe piept, împodobită cu pietre prețioase și perle⁴.

În Transilvania, în anul 1505, sunt atestate două astfel de podoabe ce au aparținut Ursulei Paulin și comitelui sașilor din Sibiului, Albert Huet (decedat în 1607)⁵ care i-a dăruit soției sale exemplare decorate cu perle turcoaz, roșii și negre. Cu această ocazie se mai menționează o mică pafta cu 7 perle.

În secolul al XVI-lea, podoabele erau realizate de meșterii aurari din Sibiu. Acest meșteșug se transmitea din generație în generație. Apartenența la o breaslă garanta în același timp valoarea și calitatea produselor⁶ care erau verificate de maeștrii de control. Pentru a certifica veridicitatea produselor, din secolul al XVI-lea meșterii au fost obligați să marcheze lucrările, imprimând semnul lor de recunoaștere. Pe sigiliul breslelor se afla chipul Sfântului lor protector *Eligius*⁷. Cel mai vechi regulament de breaslă cunoscut este cel al aurarilor germani din Cluj, din anul 1473. Sibiu, Brașovul, Clujul, Bistrița, Sighișoara și Mediașul erau cele mai importante centre de prelucrare a metalelor nobile⁸.

¹ *Lexicon der Siebenbürger Sachsen*, Word und Welt Verlag, 1993, p. 538.

² Emil Sigerus, *Volkskundliche und kunstgeschichtliche Schriften*, București, 1977, p. 144.

³ *Ibidem*, p. 147.

⁴ Ortrun Scola, *Die Festtracht der Siebenbürger Sachsen*, München, 1987, p. 46.

⁵ Emil Sigerus, *op. cit.*, p. 145.

⁶ Iulius Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957, p. 25.

⁷ *Ibidem*, *Portul popular al sașilor din Transilvania*, Sibiu, f.a., p. 11.

⁸ *Ibidem*, p.15.

Până în secolul al XVIII-lea, în mediul orășenesc unde populația era bogată, acest giuvaier era confecționat din aur, argint, cristale, perle. La sate, după preluarea portului de patrician, unde populația era mai săracă, s-au copiat modelele citadine, însă materialele folosite pentru confecționare erau alama, mărelele, sticla colorată, emailul. Era probabil cea mai utilizată și spectaculoasă bijuterie a femeii săsoaice. Se purta legată în jurul gâtului și atârna pe piept. Există opinii conform cărora paftaua ar fi avut la început rol religios (asemănător așa ziselor pacificale⁹, care serveau ca relicvare atârinate de un lanț la gât), fiind prevăzută cu o capsulă pentru păstrarea moaștelor unor sfinți. Cele mai vechi piese păstrate în Transilvania sunt cele de tipul *Marienhefteln* (Fecioara Maria), sau *englig*¹⁰ (figuri de îngeri dispuse în jurul Madonei, în nișe cu baldachine gotice). Stefan Lochern (decedat în 1452) a imortalizat o astfel de bijuterie în creația *Madonna in Rosenhag*¹¹. Este de remarcat pentru că ilustrează modelul vechi, decorat cu pietre prețioase, perle și mărele.

Așa cum am prezentat anterior paftalele sunt decorate cu pietre de diferite culori: roșii, verzi, albastre, albe. Acestea au diverse semnificații și simboluri, fiind folosite pe considerentul că au puteri magice¹². Culoarea roșie a reprezentat dintotdeauna iubirea, afecțiunea și în același timp protecție față de blesteme și deochi. Albul reprezintă puritatea, curățenia sufletească și trupească. Albastrul, în plan simbolic, este asociat cu infinitatea, cu dimineata, un început, o nouă stare. Verdele, în Evul Mediu timpuriu¹³ a fost considerată o culoare malefică, întruchipând demonii, având puterea de a aduce primejdii, bolile. Mai târziu, sub influența Occidentului a devenit simbolul destinului, speranței, bunăstării, echilibrului, renașterii, fiind asociată cu natura care învie în fiecare primăvară, cu viața¹⁴.

Se pare că principalul motiv pentru care au început să fie purtate în zona pieptului era ferirea de forțe rele, care atacau pieptul și sternul, aceste două părți ale corpului uman fiind expuse pericolului. Paftaua era primită din generație în generație, pe filieră maternă, la căsătorie, moment în care tânăra începea o nouă viață, având nevoie de ajutor și ocrotire împotriva blestemelor, forțelor rele, problemelor la naștere, boli ale familiei. De-a lungul timpului, podoaba a început să aibă rol decorativ.

Paftalele se împart în următoarele categorii: *rotunde, semi-rotunde* (curbate), *cu figuri, în formă de melc, cu decoruri vegetale*. Aceste forme de bază au dat frâu liber imaginației și creației, dar au apărut și variații odată cu folosirea emailului, pietrelor, florile presate, filigranurile.

Paftaua transilvăneană, prinsă pe o bandă de catifea sau mătase brodată care se lega la gât, atârna liber pe piept. Ea putea avea patru reprezentări: *cu decor în formă de frunză și cu pietre bătute în casete*.

⁹ Ortrun Scola, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ Horst Klusch, *Die mittelalterliche Herkunft der siebenbürgisch-sächsischen Frauentracht*, în: *Forschungen und Fortschritte*, Bd. 32, Heft 2, 1958, p. 37.

¹¹ Emil Sigerus, *op. cit.*, p. 147.

¹² Horst Klusch, *Siebenbürgische Goldschmiedekunst*, Editura Kriterion, București, 1988, p. 27.

¹³ Misch Orend, *Deutsche Volkskunst in Siebenbürgen*, Köln, Weimar, Wien, 1942, p. 65.

¹⁴ Claudia Elena Zidaru, *Considerații istorice și etnografice asupra unui accesoriu al portului popular transilvănean. Paftaua*, în: *Tradiții clujene. Tezaure umane vii*, an III, nr. 5, Cluj-Napoca, 2010, p. 61.

¹⁵ Sigrid Müller, *Restaurierung von zwei Hefteln*, în: *Siebenbürgisches museum Gundelsheim*, nr. 3-4, 2000, p. 6.

a) *Paftaua cu albăstrele (Heftel mit blaue Blumen)*¹⁶, din argint aurit, are o margine de viță ajurată și intercalată uneori cu figuri de animale turnate. Zona de mijloc e prevăzută cu ridicături în formă de floare de albăstrea. Partea din centru care servește de capsulă pentru păstrarea unei amulete reprezintă în relief, de exemplu, pe *Sfântul Gheorghe* omorând balaurul, *Fecioara Maria* îndurerată, scena Răstignirii (de obicei motive religioase). Capsulele cu amuleta și-au pierdut după Reformă, semnificația, devenind simple podoabe¹⁷.

b) *Paftaua cu decor de înger (engels-Figurenheftel)* este împodobită cu statuete de sfinți și înger sub baldachine gotice presărate cu pietre semi-prețioase¹⁸.

c) *Paftaua în formă de frunză (Laubheftel)*¹⁹ este plată, cu frunze din benzi de argint cizelat și montată cu peruzele, mărgelile și pietre roșii de sticlă, fiind specifică secolului al XVIII-lea. Majoritatea pieselor de acest fel au o coroană de turcoaz, completată de perle. Pietrele sunt fixate prin cuișoare, placa este de aur, întâlnindu-se ornamentarea dublă²⁰.

d) *Paftaua cu pietre bătute în casete*²¹ este lucrată cu pietre prețioase montate în casete, sticlă șlefuită și este ornamentată cu peruzele și mărgăritare, cu lucrătură de filigran în formă de melc sau cu emailuri colorate.

Această podoabă a păstrat formele modelelor vechi, așa cum s-au transmis din epoca gotică sau a Renașterii²², menținându-se ca podoabă în costumele de sărbătoare, fără modificări esențiale, secole de-a rândul. Ori de câte ori găsim mențiuni în Transilvania despre giuvaierile purtate de sași, este vorba de paftale²³. Ceangăii din cele șapte sate săcelene de lângă Brașov²⁴ au adoptat în portul lor, de la costumul popular săsesc, paftalele purtate pe piept.

Această podoabă face parte din portul de mireasă, de sărbătoare, de confirmare și de biserică. La fel ca și celelalte accesorii ale portului național (cordonul, acele de vălătură), a venit odată cu acest costum săsesc, păstrându-se până în zilele noastre.

2. *Acele de vălătură (Bockelnadeln)*²⁵ - componente ale portului de sărbătoare, erau folosite pentru fixarea cârpei pe cap. De obicei se utilizau două perechi de ace mari și o pereche mai mică. Uneori, se prindeau în număr mare în jurul capului, formând o coroană. De aranjarea corectă a acestora ținea și modul de folosire a panglicilor și vălăturii. O situație asemănătoare purtatului acelor de vălătură din Transilvania, se întâlnește în Flandra secolului al XV-lea. Voalul pe care erau prinse acele de vălătură putea să difere în funcție de zonă, astfel cel mai frecvent era voalul alb, albastru pal și roșu.

Modul de aranjare a vălăturii, panglicilor și acelor.

Peste pletele strâns legate pe spate, se așeza o bonețică albă, croșetată, astfel încât părul să nu se poată deplasa și totodată panglicile să fie protejate de

¹⁶ www.brukenthalmuseum.ro/pdf/brosuri/orfevrarie.pdf, accesat ultima dată pe 11. 07. 2010.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Emil Sigerus, *op. cit.*, p. 150.

¹⁹ Horst Klusch, *Das siebenburgisch-sachsische Heftel herkunft und Beschaffenhet*, în: *Forschungen zur Volks und landeskunde*, vol. 25, nr. 1-2, 1982, p. 75.

²⁰ Ibidem.

²¹ Sigrid Müller, *op. cit.*, p. 7.

²² Viktor Roth, *Die Volkstracht der Siebenbürger Sachsen*, în: *Siebenbürgen*, Hrsg. K. Bell, 1930, p. 12.

²³ Iulius Bielz, *Portul popular*, p. 10.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

grăsimia naturală a capului. Deasupra se poziționa un batic (*Ambointdächeltschen*), îndoit de mai multe ori, lat de aproximativ 10 cm, înflorat, colorat și strâns legat la ceafă, constituind un suport stabil pentru prinderea acelor. Urma o panglică lungă, din mătase (*Biurtenflietschen*) brodată și colorată, care acoperea partea din spate a capului, se încrucișa la ceafă, se fixa în ace cu gămălie, iar cele două capete coborau pe spate. Pe urmă, se treceau peste cap două panglici mai scurte (*Kurtsch Flietschen*)²⁶, tot înflorate și colorate care se fixau tot cu ace cu gămălie, capetele acestora atârând în față, peste piept, până la tivul fustei. Deasupra se poziționa vâlul care avea aproximativ 2 m lungime și 1 m lățime. Acesta se îndoia deasupra frunții și se agăța în spatele capului. Capătul drept, mai scurt al vâlului avea brodat o floare albă și ajungea până peste umărul drept. Capătul mai lung, nebrodat, se fixa în partea din spate a capului, se ducea de la stânga la dreapta, peste cap, încât să atârne în față, lăsând libere fruntea, obrații, bărbia și gâtul²⁷. Floarea brodată a vâlului împodobește partea din spate a capului, la fel ca și panglica de mătase, colorată și brodată. La temple, vâlul era fixat cu două ace de siguranță. Deasupra se prindeau două dantele cusute pe câte o bentiță, care capătă aspectul unei bonete. Prima bentiță cu dantelă acoperea tivul vâlului, imediat deasupra părului, la o distanță de aproximativ 5 cm, cea de-a doua așezându-se în paralel cu prima.

La final se introduceau între cele două bentițe cu dantelă, începând din mijloc până deasupra ambelor urechi, 7-9 ace, arătând ca o diademă. Capătul acului format dintr-o placă de bază rotundă și cizelată, din argint aurit, aur, sau alamă în cazul pieselor provenite din mediul sătesc, era montat de jur împrejur cu pietre prețioase, semiprețioase, sau sticlă colorată, având printre ele mărgelile colorate²⁸.

3. Cordonul metalic (*Spangengürtel*)

Făcea parte din portul de sărbătoare, confecționat de obicei dintr-o fâșie lată de catifea roșie sau neagră lată de 2-3 degete, cu galoane de argint sau de aur (*Maitz*), cusute pe deasupra. Din loc în loc apăreau reliefuri de argint aurit, împodobite cu cristale de sticlă și perle. Capetele erau prevăzute cu cheutori, așa-numitele *Vorgeschmeide* sau *Senkel*²⁹, lucrate sau turnate în stil baroc sau renascentist³⁰. Mai târziu au apărut cingători realizați în întregime din piese izolate de argint aurit, numite cingători articulate (*Gliendergurte*)³¹. Piese izolate ale acestora erau ornate cu mărgăritare, pietre semiprețioase sau prețioase, mărgelile și email colorat. La aceste cordoane s-au purtat și închizători pentru corsete (*Miederschliessen*) din argint aurit, lucrate în filigran sau acoperite cu email pictat în culori strălucitoare, întrebuințate la încheierea corsetelor din brocart greu ale costumului național săsesc.

Încă din secolul al XVI-lea cordonul fusese folosit în zonele urbane de populație înstărită. Prima formă a acestuia era a unui cordon din aur sau fire de argint, lat de 4-5 cm, împodobit cu mărgelile, perle, pietre prețioase sau semiprețioase. La capete apăreau două plăci, de dimensiuni mici, prevăzute cu câte un cârlig necesar prinderii, realizat din argint aurit. În secolul al XVIII-lea, toate fetele și nevestele meșteșugarilor, negustorilor, funcționarilor au purtat cordon de aur sau argint aurit.

²⁶ Iulius Bielz, *Die Volkstracht der Siebenbürger Sachsen*, Staatsverlag für Kunst und Literatur, Bukarest, 1956, p. 27.

²⁷ Ilie Moise, Horst Klusch, *Portul popular din județul Sibiu*, Sibiu, 1978, p. 25.

²⁸ Iulius Bielz, *Die Volkstracht der Siebenbürger Sachsen*, p. 30.

²⁹ Idem, *Portul popular*, p. 10.

³⁰ Ibidem.

³¹ Horst Klusch, *Siebenbürgische Goldschmiedekunst*, p. 30.

Există două tipuri de cordoane: *Spangengürtel*, cordonul patrician, care avea capetele prevăzute cu un cârlig, pe suprafață catifea roșie sau neagră și în exterior aplicată o bandă din brocart. El se așeza de la stânga spre dreapta, și ambele lui părți erau vizibile. *Cordonul țărănesc* ale cărui capete se suprapuneau la închidere.

Cordonul a fost printre primele podoabe ale costumului de sărbătoare. Din secolul al XVII-lea a fost purtat de toate femeile, până atunci fiind prezent numai în portul de mireasă. Dintotdeauna a reprezentat simbolul femeii căsătorite. Obiceiul din fiecare sat dicta modul de aranjare al acestuia. În timp s-au semnalat anumite modificări, devenind o podoabă purtată de fetele confirmate. Avea și alte roluri: protecția fustei, atârnarea cheilor.

La sate, din cauza sărăciei, a existat și obiceiul ca un singur cordon să fie utilizat de toate fetele, atunci când era nevoie, devenind un bun comun.

Chiar dacă, în general, poate fi privită ca fiind adevărată afirmația că portul este o modă împrăștiată, ea are valoare doar pentru anumite părți de îmbrăcăminte, care, preluate cândva în grabă, își păstrează forma lor aparte decenii, ba chiar secole de-a rândul. Legătura pieselor unui port cu ansamblul este însă supusă unor schimbări permanente, după influențele mai puternice ori mai slabe provenite din centrele comerciale sau după felul în care o determină competiția continuă dintre hainele lucrate în casă, de mână, și mărfurile aduse din afară, după posibilitățile sau, dimpotrivă, limitările de ordin economic.



PAFTA (Heftel), nr. inv. 2326 P

Transilvania, secolul XIX

Utilizare: port popular de sărbătoare;

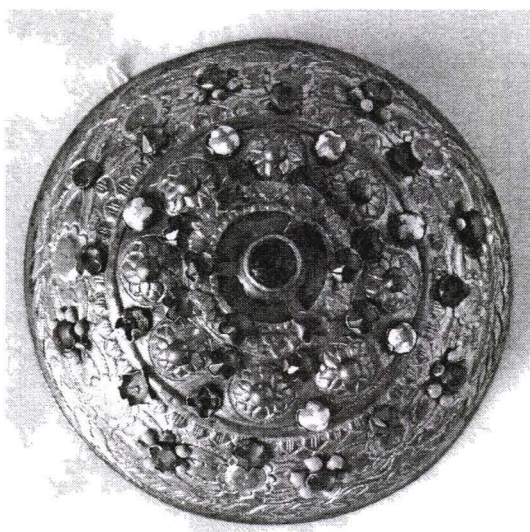
Material/Tehnică: realizată din alamă prin turnare în matrițe; pietre de sticlă; bumbi; garnitură cu un cerc dințat; motive vegetale;

PAFTA (Heftel), nr. inv. 2328 P

Transilvania, secolul XIX

Utilizare: port popular de sărbătoare;

Material/Tehnică: realizată din alamă prin turnare în matrițe; pietre de sticlă; bumbi; garnitură cu un cerc dințat; motive vegetale;





CORDON (Spangengürtel),

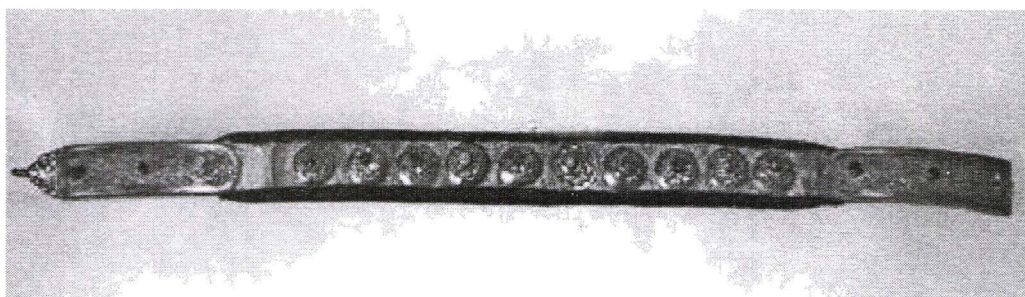
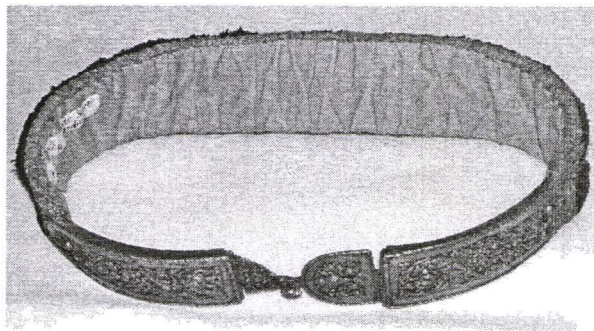
nr. inv. 2342 P

Apoldu de Sus, județul Sibiu

Secolul XIX

Utilizare: port popular de sărbătoare;

Material/Tehnică: realizat din alamă prin turnare în matrițe; rozete; bumbi; catifea; rozete; piele;



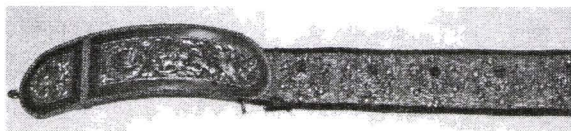
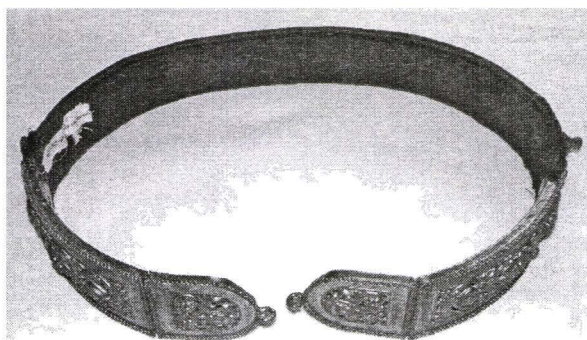
CORDON (Spangengürtel), nr. inv. 5881 P

Cața, Rupea, județul Brașov

Secolul XIX

Utilizare: port popular de sărbătoare;

Material/Tehnică: realizat din alamă prin turnare în matrițe; cataramă; fâșie de piele; bumbi metalici; catifea; rozete;



CORDON (Spangengürtel), nr. inv. 5932 P

Transilvania, secolul XIX

Utilizare: port popular de sărbătoare;

Material/Tehnică: realizat din alamă prin turnare în matrițe; bumbi; rozete; cilindrii; piatră de sticlă; piele; catifea;



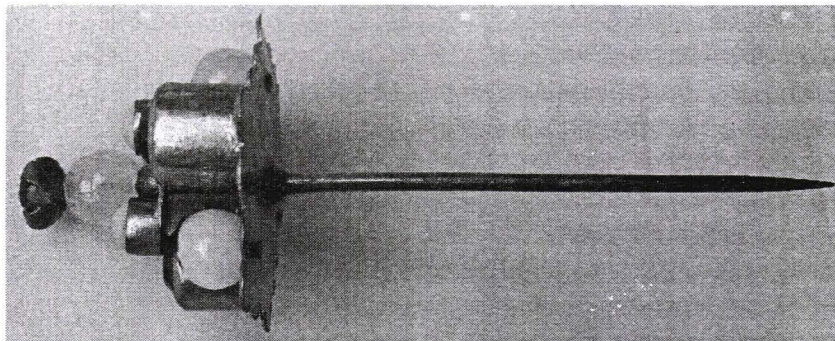
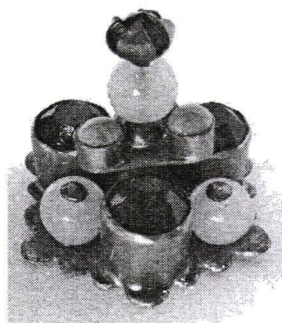
AC DE VĂLITURĂ (Bockelnadel), nr.inv. 4999 P

Roșia, județul Sibiu

Secolul XIX

Utilizare: port popular de sărbătoare;

Material/Tehnică: realizat din argint prin turnare în matrițe; cilindrii metalici; pietre de sticlă; bumbi de metal; rozetă metalică;



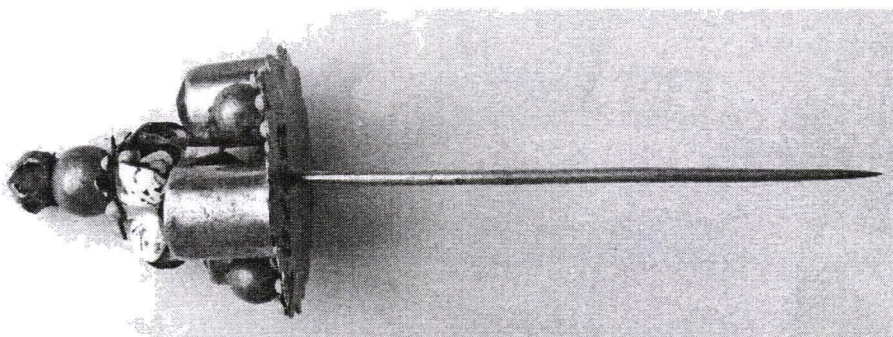
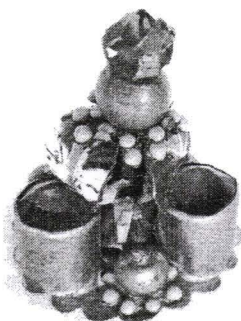
AC DE VĂLITURĂ (Bockelnadel), nr. inv. 3539 P

Săcădate, județul Sibiu

Secolul XIX

Utilizare: port popular de sărbătoare;

Material/Tehnică: realizat din alamă prin turnare în matrițe; cilindrii metalici; mărgelile; bumbi de metal;



AC DE VĂLITURĂ (Bockelnadel), nr. inv. 8978 P

Miercurea Sibiului, județul Sibiu

Secolul XIX

Utilizare: port popular de sărbătoare;

Material/Tehnică: realizat din alamă prin turnare în matrițe; bile de alamă; mărgelile; motive vegetal;

BIBLIOGRAFIE:

- BIELZ, Iulius, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957.
- IDEM, *Die Volkstracht der Siebenbürger Sachsen*, Staatsverlag für Kunst und Literatur, Bukarest, 1956.
- IDEM, *Portul popular al sașilor din Transilvania*, Sibiu, f.a.
- KLUSCH, Horst, *Die mittelalterliche Herkunft der siebenbürgisch-sächsischen Frauentracht*, în: *Forschungen und Fortschritte*, Bd. 32, Heft 2, 1958.
- IDEM, *Das siebenbürgisch-sächsische Heftel herkunft und Beschaffenhet*, în: *Forschungen zur Volks und landeskunde*, vol. 25, nr. 1-2, 1982.
- IDEM, *Siebenbürgische Goldschmiedekunst*, Editura Kriterion, București, 1988.
- Lexicon der Siebenbürger Sachsen*, Word und Welt Verlag, 1993, p. 538.
- MOISE, Ilie, KLUSCH, Horst, *Portul popular din județul Sibiu*, Sibiu, 1978.
- MÜLLER, Sigrid, *Restaurierung von zwei Hefteln*, în: *Siebenbürgisches museum Gundelsheim*, nr. 3-4, 2000.
- OREND, Misch, *Deutsche Volkskunst in Siebenbürgen*, Köln, Weimar, Wien, 1942.
- ROTH, Viktor, *Die Volkstracht der Siebenbürger Sachsen*, în: *Siebenbürgen*, Hrsg. K. Bell, 1930.
- SCOLA, Ortrun, *Die Festtracht der Siebenbürger Sachsen*, München, 1987.
- SIGERUS, Emil, *Volkskundliche und kunstgeschichtliche Schriften*, București, 1977.
- ZIDARU, Claudia, Elena, *Considerații istorice și etnografice asupra unui accesoriu al portului popular transilvănean. Paftaua*, în: *Tradiții clujene. Tezaure umane vii*, an III, nr. 5, Cluj-Napoca, 2010.
- www.brukenthalmuseum.ro/pdf/brosuri/orfevrarie.pdf, accesat ultima dată pe 11. 07. 2010.

OBJECTE JAPONÈZE ÎN COLECȚIILE MUZEULUI DE ETNOGRAFIE UNIVERSALĂ „FRANZ BINDER” DIN SIBIU

Résumé: L'article fait une incursion dans les collections japonaises du Musée d'Ethnographie « Franz Binder » (unité constitutive du Complexe National Muséal ASTRA de Sibiu), dont l'activité est dédiée à la culture et l'art populaires des peuples du monde. L'auteur du texte organise la présentation selon le schéma suivant: a) formation des collections; b) structure générale des collections; c) art populaire japonaise dans les collections du musée.

En ce qui concerne la manière dont les collections ont été formées, on insiste sur les dons faits vers la fin du XIX^{ème} siècle par certains collectionneurs saxons de Transylvanie, parfois voyageurs dans l'Extrême Orient. C'est le cas d'Andreas Breckner, médecin dans la marine commerciale austro-hongroise qui, en 1974, a fait la première donation de ce genre à la Société Transylvanienne de Sciences Naturelles de Sibiu. Parmi les donateurs de cette période on peut aussi énumérer: Christine Schuster, Wilhelm Schönhut, Hans Mallik Ritter v. Dreyenburg, G. A. Seraphin, Emerich Schuleri et Rudolf Nussbächer. C'est seulement après 1990 que ce patrimoine a été complété avec d'autres collections significatives, quand le Musée d'Ethnographie « Franz Binder » a été fondé. Il s'agit surtout de dons réciproques qui ont été faits entre le musée de Sibiu et le Musée des Jouets de Japon de Himeji et la Société Shimane-Transylvanie de Matsue.

À présent, le nombre de pièces ethnographiques japonais du Musée « Franz Binder » s'approche de 200 objets individuels et ensembles, dont presque 80% sont entrés dans les inventaires après 1990. Il s'agit d'un patrimoine très varié, mais plutôt hétérogène que complexe. La collection formée vers la fin du XIX^{ème} siècle est orientée vers des artefacts à fonction utilitaire autant habituelles (ombrelles, lampions, pinceaux, éventails, objets sculptés, papier simple ou peint, laques etc.) que extraordinaires (une armure de samouraï, remarquablement complète). Les collections constituées après 1990 sont aussi orientées vers des pièces artisanales à fonction utilitaire: kimonos, céramique, broderie, tissus et vannerie de petites dimensions etc. Il ne manque pas un petit nombre d'objet de facture artistique décorative: vases cloisonnés, verres, répliques à échelle réelle ou en miniature etc. Une place à part est occupée par la collection de jouets traditionnels, riche (plus de 100 pièces) et diversifiée: toupies, temari, poupées diverses, kokeshi, daruma, jouets qui font du bruit, jouets pour les fêtes, animaux etc.

La dernière partie de l'article discute la composition du patrimoine japonais du Musée « Franz Binder » en fonction des catégories esthétiques de l'art populaire et des interférences de celle-ci avec les domaines voisins. Les collections sont vues sous l'angle des notions de mingei, mingi et kōgei, surtout dans la perspective définie par Yanagi Muneyoshi. La conclusion de l'article souligne que, malgré leur hétérogénéité, ces collections ont permis aux muséographes d'organiser des expositions assez complexes pour que le public puisse comprendre, par contact immédiat, des aspects importants du Japon quotidien.

Atracția irezistibilă pe care cultura japoneză o exercită asupra publicului este un fenomen cu o istorie îndelungată și care, în ciuda multiplicării fără precedent a informațiilor, nu a intrat niciodată în declin. Prin stampele, ceramica și armurile pe care le expun, muzeele de artă dețin un rol de prestigiu în aprecierea și colecționarea obiectelor japoneze, modelând teritorii întinse din reprezentarea pe care occidentalii și-o fac despre Țara Soarelui Răsare. Mai aproape de noi în timp, muzeele etnografice ocupă un loc din ce în ce mai vizibil în peisajul ascendent al satisfacerii acestui interes. Între altele, faptul se explică prin natura imaginii vehiculate în acest fel de instituții: ținta lor este nu numai să prezinte artisticul din obiecte, ci și să-l inițieze pe vizitator în obișnuitul și efemerul vieții nipone¹.

Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” din Sibiu se înscrie în orientarea menționată. Este un obiectiv posibil de atins întrucât prezența japoneză în patrimoniul muzeului sibian, fără a fi foarte numeroasă, documentează aspecte importante și de o remarcabilă diversitate din trecutul și prezentul acestei culturi populare. Doar o mică parte din obiectele în discuție se află în expoziția de bază a muzeului. Restul sunt păstrate în depozit și valorificate periodic în expuneri temporare. Articolul care urmează intenționează să ofere, într-o formă foarte condensată, o introducere și totodată o invitație la cunoașterea acestor colecții.

Artefactele despre care vorbim, asemenea altor bunuri culturale muzeale, poartă cu ele o multitudine de sensuri, derivate din istoriile diferite care le însoțesc. Despre cine și despre ce ne povestesc ele? În general, răspunsul la această întrebare se conturează în jurul a trei idei. *Unu*. Obiectele etnografice ne vorbesc despre oamenii care le-au făcut și le-au folosit, fiind mărturii impresionante despre organizarea și funcționarea societăților, despre mecanismele și motivele existenței acestora. Când pot fi legate de o persoană nativă ele ne sporesc șansa de a înțelege mai direct viața comunității respective. *Doi*. Obiectele etnografice sunt produse ale etnografiei. Poate de aceea, ne spun antropologii, putem vorbi mai degrabă de fragment etnografic, decât de obiect etnografic, căci el este creat de etnograf printr-o artă a exciziei². În consecință, obiectelor etnografice din muzee le sunt asociate informații privind scopurile și metodele celor care le-au colecționat. *Trei*. După intrarea în muzeu, obiectelor etnografice li se adaugă încă o istorie, cea a vieții lor ca bunuri de patrimoniu. Pentru că orice știință își creează obiectul, această istorie nu este mai puțin importantă. Aceste trei linii de forță, în mod diferit dezvoltate, ne vor ghida în prezentarea care urmează.

Formarea colecțiilor

În prezent, numărul pieselor japoneze de la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” se îndreaptă spre 200 (obiecte individuale și componente de ansambluri). Primele care au intrat în patrimoniul sunt cele aduse de Andreas Breckner chiar din Japonia. Ele însumează 16 intrări de inventar și reprezintă aproape o treime din colecția de obiecte etnografice și de științe naturale pe care acesta a donat-o Societății Ardelene pentru Științele Naturii din Sibiu (*Der Siebenbürgische Verein für Naturwissenschaften zu Hermannstadt*) în anul 1874.

¹ Este un țel general al muzeelor care au ca profil istoria socială. Vezi și afirmațiile Juliei Nicholson privind modalitățile de valorificare expozițională a colecțiilor japoneze la Pitt Rivers Museum din Oxford (Nicholson, 2009).

² Kirschemblatt-Gimblett, Barbara, *Objects of Ethnography* („Exhibiting Cultures”, 1991: 387-388).

Până în 1905 când Franz Michaelis, fostul custode al colecției etnografice (Michaelis, 1905), publică inventarul acesteia, se mai adaugă încă 14 piese, dăruite de Christine Schuster, Wilhelm Schönhut, Hans Mallik Ritter v. Dreyenburg, G. A. Seraphin, Emerich Schuleri și Rudolf Nussbächer. Donațiile sunt menționate rând pe rând în *Anuarul Societății*³, în volumele anilor 1894⁴, 1896⁵, 1898⁶, 1899⁷ și 1905⁸. Cu zece ani mai înainte, asociația beneficiase de construirea unui nou spațiu de expunere și de păstrare a colecțiilor sale. În această clădire, în care funcționează și azi Muzeul de Istorie Naturală, etnografia ocupa o sală întreagă, amenajată în chip de expoziție-cabinet.



Vas din bambus sculptat. Donație: Wilhelm Schönhut, 1896
Vase de bambou sculpté. Donation: Wilhelm Schönhut, 1896

Aceste îmbunătățiri majore nu au influențat, totuși, dinamica patrimoniului etnografic, iar a celui japonez și mai puțin. La mijlocul secolului XX, după un veac de activitate, Societatea Ardeleană pentru Științele Naturii își încetează existența, iar Muzeul său fuzionează, în 1957, cu Muzeul Brukenthal, devenind parte componentă a Complexului Muzeal Sibiu (Ittu, 2000: 75)⁹. La cinci decenii după recapitularea lui Michaelis, în inventarele muzeului mai intraseră doar două piese din îndepărtata țară

³*Verhandlungen und Mitteilungen des siebenbürgischen Vereins für Naturwissenschaften in Hermannstadt.*

⁴Donator: Christine Schuster.

⁵Donator: Wilhelm Schönhut.

⁶Donatori: Hans Mallik v. Dreyenburg și G. A. Seraphin.

⁷Donator: Dr. Emerich Schuleri.

⁸Rudolf Nussbächer.

⁹Autoarea arată că Muzeul de Științe Naturale s-a aflat în 1946 pe aceeași listă de naționalizare cu Muzeul Brukenthal.

a Extremului Orient¹⁰. În plus, începând cu anul 1972, colecția de etnografie „exotică” este retrasă complet în depozite, putând fi vizionată doar la cerere, de specialiști și delegații oficiale. În două rânduri, totuși, o selecție reprezentativă din acest patrimoniu va fi înscrisă în circuitul public prin expoziții temporare (una dintre ele a fost itinerată, la București), ocazie cu care vor fi prezentate și unele obiecte din Japonia. Oricum, până în anul 1979, numai trei obiecte vor mai fi înregistrate ca provenind din această țară, după care, mai mult de un deceniu, orice formă de creștere a patrimoniului având această origine încetează.

Înființarea în 1990 a instituției cunoscută azi sub denumirea de Complexul Național Muzeal ASTRA, schimbă radical situația ultimelor opt decenii. În strategia de administrare a patrimoniului de profil care îi revenea în urma separării de Complexul Muzeal Sibiu, noul așezământ cultural va pune foarte repede în practică decizia valorificării colecțiilor de „etnografie exotică” prin înființarea unei unități specializate – Muzeul de Etnografie Universală, care se va deschide în 1993, primind totodată cognomenul „Franz Binder”¹¹.

Colecția japoneză cunoaște schimbări cantitative remarcabile încă din perioada de pregătire a evenimentelor ce au marcat inaugurarea oficială a muzeului. Imediat după anul 1990 demarează o colaborare activă cu Muzeul de Jucării al Japoniei, care înregistrează două etape, prima finalizată în 1993/94, a doua în 2006. În urma celor două acțiuni, constând în donații reciproce de jucării tradiționale, patrimoniul japonez al muzeului sibian crește cu 72 intrări de inventar, dintre care 60 formează prima tranșă. Pe de altă parte, în anul 1991, când toate bunurile care formaseră colecția omagială Nicolae și Elena Ceaușescu de la Muzeul de Istorie a României¹² au trecut în proprietatea statului, Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder” i-au revenit, prin repartiție guvernamentală, o parte din „piesele de artă populară exotică”. Pe această cale, în colecții au intrat încă 14 obiecte din Japonia.

E de luat în seamă că dinamica patrimoniului japonez administrat de muzeu, se bazează preponderent, ca și altădată, pe „dar”, acțiunile menționate mai sus încadrându-se la categoria donații reciproce sau „schimburi de colecții”. Este și cazul bunurilor culturale provenite de la Societatea Shimane–Transilvania, prin care în anul 1997 se mai adaugă colecțiilor sibiene 36 de elemente. Un ultim set este cel constituit în urma *workshop*-ului „Întâlnire cu Japonia”, organizat în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului¹³ în 15 iunie 2009¹⁴, când Mayumi Tsukuda a donat instituției 18 din

¹⁰ Numărul a putut fi dedus prin compararea informațiilor din lista întocmită de Michaelis în 1905 cu datele existente în registrul inventar și în alte forme de evidență a colecțiilor de „etnografie exotică” din arhivele C.N.M. ASTRA Sibiu.

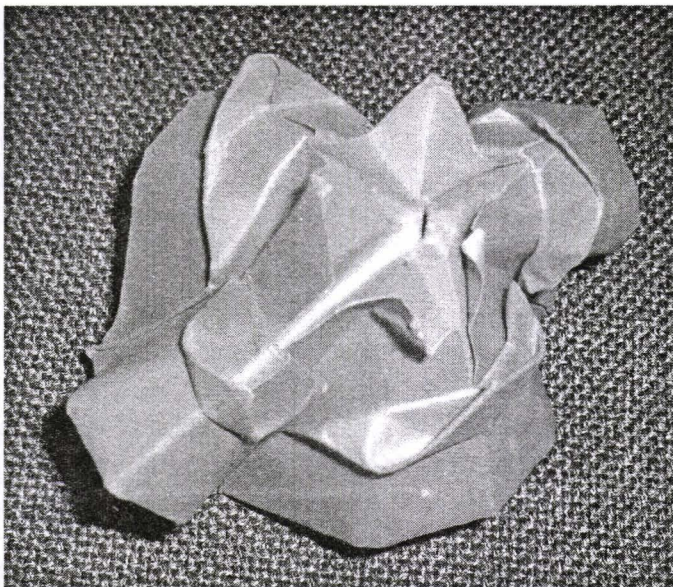
¹¹ În onoarea fondatorului colecțiilor de etnografie extraeuropeană de la Sibiu, Franz Binder (1824-1875), care în 1862, revenit din Sudanul turco-egiptean, a donat Societății Ardelene pentru Științele Naturii din Sibiu o bogată colecție de obiecte africane, de maximă valoare la nivel mondial.

¹² Pentru expoziția *Dovezi ale dragostei, înaltei stime și profunde prețuiri de care se bucură președintele Nicolae Ceaușescu și tovarăsa Elena Ceaușescu, ale amplelor relații de prietenie și colaborare dintre poporul român și popoarele altor țări*, deschisă la muzeul bucureștean în 1981, cu prilejul împlinirii de către Ceaușescu a „60 de ani de viață și a peste 45 de ani de activitate revoluționară”. V. Georgescu, F. et alii 1981, apud (Dragoman și Oanță-Marghitu).

¹³ Pentru exactitatea denumirii: Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA, unitate a Complexului Național Muzeal ASTRA Sibiu.

¹⁴ Evenimentul a fost realizat de C.N.M. ASTRA în colaborare cu Teatrul Național „Radu Stanca” și Asociația Proiect 1200, împreună cu voluntari japonezi, în perioada Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

rezultatele exercițiilor sale demonstrative. În felul acesta, obiectele intrate în inventar după anul 1990, reprezintă un procent de aproape 80% din colecțiile de profil ale muzeului. Observăm în paragraful anterior că există o continuitate formală în ceea ce privește alcătuirea patrimoniului etnografic japonez de la Sibiu de-a lungul celor 140 de ani de când a început acțiunea de colecționare. Donația a fost principala categorie juridică prin care acest lucru s-a realizat, condiționarea, în primul rând economică, îngreunând resorturile unui program sistematic de patrimonializare prin achiziții.



Origami. Autor și donator: Mayumi Tsukuda, 2009
 Origami. Auteur et donateur: Mayumi Tsukuda, 2009

Dar, după 1990, apare o deosebire majoră constând în caracterul premeditat și concertat, ca și în justificarea etnologică a eforturilor prealabile actelor de donare, spre deosebire de perioada anterioară, când intenționalitatea formării colecției aparținea aproape în totalitate colecționarului donator.



Dr. Andrea Breckner (1844-1890).
 Ajunge în Japonia în 1872, ca medic
 în marina comercială
 austro-ungară

*Dr. Andrea Breckner (1844-1890).
 Il arrive au Japon en 1872, en tant
 que médecin dans la marine
 commerciale austro-hongroise*

Cine sunt, dincolo de nume, oamenii și organizațiile care au contribuit la acest proiect? Chestiunea merită examinată chiar și în limitele restrânse ale prezentului articol, întrucât configurația selecțiilor de piese depinde în mare măsură de metoda care a stat în spatele formării lor sau, în cazul colecționarului individual, se lasă interpretată printr-o posibilă „lentilă focalizatoare” cu rol de anticipare în reacția de recrutare a obiectelor.

Cunoștințele privind colecționarii până în 1979 diferă, necesitând un studiu ulterior mai aprofundat. Pentru limitele prezentului articol ne rezumăm la o minimă portretizare a lui Andreas Breckner (1844-1890), cel care a avut cea mai importantă contribuție, în toată perioada menționată, pentru evoluția colecțiilor japoneze. Ajuns, după studii de medicină la Viena, medic în marina comercială austro-ungară, doctorul medic originar din Agnita a participat la o lungă călătorie cu scopuri neguțătorești în Extremul Orient pe corveta Fasana. Întors acasă la sfârșitul anului 1873, după trei ani de străbătut mările, a dăruit

imediat Societății Ardelene pentru Științele Naturii o colecție de obiecte etnografice și de științe naturale, adunate în cea mai mare parte în China, Java, Siam și Japonia. Numita Societate, beneficiind deja de donația de obiecte africane făcută de Franz Binder cu un deceniu mai devreme, își afirmase implicit și interesul pentru domeniul, în formare, al etnologiei. La 11 februarie 1874, în bună măsură ca mulțumire pentru gestul său generos, Andreas Breckner devenea membru corespondent¹⁵, iar piesele sale umpleau, la loc de cinste, patru din vitrinele muzeului Societății sibiene. „Mult stimatul nostru compatriot – se arăta în darea de seamă a adunării membrilor – a însoțit, în calitate de medic, expediția austro-ungară întreprinsă cu puțini ani în urmă, spre Asia de Est și efectuată cu scopul promovării comerțului. În această călătorie, Andreas Breckner a adunat un număr mare de obiecte etnografice și de istorie naturală. Din ele a donat cu generozitate la întoarcerea sa în patrie un număr însemnat Societății noastre” (Verhandlungen, 1875: 8)¹⁶. Șase ani mai târziu, comemorându-i stingerea din viață¹⁷ *Raportul* aceleiași adunări generale ținea să menționeze: „Doctorului Breckner, Societatea îi rămâne îndatorată. De la el provin obiectele oferite cadou Societății, cele care formează colecția de obiecte sino-japoneze; ele constituie o podoabă a colecțiilor noastre etnografice¹⁸.” (Idem, 1891: 12).

În ceea ce privește creșterea patrimoniului etnologic japonez după 1990, ne vom referi doar la cele două organizații care au marcat momentele de vârf. Ambele au un caracter cultural distinct. Muzeul de Jucării al Japoniei, situat la 10 km nord de orașul Himeji¹⁹, a fost fondat în 1974, sub numele de Muzeul Jucăriilor Populare „Inoue”. Muzeul avea la bază o colecție substanțială alcătuită de Shigeyoshi Inoue²⁰, în prezent directorul instituției care, în 1984, a primit numele actual. Colecțiile, numărând în prezent 80.000 de piese din 145 de țări, fac din el un model pentru muzeele de jucării din Japonia și îi construiesc un statut unic în lume, prin calitatea achizițiilor și faima meșterilor donatori. Corespondența purtată cu Muzeul de Jucării al Japoniei este semnată de directorul instituției și de curatorul Osake Ayame, care au avut decizia alegerii pieselor incluse în componența donației.

Societatea Shimane-Transilvania a fost fondată în anul 1995 în Matsue²¹. Doi ani după aceea este construită o organizație-soră în Cluj-Napoca. Paleta de evenimente culturale desfășurate de cele două asociații este foarte largă: donații de carte, prelegeri despre Japonia, proiecții de film, cursuri de învățarea a limbii japoneze, schimburi de experiență etc. Numai în anul 1997 au loc șapte asemenea activități, între care și donația de obiecte etnografice și de artă populară făcută Muzeului „Franz Binder” în luna iunie.

¹⁵Datare pe diploma de primire în Societate: „*S' Wohlgeboren Herrn D' Andreas Breckner, k. k. Corvettenarzt in Pola zu seinem correspondirenden Mitgliede, Hermannstad am 11 Februar 1874*”. După copia oferită Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder” din Sibiu de dr. Eckbert Schneider din Viena cu ocazia expoziției *Andreas Breckner – călător în Extremul Orient*, organizată în anul 1999.

¹⁶Traducerea fragmentului: Augusta Dumitriu.

¹⁷Dr. Andreas Breckner a murit în 21 mai 1890, la vârsta de 46 de ani. V. „Breckner, Dr. med. Andreas d. Ä.” (Schriftsteller-Lexikon: 1995).

¹⁸Traducerea fragmentului: Augusta Dumitriu.

¹⁹Orașul se situează în prefectura Hyogo, în partea central-vestică a Insulei Honshuu. Localitatea este cunoscută mai ales prin Castelul Bătălanului Alb, una din cele mai vechi structuri ale Japoniei medievale și emblemă a orașului.

²⁰Păstrăm ordinea numelui urmat de prenume, așa cum o practică japonezii.

²¹Capitala Prefecturii Shimane, în partea de sud-vest a Insulei Honshuu, regiune supranumită „Țara Zeilor”.

Aceasta are loc cu ocazia venirii la Sibiu a unei delegații japoneze a Societății din Matsue, din care făcea parte și etnograful Wakabayashi Kazuhiro, vicepreședintele societății, în bună măsură artizanul acestei acțiuni. Numele donatorilor colecției, raportate la tipul obiectelor donate conform enumerării dlui Wakabayashi, sunt: „Wakabayashi Kentarō (kimono), Fukushima Emi (ceramică), Kinukawa Tsuneno (minge), Nagasaki Makoto (împletitură), Kawashima Yasufumi (jucărie de lemn), Mishima Junko (țesătură)”²².

Structura generală a colecțiilor

O privire rapidă asupra colecțiilor în discuție oferă informații convingătoare pentru imaginea unui ansamblu foarte variat, mai degrabă eterogen decât complex, dar destul de divers pentru a oferi promisiuni de ilustrare a culturii nipone într-o perspectivă relativ largă. Originea fenomenului poate fi destul de bine urmărită în premisele temporale și metodologice care au stat la baza formării și creșterii acestui patrimoniu.

Raportate la criteriul menționat este firesc ca, până la sfârșitul secolului al XIX-lea, obiectele donate să semene destul de puțin cu cele care vor intra în inventare o sută de ani mai târziu. Astfel, misiunea comercială a Imperiului austro-ungar de pe corveta Fasana a ajuns în capitala niponă în ianuarie 1872, la patru ani după inițierea primelor reforme Meiji. Delegația oficială, din care făcea parte și Andreas Breckner, a fost chiar primită în audiență de *mikado*. Pentru interesul colecționar european, perioada este optimă: anii 1840–1880 marchează „era muzeelor”, când obiectul etnografic începe să fie tratat ca o categorie distinctă. Atenția lui Breckner se îndreaptă spre efemer și curios, atât în forma neexacerbată, cât și în cea extraordinară al acestor aspecte. Din prima categorie fac parte artefactele cu funcție utilitară pronunțată, insolite prin specificul lor etnic: o umbrelă „pentru soare și ploaie”, două lampioane din hârtie, pensule de scris, bețișoare din lemn pentru curățat dantura, hârtie de Japonia, un evantai „dintr-o frunză de palmier”, o „mașină de calculat”, o „figură de idol budist”, o carte, o hartă etc. La capătul opus, avem armura de samurai din Yokohama, neașteptat de completă. „Echipament de război: mască de față, coif, apărători de corp, brațe și picioare și cămașă de zale”, indică inventarul, marcând la poziția următoare prezența lăzii „pentru păstrarea armurii”²³.

Și alți colecționari ai sfârșitului de veac au avut interese relativ similare. S-au mai făcut alegeri bazate pe criteriul funcționalității utilitare²⁴, dar accentul s-a



Armură de samurai. Donație:
Dr. Andreas Breckner, 1874
Armure de samourai. Donation:
Dr. Andreas Breckner, 1874

²² Wakabayashi, Kazuhiro, *Activitățile Asociației Shimane-Transilvania începând de la fondarea ei, în mai 1995, până în februarie 1998* (Introducere, 1998: 123).

²³ Ghilimelele indică citări din registrele care listează obiectele.

²⁴ Uneori acest criteriu este preponderent, cum se întâmplă în cazul perechii de sandale donate de Hans Mallik.



mutat pe dimensiunea estetică și a îmbrățișat destinația decorativă, orientare care va dura până târziu în secolul nu demult terminat. Așa apar, rând pe rând: obiectele sculptate în lemn, mai ales în bambus – vase²⁵, bibelouri²⁶ și bețișoare ornamentate „pentru mâncat orez”²⁷; cele din metal – o cupă cu sculptură în relief²⁸; hârtia simplă sau pictată – eșantioane de hârtie²⁹, șervețele³⁰, „afișe” cu scene din războiul chino-japonez³¹; lacurile – două „servicii de fumat din lemn negru cu încrustații”³².

Serviciu pentru fumat din lemn lăcuit.

Donator neidentificat, prima jumătate a secolului al XX-lea

Service à fumer en bois et laque.

Donateur non-identifié, première moitié du XXème siècle

În ceea ce privește reperele de metodă a colecționării, este evident că nu avem de-a face cu cercetări de teren specializate și direcționate în scopuri de colecționare, nici cu un demers de largă acoperire categorială. Cu unele retușuri, situația va persista și după 1990, componența colecțiilor formate în această perioadă înregistrând creșterea substanțială despre care am discutat în secțiunea anterioară a articolului, atrăgând totodată modificări semnificative în structura acestora.

Patrimoniul continuă să fie completat cu piese de uz imediat, cu deosebire prin donația făcută de Societatea Shimane–Transilvania, care cuprinde³³ artefacte diverse: chimonouri³⁴, ceramică³⁵, temari³⁶,



Vas cloisonné. Repartiție guvernamentală, 1991
Vase cloisonné. Répartition gouvernementale, 1991

²⁵ Colecționari: Emerich Schuleri, Trude Schulerus.

²⁶ Donator: Emerich Schuleri.

²⁷ Colecționar neidentificat.

²⁸ Donator: Wilhelm Schönhut.

²⁹ Donator: Cristine Schuster.

³⁰ Donator: Rudolf Nussbächer.

³¹ Donator: G. A. Seraphin.

³² Colecționar necunoscut.

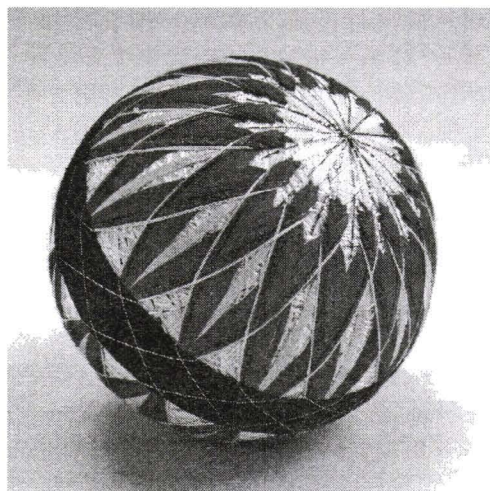
³³ Wakabayashi, Kazuhiro, *Activitățile Asociației Shimane-Transilvania începând de la fondarea ei, în mai 1995, până în februarie 1998* (Introducere, 1998: 123).

³⁴ Wakabayashi Kentarō.

³⁵ Fukushima Emi.

³⁶ Kinukawa Tsuneno.

împletituri³⁷, jucării de lemn³⁸, țesături³⁹. Pe de altă parte, în urma repartiției guvernamentale din 1991, chiar dacă într-un număr foarte restrâns, în colecția japoneză vor intra unele din cele mai elegante artefacte pe care le posedă Muzeul „Franz Binder”. Între ele se numără câteva vase confecționate din porțelan, sticlă sau emailate în tehnica cloisonné, precum și obiecte lucrate cu lac.



Temari. Donație:

Muzeul de Jucării al Japoniei, 1993

Temari. Donation:

le Musée des Jouets du Japon, 1993

Cititorul atent al acestui articol a reținut, desigur, o categorie aparte de obiecte etnografice, vizibilă în rândul donațiilor prin numărul mare de elemente inventariate: jucăriile tradiționale. Avem de-a face cu o colecție bogată, formată prin contribuția Muzeului de Jucării al Japoniei și a Societății Shimane–Transilvania. Între categoriile de jucării vernaculare care, după cum menționează Muzeul din Himeji, merită o mențiune specială trebuie incluse cele de zmee, titireze, *temari*, păpuși *hina*, *chirimen*, jucării pentru sărbători, jucării care fac zgomot și cele de bărci-jucărie⁴⁰. Înșiruirea este relevantă pentru că în obiectele îndreptate către Muzeul „Franz Binder”, pe lângă alte categorii de jucării tipic japoneze, cum ar fi păpușile *kokeshi* sau *Daruma*, apar aproape toate tipurile enunțate mai sus.

Artă populară japoneză în colecțiile Muzeului „Franz Binder”

Se observă că, dintre obișnuitele rezultate ale travaliului etnografic, – obiecte, texte și imagini –, formele de colecționare a patrimoniului etnografic japonez aflate în muzeul sibian au pus accentul pe componenta materială și, totodată, pe crearea fragmentului etnografic prin raportare la obiect ca unitate de sine stătătoare, puternic conotată vizual. La modul general, este vorba de o dislocare radicală și ulterior de recontextualizarea și reinterpretarea majorității obiectelor în acest tip de instituție. Când e vorba de muzeele etnografice, operația – care „este un dat ce nu necesită scuze”, după cum subliniază Susan Vogel⁴¹ – privilegiază mai ales expunerile pavilionare, cu deosebire pe cele centrate pe arta populară. În aceste gen de expoziții care, în ciuda unei specificități aparte, nu împiedică de loc posibilitatea de a stabili între artefacte corelații de natură etnologică, se întrevide cel mai bine importanța pe care a avut-o criteriul vizual în operațiunile de selecționare a obiectelor muzeale.

Artă populară este o noțiune largă, cu atribute etnice distincte, pe care cercetătorii doresc să le surprindă în construcții terminologice adecvate. Pentru că japonezii au construit un sistem solid și extrem de rafinat de delimitări și concepte analitice în zona culturii populare, credem că discutarea patrimoniului etnografic nipon de la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” nu ar avea decât de câștigat prin folosirea unor termeni specifici. Între aceștia, vocabulele *mingei*, *kōgei*, și *mingu* sunt esențiale.

³⁷ Nagasaki Makoto.

³⁸ Kawashima Yasufumi.

³⁹ Mishima Junko.

⁴⁰ Pentru informații mai detaliate se poate consulta site-ul muzeului pe Internet.

⁴¹ Vogel, Susan, *Always True to the Object, in Our Fashion* (Exibiting Cultures, 1991: 201).

Mingei se definește printr-o dublă delimitare, pe de-o parte față de *mingu*, pe de altă parte față de *kōgei*, deși zonele de suprapunerea parțială fac parte din peisajul descriptiv al conceptului. *Mingu* descrie obiectele „populare”, sau obiectele oamenilor „de rând” pentru care natura artistică nu este neapărat definitorie. Sunt mai degrabă lucruri de zi cu zi: ustensile de bucătărie sau de folosință generală, obiecte obișnuite cu valoare votivă, unelte de vânătoare și pescuit, calendare, medicamente, decorații cu funcție de protecție (Frédéric, 2002: 637) etc. Cu toate acestea, în anumite condiții, segmente din *mingu* pot fi integrate în *mingei*.

Mingei pune accentul pe frumusețea meșteșugurilor populare manuale, performate de meșteri necunoscuți și destinate folosinței obișnuite (Kikuchi, 2004: xv). Termenul este definitoriu pentru o teorie și o mișcare culturală extrem de influentă în Japonia. Lansat de Yanagi Muneyoshi⁴² în anii 1920, este tradus de obicei prin sintagma „artă populară” sau „arta oamenilor obișnuiți”. Cu intenția de a construi conceptul în raport de opoziție cu „arta pentru artă” a perioadei *fin de siècle*, Yanagi îl organizează în jurul a trei dihotomii, în care seturile de obiecte se separă atât după criterii estetice, cât și etice: simplu vs. decorat în exces, natural vs. non-natural, popular vs. aristocratic, deci posibil corupt. Primul termen al opoziției poartă întotdeauna semnul pozitivului (Clark, 2006: 190, Kikuchi, 2004: 50). *Mingei* descrie „obiecte utilitare, făcute de meșteșugari, și obiecte de artă populară, în opoziție cu *kōgei*, obiecte de artă aristocratice și industriale”, deși, ca și în cazul delimitării față de *mingu*, „multe tipuri de *kōgei* pot fi integrate în *mingei*” (Frédéric, 2005: 637)⁴³. Ce cuprinde *mingei*? O paletă largă și diversă de diviziuni, cu un număr infinit de produse: ceramică, sculptură în lemn, mobilier, obiecte din lac, împletituri, țesături, ustensile din bambus, jucării, *washi* (hârtie de Japonia), statuete de divinități, *bingata* (textilele pictate sau imprimate manual din Okinawa). Tot în această categorie intră obiectele populației ainu (Frédéric, 2005 și Moes, 1985).

Noțiunea de *mingei* împărtășește desigur similitudini de structură cu conceptul de *artă populară* în general. Dar, dincolo de enunțurile unanim acceptate, de exemplificarea prin tipologia artefactelor și prin interacțiunile sau influențele din exterior și reacțiile la acestea⁴⁴, avem de-a face cu o construcție intelectuală care face apel la categorii estetice și valori etnice profund particularizate.

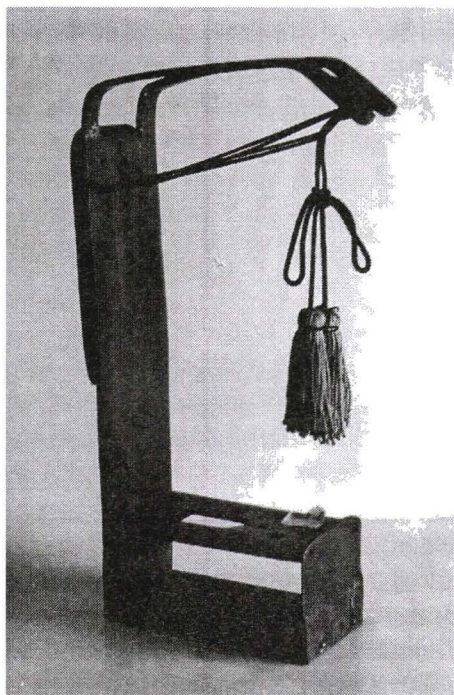


Lampion. Donație: Dr. Andreas Breckner, 1874
Lampion. Donation: Dr. Andreas Breckner, 1874

⁴² Literal, Yanagi Sōetsu (1889-1961), creator al teoriei *mingei* și lider al mișcării *mingei* (*mingei undō*).

⁴³ Traducerea ne aparține. Am utilizat cuvântul „meșteșugar” pentru a traduce englezescul „artisan”. Oricum, evoluția semnificației termenului „artisan”, care nu se corelează nici direct, nici univoc cu noțiunea de „artizanat”, merită o discuție separată.

⁴⁴ Yūko Kikuchi discută teoria lui Yanagi în termeni de „orientalism invers”, considerând-o un „produs hibrid și modern”, „model alternativ al istoriei plurale non-euramericane privind modernitatea și artele moderne” (Kikuchi, 2004: xvii).



Suport pentru arc și săgeți.

Donație: Dr. Andreas Breckner, 1874

Support pour l'arc et les flèches.

Donation: Dr. Andreas Breckner, 1874

În *mingei* contează discreția, sobrietatea senină, cumpătarea, noblețea patinei, simțul vacuității, așa cum le regăsim în termeni precum *wabi*⁴⁵ și *sabi*⁴⁶ și în conceptul budist de *mu*⁴⁷. Imperfecțiunile, aparenta neregularitate sau lipsa ornamentației decorative sunt marca obiectelor *mingei* de bună calitate, consideră Yanagi, care găsește rădăcinile esteticii sale în aprecierile marilor maeștri ai ceremoniei ceaiului. Acestor oameni, pe care îi consideră „precursori”, le mulțumește pentru „descoperirea frumuseții în meșteșugurile populare” și pentru „recunoașterea excepționalei și chiar a supremei lor frumuseți în lumea obișnuită”⁴⁸.

Am insistat asupra noțiunii de *mingei*, pentru că aproximativ 85% din componentele patrimoniului japonez de la muzeul de etnografie universală de la Sibiu pot fi catalogate ca aparținând acestei categorii. Care dintre genurile de creație *mingei* le regăsim aici? Cel mai bine reprezentate sunt jucăriile tradiționale (peste 100 de piese), apoi obiectele din hârtie, *washi*. Numărul acestora din urmă ar putea fi considerat ca apropiindu-se de 30, fără a socoti jucăriile confecționate din hârtie care, după criteriul artistic, se încadrează aceluiași gen⁴⁹. Varietatea tipologică e mare, ceea ce nu este la fel de adevărat

pentru numărul de obiecte subsumate fiecărui tip. La o distanță sensibilă de cifrele avansate mai sus se plasează ceramica, sculptura în bambus, obiectele din lac, ustensilele cu destinație decorativă, împletiturile. Trebuie să mai menționăm că, asemenea hârtiei, lacul participă la multe din categoriile de creație *mingei*. Muzeul nu posedă *bingata* în forma premergătoare utilizării, dar genul ar putea fi regăsit în vestimentația feminină aflată în colecție (chimonouri și *obi*). Replicile la dimensiune reală sau miniaturale (exemplificăm cu un coif de samurai și lădița de păstrare din lemn lăcuit și cu „clopotul păcii”⁵⁰), două păpuși care se apropie de calitatea estetică a păpușilor *hina*⁵¹ pot fi și ele asimilate zonei *mingei*.

⁴⁵ Cuvântul *wabi* înseamnă în românește scuze, iertare; *wabiru* = a-și cere iertare, a-și cere scuze.

⁴⁶ Cuvântul *sabi* înseamnă deopotrivă seninătate și vechime. De menționat complexitatea semnificațiilor pe care le dobândește vocabula în expresii (de ex. *sabi ga tsuku*, care se traduce prin a dobândi noblețea lucrurilor vechi, a primi patină), precum și raportul cu omofonul, al cărui sens este tocmai cel de rugină și, prin extensie, de patină. Înțelesul cuprinzător al termenului *sabi* se vede și în relație cu adjectivul *sabishii* = trist; gol; izolat, îndepărtat.

⁴⁷ Vocabula *mu* se traduce prin neant sau nimic.

⁴⁸ Sunt aprecierile lui Yanagi din articolul „Despre precursorii teoreticienilor esteticii meșteșugurilor” publicat în 1927. Apud Kikuchi, 2004: 40.

⁴⁹ Utilizăm tipul de clasificare elaborată de Tancred Bănățeanu, cu genul grupat după criteriul prelucrării artistice a unui anume material, incluzând aici și tehnica, iar categoria delimitată după criterii funcționale etnologice (Bănățeanu, 1985: 45-50). Prin extindere, în acest caz avem de-a face cu „creații artistice din hârtie”, un domeniu specific creației artistice populare japoneze. Jucăriile tradiționale japoneze sunt confecționate dintr-o varietate de materiale atât de mare, încât, dacă folosim criteriile elaborate de Bănățeanu, am găsi jucării sub aproape fiecare gen de categorie funcțională.

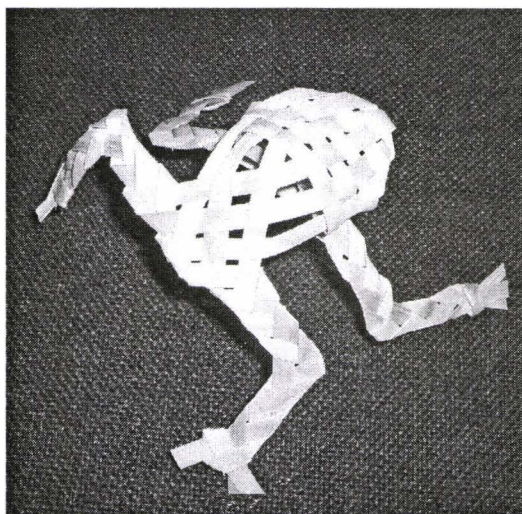
⁵⁰ Piese fac parte din repartitia guvernamentală din anul 1991.

În spațiul prezentului articol ne rezumăm la a menționa că fiecare din genurile enumerate constituie subiect de studiu și de valorificări separate sau corelate în cadrul activității de specialitate a muzeului. În acest sens, un loc aparte i-a revenit colecției de jucării tradiționale, datorită numărului mare de artefacte și a varietății materialelor și tehnicilor utilizate în confecționare, precum și a paletelor extrem de largi de contexte de utilizare a lor, atingând aproape toate tipurile de fenomene ale culturii populare⁵².



Păpușă *Daruma*. Donație:
Muzeul de Jucării al Japoniei, 1993
Poupée Daruma.

Donation: le Musée des Jouets du Japon, 1993



Broască împletită din fâșii de lemn.
Autor și donator: Mayumi Tsukuda, 2009
*Grenouille. Lambeaux de bois tressés. Auteur et
donateur: Mayumi Tsukuda, 2009*

Kokeshi. Donație:
Muzeul de Jucării al Japoniei, 1993
Kokeshi. Donation:
le Musée des Jouets du Japon, 1993



⁵¹ Păpuși confecționate pentru setul utilizat cu ocazia Sărbătorii Fetițelor (sau Sărbătoarea Păpușilor), *hinamazuri*, din 3 martie. Piese fac parte din repartiția menționată mai sus.

⁵² Jucăriile japoneze au fost prezentate cu mai multe ocazii, din care amintim doar expoziția *Jucării japoneze* (ocazie cu care, printr-o reușită colaborare, au fost prezentate și piesele de aceeași factură ale Muzeului Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca) și expoziția *Japonia în colecțiile Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder”*, fără a uita totuși selecțiile, variate ca număr și formulă de prezentare, din cele peste zece ediții ale expoziției *Din creația artizanală a popoarelor lumii*, precum și un scurt documentar artistic rulat pe canalul 3 al televiziunii naționale.

Nu trebuie să uităm nici faptul că cea mai mare parte a obiectelor din colecțiile sibiene care pot fi încadrate în *mingu* se lasă analizate, cel puțin pe secvențe de componență, prin conceptul de *mingei*. În acest sens, chimonourile confecționate din textile pictate în tehnici de impermeabilizare specifice pentru *bingata*, sunt exemple semnificative. Exemplul celor trei vase realizate în tehnica cloisonné se cuvine a fi menționat și el, de data aceasta în cadrul zonei de interferență dintre *mingei* și *kōgei*, având în vedere istoria acestei tehnici de emailare care, dezvoltată în Japonia în secolul al XIX-lea, mai ales după deschiderea granițelor, a dus la crearea unor versiuni modificate ale cloisonné-urilor orientale. Într-o perspectivă analitică cu un grad de generalizare a clasificărilor ridicat, Yanagi divizase meșteșugurile în „populare” și „artistice”, primele fiind „de breaslă” și „industriale”, celelalte „aristocratice” și „individuale”. Practică cu precădere în ateliere specializate și susținute, cel puțin în „perioada de aur” (1880-1910), de casa imperială, tendința plasării producției de vase cloisonné în sfera artei apare ca un fenomen firesc. Posibila suprapunere a categoriilor în cazul vaselor din sticlă, porțelan și metal, sau a platoului din lac cu intarsii de sifid revenite muzeului din „colecția omagială” încă își așteaptă studiul.



Pictură pe mătase. Detaliu dintr-un chimonou.
Donație: Societatea Shimane-Transilvania, 1997
Peinture sur soie. Détail sur un kimono.
Donation: la Société Shimane-Transilvania, 1997

În loc de concluzii

Nu ne-am propus, cu această ocazie, să facem mai mult decât o enumerare argumentată a obiectelor sau categoriilor de obiecte regăsite în colecțiile Muzeului „Franz Binder”, aprofundarea cercetărilor în colecție și producerea de texte cu analize de detaliu rămânând o sarcină de continuat în viitor. Fiind un subiect prea larg, nu am luat în discuție, din cele trei perspective de prezentare a colecțiilor enunțate în introducerea prezentului articol, nici „istoria” obiectelor după intrarea lor în muzeu. În final de discurs dorim doar să reluăm ideea că o trecere în revistă, chiar și rezumativă, ca cea pe care am utilizat-o aici, face vizibilă o paletă de obiecte suficient de largă pentru a ilustra ceea ce specialiștii denumesc pantonomia explicită a artei populare, ca formă exemplară a pantonomiei fenomenului artistic în general, și pentru a evidenția multe aspecte istoriei culturale și sociale din Japonia, în formele pe care le îmbracă viața de zi cu zi a locuitorilor acestei țări.

Bibliografie:

1. Bănățeanu, Tancred, 1985: *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Editura Minerva.
2. Bozan, Maria, *Colecția de jucării japoneze tradiționale a Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder”. Raport de cercetare*, în Arhiva științifică a C.N.M. ASTRA Sibiu, 2010.
3. Clark, Steven H., Suzuki, Masaki, 2006: *The reception of Blake in the Orient*, Continuum International Publishing Group, books.google.com, 16.08.2010.
4. Dragoman, A. și Oanță-Marghitu, S., *Între monopol și diversitate: arheologie, conservare și restaurare în România*, în: „European Archeology-online”, www.archeology.ro, vizibil în 12.08.2010.
5. Exhibiting Cultures, 1991: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, coord. Karp, Ivan și Lavine, Steven D., Smithsonian Institution Press.
6. Frédéric, Louis, 2002: *Japan Encyclopedia*, President and Fellows of Harvard College, books.google.com, 16.08.2010.
7. Introducere, 1998: *Introducere în cultura japoneză shimaneană*, Clusium, Cluj-Napoca.
8. Ittu, Gudrun-Liane, 2000: *Muzeul Brukenthal de la constituirea colecțiilor până în zilele noastre*, în seria „Convergențe transilvane”, vol. 9, FDGR, Sibiu.
9. Kikuchi, Yūko, 2004: *Japanese modernization and mingei theory. Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, RoutledgeCurzon, books.google.com, 11.08.2010.
10. Michaelis, Franz, 1905: *Verzeichnis der ethnographischen Sammlung des siebenbürgischen Vereins für Naturwissenschaften zu Hermannstadt*, extras din „Verhandlungen und Mitteilungen des siebenbürgischen Vereins für Naturwissenschaften in Hermannstadt”, Tom LIII, Sibiu.
11. Moes, Robert, 1985: *Mingei: Japanese folk art from the Brooklyn Museum collection*, Universe Book.
12. Schriftsteller-Lexikon, 1995: *Schriftsteller-Lexikon der siebenbürger Deutschen. Bio-bibliographisches Handbuch für Wissenschaft, Dichtung und Publizistik*, vol. V, Böhlau Verlag.
13. Verhandlungen, 1875: *Verhandlungen und Mitteilungen des siebenbürgischen Vereins für Naturwissenschaften in Hermannstadt*, Sibiu, vol. XXV.
14. Verhandlungen, 1891: *Verhandlungen und Mitteilungen des siebenbürgischen Vereins für Naturwissenschaften in Hermannstadt*, Sibiu, XLI.

O DONAȚIE INEDITĂ LA MUZEUL DE ETNOGRAFIE UNIVERSALĂ „FRANZ BINDER”: COLECȚIA DE PĂPUȘI ETNOGRAFICE INDIENE. MIRESELE

***Abstract:** The „Franz Binder” World Ethnographic Museum, department of the ASTRA National Museum Complex, has received, on June 2005, an interesting donation from the „Indian Council for Cultural Relations - New Delhi” with the support of the „Embassy of India in Romania” and His Excellency Mr. Ajai Malhotra.*

This donation is the result of a collaboration developed many years ago, that still successfully continues, and contains 51 dolls, which are representative for the different ethnographic zones of India. This collection of ethnographic dolls consists of: 10 dolls dressed in traditional Indian costumes for brides, 30 dolls dressed in traditional costumes from different ethnographic zones of India and 11 dolls dressed in traditional Indian costumes for dancers.

The main part of this article is the presentation of the 10 dolls dressed in traditional costumes for brides from various regions of India, which stand out by their beauty, delicate tissues and gold jewelry.

Tot mai multe muzee din întreaga lume dețin în patrimoniul lor colecții de păpuși etnografice. Excepție de la aceasta nu face nici Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” din Sibiu – primul și unicul muzeu din țară destinat cu precădere culturilor extraeuropene, inaugurat în anul 1993.

Unitate a Complexului Național Muzeal ASTRA, Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” își propune să valorifice patrimoniul propriu reprezentat prin colecțiile etnografice „vechi” - alcătuite din piese donate în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea - dar și „noi” - intrate în posesia muzeului după anul 1990, diferitele donații din partea ambasadelor străine, schimburile de colecții cu alte muzee de profil etc.

Articolul de față are menirea de a prezenta o parte semnificativă a uneia dintre aceste colecții „noi” și anume: păpușile îmbrăcate în costum tradițional pentru mirese din cadrul colecției de păpuși etnografice indiene, readucând în centrul atenției donația realizată, în vara anului 2005, de către Consiliul Indian pentru Relații Culturale din New Delhi.

Colecția de păpuși etnografice indiene – prezentare generală

India a fost și va rămâne un „tărâm exotic” care încântă și frapează în același timp pe oricine are ocazia să o vadă. Păpușile sunt un exemplu grăitor în acest sens, prin materialele din care sunt confecționate costumele tradiționale, de o finețe ieșită din comun, prin bogăția și varietatea de culori vii, specifice Indiei și prin fastuozitatea decorurilor. Alcătuită din păpuși ceramice, cu înălțimea medie cuprinsă între 35-40 centimetri, și cu îmbrăcămintea din materiale textile, colecția este structurată pe câteva mari categorii de reprezentare a costumului tradițional indian: zone (state), etnii (triburi), spectacol și ritual.

Donația de păpuși etnografice la care ne referim reunește un număr de 51 de piese reprezentative pentru diversele zone etnografice ale Indiei. Această colecție, în funcție de costumele tradiționale indiene cu care sunt înveșmântate, este împărțită astfel: 30 păpuși în costum indian din diferite regiuni reprezentative, 11 păpuși în costum indian pentru dansatori și 10 păpuși în costum indian pentru mirese.

Din totalul de 28 de state indiene, prin intermediul unor păpuși – pereche (bărbat și femeie) se regăsesc în cadrul colecției, un număr de 11 state: Andhra Pradesh, Assam, Goa, Gurajat, Haryana, Kashmir, Maharashtra, Meghalaya, Punjab, Rajasthan, Sikkim.

Alături de păpușile - fie femei, fie bărbați - reprezentând triburile: Banjara, Bagdi, Bhil, Bondo, Muria, Naga, Santhal și Toda, un loc important îl ocupă piesele ce fac referire la unul dintre principalele fenomene ale culturii indiene - dansul. Dintre tipurile de dansuri clasice, care îmbracă o formă narativă și pornesc de la vestitele epopee indiene, sunt ilustrate în colecție următoarele: Bharatanatyam, Mohini Atom, Odissi și- cel mai bine reprezentat- Kathakali.

Pentru a ilustra celebrarea unui moment central din viața omului, nunta - eveniment plin de strălucire, farmec și totodată cu ritualuri bine stabilite - în cadrul colecției se regăsesc păpuși-mirese din: Andhra Pradesh, Assam, Bengal, Jammu și Kashmir, Maharashtra, Manipur, Mizoram, Nagaland, Punjab și Rajasthan. Aceste piese sunt în număr de 10, fiind selectate din totalul de 51 păpuși etnografice și reprezintă expresia elocventă a componenței multietnice și multireligioase a statului indian.

Păpușile etnografice în costume tradiționale ne introduc într-o lume aparte, incitantă, dar extrem de grăitoare pentru tradiția indiană, reflectând neîntrecuta măiestrie a artizanilor indieni, statutul social și zona geografico-etnografică de unde provin.

Proveniența și importanța colecției

Fiind rezultatul unei colaborări derulată pe parcursul mai multor ani, colecția de păpuși etnografice indiene a Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder” reprezintă donația Consiliului Indian pentru Relații Culturale din New Delhi, realizată prin intermediul Ambasadei Indiei în România și în special a Excelenței Sale, Domnul Ajai Malhotra.

Consiliul Indian pentru Relații Culturale din New Delhi a fost fondat în anul 1950 de către Maulana Abul Kalam Azad, primul ministru al educației din India independentă. Consiliul ajută la formularea și implementarea politicii care ține de: relațiile culturale externe ale Indiei, favorizarea înțelegerii mutuale dintre India și celelalte țări și promovarea schimburilor culturale cu alte popoare. Acesta încurajează improvizația și experimentul, atâta timp cât acestea aduc un omagiu marilor forme clasice și populare ale expresiei culturale indiene. Scopul său este de a continua să illustreze eflorescența unică culturală și intelectuală a Indiei, precum și bogata ei diversitate.

După organizarea mai multor expoziții itinerante în țară și în străinătate, la sfârșitul lunii iunie 2005, colecția - având caracter de unicat în România - a intrat în patrimoniul Muzeului „Franz Binder”, spațiu considerat a fi cel mai potrivit pentru păstrarea și valorificarea ei ulterioară. Astfel, aceasta s-a alăturat celor cinci păpuși etnografice indiene donate în secolul al XIX-lea de către Emil Sigerus și Arthur von Sachsenheim, deja existente în cadrul muzeului sibian.

¹ www.iccrindia.net

Colecția de păpuși etnografice din India a fost valorificată prin intermediul a două expoziții temporare: prima² s-a desfășurat într-un cadru neconvențional (în holul Casei Hermes din Piața Mică, nr. 11), în perioada august – septembrie 2005, iar a doua a avut ca spațiu de expunere sala de la parterul Casei Hermes (octombrie – noiembrie 2005), într-o prezentare îmbogățită cu imagini din India și câteva piese reprezentative din colecția Muzeului „Franz Binder”.

Păpușa etnografică și caracteristicile modelului redus

Una dintre principalele însușiri ale păpușilor etnografice - obiecte cu valoare științifică, încărcate de informație istorică și culturală, construite în norme estetice ce țin, în limitele impuse de formatul redus, de *mimesis*, de reproducerea cât mai exactă a unui model tradițional real - este dată de valoarea lor documentară. De cele mai multe ori, acest fel de păpuși aduc informații destul de exacte despre unul din cele mai importante elemente culturale: costumele tradiționale și tot ceea ce ține de el, de la podoabe, până la coafuri. Păpușa etnografică devine astfel reprezentativă, deoarece ea vehiculează unul dintre cele mai importante aspecte ale apartenenței la un spațiu cultural anume: costumele. Ori dacă păpușa are un caracter etnografic explicit, costumele miniatural pe care îl valorifică posedă, în mic, toate mărcile - sau cel puțin cele mai semnificative - care disting la nivelul percepției imediate, optice, coordonatele de definire ale unei identități: de la sex la grup de vârstă, de la statutul familial la cel ocupațional, de la poziția economico-socială la apartenența etnică³.

Costumele tradiționale, a cărui dimensiune estetică este nu numai neîndoielnică, ci și conștient asumată, este o chintesență: rezultat al asimilării unei istorii colective, trăite individual și, deopotrivă, participare la construirea acestei istorii. Păpușa etnografică extrage această chintesență din context, o separă estetic, o „muzealizează” chiar și atunci când nu se află într-o instituție de specialitate. Odată intrată în muzeu, această poziție este oficializată. În momentul în care este confecționată, intenția este clară: păpușa etnografică este făcută pentru a fi expusă, privită, pentru a transmite informație, pentru a reprezenta o lume⁴.

Păpușile în costume tradiționale de mirese

În cele ce urmează, ne-am îndreptat atenția asupra prezentării celor 10 păpuși îmbrăcate în costume tradiționale indiene de mireasă. Deși varietatea costumei de mireasă în India este foarte mare, acestea prezintă un element comun: majoritatea miresele poartă „sari”. Sari-ul - chintesența veșmântului indian feminin -, este o bucată de pânză măsurând între 4 și 8 metri, care se drapează în jurul întregului corp. Cea mai mare parte a acestei țesături este plisată în talie și apoi răsucită de jur-împrejur pentru a forma o fustă sau o pereche de pantaloni, restul de câțiva zeci de centimetri fiind trecut oblic peste partea de sus a corpului, astfel încât să acopere cel puțin un umăr și să învelească, asemenea unui văl, capul.

Pentru a prezenta piesele din această colecție am utilizat un tip de fișă în care au fost explicitate: numărul de inventar, denumirea piesei, zona geografică de proveniență, materialul din care este confecționată păpușa, dimensiunile și descrierea obiectului.

² Expoziția a fost vernisată în 15 august 2005, cu ocazia Zilei Independenței Indiei.

³ Maria Bozan, *Vara păpușilor la Muzeul „Franz Binder”* în Jurnalul Virtual al Muzeului ASTRA nr. 8/2005, p. 2.

⁴ Ibidem.

Mireasă din Jammu și Kashmir

Zona geografică de proveniență: India de Nord, statul Himalaya.

Material: ceramică, stofă, pânză, metal argintiu, lemn

Înălțime: 39,5 cm

Descriere: Veșmintele purtate de localnicii din Jammu și Kashmir sunt asemănătoare cu „salwar-kurta” și cămașa „pijama”, ce mențin căldura și permit în același timp mișcările lejere. Poporul din Kashmir este recunoscut pentru munca manuală depusă. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; prezintă un costum nupțial (salwar-kurta) de culoare gri-albăstruie, din stofă cu motive florale, cu mânecă lungă, cu manșetă albă din atlas, eșarfă de pânză de culoare roz cu bordură argintie; la gât coliere de culoare argintie cu ornamentație în formă de stea, brățări argintii la mâini, cercei argintii în completare cu o piesă de podoabă pe cap tot argintie, păr negru lung împletit în 2 cozi, pantofi de culoare roșie cu ornamentație în formă de stea.



Mireasă din Jammu și
Kashmir, nr. inv. 1560-E.
Jammu and Kashmir bride

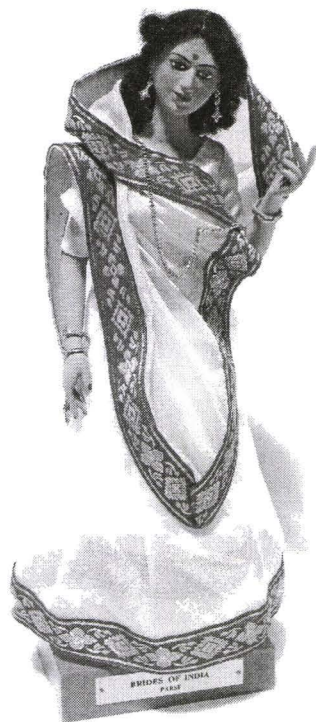
Mireasă din Maharashtra Parsi

Zona geografică de proveniență: India de Vest

Material: ceramică, voal, brocart, mătase, metal auriu, lemn

Înălțime: 39 cm

Descriere: Maharashtra, situată pe coasta de vest a Indiei, este cunoscută pentru vestitul ei patrimoniu Maratha. Este cel mai industrializat stat al Indiei și se bucură de patronajul comunității indiene Parsi, ce a migrat din Persia în India. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; mireasa din Maharashtra Parsi este cea mai „occidentalizată” dintre toate miresele indiene; poartă un „sari” ceremonial de culoare albă din voal, cu bordură din brocart cu motive geometrice și florale, bluză din mătase albă cu mânecă scurtă, pe frunte semn de culoare roșu (vermillion) - specific castei, cercei aurii în formă de stea, brățări aurii la ambele mâini și lanț auriu la gât; părul este de culoare neagră, tuns scurt iar pe frunte are lipite boabe de orez.



Mireasă din Maharashtra Parsi,
nr. inv. 1561-E.
Maharashtra Parsi bride

Mireasă din Rajasthan



Mireasă din Rajasthan,
nr. inv. 1562-E.
Rajasthan bride

Zona geografică de proveniență: India de Nord-Vest
Material: ceramică, brocart, mătase, fildeș, metal auriu, lemn

Înălțime: 40,5 cm

Descriere: Ca întindere, Rajasthan este al doilea stat din India, având relieful format din zone stâncoase de munte și vaste arii deșertice. Aici conduce comunitatea marțială Rajput. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; mireasa poartă o fustă bogat brodată (lehenga) din brocart de culoare roz, auriu, galben; bluză fără spate brodată în tehnica în oglindă, din mătase galbenă cu roz, cu mânecă scurtă; voal (dupatta) din mătase de culoare galbenă și albă ce-i acoperă capul și umerii, fiind terminat cu franjuri aurii; gema încrustată ca găteală a capului și brățările de fildeș la mâini subliniază noul statut marital; la gât mărele aurii și un colan tot auriu, cercei aurii în nas; inele în formă de stea; brățări de picior cu clopoței; papuci de culoare roșie; desene pe mâini.

Mireasă hindusă din Andhra Pradesh

Zona geografică de proveniență: India de Sud-Est

Material: ceramică, pânză, brocart, metal auriu, șnur de lână, lemn

Înălțime: 39,5 cm

Descriere: Situată în partea sudică a Coastei de Est a Indiei, Andhra Pradesh este unul din cele mai mari state din sudul Indiei și oferă o mare varietate a peisajului. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; mireasa hindusă din Andhra Pradesh este îmbrăcată asemenea localnicilor în haine din bumbac în culori deschise; poartă un „sari” alb din pânză cu bordură roșie-aurie din brocart; bluză roșie de pânză; cercei aurii în formă de clopot, brățări verzi cu auriu, părul lung împletit cu un ornament din șnur de lână alb cu puncte verzi și roz; centură din metal auriu în jurul brâului; mărele din metal auriu; ornament auriu pe cap; cercei în ambele nări și în vomer din pietricele albe.



Mireasă hindusă din Andhra Pradesh,
nr. inv. 1563-E
Andhra Pradesh hindu bride

Mireasă hindusă din Assam



Mireasă hindusă din Assam,
nr. inv. 1564-E
Assam hindu bride

Zona geografică de proveniență: India de Nord-Est

Material: ceramică, pânză, metal auriu, lemn

Înălțime: 39 cm

Descriere: Unul dintre cele 7 state surori din regiunea nord-estică a Indiei, Assam se constituie într-o identitate culturală distinctă, având populație tribală mongoloidă. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; poartă o fustă dreaptă din pânză lungă până la glezne (mekhala), de culoare alb-roșie cu motive florale și geometrice, bluză de pânză de culoare roșie, cu mânecă scurtă; „sari” de culoare alb-roșie cu motive florale și geometrice ce îmbracă doar partea de sus a corpului (chadar), brățări și mărgelile de culoare roșie și aurie, cercei aurii cu câte o perlă albă, păr de culoare neagră împletit într-o coadă.

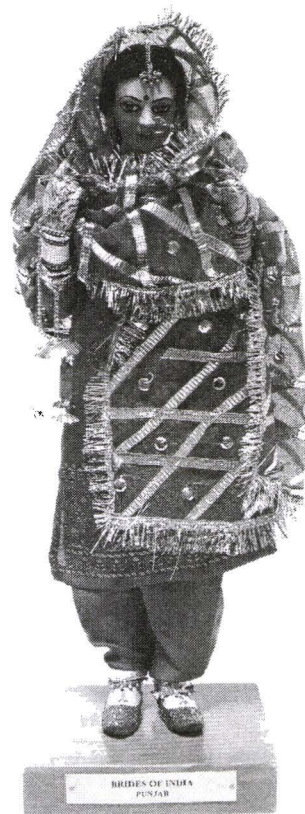
Mireasă din Punjab

Zona geografică de proveniență: India de Nord-Vest

Material: ceramică, stofă, voal, metal auriu, lemn

Înălțime: 38 cm

Descriere: Punjab înseamnă țara râurilor frumoase. Jumătate din populația acestui stat este Sikh, iar cealaltă parte este hindusă. Ambele comunități vorbesc aceeași limbă și se îmbracă la fel. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; mireasa poartă un „salwar-kurta” de un roșu intens, cu bordură aurie; „dupata” (voalul), tot de culoare roșie prezintă motive geometrice, fiind terminat cu ciucuri aurii; pe mâini poartă brățări roșii încărcate cu ornamente din argint sau din aur, numite „kaliras”, pe care prietenii i le leagă de mâini pentru a-i purta noroc; în picioare poartă pantofi roșii și brățări aurii la glezne.



Mireasă din Punjab, nr. inv. 1565-E
Punjab bride

Mireasă din Mizoram



Zona geografică de proveniență: India de Est

Material: ceramică, stofă, metal, lemn

Înălțime: 38 cm

Descriere: Mizoram este unul dintre cele 7 state surori din nord-estul Indiei. Triburile Mizo sunt în mare parte catolice, fiind educate conform standardelor occidentale. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; poartă o fustă dreaptă, din stofă groasă, de culoare albă, decorată în partea de jos cu benzi de diferite grosimi negre, verzi, roșii; bluză din stofă groasă, albă, cu benzi roșii și verzi, dispuse vertical; la mijloc, peste bluză, prezintă un brâu alb din aceeași stofă; pe frunte bentiță aurie; ornament pentru cap (de forma unui bețișor), prevăzut cu șiraguri de mărgelă albe la capete, asortat cu cercei și colier de aceeași culoare.

Mireasă din Mizoram, nr. inv. 1566-E
Mizoram bride

Mireasă din Manipur

Zona geografică de proveniență: India de Nord-Est

Material: ceramică, satin, stofă, metal auriu, paiete, lemn

Înălțime: 39 cm

Descriere: Stat situat în nord-estul Indiei, Manipur are o populație în marea sa majoritate hindusă. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; poartă o fustă lungă, în formă de clopot, din satin roșu aprins, tivită în partea de jos cu bordură galbenă; fusta este decorată cu diverse paiete aurii, oglinjoare, rozete galbene imprimate pe material, într-un singur șir (în partea inferioară); bluza are croială simplă, mâneci scurte, fiind realizată din satin de culoare galbenă; la mijloc un cordon galben, brodat cu fir auriu; voal dreptunghiular, lung, țesut din fibră de ananas, transparent, tivit pe toate laturile cu panglică aurie; pe cap poartă un ornament din lână roșie cu un șir de beteală aurie; la baza gâtului prezintă un șirag de mărgelă albe și un lanț lung, auriu cu pandantiv; la mâini poartă brățări aurii, iar pe frunte are reprezentat un însemn al castei.



Mireasă din Manipur, nr. inv. 1567-E
Manipur bride

Mireasă din Bengalul de Vest

Zona geografică de proveniență: India de Est

Material: ceramică, voal, metal auriu, paiete, fir auriu, lemn

Înălțime: 39,5 cm

Descriere: Ținut al legendarului laureat al premiului Nobel, Rabindranath Tagore, Bengalul de Vest este cel mai mare stat industrializat din India. Calcutta („Kolkata”) a fost, în trecut, capitala Imperiului colonialist britanic. Localnicii se îmbracă într-o țesătură indiană specifică, „dhoti”, cu rol de pantaloni, și „kurta”, pentru bărbați, iar pentru femei „sari”. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; poartă un „sari” din voal roșu cu o bordură brodată cu fir auriu și model geometric; pe cap, peste voalul lung, roșu, cu bordură din material auriu și broderie din fir auriu prezintă o diademă din măduvă vegetală, cu motive florale; cercei pandantiv în urechi; la gât, lanț lung, din metal auriu; câte patru brățări pe fiecare mână, din metal auriu și argintiu; pe frunte are pictat cu alb un motiv floral; ține în mâini un vas ceremonial roșu cu ornamente albe.



Mireasă din Bengalul de Vest,
nr. inv. 1568-E
West Bengal bride

Mireasă din Nagaland

Zona geografică de proveniență: India de Nord-Est

Material: ceramică, lână, pene, metal auriu, lemn

Înălțime: 38 cm

Descriere: Nagaland este statul cel mai puțin populat. Localnicii din Nagaland sunt în mare parte creștini și au un stil vestimentar asemănător cu cel occidental. Păpușa este așezată pe un postament (l: 2,5 cm) din lemn în formă dreptunghiulară; pe postament sunt menționate în limba engleză denumirea păpușii și fostul proprietar; poartă o fustă realizată dintr-un material gros, țesut, de culoare roșie, având în partea de jos o bordură neagră; din talie până în partea de jos a fustei coboară un șir subțire cu model în formă de spic, cusut ulterior pe material, de culoare galbenă; bluza, o bucată dreptunghiulară din același material, acoperă partea de sus a corpului, înfășurată la spate iar capetele sunt aduse în față și prinse simplu, unul de celălalt; în părul prins în coc sunt atașate trei pene mari, gri, dispuse asemeni unei coroane; la urechi cercei din mărgeluțe albe și albastre, asortați cu mărgelile de la gât; pe fiecare mână, câte două brățări spiralate una pe braț, una pe antebraț, din metal auriu-roșiatic.



Mireasă din Nagaland,
nr. inv. 1569-E
Nagaland bride

CULTURILE ASIEI, AFRICII ȘI AMERICII ÎN COLECȚIILE ȘI EXPOZIȚIILE MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE DIN VIENA ȘI NÁPRSTEK MUSEUM DIN PRAGA

Abstract: *Ethnological museums retain evidences demonstrating the diversity of mankind and the constant changes at the cultural level. They display some of the items stored in exhibitions devoted to better understanding of individual or regional cultures of the world, trying to rebuild or revealing less obvious issues or lost meantime.*

This paper tries to present two such institutions from Vienna and Prague.

Vienna's „Museum für Völkerkunde” is one of the most important ethnological museums in the world. Its collections include ethnographic and archaeological items, photos, printed works and films about history, culture and daily life of traditional non-european peoples. Its origins date back to 1806 when the first ethnographic collection was purchased, but as an independent institution, the Museum of Ethnology was established in 1928, in the Imperial Palace in Vienna, where it still is today.

Vojtěch Náprstek (1826-1894) an innovative free thinker, with an interesting private life, was interested in industrial development, Oriental art and books, wanting to create a modern Czech nation. He is the founder of the „Náprstek Museum”, Industrial initially, nowadays of Asian, African and American Cultures, part of the Prague's National Museum, displaying only a part of its collections, in permanent exhibitions – „America. Evidence of Life and Culture of Native Americans”, „Australian and Oceanian Cultures” and „Nias. The Island of Ancestors and Miths” – and temporary exhibitions for Asian and African collections.

Muzeele etnologice păstrează mărturii care demonstrează diversitatea omenirii și permanentele modificări la nivel cultural. Acestea expun o parte dintre obiectele pe care le conservă în expoziții dedicate unei mai bune înțelegeri a culturilor individuale sau regionale ale lumii, încercându-se astfel reconstituirea sau relevarea unor aspecte mai puțin evidente sau între timp pierdute. Atingerea acestor obiective nu ar fi posibilă fără intensă activitate de cercetare din muzee, colecțiile dezvoltându-se datorită muncii de teren, investigațiilor istorice ale culturilor, colecțiilor și istoriei academice și prin analize tehnice și materiale¹.

Paginile care vor urma încearcă să prezinte două asemenea instituții: *Museum für Völkerkunde* din Viena și *Náprstek Museum* din Praga.

¹ *The Museum. The Mission of Ethnological Museums* la
<http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/the-museum/>

Museum für Völkerkunde din Viena este unul dintre cele mai importante muzee etnologice din lume. Colecțiile² sale cuprind mai mult de 200.000 de piese etnografice și arheologice, 25.000 de fotografii, 136.000 de lucrări tipărite, precum și peste 300 de kilometri de film despre istoria, cultura și viața cotidiană a populațiilor tradiționale din țări extra-europene.

Originile³ muzeului datează din anul 1806 când, din inițiativa împăratului Franz-Iosef, naturalistul Leopold von Fichtel a achiziționat din Londra, la licitație, mai multe obiecte, parte dintre acestea din colecția James Cook, începând astfel alcătuirea colecției imperiale etnografice, parte *Hofnaturalienkabinett* (cabinetul de curte pentru obiecte naturale). A urmat expediția austriacă întreprinsă între anii 1817-1836 de 14 naturaliști, medici și artiști în Brazilia, în timpul căreia Johann Natterer și Johann Pohl au alcătuit o colecție de 1.800 de obiecte etnografice considerate astăzi singurele urme materiale timpurii din regiune ce au supraviețuit timpului și care se află la *Museum für Völkerkunde*. Mai trebuie amintită și călătoria navală austro-ungară în jurul lumii (1857-1859), în timpul căreia au fost strânse în jur de 300 de obiecte ce au îmbogățit muzeul.

Din 1876 aceste colecții au făcut parte din Muzeul de Istorie Naturală, ca secțiune de antropologie-etnografie⁴ destinată găzduirii tuturor materialelor etnografice din numeroasele colecții ale familiei de Habsburg, care deveneau astfel accesibile publicului⁵. Prima expoziție, care conținea cele mai importante piese ale vremii, a fost inaugurată în anul 1888⁶.

Ca instituție independentă, Muzeul de Etnologie a fost creat în anul 1928, având sediul în corpul principal al Palatului Imperial din Viena (cunoscut sub numele latin *Corps de Logis*, sau „corpul logiilor”)⁷, unde se află și astăzi. Clădirea, cu holuri largi, coloane de marmură și tavane înalte, a fost construită pentru a avea rolul de casă de oaspeți⁸. Holul cu acoperiș de sticlă este decorat cu fresce, iar scările ceremoniale conduc la frumoasele logii ce dau numele impresionantei clădiri.

În perioada interbelică, colecțiile nu au fost extinse semnificativ, atât din lipsa resurselor financiare cât și a celor umane, achizițiile începând din nou, după 1950, în deceniile următoare colecțiile îmbogățindu-se și datorită cercetărilor de teren⁹. Dintre ultimele colecții dobândite, se cuvin amintite colecția René Nebesky-Wojkowitz din Nepal, colecția Ernst Fuchs din Ciad, și cele alcătuite de curatorii muzeului în timpul

² Barbara Plankensteiner, *The history of Collections at the Museum für Völkerkunde in Vienna, Austria. An Overview*, în *Non-European Ethnographical Collections in Central and Eastern Europe*, ECHO Workshop Budapesta, 26th and 27th March, 2004 la

<http://www.necep.net/papers/budapest/plankens.pdf>

The Museum of Ethnology, la <http://www.khm.at/nocache/en/the-museum-of-ethnology/>

Ethnology Museum, la

http://www.europe-cities.com/en/786/austria/vienna/place/22777_ethnology_museum

³ Thomas Trenkler, *The Vienna Hofburg. The History. The Buildings. The Sights*, Verlag Carl Ueberreuter, Wien, 2004, p. 107-108; Barbara Plankensteiner, *loc. cit.*, p. 2-3.

⁴ *The Museum. The Mission of Ethnological Museums*, *loc. cit.*; *Ethnology Museum*, *loc. cit.*

⁵ Bettina Zorn, *The Museum of Ethnology, Vienna*, în „Korea Foundation Newsletter”, May 2001, vol. 10. nr. 2 la <http://newsletter.kf.or.kr/english/contents.asp?vol=6&lang=English&no=171>.

⁶ Eadem.

⁷ Manfred Wehdorn, Mario Schwarz, Susanne Hayder, Christian Chinna, *Vienna, a Guide to the UNESCO World Heritage Sites*, Springer Verlag, Wien, 2004, p. 140-142.

⁸ Bettina Zorn, *loc. cit.*

⁹ Barbara Plankensteiner, *loc. cit.*, p. 4.

cercetărilor întreprinse în Orient, Noua Guinee, Mexic și Guatemala¹⁰.

Din anul 2001 muzeul funcționează ca parte a unei instituții științifice publice, alături de Muzeul de Istorie a Artei și Muzeul Teatrului Austriac¹¹.

Colecțiile Muzeului¹² provin din donații și achiziții de obiecte de la diplomați, negustori, funcționari, misionari, învățați sau aventurieri și cercetări sistematice pe teren.

Sub titulatura „America Centrală și de Nord”¹³ sunt cuprinse mai multe colecții care oferă o privire asupra acestui spațiu, din perioada colonială până în prezent.

Principale sunt: colecția arheologică cu artefacte din estul Statelor Unite, Mesoamerica și America Centrală, colecția de piese arheologice din Mexic, Costa Rica și Panama, colecția de textile din Panama, obiecte ce au aparținut eschimoșilor (parte din colecția James Cook), obiecte ale nativilor Americii de Nord, colecția de piese din zona Arctică și a Caraibelor.

Cea mai cunoscută piesă este un obiect aztec, podoaba de cap din pene verzi ce se crede că i-ar fi aparținut împăratului Montezuma, devenită simbolul muzeului, și care provine din cabinetul de curiozități al lui Ferdinand al II-lea, constituit la Castelul Ambras din Tirol și încorporat muzeului în 1880-1881¹⁴.

Colecția „America de Sud”¹⁵ demonstrează marea diversitate culturală a acestei regiuni. Conține peste 18.000 de piese etnografice și arheologice din toate părțile continentului, din perioadele anterioare cuceririi europene.

Colecția „Asia de Est: China, Coreea, Japonia”¹⁶ păstrează mai ales piese japoneze. Se găsesc aici piesele achiziționate de arhiducele Franz Ferdinand de Austria-Este în anii 1892-1893 și colecția de 5.315 de piese alcătuită de Heinrich Siebold și donată muzeului în anul 1888. Artefactele din China și Coreea provin din călătoriile secolului al XIX-lea și din colecții consulare.

„Asia insulară de Sud-Est”¹⁷ este o colecție variată, ce include obiecte din cea mai mare țară musulmană, Indonesia, din Malaezia și Brunei, țări unde islamul este religia oficială, dar și din Filipine și Timorul de Est, unde catolicismul este majoritar.

Caracteristic pentru această zonă este faptul că regiunile de coastă au fost în contact cu alte culturi și civilizații, în timp, în interiorul insulelor populațiile au evoluat izolat de restul lumii.

¹⁰ Eadem.

¹¹ *The Museum. The Mission of Ethnological Museums*, loc.cit.; *Ethnology Museum*, loc.cit.

¹² Barbara Plankensteiner, loc. cit.

¹³ Gerard van Bussel, *North and Central America* la

<http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/north-and-central-america>

¹⁴ Neal Bedford, Janine Eberle, *Vienna. City Guide*, Lonely Planet Publications, London, 2007, p. 64; Darwin Porter, Danforth Prince, *Frommer's Vienna & the Danube Valley*, 7th Edition, Wiley Publishing, 2009, p. 129; Earl Steinbicker, *Daytrips Austria*, Hasting House, Winter Park, Florida, 2008, p. 26. Barbara Plankensteiner, loc.cit., p. 2.

¹⁵ Claudia Augustat, *South America*, la

<http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/south-america/>

Barbara Plankensteiner, loc.cit., p. 3.

¹⁶ Bettina Zorn, Renate Noda, *East Asia: China, Korea, Japan*, la

<http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/east-asia-china-korea-japan>

¹⁷ Sri Kunhnt-Saptodewo, *Insular South Asia*, la

<http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/insular-southeast-asia>

„Africa de Nord, Orientul Mijlociu, Asia Centrală și Siberia”¹⁸ este o colecție de aproape 25.000 de obiecte referitoare la viața de zi cu zi din regiunile respective. În a doua parte a secolului al XX-lea, s-a încercat achiziționarea de materiale care să reflecte arta și meșteșugurile popoarelor orientale de-a lungul istoriei, dar și credințele religioase din Orientul Mijlociu, leagănul celor patru mari religii monoteiste: iudaism, creștinism, islam și zoroastrism. Alte obiecte ale colecției reflectă viața culturală din Tunisia, Algeria, Maroc, Egipt, Anatolia, Iran și Afganistan în secolele al XIX-lea și al XX-lea, fără a fi neglijate nici popoarele Orientului Îndepărtat.

O altă colecție masivă – 300.000 de obiecte – este cea dedicată „Oceaniei și Australiei”¹⁹. Viața de zi de zi și cea spirituală sunt ilustrate cu ajutorul unor obiecte foarte diverse, care stau mărturie pentru felul în care vedeau lumea și viața îndemânaticii și creativi locuitori ai Pacificului.

Cele 35.000 de piese ce alcătuiesc colecția „Africa Sub-Sahariană”²⁰ reflectă deosebita diversitate culturală a acestei regiuni și au fost strânse mai ales înainte de 1918, vorbind astfel și despre fostele colonii europene în Africa. Printre cele mai interesante sunt piesele din bronz și fildeș din Regatul Benin (Nigeria de azi) și îmbrăcămintea de ceremonie din Etiopia.

Cei care vor să cerceteze istoria instituției și modalitatea de alcătuire a colecțiilor sale, se pot informa în Arhiva²¹ Muzeului de Etnologie. Tot aici se află documente ce cuprind date biografice despre cei care au contribuit la existența muzeului, documente referitoare la activitatea de cercetare și cea expozițională, corespondență și însemnări ale colecționarilor ș.a.m.d., de la inaugurarea instituției până în prezent. Arhiva de imagini include picturi, acuarele, desene, grafică, stampe și afișe ale expozițiilor.

Colecția de fotografii²² conține în jur de 75.000 de obiecte și este importantă atât din punct de vedere etnologic, cât și din cel al istoriei fotografiei. Strângerea fotografiilor a început în anul 1880, mai întâi fiind privite ca materiale documentare, menite a sprijini cercetarea și activitatea expozițională, aspectul artistic al fotografiilor fiind luat în considerare mult mai târziu.

În actuala organizare, muzeul are expoziții permanente, speciale și temporare.

Expoziția permanentă „Asia de Sud și de Sud-Est și țările Himalayei: Imagini ale zeilor”²³ (vernisată în data de 19 decembrie 2008).

Această zonă enormă este delimitată de Sri Lanka în sud, Mongolia în nord, Vietnam la est și Pakistan în partea de vest. Instrumente muzicale indiene, figurine de la teatrul de păpuși pe apă vietnamez, statui khmere, picturi taoiste, statui ale lui Buddha din Thailanda, capete-trofee de vânătoare Naga, sunt doar câteva exemple din colecția ce numără mai mult de 30.000 de obiecte. Piesele expuse ilustrează modul în

¹⁸ Axel Steinmann, *North Africa, Middle East, Central Asia and Siberia*, la <http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/north-africa-middle-east-central-asia-and-siberia>

¹⁹ Gabriele Weiss, *Oceania and Australia*, la <http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/oceania-and-australia>

²⁰ Barbara Plankensteiner, *loc. cit.*, p. 3-4; Eadem, *Sub-Saharan Africa*, la <http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/sub-saharan-africa>

²¹ Ildikó Cazan-Simányi, *Archiv*, la <http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/archiv>

²² Christine Zackel, *Photo Collection*, la <http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/photo-collection>

²³ Christian Schicklgruber, *South and Southeast Asia, the Himalaya Countries*, la <http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/south-and-southeast-asia-the-himalaya-countries>

care oamenii și-au văzut zeli și s-au organizat, locul deținut de individ în societate, felul în care au transformat terenurile pentru a deveni fertile, produsele obținute din animalele crescute, modul în care s-au îmbrăcat, s-au bucurat de timpul lor liber, au purtat războaie.

Expoziția specială „James Cook și explorarea Pacificului de Sud”²⁴ (12 mai 2010 - 13 septembrie 2010).

James Cook (1728-1779), explorator, navigator și cartograf britanic, își datorează faima celor trei călătorii în jurul lumii, întreprinse între 1768 și 1779, în încercarea de a localiza miticul continent sudic și de a face observații astronomice. Ca urmare a celei mai spectaculoase expediții de explorare a secolului al optsprezecelea, au fost descoperite insulele Société, azi Polinezia franceză (denumite după Royal Society din Londra, finanțatorul expediției), Noua Zeelandă și insulele Sandwich (azi arhipelagul Hawaii).

A fost însoțit de o echipă internațională alcătuită din oameni de știință și artiști, călătoriile servind interese științifice și geo-strategice. Pe lângă descoperirile care au lărgit orizontul de cunoaștere al perioadei, și riguroasele cercetări ale florei, faunei și populațiilor întâlnite, scrierile și picturile călătorilor au creat o imagine romantică a Pacificului de Sud ca un paradis insular îndepărtat și liber.

Moartea violentă a lui Cook, în Hawaii, l-au transformat în ochii contemporanilor într-un erou al cuceririi europene a lumii.

Cu peste 500 de exponate din muzee europene și colecții private, expoziția documentează călătoriile lui James Cook „la capătul lumii”, concentrându-se pe inovațiile și îmbunătățirile aduse navigației, pe contribuțiile aduse în domeniul astronomiei, istoriei naturale, geografiei și etnologiei. Sunt expuse prețioase documente culturale aparținând locuitorilor arhipelagurilor din Pacific și coastei de nord-vest a Americii de Nord, printre care impresionante podoabe realizate din pene, țesături din scoară decorată, sculpturi, precum și obiecte utilizate în viața de zi cu zi, haine, bijuterii și arme. Toate acestea, împreună cu picturi și desene executate în cursul deplasărilor, ne înfățișează o lume a Pacificului de Sud încă neatins de Occident.

Expoziția temporară²⁵ „Turism imperial: călătoria arhiducelui Franz Ferdinand de Austria-Este în India” (7 iulie - 13 septembrie 2010).

În cursul călătoriei sale în jurul lumii, arhiducele Franz Ferdinand a vizitat India și Sri Lanka. Celebrii fotografi, ca austriacul Eduard Hodek cel Tânăr și indianul Lala Deen Dayal, au documentat această aventură, de la vânătoarea de tigrii, până la eticheta de curte. În această expoziție sunt expuse pentru prima oară în jur de optzeci de fotografii, alături de miniaturi din fildeș și hârtie din bogata colecție de suveniruri a arhiducelui, 14.000 de piese achiziționate între 1892-1893, acum în posesia Muzeului de Etnologie din Viena.

²⁴ *James Cook and the Discovery of the South Seas*, la

<http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum/exhibitions/current/james-cook-an-the-discovery-of-the-south-seas>

James Cook and the Discovery of the South Seas (Press release), la

<http://events.wien.info/english/EventDetail.htm?EventID=64575>

²⁵ *Imperial Sightseeing – Archduke Franz Ferdinand of Austria-Este's Journey to India*, la

<http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum/exhibitions/current/imperial-sightseeing>

Imperial Sightseeing – Archduke Franz Ferdinand of Austria-Este's Journey to India (Press release), la

<http://events.wien.info/english/EventDetail.htm?EventID=68908>

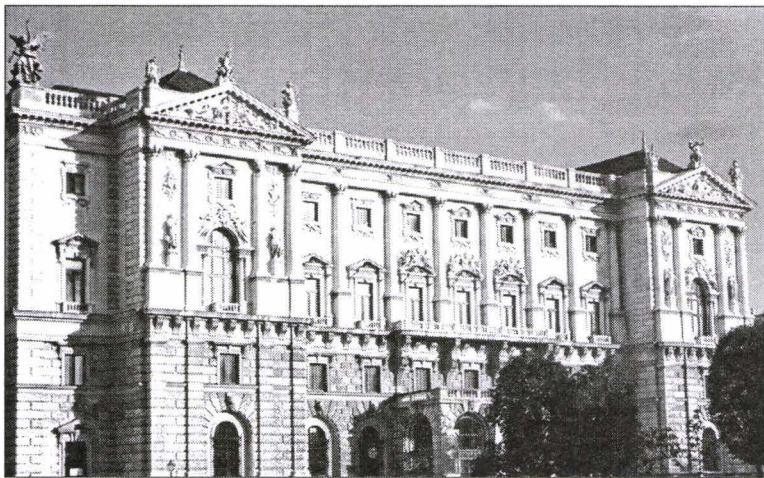


Fig.1. Muzeul de Etnologie din Viena
Vienna's Museum of Ethnology

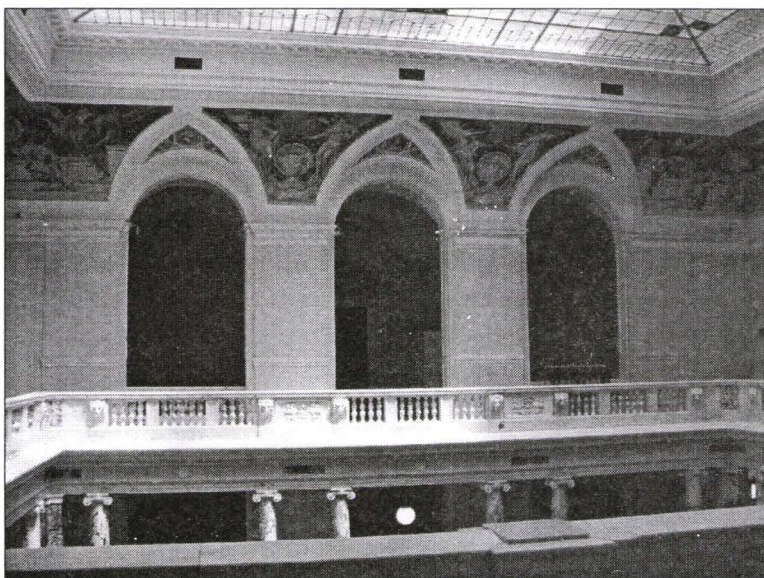


Fig. 2. Corps de Logis, Palatul Hofburg, Viena
Corps de Logis, Hofburg Palace, Vienna

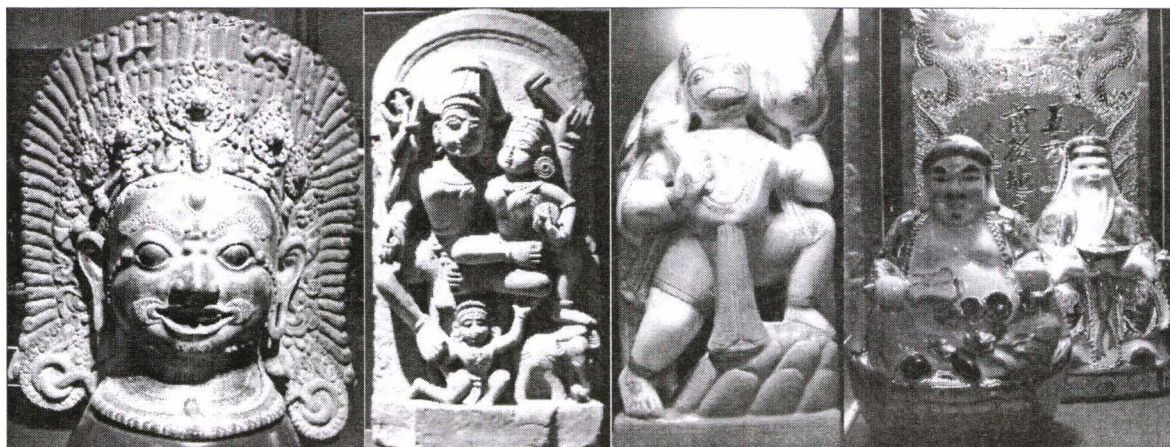


Fig. 3. Exponate din Museum für Völkerkunde
Exhibits in the Museum für Völkerkunde

Din Viena, ne mutăm la Praga, o altă capitală europeană, pentru a face cunoștință cu un personaj interesant al secolului al XIX-lea.

Vojtěch Náprstek²⁶ (*Fingerhut* în limba germană) s-a născut la Praga, în 17 aprilie 1826 și a fost crescut de mama sa, văduvă, care moștenise o casă (cu fabrică de bere, distilerie de vin și han cu cârciumă) în centrul orașului. În vremea studenției, la Viena, a participat la mișcările revoluționare ale anului 1848, motiv pentru care a fost nevoit să-și părăsească țara, fiind căutat de autorități. A stat o vreme în Germania, după care s-a stabilit în Statele Unite, unde a trăit zece ani, continuând studiile de drept și practicând mai multe meserii, cea mai importantă fiind cea de jurnalist. S-a întors în Boemia în 1857, după ce monarhia austriacă a amnistiat toți dizidenții politici.

A fost un ceh naționalist și liber cugetător, interesat de tehnică, artă orientală și cărți, care a dorit și a contribuit la crearea unei națiuni moderne. Întors în țară, a început să materializeze ideile înnoitoare, alături de câțiva prieteni. El a adus în Praga prima mașină de cusut, prima oală sub presiune și primul frigider. Mai mult, a susținut egalitatea în drepturi a femeilor – va finanța Clubul american al doamnelor cehe, înființat alături de Karolina Světlá și Sofie Podlopská în 1865²⁷ –, cărora le-a rezervat anumite seri pentru recreare la restaurantul familiei. Nunta sa cu Josefa (după 17 ani de conviețuire armonioasă) a fost o senzație în Praga, fiind prima căsătorie civilă din oraș, oficiată la Vechea Primărie.

Deși un conservator din punct de vedere politic, era inovator în viața de zi cu zi. În casa lui a fost instalat unul dintre primele telefoane din oraș, a susținut introducerea tramvaiului public și a sprijinit numeroase evenimente culturale. A creat în 1862 Muzeul Industrial din Praga și *Encyclopedia Otto*, cea mai mare a vremii în Cehia, și timp de mai multe decenii a încercat să îmbunătățească viața praghezilor prin măsurile luate în calitate de consilier independent al orașului.

Prima expoziție a Muzeului Industrial a fost deschisă în casa familiei (*U Halánků*), în 1874, pe care Náprstek a extins-o, în 1880, cu un nou corp de clădire, pe trei nivele, destinat spațiilor expoziționale²⁸. Pe lângă obiectele adunate în propriile călătorii, Vojta Náprstek a colectat de la prieteni, călători sau a cumpărat la licitații numeroase alte artefacte.

A murit în ziua de 2 septembrie 1894 și a fost incinerat, în orașul german Ghotla (în Cehia nu exista încă niciun crematoriu), iar urna cu rămășițele sale a fost expusă într-unul dintre holurile muzeului ce îi poartă numele. Conducerea muzeului a fost preluată de văduva sa, ajutată de un grup de prieteni, utilizând fondul constituit de Náprstek în acest scop²⁹.

²⁶ Alena Škodová, *Czechs in History - Vojta Naprstek*, Radio Prague, la <http://www.radio.cz/en/article/11871> Malynne Sternstein, *Czechs of Chicagoland*, Arcadia Publisher, Charleston, South Carolina, 2008, p. 15; Káterina Klápstová, *The Czech National Museum (Náprstek Museum) and its American Ethnographical and Archaeological Collections*, în *Non-European Ethnographical Collections in Central and Eastern Europe*, ECHO Workshop Budapest, 26th and 27th March, 2004, la <http://www.necep.net/papers/budapest/klapstova.pdf>

²⁷ Hugh LeCaine Agnew, *The Czechs and the Lands of the Bohemian Crown*, Hoover Institution Press, Stanford, California, 2004, p. 132. Sylvia Paletschek, Bianka Pietrow-Ennker, *Women's emancipation movements in the nineteenth century: a European perspective*, Stanford University Press, Stanford, California, 2004, p. 174.

²⁸ Káterina Klápstová, *loc.cit.*, p. 1.

²⁹ Eadem.

Deși muzeul Industriilor și Clubul Doamnelor nu mai există, iar colecțiile alcătuite de Vojta Náprstek se găsesc acum în trei muzee pragheze³⁰, Muzeul Náprstek și bogata sa bibliotecă (peste 300.000³¹ de obiecte, dintre care 46.000 de cărți și 18.000 de fotografii doar în colecția fondatorului) sunt foarte căutate atât de către specialiști cât și de turiști.

Urmaș al muzeului creat în secolul al XIX-lea și devenit etnografic după moartea soției fondatorului, a primit în 1928 o bună parte a colecțiilor Muzeului Regatului Boemiei, de care a depins din punct de vedere administrativ în intervalul 1932-1943, sub numele de *Muzeul General Etnografic Náprstek*³². Este parte a Muzeului Național din Praga, începând din anul 1943³³, colecțiile sale trecând de la o instituție culturală la alta, timp de câteva decenii, funcție de viziunea celor care l-au administrat. Organizarea actuală datează din 1962³⁴, de la sărbătorirea centenarului, structura muzeului reflectându-se în titulatura sa.

*Muzeul Náprstek al culturilor din Asia, Africa și America*³⁵ cuprinde peste 150.000 de obiecte – de artă, etnografice, arheologice, istorice – aparținând culturilor nativilor din cele două Americi, Australia, Oceania, Melanesia, Micronesia și Polinesia, Asia și Africa.

După 1946, *Muzeul Náprstek* a fost desemnat ca singurul muzeu din țară specializat în culturi extra-europene, astfel încât colecția s-a înmulțit cu piesele de acest fel existente la alte muzee. În ultimii ani au avut loc achiziții semnificative, fiind cumpărate mai multe colecții private, din Cehia și din alte țări.



Fig. 4. Muzeul Náprstek al culturilor din Asia, Africa și America din Praga
Pragues Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures

³⁰ Jack Messenger, Brigitte Lee, *Prague*, Fifth Edition, London, New Holland Publishers, 2008, p. 40.

³¹ Káterina Klápstová, *loc.cit.*, p. 1.

³² Eadem.

³³ *The Significance and History of the National Museum*, la <http://www.nm.cz/english/historie.php>
Káterina Klápstová, *loc.cit.*, p. 2.

³⁴ Káterina Klápstová, *loc.cit.*, p. 2.

³⁵ *Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures* la
http://www.nm.cz/sluzby-detail.php?f_id=32
Náprstek's Museum of Asian, African and American Cultures, la
<http://www.digital-guide.cz/en/poi/museum/naprstek-museum/>
Náprstek's Museum of Asian, African and American Cultures in Prague, la
<http://www.prague.net/naprstek-museum>



Fig. 5. Exponate din Náprstek Museum
Exhibits in Náprstek Museum

Piesele expuse – cu valoare istorică, artistică și culturală – au fost adunate vreme de mai multe generații, de către curatorii muzeului, în timpul cercetărilor de teren, de către călători (exploratori, misionari, diplomați ș.a.) și colecționari experimentați, dar și de către vânzători de suveniruri exotice. De aceea, multe obiecte au ajuns în posesia muzeului prin intermediari, originea și contextul artefactelor fiind, în acest caz, mai greu de stabilit. Dintre colecții se cuvin menționate măcar câteva: colecția naturalistului Tadeáš Haenke³⁶ (Kreibitz, Boemia, 1761 – Cochabamba, Peru, 1817), alcătuită din obiecte etnografice din vestul Americii, culese în cursul expediției condusă de amiralul Alessandro Malaspina; colecția donată muzeului de către exploratorul și fotograful Enrique Stanco Vráz³⁷ (1860-1932, Praga), alcătuită din obiecte de uz casnic ale locuitorilor Americii Ecuatoriale; colecția etnografică alcătuită din piese culese în America de Sud de către Alberto Vojtěch Frič³⁸ (1882-1944, Praga), botanist, etnograf, scriitor și explorator; colecția de obiecte ale indienilor Pueblo și Navaho din sud-vestul Statelor Unite, alcătuită de etnograful și fotograful František Prospíšil³⁹, în timpul cercetărilor pe teren.

Activitatea expozițională se desfășoară în expoziții permanente și temporare.

Expoziția permanentă „America. Mărturii ale vieții și culturii nativilor americani”⁴⁰ a fost deschisă în două etape, în 1983 și 1986, fiind mereu îmbunătățită și rearanjată. Este organizată în patru săli, pe regiuni geografice.

În prima încăpere, „zona Arctică, Coasta Nord-Vestică, California și Sud-Vestul Americii de Nord”, se încearcă relevarea schimbărilor culturale produse de

³⁶ *Taddeus Haenke*, la <http://famousamericans.net/thaddeushaenke/>; Káterina Klápstová, *loc. cit.*, p. 3.

³⁷ Alena Škodová, *Enrique Stanco Vráz*, la <http://www.radio.cz/en/article/26968>; *Enrique Stanco Vráz*, la http://cs.wikipedia.org/wiki/Enrique_Stanco_Vraz; Káterina Klápstová, *loc. cit.*, p. 3-4.

³⁸ Zdeňka Kuchyňová, *Cestovatel a etnograf Alberto Vojtěch Frič*, la <http://www.radio.cz/cz/clanek/60964> Káterina Klápstová, *loc. cit.*, p. 4.

³⁹ *František Prospíšil*, la http://www.rapper.org.uk/people/frantisek_pospasil.php Káterina Klápstová, *loc. cit.*, p. 4-5.

⁴⁰ *America. Evidence of Life and Culture of Native Americans*, la http://www.nm.cz/expozice-detail.php?f_id=60

interacțiunea populațiilor tradiționale de aici cu cultura euro-americană. Sunt expuse mai ales obiecte de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, provenite din mai multe colecții ale unor experți. Interesant este textul introductiv, care explică termenul de „nativ(i) americani” preferat celor de „indieni” și/sau „eschimoși”, care se consideră discriminați atunci când sunt numiți astfel.

În sala „Marile Câmpii, Preeriile și Pădurile Estice” exponatele datează din secolul al XIX-lea și aparțin în cea mai mare parte colecției fondatorului (culese de la nativii din Wisconsin și Minnesota)⁴¹, fiind completate de obiecte ale emigranților cehi care au trăit în Statele Unite.

Sala „Mexic și America Centrală” conține ceramică, sculpturi și instrumente muzicale din piatră, care au aparținut colecțiilor unor arheologi amatori: August Genin și Jakub Beer, iar în vitrina centrală sunt expuse obiecte mexicane, majoritatea reprezentând un dar al guvernului mexican, completate cu piese din colecții particulare.

Sala „America de Sud” se remarcă prin obiectele precolumbiene expuse, aparținând unor vechi civilizații ca Nazca, Inca, Tiahuanaco ș.a.m.d.: ceramică, sculpturi și textile. Există însă și obiecte ale perioadei coloniale sau ale populațiilor native contemporane. O vitrină este dedicată obiectelor cotidiene ale populației amazoniene: coșuri împletite, arme, obiecte decorative din pene sau semințe, instrumente muzicale sau ceremoniale ș.a.m.d.

Expoziția permanentă „Culturile Australiei și Oceaniei”⁴².

Henry Small a vizitat fostul muzeu industrial ceh, iar în 1877 i-a donat colecția sa de sculpturi din lemn din arhipelagul Fiji, care va sta la baza unei bogate colecții ce va fi extinsă cu piese obținute din donații sau achiziții de la colecționari și călători. În peste 130 de ani muzeul a achiziționat mai mult de 6.000 de obiecte din Australia și Oceania.

Deși nu se află pe primele poziții ale listelor cu obiective turistice sau culturale de vizitat în cele două capitale europene, acestea fiind ocupate de instituții ce oglindesc istoria locală, orice iubitor de istorie, artă sau de cultură, în general, care vizitează *Museum für Völkerkunde* din Viena și/sau *Náprstek Museum* din Praga, va petrece aici câteva ore memorabile. Cu atât mai mult, recomand călduros cunoscătorilor – istorici, etnografi, etnologi, antropologi, muzeografi sau istorici de artă – să viziteze – de plăcere sau din interes profesional – aceste două muzee bogate și bine organizate.

⁴¹ Káterina Klápstová, *loc.cit.*, p. 3.

⁴² *Kultury Austrálie a Oceánie*, la http://www.nm.cz/expozice-detail.php?f_id=25
Australian and Oceanian Cultures, la și http://www.nm.cz/expozice-detail.php?f_id=65

Conserve - Restaurare

OPORTUNITĂȚI PENTRU DEZVOLTAREA, CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA PATRIMONIULUI MUZEULUI ASTRA. MECANISMUL FINANCIAR AL SPAȚIULUI ECONOMIC EUROPEAN

***Abstract:** Since 2009 CNM ASTRA runs the project "Preservation and Restoration of the MCPT ASTRA Heritage (The Open Air Museum in Dumbrava Sibiului) through the EEA Financial Mechanism (EEA Grants). The project was developed by a team of specialists of CNM ASTRA and the grant held for its application is for a total amount of 2,916,238 Euro.*

The project will achieve the following objectives:

- construction and operation of "ASTRA Heritage Center", an ultramodern building, built on an area of about 2800 sqm. destined to storage, active preservation, restoration of the museum heritage and training of the restorers;*
- reconstruction and restoration of eight traditional households transferred to the Open Air Museum in Dumbrava Sibiului;*
- restoration of 45 painted hope chests of the Open Air Museum collection ;*
- waterproof treatments for 20 buildings of the Open Air Museum;*
- replacement of the damaged roof of 12 buildings in the Open Air Museum;*
- accomplishment of the needed drainage in the areas with excess of moisture on a length of 35 meters;*
- accomplishment of research visits and exchange of information between experts in the field of conservation and restoration of Norway and the Department of Conservation-Restoration of CNM ASTRA.*

Prin Granturile SEE (Spațiului Economic European) și cele Norvegiene România beneficiază, în perioada 2009-2011, de sume importante, sub formă de asistență financiară, pentru finanțarea unor proiecte prioritare în anumite sectoare deficitare.

În anul 2009, prin Mecanismul Financiar SEE (Granturile SEE), administrat de Ministerul Finanțelor Publice din România, 40 de proiecte de dezvoltare au fost selectate pentru finanțare. Printre aceste proiecte se numără și Proiectul „Conservarea și restaurarea patrimoniului Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului”. Proiectul a fost realizat în anul 2008, de un colectiv de specialiști din cadrul muzeului obținând un punctaj de 82,50 de puncte, la o valoare totală de 2.916.238 Euro, fiind al treilea proiect din domeniul culturii pe lista națională de ierarhizare.

Proiectul prevede realizarea următoarelor obiective și activități:

- construirea, dotarea și punerea în funcțiune a „Centrului ASTRA pentru patrimoniu”, edificiu ultramodern, construit pe o suprafață de cca. 2800 mp. cuprinzând depozite pentru patrimoniul mobil, sisteme de conservare activă și pasivă a bunurilor culturale, laboratoare moderne de restaurare pentru toate suporturile materiale și tehnicile de execuție, precum și un Centru de pregătire și specializare a conservatorilor și restauratorilor. Centrul va funcționa în regim internațional și va fi dotat cu bibliotecă, sală de lectură, sală de conferință etc.

Pentru obținerea unei funcționalități optime a investiției și a unui flux operațional științific al lucrărilor de conservare și restaurare, proiectul tehnic al „Centrului ASTRA pentru patrimoniu” a fost verificat de un colectiv de specialiști din domeniul optimizării condițiilor de microclimat de la Muzeul Național al Danemarcei. Totodată personalul Departamentului de Conservare-restaurare din Complexul Național Muzeal ASTRA (în continuarea lucrării CNMASTRA) a colaborat intens cu proiectanții firmei SC Arhigraf SRL Sibiu, în vederea găsirii celor mai bune soluții de proiectare pentru dezvoltarea optimă a tuturor activităților de specialitate care se vor desfășura în acest Centru.

Scopul acestei activități a urmărit alegerea celor mai potrivite materiale și a celor mai eficiente soluții tehnice și constructive pentru o funcționalitate adecvată, în regim de economie energetică.

Viitorul Centru trebuie să asigure pe de o parte stabilitatea factorilor de microclimat necesari conservării patrimoniului cultural, o siguranță perfectă a valorilor muzeale, tehnici și procedee moderne de conservare pasivă și activă a obiectelor precum și condiții superioare de pregătire a personalului de specialitate și cele mai moderne dotări pentru munca de conservare-restaurare.

Conform studiilor științifice realizate imobilul va asigura o stabilitate a condițiilor de microclimat, atât pe timpul iernii cât și al verii, datorită fluxului de căldură de la zonele adiacente încălzite și mediul înconjurător, incluzând solul, stabilitatea umidității relative fiind asigurată de un schimb scăzut de aer cu mediul și capacitatea combinată de amortizare a materialelor zidurilor interioare și a obiectelor din colecțiile depozitate. Cel mai înalt nivel de umiditate relativă poate fi scăzut prin folosirea dezumidificatoarelor mecanice amplasate exterior spațiilor de depozitare.

De asemenea, studiul arată că nu este nevoie de încălzire în zona depozitelor în nici o perioadă a anului și demonstrează că temperatura nu va scădea sub 9° C în nici un spațiu de depozitare, riscul de îngheț fiind minim. Temperatura scăzută și constantă din depozite va asigura o stabilitate chimică mărită a materialelor organice instabile, iluminatul va fi întrebunțat la minim, utilizând lămpi cu energie scăzută, fără emisii de UV. Media de schimb a aerului din depozite trebuie să fie foarte mică, construcțiile fiind izolate ermetic pentru a diminua intrarea poluanților sau particulelor, iar amortizarea umidității relative va fi asigurată de un sistem electronic integrat de supraveghere și programare a parametrilor microclimatici corelați cu proprietățile construcției din pereții celulari din beton și a materialelor higroscopice din colecții. Purificarea aerului se va realiza prin montarea filtrelor în conductele de aerisire iar monitorizarea climatului se va realiza individual, pentru fiecare spațiu, cu senzori de umiditate și temperatură conectați la un monitor central. Sistemul adună și stochează datele pentru analiza ulterioară în vederea interpretării corecte a mediului intern care va fi coroborat și comparat permanent cu condițiile exterioare.

Pe lângă cele 5 spații de depozitare a colecțiilor muzeale, prevăzute cu camere de carantină, proiectate la parterul clădirii, activitatea de conservare și restaurare se va desfășura într-un flux operațional științific, atât în spațiile destinate tratamentelor de conservare cât și în cele 14 laboratoare de restaurare și 2 laboratoare de investigații științifice echipate corespunzător fiecărei specialități.

Centrul de pregătire a conservatorilor și restauratorilor (CEPCOR) va beneficia de sală de conferință, bibliotecă, sală de studiu, foaier, garderobă și oficiu. Trebuie remarcat faptul că proiectul prevede un acces facil la toate spațiile atât prin realizarea de rampe de transport coridoare largi și a liftului de mare capacitate.

Alt obiectiv important al proiectului îl reprezintă reconstrucția, restaurarea și valorificarea expozițională, a 8 gospodării țărănești, incluzând lucrările de reconstrucție și restaurare a monumentelor transferate:

- Gospodăria de cioplitor în piatră din localitatea Cupșeni, județul Maramureș;
- Gospodăria de miner marmurar din localitatea Alun, județul Hunedoara;
- Gospodăria de pomicultor din localitatea Bălănești, județul Gorj;
- Gospodăria de miner sărar, din localitatea Sărățeni, județul Mureș;
- Gospodăria de miner aurar din localitatea Corna, județul Alba;
- Gospodăria de jogărar din localitatea Gura Râului, județul Sibiu;
- Complexul hidraulic de prelucrare a fibrelor textile din localitatea Rebrîșoara, județul Bistrița-Năsăud;
- Casa de găitanar din localitatea Scheii Brașovului, județul Brașov.

La acestea se adaugă:

- lucrările de înlocuire a învelitorilor degradate la 12 construcții cu acoperișuri din paie, șită și stuf din Muzeul în aer liber.
- Învelitori din paie:
 - Gospodărie de agricultor din localitate Mierța (casă și șură);
 - Gospodărie agricultor din localitatea Feneș (casă și șură);
 - Șurile din Crâng (Apuseni);
 - Gospodărie de dogar din localitatea Obârșă;
 - Gospodărie-atelier de prelucrat cânepă din localitatea Săsăuși.
- Învelitori din șită și draniță:
 - Gospodărie de olar din localitatea Oboga;
 - Gospodărie de olar din localitatea Săcel;
 - Gospodărie de țesător din localitatea Croici Mătășari;
 - Piuă din localitatea Sichevita;
 - Moară din localitatea Găleșoaia;
 - Gospodărie atelier din localitatea Câmpulung Moldovenesc.
- Învelitori din stuf:
 - Crama din localitatea Huși.
- lucrări de conservare activă prin tratamente de hidrofugare la 20 de construcții pe o suprafață totală de 5.030 mp.
 - Biserica din localitate Bezded, județul Sălaj: tălpi, învelitoare;
 - Biserica din localitatea Dretea, județul Cluj: tălpi, învelitoare;
 - Gospodăria din localitatea Desești, județul Maramureș: casă: tălpi, învelitoare; șură; tălpi, învelitoare;
 - Gospodăria din localitatea Vidra, județul Alba: casă: învelitoare; cămară;
 - Gospodăria din localitatea Stănești, județul Alba: învelitoare, cohe;
 - Moară plutitoare din localitatea Lucăcești, județul Maramureș: instalație exterioară, învelitoare, instalație interioară, bărci – 2 buc.
 - Moară plutitoare din localitatea Munteni, județul Vâlcea: instalație exterioară, instalație interioară, învelitoare, bărci;
 - Bac cu zbat din localitatea Topalu, județul Constanța: bărci, pod;
 - Pod plutitor din localitatea Turnu Roșu, județul Sibiu: bărci, pod;
 - Complex hidraulic din localitatea Polovragi, județul Gorj: instalație exterioară, învelitori;
 - Gospodărie de oier din localitatea Măgura, județul Brașov: învelitoare, tălpi;
 - Fierărie din localitatea Călinești, județul Maramureș: învelitoare, tălpi;

- Gospodărie de olar din localitatea Marginea, județul Suceava: învelitoare, tălpi;
- Gospodărie de olar din localitatea Corund, județul Harghita: învelitoare, tălpi, gard, poartă;
- Gospodărie țărănească din localitatea Călinești, județul Maramureș: învelitori, tălpi
- Gospodărie cu atelier de instrumente muzicale din localitatea Câmpulung Moldovenesc, județul Suceava: învelitori, tălpi, gard;
- Gospodărie de țesător din localitatea Poiana Sibiului, județul Sibiu: învelitori, tălpi, poartă;
- Ciocan hidraulic din localitatea Rimetea, județul Alba: învelitoare, instalație exterioară, instalație interioară.

S-au mai realizat lucrări speciale de drenare a terenurilor mlăștinoase din Expoziția în aer liber, pe distanță de cca 350 ml.

Pentru conservarea și restaurarea patrimoniului mobil proiectul prevede realizarea lucrărilor de conservare și restaurare a 45 de piese de mobilier pictat din colecția de lăzi de zestre aparținând Muzeului în aer liber, schimburi de experiență cu specialiștii din instituții similare din țările donatoare (Norvegia, Islanda și Lichtenstein), precum și o expoziție de restaurare care se va organiza cu prilejul inaugurării Centrului.

Proiectul de management al programului, publicitatea și diseminarea informațiilor constituie coordonate importante ale monitorizării și raportării din graficul de implementare al grantului.

În ceea ce privește stadiul de implementare al proiectului putem consemna realizarea următoarelor etape până la finele lunii august 2010:

- realizarea clădirii „Centrului ASTRA pentru patrimoniu” până la stadiul finisajelor interioare și exterioare;
- realizarea proiectului de amenajare interioară a tuturor spațiilor destinate depozitării, conservării, restaurării și pregătirea restauratorilor, conform fluxului operațional;
- realizarea reconstrucției și restaurării a 4 construcții din gospodăriile:
 - o Gospodărie de miner marmurar din localitatea Alunu, județul Hunedoara;
 - o Gospodărie de miner pietrar din localitatea Cupșeni, județul Maramureș;
 - o Gospodărie de pomicultor din localitatea Bălănești, județul Gorj;
 - o Casă cu atelier de gătănărie din Scheii Brașovului.
- realizarea proiectului de sistematizare pe verticală a terenului, pe o suprafață de 350 m, în zonele cu exces de umiditate din Expoziția în aer liber din Dumbrava Sibiului (grupele tematice olărit, minerit, pomicultură și agricultură)
- realizarea deplasărilor de documentare și schimb de experiență a echipei de specialiști din CNM ASTRA la muzeele din Norvegia - The Museum Centre of Hordaland / MiH Museum Centre of Hordaland Salhusvegen, Salhus, Universitetet i Bergen | Bergen Museum, Norsk Folkemuseum, Oslo, Museum of Cultural History, Oslo, Maihaugen Open Air Museum, Lillehammer, Norwegian Crafts Development (NHU), Sandefjord Museum, Historical museum, Oslo, Lands Museum, Dokka, Viking Museum, Oslo, Sverresborg, Trondelag Folk Museum, Trondheim, Muzeul catedralei Trondheim, Directoratul pentru cultura, Oslo, Ministerul culturii, Oslo (ABM Uitikling), Oslo city museum, Vigeland Museum Oslo.

Toate acestea au fost posibile prin efortul zilnic al echipei de coordonare și execuție a proiectului care fructifică, cu succes, oportunitatea finanțării nerambursabile acordate de Norvegia, Islanda și Lichtenstein, pentru conservarea durabilă a patrimoniului cultural din România:

1. Manager de proiect – reprezentant legal, director general al CNM ASTRA – Valeriu Ion Olaru
2. Coordonator proiect – Adriana Avram
3. Asistent proiect – Cristina Mănăilă
4. Contabil șef – Dorina Orban
5. Responsabil cu probleme juridice – Mihaela Lucardi
6. Responsabil achiziții publice – Bogdan Turean
7. Contabil desemnat – Vasilica Grigorescu
8. Director administrativ și economic – Vasile Cristea
9. Șef serviciu investiții RK – Doina Nechifor
10. Șef serviciu reconstrucții – Camelia Guran
11. Șef departament conservare-restaurare – Iov Tolomei
12. Conservator, șef secție CEP COR – Andrea Bernath
13. Șef serviciu marketing – Ovidiu Baron
14. Șef secție expozițională Muzeul Civilizației Tradiționale ASTRA – Ciprian Ștefan
15. Coordonatori restaurare lăzi de zestre – Gabriela Negoescu, Cristina Dăneasă.



Muzeul ASTRA din Sibiu

Muzeul ASTRA
MUSEUM OF ROMANIAN TRADITIONAL CULTURE

cu sprijinul Consiliului Județean Sibiu



prezintă proiectul
**Conservarea și restaurarea
patrimoniului etnografic
în Muzeul în aer liber din
Dumbrava Sibiului**

Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA
- cea mai mare expoziție etnografică
în aer liber din Europa

Rezultatele vizate de proiect includ:

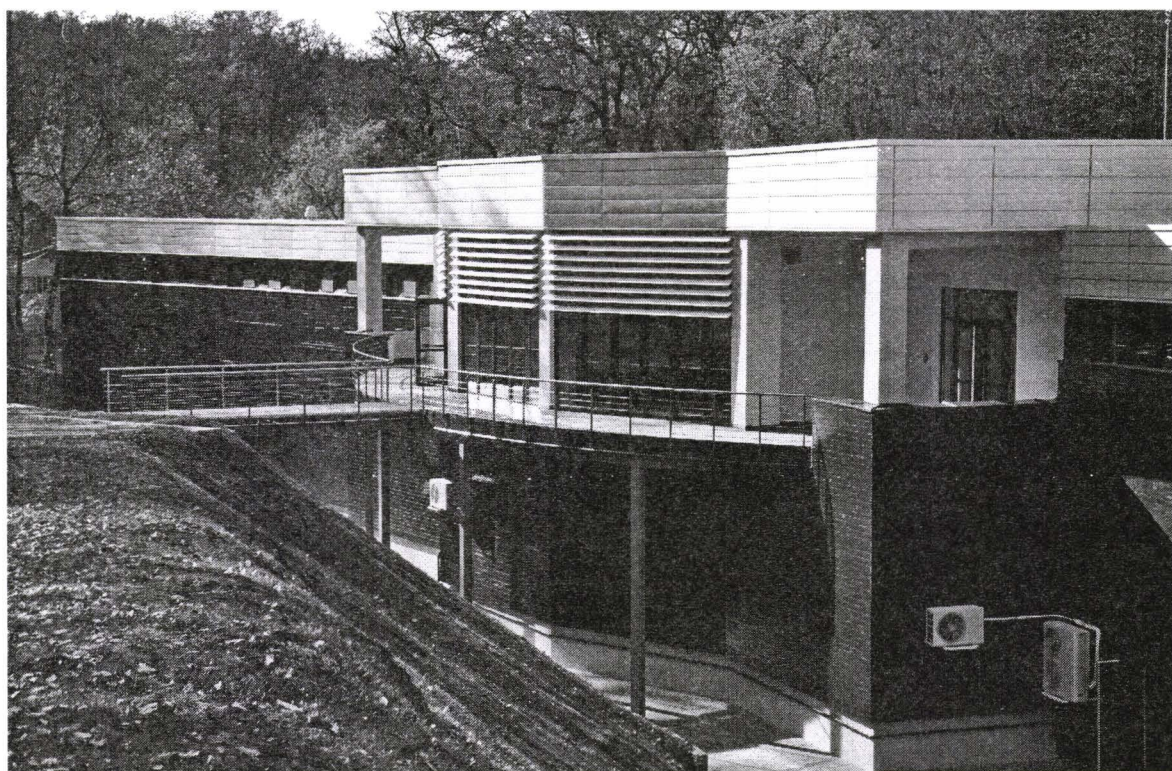
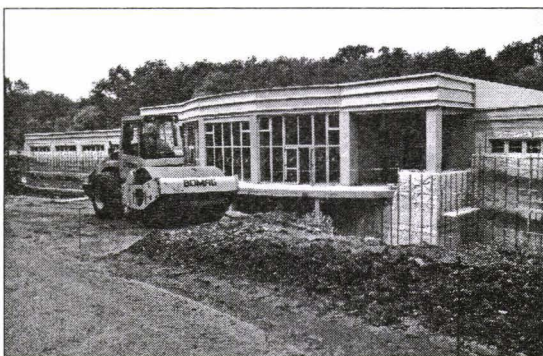
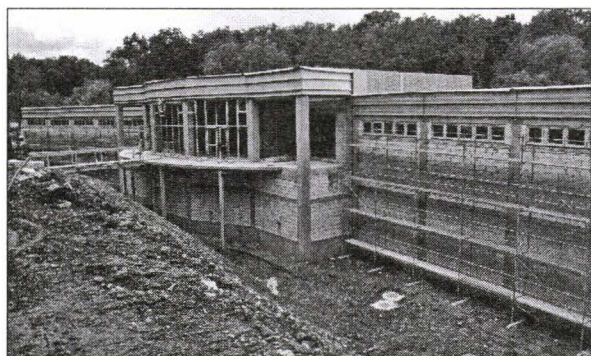
- Construirea *Centrului ASTRA pentru patrimoniu* - depozite, laboratoare de restaurare, spații pentru pregătirea conservatorilor și restauratorilor;
- Restaurarea a 45 de piese de mobilier pictat;
- Reconstrucția a 8 monumente etnografice și conservarea a peste 30;
- Dezvoltarea relațiilor bilaterale între specialiști din muzeele în aer liber din România și Norvegia.

www.conservareapatrimoniului.ro



Proiect realizat printr-un grant oferit de
Islanda, Liechtenstein și Norvegia prin
Mecanismul Financiar al Spațiului Economic European





Centrul ASTRA pentru Patrimoniul
The ASTRA Centre for Heritage



Centrul ASTRA pentru Patrimoniu
The ASTRA Centre for Heritage



Reparații acoperiș, Muzeul în aer liber
Roof Repairs in The Open Air Museum



Restaurare piesă de mobilier pictat
Restoration of a piece of painted furniture

ANALIZA PRIVIND EFECTELE LUMINII ASUPRA PATRIMONIULUI MOBIL DIN DEPOZITUL MUZEULUI DE ETNOGRAFIE ȘI ARTĂ POPULARĂ SĂSEASCĂ „EMIL SIGERUS”

Abstract: This paper thereby presents an analysis regarding to the light effects upon the mobile patrimony, owned by the National Complex Astra Museum, that is first of all an inexhaustible source of research for the conservation and restoration specialists and also for those that research different aspects of Romanian and Universal Ethnography.

The open storage for visitors of the „Emil Sigerus” Ethnography and Popular Art Museum, that is set in the attic of the historical monument „House of Arts”, consists collections of wood-bone-iron, pottery and textile acquired from the most important minority centers from Transilvania, especially the Saxon ones.

Depozitul din Casa Artelor

Dacă până la sfârșitul anului 2006 colecțiile săsești erau depozitate împreună cu cele românești, odată cu finalizarea restaurării Casei Artelor, începând cu luna martie 2007, s-a amenajat, în mansarda clădirii, un nou spațiu de depozitare. Depozitul vizitabil se adresează atât specialiștilor, colecționarilor, cât și iubitorilor de artă.

Etalarea pieselor din colecția de obiecte ceramice, colecția de port - textile - broderii și cele din colecția de mobilier pictat și obiecte de uz casnic s-a realizat pe diferite suporturi, respectând normele de conservare a patrimoniului.



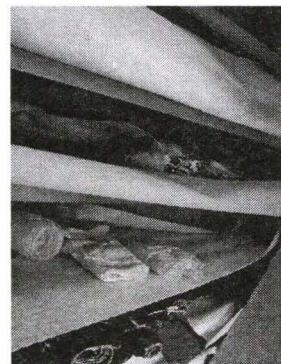
Colecția de obiecte ceramice

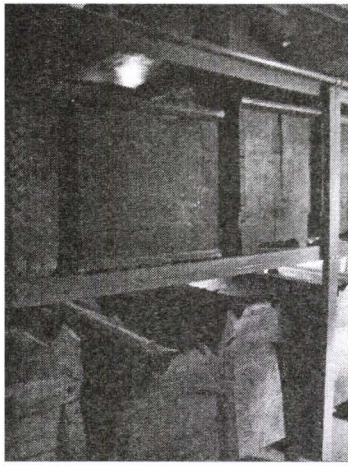
Colecția de ceramică (Foto. 1) însumează un număr de 3.300 obiecte valoroase, realizate în cele mai importante centre de olărit săsești, secuiești și maghiare din Transilvania. Un loc important îl ocupă colecția de cahle săsești, din secolele XV-XIX. Cănceele și cările de vin sunt așezate pe rafturi de lemn, în dulapuri cu uși glisante cu sticlă, iar cahlele, blidele și farfuriile în rastele de lemn, pentru o conservare adecvată.

Foto. 1 Etalarea obiectelor ceramice
Display of ceramic objects

număr de peste 3.500 obiecte din secolele XVII-XIX, reunind marile zone etnografice cu populație preponderent săsească, și anume: zona Sibiului, a Brașovului, a Bistriței și cea a Târnavelor. Etalarea acestora s-a realizat pe rafturi metalice glisante, obiectele fiind protejate de factorii de risc cu ajutorul materialelor tip netex.

Foto. 2 Etalarea textilelor pe rafturi metalice
Display of textiles on the metal shelves





Colecția de mobilier pictat și obiecte de uz casnic

Depozitul muzeului păstrează peste 400 de obiecte care aparțin colecției de **mobilier pictat și obiecte de uz casnic**, provenind din cele mai importante zone etnografice, preponderent săsești, din Transilvania.

Foto. 3 Etalarea mobilierului pictat pe rafturi metalice
Display of painting furnitures on the metal shelves

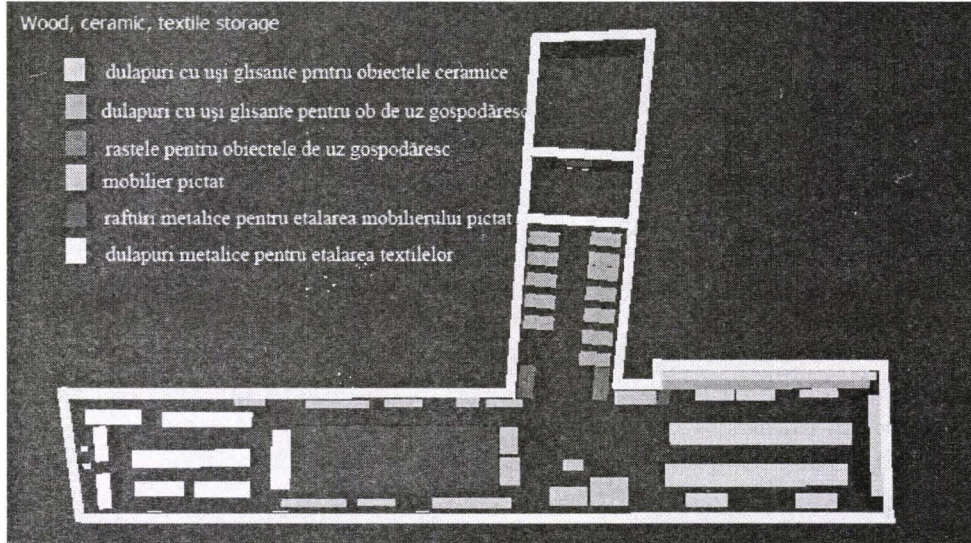


Fig. 1 Reprezentare 3 D (planul depozitului din Casa Artelor)
3 D representation (storage plan from House of Art)

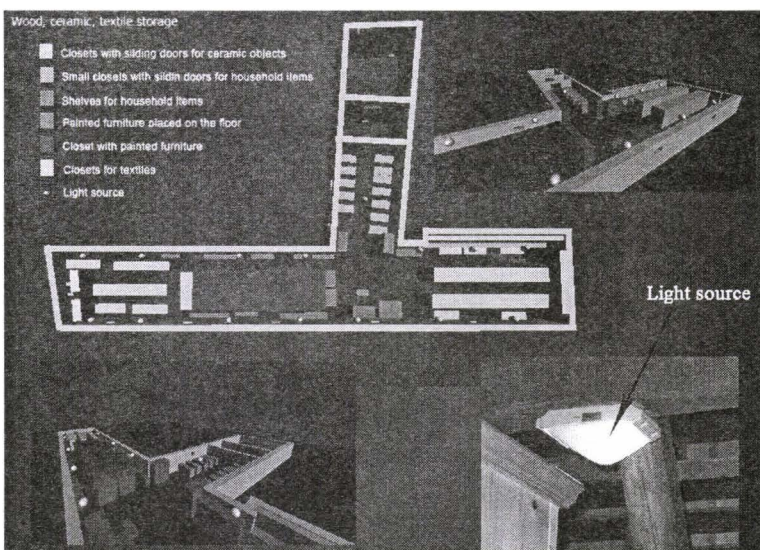


Fig. 2 Reprezentare 3 D a depozitului din Casa Artelor cu sursele de iluminare naturală și artificială

3 D storage representation of the House of Art with natural and artificial source of lighting

- 1.- 344lx - on the cupboard at the window
- 2.- 93,4 lx - on the cupboard under the incandescent light/inside on the shelves 4,4; 15,5 and 44,7 lx
- 3.- 82; 51 and 17 lx - on different heights of the shelves from cupboard
- 4.- 110; 144lx- painted furniture inside on the metal cupboard
- 5.- 450lx; 200lx- textile cupboard very near to the window/ inside on the shelves is aprox. 14,8lx
- 6.- 2,67lx - near to window
- 7.- 35,7lx- painted door
- 8.- 553lx- cupboard with sliding door for ceramic objects
- 9.- 40lx- cupboard with shelves for wine pot
- 10.- 128lx- cupboard with shelves near to window
- 11.- 16,1lx- between cupboards with ceramic objects
- 12.- 0,2lx/0,5lx- at the bottom of the cupboards
- 13.- 9,7lx- inside the cupboard at superior shelf
- 14.- 112lx
- 15.- 67,7lx
- 16.- 29,3lx
- 17.- 89,2lx

Legend

- ⊗ light source
- Sample

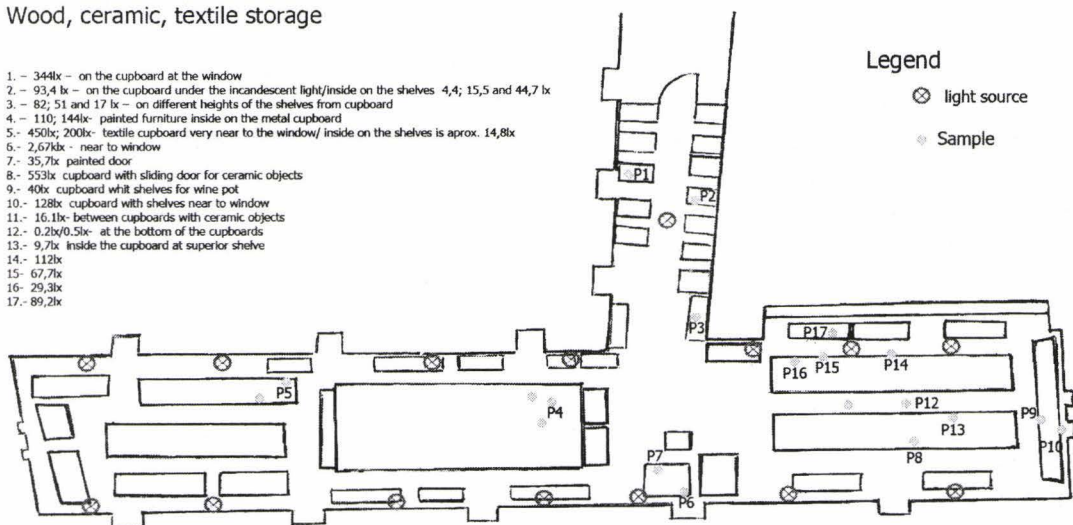


Fig. 3 Citirea intensității luminoase pe diferite suporturi materiale
Brightness intensity reading on different material bas

Analiza riscurilor

Conform conservării preventive, unul din riscurile identificate ca urmare a evaluării spațiului de depozitare prin prisma analizei de riscuri pentru colecțiile muzeale, sunt degradările cauzate de lumină asupra colecțiilor.

Lumina este o radiație electromagnetică, cu lungimi de undă cuprinse între 400-780 nm. Soarele și sursele artificiale de iluminat emit radiații infraroșii și radiații ultraviolete, ambele cauzând degradări cumulative materialelor.

Lungimile de undă mai scurte având radiațiile cele mai puternice sunt responsabile pentru declanșarea reacțiilor chimice în structura unui material. Cele mai vulnerabile sunt materialele organice: textilele, lemnul, hârtia, pielea și suprafețele pictate. Intensitatea luminii se măsoară în lucși iar degradările cauzate de lumină depind nu numai de intensitatea iluminatului dar în aceeași măsură și de durata expunerii¹.

Utilizând regula Degradare = Iluminare x Durata Expunerii, se poate aplica următorul exemplu: o iluminare de 100 lx, timp de 10 ore, produce tot atâtea degradări cât o iluminare de 1000 lx timp de o oră (amândouă expunerile având ca rezultat 1.000 ore lx).

Obiectele realizate din materiale sensibile degradărilor luminii ar trebui expuse în condiții minime de lumină doar pentru câteva ore sau zile: de exemplu, o expunere de 50 lx, 8 ore/zi pentru 125 de zile = 50.000 lx-ore/an. Obiectele și materialele mai puțin sensibile acțiunii luminii pot fi expuse 480.000 lx-ore/an (200 lx x 200 zile x 8ore/zi)².

¹ Judith Tegelaers, *Lumina*, în *Tendințe în Conservarea preventivă*, Editura „ASTRA Museum”, 2009, p. 38.

² Ibidem.

Lemnul pictat (degradările cauzate de lumină pe suprafața lemnului policrom)

Materialele folosite în pictarea suprafeței lemnului: pigmenți, lacuri, verniuri sunt supuse diferitor reacții sub acțiunea luminii. Suprafețele pictate sunt de obicei destul de stabile, deoarece pigmentul și straturile de legătură formează între ele o unitate puternică. Totuși, datorită acestora stratul pictural este antrenat mișcărilor lemnului fiind predispus crăpării.

Deteriorarea legăturilor dintre straturile picturale se pot datora etalării într-un mediu cu un microclimat neadecvat, dar și expunerii directe radiațiilor UV, determinând astfel, crăparea peliculei de culoare, fărâmițarea sau schimbarea culorii. Deși lacurile și verniurile formează o peliculă puternică, expunerea la lumină duce la un proces încet de degradare cauzând în cele din urmă îngălbenirea, brunificarea și crăparea stratului pictural, ajungându-se până la pierderile de material. Valorile ideale ale iluminatului au fost stabilite în cadrul unor convenții internaționale, lemnul pictat și cel lăcuit necesitând fie o lumină de zi strict controlată, fie lămpi fluorescente cu o temperatură de culoare între 3.400 și 4.000 K. Nivelul maxim de iluminare este situat între 150-180 lx, depinzând în mare măsură de sensibilitatea materialelor stratului pictural.

Degradările cauzate de lumină asupra textilelor

Sub acțiunea luminii, toate fibrele vegetale suferă degradări, mai mult sau mai puțin intense, în funcție de structura lor chimică, de intensitatea, de proporția radiațiilor ultraviolete cât și de durata expunerii. Ritmul de deteriorare depinde în mare măsură și de caracterul fibrelor, de colorantul folosit și de culoarea propriu-zisă³. Acțiunea luminii este însoțită de reacții de oxidare și hidroliză⁴. Cel mai bine ar fi ca textilele să nu fie expuse luminii solare sau altor surse de lumină, decât după ce radiațiile UV au fost filtrate. Este indicat să se folosească lumină difuză, perioada de iluminat să fie redusă cât de mult posibil, iar intensitatea luminii să nu depășească valoarea de 50 lx. Textilele nedecolorate, având culorile lor originale, care nu au fost supuse degradării fotochimice, nu ar trebui expuse luminii decât foarte rar sau chiar deloc. Radiațiile UV ale luminii solare sunt o cauză majoră de decolorare și fragilizare a textilelor.

Piese textile din colecție sunt confecționate din următoarele fibre vegetale:

Bumbac

Fibrele de bumbac, sub acțiunea luminii, pot îngălbeni și pot suferi alte degradări severe. De asemenea este important de menționat faptul că, aceste procese se accentuează în prezența căldurii.

În

Sub influența luminii, inul suferă degradări similare fibrelor de bumbac. Efectele climatei și lumina solară produc schimbări în structura fibrelor înainte de recoltare, rezultând modificări fizice prin reacții fotochimice. Aceste modificări se manifestă prin pierderea elasticității și scăderea rezistenței mecanice. O altă consecință favorizată de radiațiile UV este îngălbenirea fibrelor, care crește proporțional cu descreșterea lungimilor de undă.

³ Ioana Lidia Ilea, *Metode de Conservare și restaurare a pieselor textile*, Lumina, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006, p. 47.

⁴ Ovidiu Horea Oprea, *Fibre Textile Naturale, Degradarea Fotochimică*, Editura „Alma Mater”, Sibiu, p. 37.

Lână

Foarte multe componente specifice costumelor tradiționale sunt deosebit de sensibile sub acțiunea luminii datorită faptului că sunt confecționate din lână. Expunerea la lumina solară a acestor fibre determină îngălbenirea și descompunerea lor. Coloranții, respectiv textilele vopsite sunt predispuse unui proces ireversibil de decolorare, fiind astfel recomandat ca aceste obiecte să fie expuse într-un mediu ferit de acțiunea directă a luminii. Este, de asemenea, recomandat ca intensitatea să nu depășească 50 lx, iar radiațiile ultraviolete să fie filtrate.

Mătase

Mătasea naturală este una dintre cele mai sensibile fibre. Acțiunea luminii asupra acestor fibre generează în timp schimbări ale caracteristicilor mecanice și ale culorii. Unele studii recente dezvăluie faptul că fotodegradarea mătăsii este influențată și de tratamentele anterioare, astfel că mătasea tratată cu o soluție acidă are o rezistență scăzută comparativ cu cea netratată.

Un factor important care influențează viteza foto-degradării îl reprezintă tipul colorantului folosit pentru vopsirea fibrelor. Expunerea mătăsii sub acțiunea luminii solare, poate determina fragilizarea și scăderea rezistenței mecanice a acestora, într-un mod mai puternic decât în cazul în care, într-un mediu cu umiditate ridicată, s-ar afla o textilă de mătase nevopsită.

Obiectele ceramice în general nu sunt foarte sensibile la acțiunile luminii, datorită naturii și compoziției materialelor (lut, degresanți, angobe, coloranți, smalțuri) folosite la obținerea lor.

Evaluarea riscului

Evaluarea riscurilor se bazează pe clasificarea ISO a materialelor sensibile foto-degradării. Nivelurile ISO din tabelul nr. 1, corespund diferitelor materiale ale obiectelor etalate în depozitul din Casa Artelor.

Categorie	Descriere generală	Nivelul ISO
Toleranță zero	Materiale sensibile (textile nedecolorate)	< 1
Reactivitate mare	Coloranți vegetali și pigmenți organici	1
Reactivitate medie	O parte dintre coloranți și pigmenți.	4
	Lemn policrom și lemn netratat	6

Tabelul nr. 1. Nivelul ISO al diferitelor materiale din depozitul Casa Artelor

Calculând timpul de expunere, la fel ca în tabelul nr. 2, putem stabili rata acceptabilă de decolorare pentru diferite materiale susceptibile degradării foto-chimice⁵.

Timpul necesar expunerii diferitelor materiale pentru apariția degradărilor:

Nivelul ISO	Perioada pentru apariția 1JNF(mlx-h)	Exercițiu	Consecințe
< 1	fără UV	UV <10μW/lm	Expunere în condiții speciale
1 2 3	0,3 1 3	6.000 h x 50 lx = 0,3 mlx-h 0,3 mlx-h = 1 JNF	Dacă 1 JNF este acceptat în 10 ani, obiectul poate fi expus 2 ani la 50 lx (2 ani x 365 zile x 8 h x 50 lx = 0,3 mlx/h)
4 5 6	10 30 100	67.000h x 150 lx = 10 mlx/h 10 mlx/h = 1 JNF	Dacă un obiect este expus permanent la 150 lx, 1 JNF va apărea în 22 ani (22 ani x 365 zile x 8 h x 150 lx = 10 mlx)
7 8	300 1100	1.500.000 h x 200lx = 300 mlx/h 300 mlx/h = 1 JNF	Un obiect expus permanent la 200 lx, 1 JNF va apărea în aprox. 500 ani (510 ani x 365 zile x 8 h x 200 lx = 300 mlx/h)
> 8	>1100		Iluminare permanentă

Tabelul nr. 2 Timpul de expunere necesar pentru apariția unei decolorări perceptibile pentru diferite materiale

JNF reprezintă „decolorare abia perceptibilă” (clasificarea materialelor în funcție de susceptibilitatea lor la lumină), o suprafață colorată se va decolora complet după 30 JNF; atunci când un obiect este realizat dintr-un material care acumulează 1 JNF în 10 ani, nu va mai fi disponibil pentru expunere după 100 ani și își va pierde valoarea în aproximativ 300 ani. Nivelurile ISO 1-4 sunt specifice pentru pigmenții mai sensibili acțiunii luminii, iar nivelurile 5-8 includ pigmenți și materiale mai puțin afectate de lumină.

Luând în considerare că depozitul din Casa Artelor este unul vizitabil, am realizat următoarele calcule pentru a stabili rata acceptabilă de degradare în cazul decolorării, în funcție de clasificarea diferitelor materiale pe scala ISO.

⁵ CIE (2004; Institut Collectie Nederland 2005), *Control of Damage to Museum Objects by Optical Radiation*. Tehnical Report 157.

Datorită faptului că lumina are un efect cumulativ, chiar și o intensitate scăzută, va cauza pierderi de culoare a pigmentilor sensibili, acest fapt fiind notabil în decursul a câtorva decenii. Intensități mai ridicate vor cauza o decolorare mult mai rapidă⁶.

Din cauza spațiului insuficient din depozit, o parte dintre dulapurile metalice în care textilele sunt etalate în rafturi suprapuse, sunt poziționate foarte aproape de ferestre (Foto. 4). Astfel, textilele sunt expuse pe o suprafață mică luminii naturale, fiind supuse degradărilor foto-chimice, pe porțiunea unde lumina naturală pătrunde între rafturi. Atât suportul material cât și culoarea arealului expus luminii pot suferii degradări în timp.

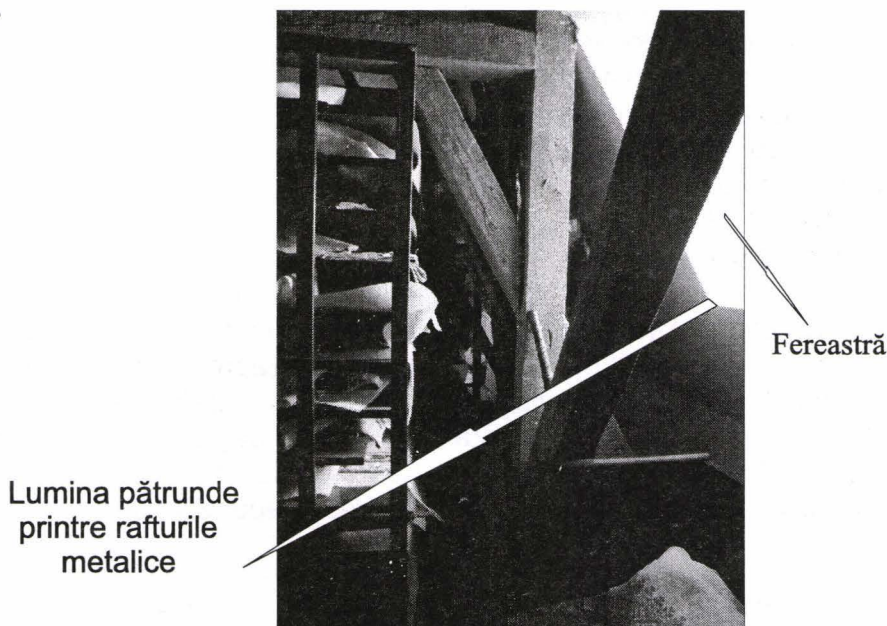


Foto. 4 Mobilier metalic pentru etalarea textilelor
Metal furniture for textile display

Cantitatea maximă de lumină înregistrată în lunile aprilie - septembrie este:

5 h când lumina atinge valoarea maximă de 420 lx

7 h când media valorii luminii atinge 190 lx

$5 \text{ h} \times 420 \text{ lx} = 2200 \text{ lx-h}$

$7 \text{ h} \times 190 \text{ lx} = 1330 \text{ lx-h}$

$2200 + 1330 = 3530 \text{ lx/zi}$

$3530 \text{ lx/zi} \times 180 \text{ zile} \rightarrow \text{aproximativ } 635.400 \text{ lxh (0.635 Mlxh)}$

Cantitatea maximă de lumină înregistrată în lunile octombrie - martie este:

4 h când lumina atinge valoarea maximă de 210 lx

6 h când media valorii luminii atinge 80 lx

$4 \text{ h} \times 210 \text{ lx} = 840 \text{ lx-h}$

$6 \text{ h} \times 80 \text{ lx} = 480 \text{ lx-h}$

$840 \text{ lx} + 480 \text{ lx} = 1320 \text{ lx/zi}$

$1320 \text{ lx/zi} \times 180 \text{ zile} \rightarrow \text{aproximativ } 237.600 \text{ lxh (0.238 Mlxh)}$

Media valorii în decursul unui an întreg:

$635.400 \text{ lxh (vara)} + 237.600 \text{ lxh (iarna)} = 873.000 \text{ lxh (aprox. 0,873 Mlxh/an)}$

⁶ Canadian Conservation Institut, *CCI Notes* (Written and illustrated by Carl Schlichting), Canadian Heritage, 1997, *Environmental and Display Guidelines for Paintings* 10/4.

În decursul a 10 ani este permis 1 JNF (DAP) cu o valoare cuprinsă între 0.3-1.5 Mlxh/y (depinde de materialele folosite și de pigmentii utilizați); în urma calculelor estimative rezultă faptul că în decursul a 1 an și 7 luni se va atinge valoarea maximă admisă. Este menționat faptul că deteriorările pot apărea doar pe o mică parte din suprafața obiectelor etalate, în locul unde lumina naturală pătrunde printre rafturi.

Mobilierul pictat

Mobilierul pictat este depozitat pe rafturi metalice (Foto. 3), și corespunde nivelului 6 a clasificării ISO, nivel specific pigmentilor și materialelor mai rezistente acțiunii luminii. După măsurătorile cu lx-metru, valoarea maximă pe suprafețele unor bunuri culturale pictate este cuprinsă între 110 lx - 144 lx.

5 h când valoarea maximă a luminii este de aprox. 144 lx

6 h când media valorii luminii este de aprox. 110 lx

5 h x 144 lx = 720 lx-h

6 h x 110 lx = 660 lx-h

720 lx + 660 lx = 1380 lx/zi

1380 lx : 10 h = 138 lx/h

18 ani x 365 zile x 11 h x 138 lx = 9973260 → aprox. 10 mlx/h

Dacă obiectul atinge o valoare cumulativă de 1380 ore lx/zi, o decolorare abia perceptibilă a suportului policrom (1 JNF) ar putea apărea în aproximativ 18 ani.

Pe baza punctelor necesare clasării unui obiect de patrimoniu în categoria Tezaur sau în categoria Fond, vom realiza o analiză a degradării foto-chimice pe diferitele suporturi existente în depozitul din Casa Artelor pentru a vedea cât din valoarea colecției se poate pierde datorită expunerii necorespunzătoare:

Colecția	Număr total de obiecte	Valoarea raportului Tezaur / Fond
Mobilier pictat	164	2 / 1
Ceramică	3300	5 / 1
Textile	3500	5 / 1
Obiecte de uz gospodăresc	300	3 / 1

Raportul colecțiilor depozitate în Casa Artelor:
Ceramică; Port-textile-broderii; Mobilier pictat și Obiecte de uz casnic

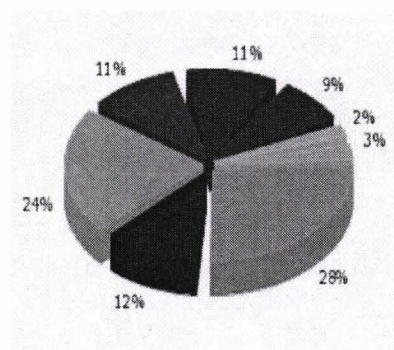
Colecția: Raport%

CERAMICĂ: fond 28
tezaur 12

TEXTILE: fond 23,86
tezaur 11,14

MOBILIER PICTAT: fond 11,48
tezaur 8,52

OBIECTE DE UZ CASNIC: fond 2,14
tezaur 2,86



Lumina poate cauza îngălbenirea și fragilizarea fibrelor textile. De asemenea poate cauza decolorare, fragilizare, crăpare, pulberulență a stratului pictural. O altă consecință este îngălbenirea, brunificarea, crăparea verniului mobilierului pictat.

Frecvența apariției riscului

Lumina este un proces cumulativ care apare în fiecare zi. Conform clasificării ISO a diferitelor materiale, în cazul textilelor (cele care sunt etalate la o distanță mică de fereastră), se atinge valoarea maximă în care decolorarea devine perceptibilă, după o perioadă aproximativă de 1.7 ani. Pentru mobilierul pictat o schimbare perceptibilă poate apărea în aproximativ 18 ani. Datorită faptului că aceste două tipuri de obiecte au materiale și compoziții diferite, o să consider o medie a valorii de 4.5.

Cât de des apare acest risc ?
În cazul unui process continuu, cât de repede acesta poate cauza degradări ?

Scor	Timpul mediu dintre procese sau timpul necesar pentru degradări cumulative:	Probabilitate în	
		1 an	100 ani
5.0	~ 1 (1-2)		
4.5	~ 3 (2-6)		
4.0	~ 10 (6-20)	~ 0.1 (0.2-0.6)	
3.5	~ 30 (20-60)	~ 0.03 (0,06-0,02)	
3.0	~100 (60-200)	~ 0.01 (0,02-0,006)	
2.5	~ 300 (200-600)	~ 0.003 (0,006-0,002)	
			~ 0.3 (0.6-0.2)
2.0	~1000 (600-2000)		~ 0.1 (0.2-0.06)
1.5	~ 3000 (2000-6000)		~ 0.03 (0.06-0.02).
1.0	~ 10.000 (6000-20.000)		~0.01 (0.02-0.006)
0.5	~ 30.000 (20.000-60.000)		~ 0.003 (0.006-0.002)

5.0 Estimarea maximă

4.0 Estimarea minimă

5.0 Estimarea maximă ~1 (1-2) ani în cazul textilelor foarte aproape de fereastră datorită faptului că în urma calculelor a rezultat o medie de 1.7 ani pentru apariția unei decolorări abia perceptibile (1 JNF).

4.0 Estimarea minimă ~10 (6-20) datorită calculelor realizate pentru mobilierul pictat, rezultând o medie de aproximativ 18 ani pentru apariția unei decolorări abia perceptibile (1 JNF).

Media estimărilor pentru aceste două tipuri de obiecte este situată în jurul valorii de 4.5 din tabelul de mai sus.

Cât din valoarea obiectului ar putea fi afectată, pierdută ?

Scor	Fracțiunea de valoare pierdută	Echivalența pierderii	Pierdere
5.0	~ 100% (100%-60%)	~ 1 (1-2)	totală
4.5	~ 30% (60%-20%)	~ 3 (2-6)	
4.0	~ 10% (20%-6%)	~ 10 (6-20)	
3.5	~ 3% (6%-2%)	~ 30 (20-60)	mare
3.0	~ 1% (2%-0.6%)	~ 100 (200-600)	
2.5	~ 0.3% (0.6%-0.2%)	~ 300 (200-600)	
2.0	~ 0.1% (0.2%-0.06%)	~ 1000 (600-2000)	foarte mică
1.5	~ 0.03% (0.06%-0.02%)	~ 3000 (2000-6000)	
1.0	~ 0.01% (0.02%-0.006%)	~ 10.000 (6.000-20.000)	
0.5	~ 0.003% (0.006%-0.002%)	~ 30.000 (20.000-60.000)	minuscule

2.5 Estimarea maximă

1.5 Estimarea minimă

În cazul textilelor, datorită faptului că 3 dulapuri de depozitare sunt aproape de ferestre și fiecare dulap este prevăzut cu 14 rafturi rezultă: $14 \times 3 = 42$ obiecte ce ar putea fi afectate de foto-degradare. Un număr de 11 obiecte pictate sunt expuse luminii dar nu în aceeași măsură ca în cazul textilelor.

Prevenirea riscului

Datorită faptului că lumina declanșează un proces cumulativ, pentru încetinirea degradării foto-chimice, aceasta nu trebuie să fie de o intensitate foarte puternică, ținându-se cont de faptul că unele dintre materialele folosite pentru pictarea și vopsirea bunurilor culturale (coloranți, pigmenți, verniuri) sunt sensibile acestui proces.

În depozite și în spațiile de expunere este recomandabil ca materialele foarte sensibile foto-degradării, să fie etalate într-un microclimat controlabil, în care valoarea de 50 lx să nu fie depășită. Această valoare poate fi atinsă cu ajutorul unui sistem de iluminat artificial.

De asemenea este important ca radiațiile UV să fie îndepărtate cât mai mult posibil. Înlăturarea acestora nu afectează nivelul iluminării sau calitatea vizuală a luminii⁷, deoarece aceste radiații nu au efect asupra confortului vizual, și sunt de 100-1000 de ori mai puternice decât radiațiile din spectrul vizibil.

În depozitul din Casa Artelor o măsură preventivă eficientă în controlarea cantității de lumină ar fi acoperirea ferestrelor cu jaluzele sau perdele, pentru eliminarea luminii naturale. Iluminatul artificial se realizează cu lămpi incandescente, având capac de protecție, dar dezavantajul acestora este emiterea unei lumini mai puțin vizibile și producerea de căldură. Indicat ar fi utilizarea unui sistem de iluminat automat, cu un senzor de mișcare care să se activeze în prezența vizitatorilor sau după caz a specialiștilor. În acest mod timpul în care obiectul este supus foto-degradării se scurtează.

⁷ Idem, CCI Notes 2/1, Ultraviolet Filters, p.1.

Avantajul iluminatului artificial constă în faptul că poate fi ajustat de către conservatori, în funcție de tipul materialele expuse.

O altă metodă eficientă de reducere a degradării foto-chimice, ce poate fi utilizată în depozit, este mărirea distanței dintre obiect și sursa de lumină, pentru a se evita încălzirea obiectului.

În concluzie, alegerea unui iluminat adecvat rezultă dintr-un compromis între maximum de lumină admisă pentru o conservare adecvată a obiectelor și nivelul iluminării suficiente pentru distingerea obiectul cu toate detaliile sale.

BIBLIOGRAFIE:

Tegelaers Judith, *Light*, in Boersma, Foekje et al (2007), „Unravelling Textiles”, Archetype publications, London, apărută în lucrarea *Tendențe în conservarea preventivă*, Editor Marta Guttman, Editura „ASTRAMuseum”, 2009.

Ilea Ioana Lidia, *Metode de conservare și restaurare a pieselor textile*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006.

Oprea Ovidiu Horea, *Fibre Textile Naturale, Degradarea Fotochimică*, Editura „Alma Mater”, Sibiu.

CIE (2004; Institut Collectie Nederland 2005), *Control of Damage to Museum Objects by Optical Radiation*. Tehnical Report 157.

Canadian Conservation Institut, *CCI Notes* (Written and illustrated by Carl Schlichting), Canadian Heritage, 1997, *Environmental and Display Guidelines for Paintings* 10/4.

Canadian Conservation Institut, *CCI Notes, Ultraviolet Filters* 2/1, Canadian Heritage, 1997.

Canadian Conservation Institut, *CCI Notes, Textiles and Fibres* 13/1, Canadian Heritage, 1997.

Canadian Conservation Institut, *CCI Notes, Track Lighting* 2/3, Canadian Heritage, 1997.

DEPOZITUL APARAT COMPLEMENTAR. ORGANIZARE ȘI FUNCȚIONARE

Abstract: *From the very beginning when the documentary archives of ASTRA Museum were organized the problem of classifying the whole existing documents was the major target. The documents were grouped into distinctive compartments which were well defined in times such as: the image archive, the archive of written scientific documents and the ethnographical library.*

The deposit of auxiliary materials is an important component part of ASTRA Museum because here are conserved and preserved extremely valuable materials that most often complete the museum collections when used for exhibitions. The archive fund was enlarged through acquisitions and donations from collaborators and museum friends.

The image archive has the following collections: the photos (documentary photos, photo films, documentary graphics and negatives on glass), the slides and the drawings.

The conservation of imagery archive is an important objective for ASTRA Museum and thus the lifetime of the photographic materials is prolonged.

Începând din a doua jumătate a secolului al XX-lea, în toate muzeele de etnografie și de artă populară din România s-au înregistrat creșteri semnificative ale patrimoniului cultural, material. Instituțiile de cultură și-au intensificat activitățile de cercetare științifică bazate pe cercetări efectuate în teren, în biblioteci sau arhive. Problematika aparatului documentar este foarte importantă, la baza dezvoltării sale aflându-se o concepție nouă, modernă, privind rolul jucat, în zilele noastre, de muzeu. Pentru organizarea sa dispunem de căi și metode multiple, precum: cercetarea științifică, realizarea de expoziții (permanente sau temporare), conferințe și sesiuni științifice (naționale și internaționale). Două activități esențiale pentru profesionalizarea muncii muzeografice au rămas în obscuritate atâta vreme cât ele se practicau în interiorul fiecărui muzeului. Este vorba despre modernizarea documentării și reintegrarea în sistemul de valori patrimoniale a unor colecții marginalizate, care au avut doar un rol *complementar*.

Responsabilitatea Muzeului ASTRA față de propriile colecții, dar și nevoia de informații, a impus inițierea și apoi organizarea unui proiect, aprobat în anul 1990 de Ministerul Culturii, pentru crearea unui departament modern, specializat, ce urma să se ocupe de activități specifice unui centru de documentare în etnologie. Astfel și-a început activitatea *Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”*, secție a Complexului Național Muzeal ASTRA ce poartă numele celui care a fost inițiatorul *Secției de Artă Populară Românească* a Muzeului Brukenthal (1956) și ctitor al muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului.

Concret, s-a trecut mai întâi la o evaluare

- a colecțiilor și a sistemului de evidență de care beneficia muzeul la acea dată,
- a nevoilor de prelucrare superioară a datelor (și de transferare a lor de pe suportul clasic pe unul electronic), pentru regăsirea lor automată, pe criterii specifice fiecărui tip de colecție,
- a personalului de care era nevoie pentru prelucrarea datelor.

În organizarea arhivelor documentare păstrate la Muzeul ASTRA s-a impus, încă de la început, problema clasificării întregului material. Acesta a fost grupat în trei compartimente distincte, care s-au conturat și s-au definitivat în decursul anilor: arhiva de imagini, arhiva științifică de documente scrise și biblioteca de etnografie.

În cele ce urmează vom prezenta *Depozitul Aparat complementar*, locul unde se păstrează arhiva de imagine, criteriile care au stat la baza constituirii sale, modul în care este organizat și cum funcționează astăzi.

Depozitul constituie un sector important al Muzeului ASTRA aici fiind conservat un material extrem de valoros, ce completează celelalte colecții muzeale. Îmbogățirea fondurilor s-a făcut prin achiziții (atunci când au existat finanțele necesare) și prin donații de la colaboratori și prieteni ai muzeului.

Arhiva de imagini adăpostește următoarele colecții:

I. FOTOTECA:

1. Fotografii documentare (72.132 piese la sfârșitul anului 2009) și **Filme fotografice** (3.927 piese la sfârșitul anului 2009) realizate de fotografii instituției (în cele mai multe cazuri) sau de muzeografi, în timpul cercetărilor de teren sau în depozitele proprii, cu prilejul manifestărilor culturale desfășurate în cadrul muzeului (expoziții, târguri, festivaluri etc.). Se remarcă un număr impresionant de fotografii ce ilustrează obiecte de uz casnic și gospodăresc, de recuzită ceremonială, țesături și piese vestimentare, monumente reconstruite în muzeul din Dumbrava Sibiului.

Aceste imagini au o mare valoare științifică fiind utile muzeografilor în întocmirea documentației aferentă demersurilor de conservare, restaurare și, mai ales, strămutare și reconstrucție a monumentelor și instalațiilor de arhitectură tradițională în spațiul muzeului. După intrarea fotografiilor în gestiunea conservatorului responsabil, se desfășoară o serie de operații de evidență, începând cu completarea descrierii fiecărei imagini de către muzeograf și terminând cu inventarierea propriu-zisă, operațiune efectuată de conservatorul-gestionar. Încă din primii ani de activitate ai arhivei de imagine s-au executat fotografii-martori după toate imaginile de pe negativele pe film. Evidența este ținută în registrul inventar, separat pentru fotografii și pentru filme, unde sunt înregistrate date cu privire la localitatea din care s-a luat imaginea, descrierea fiecărei fotografii sau clișeu al filmului, data executării lor, dimensiuni, valoarea de achiziție etc.

Recomandări privind conservarea fotografiilor și filmelor

Fotografiile sunt așezate în dulapuri de lemn, în ordinea înregistrării lor în gestiune. O umiditate relativă scăzută, o temperatură constantă și absența din depozit a substanțelor poluante sau chimice, sunt necesare pentru o conservare de lungă durată a fotografiilor. Combinația dintre umiditate în exces și temperatură ridicată poate produce stricăciuni iremediabile.

Însemnările manuscrise făcute cu cerneală se pot șterge atunci când fotografiile sunt expuse timp îndelungat la lumină sau în cazul în care, accidental, ajung în contact cu apa. O informație nouă se scrie pe spatele imaginii, cât mai aproape de margini. Nu se îndoaie și nu se rulează imaginea. Nu se atașează alte documente de fotografie cu agrafe de birou sau ace.

Filmele fotografice se păstrează în cutii de carton și folii, fiind așezate în ordina numerelor de inventar. Temperatura ideală pentru conservare este de 20° C; temperaturile scăzute din depozit nu dăunează ci pot prelungi viața negativelor pe film.

Praful acumulat poate fi îndepărtat cu ajutorul unei pensule cu păr moale. Pentru suprafețele intacte se utilizează curățirea uscată cu materiale speciale, recomandate de un specialist în restaurarea fotografiilor.

2. Colecțiile **Grafică documentară** (2.847 piese la sfârșitul anului 2009) și **Clișee pe sticlă** (1.463 piese) reunesc fotografii, litografii, cărți poștale, clișee pe sticlă considerate documente iconografice, importante pentru cercetarea etnografică. Prima colecție amintită reflectă, prin imaginile păstrate, o parte din lumea transilvăneană, momente festive din viața omului sau a comunităților rurale, monumente de arhitectură, case, biserici, instalații tehnice, obiceiuri tradiționale, porturi populare de sărbătoare. Nucleul de bază l-a constituit Fondul ASTRA, având peste 300 de fotografii, multe dintre ele fiind expuse în 19 august 1905, la inaugurarea Muzeului *Asociațiunii*. Acest nucleu a fost completat ulterior cu alte fotografii realizate în ateliere ce au funcționat în Transilvania, la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, provenite din donații de la colecționari și din achiziții. Se evidențiază fondul Glatz – Asboth – Fischer care cuprinde imagini din cel mai longeviv și renumit atelier fotografic sibian, situat în Piața Mare.

Printre fotografiile ce se regăsesc în cadrul colecție mai amintim pe Wilhelm Auerlich, Hermann Büchner, Rudolf Czeck, Julia Herter, Alexander Maierhofer etc.

Inventarierea pieselor din cele două colecții în registre inventar se face asemănător fotografiilor documentare fiind menționate: descrierea imaginii, autorul, datarea, materialul, tehnica, localitatea unde a fost realizată imaginea, dimensiunile fotografiei etc.

Recomandări privind conservarea.

Atât fotografiile cât și clișeele pe sticlă se păstrează în plicuri din hârtie cu PH neutru, pentru protecție împotriva efectelor produse de temperatură, lumină și umezeală. Temperatura din depozit nu trebuie să depășească 20° C. Umiditatea relativă optimă recomandată este cuprinsă între 30-50%. Suprafața fotografiei sau a clișeului pe sticlă poate fi ștersă de praf cu ajutorul unei pensule cu păr moale. Nu se recomandă altă metodă de curățire deoarece suprafețele neprotejate sunt foarte sensibile la cea mai fină atingere. În timpul mănuiirii lor se urmărește să nu se îndoaie marginile și colțurile fotografiilor. Clișeele pe sticlă nu trebuie expuse la lumină timp îndelungat. Ele pot suferi deteriorări mecanice precum: zgârieri, spargerii sau amprente digitale.

II. DIATECA (10.636 piese la sfârșitul anului 2009) păstrează imagini privind creația artistică tradițională (obiecte din ceramică, lemn, os), aspecte legate de obiceiuri tradiționale din Transilvania (spre exemplu: obiceiuri de iarnă de la Rucăr, obiceiuri de nuntă din zona Sibiului), piese aparținând colecțiilor proprii (spre exemplu: furci de tors, vase ceramice).

În registrul inventar se înregistrează (în ordinea intrării în colecție): localitatea în care s-a realizat imaginea, descrierea, data execuției imaginii, formatul.

Multe diapozitive sunt folosite de muzeografi ca material didactic în cadrul programului de pedagogie muzeală, precum și pentru ilustrarea tipăriturilor pregătite în cadrul Editurii „ASTRA Museum”.

Recomandări privind conservarea. Diapozitivele, încadrate în rame metalice sau în passe-partout-uri de hârtie, se păstrează în dulapuri de lemn special concepute, respectându-se condițiile de umiditate și de temperatură optime, din depozit.

III. DESENOTECA (6.808 piese la sfârșitul anului 2009) completează fototeca și colecția de diapozitive. Cu ajutorul desenelor se pot reprezenta mai exact unele aspecte sau unele detalii care nu pot fi redată cu ajutorul fotografiilor. Majoritatea desenelor au fost lucrate în tuș sau în acuarelă și ilustrează: porturi populare specifice pentru zonele din sudul Transilvaniei (costumul în ansamblul lui, croiuri, detalii de ornamentică), ceramică românească și săsească (diverse forme și motive ornamentale), obiecte din lemn, unelte agricole, planuri ale caselor tradiționale și ale atelierelor meșteșugărești, detalii și mecanisme de funcționare ale instalațiilor populare. Se remarcă în mod deosebit desenele semnate de Iuliana Fabritius Dancu, grafician de renume, etnograf, organizator de expoziții de desen și schițe pe teme etnografice și artă populară atât în țară cât și în străinătate.

Recomandări privind conservarea. Desenele se păstrează în mape din carton, în poziție orizontală, în dulapuri de lemn, pentru a fi ferite de praf și umezeală.

Conservarea pieselor ce constituie arhiva de imagine reprezintă un obiectiv important pentru Complexul Național Muzeal ASTRA. Este binecunoscut faptul că în zilele noastre se urmărește prelungirea duratei de viață a materialelor fotografice. Modul prin care o fotografie s-a păstrat de-a lungul timpului a fost determinat de substanțele și materialele folosite de fotograf, precum și de mediul în care au fost ținute până la intrarea lor în colecțiile muzeului.

Deteriorarea pieselor gestionate în cadrul *Depozitului Aparat complementar*, poate fi redusă considerabil, respectându-se următoarele:

- observarea precauțiilor necesare pentru depozitare și manipulare;
- păstrarea imaginilor fotografice în condiții optime de temperatură, umiditate și lumină, cu valori cuprinse între parametrii recomandați;
- protejarea fotografiilor din colecția de Grafică documentară și a clișeelelor pe sticlă în hârtie cu PH neutru pentru o bună protecție împotriva factorilor externi de degradare: praf, murdărie, materiale acide, benzi adezive, agrafe metalice etc.;
- mânguirea corectă a pieselor, utilizând mănuși de bumbac și pregătirea unei suprafețe de lucru curate și suficient de mare, pentru evitarea fisurilor, crăpăturilor, spargerilor, amprentelor digitate etc.;
- executarea și utilizarea copiilor, de o calitate superioară, în locul fotografiilor originale;
- consultarea unor restauratori de fotografii în problemele depozitării și manipulării pieselor din depozit
- digitizarea colecțiilor și introducerea informațiilor referitoare la materialul fotografic în baze de date accesibile pe internet, în conformitate cu legislația în vigoare privind drepturile de autor.

BIBLIOGRAFIE:

- Eastman Kodak Company, *Conservation of Photographs*, Kodak Publication F-40, Rochester, New York, Eastman Kodak Company, 1985.
- Florescu, Radu, *Bazele muzeologiei*, București, 1994.
- Grama, Ana, *Centrul de informare și documentare în etnologie „Cornel Irimie”. Prima restaurare a unui edificiu medieval din Sibiul vechi - Piața Mică (1997)*, în: „Muzeul ASTRA. Istorie și destin, 1905-2000”, Sibiu, Editura „ASTRAMuseum”, 2002, p. 349-356.
- Oberländer-Târnoveanu, Irina, *Un viitor pentru trecut. Ghid de bună practică pentru păstrarea patrimoniului cultural*, București, 2002.



Româncă din Mohu torcând, județul Sibiu
Romanian woman spinning, Mohu, Sibiu county



Țărani sași la arat, Slimnic, județul Sibiu
Saxon peasants ploughing, Slimnic, Sibiu County



Familie de români din Săliște, județul Sibiu
Romanian family from Săliște, Sibiu County



Familie de români din Poiana Sibiului
Romanian family from Poiana Sibiului

ASPECTE PRIVIND DOCUMENTAREA ȘI RESTAURAREA UNOR BRODERII PE FILEU

Résumé: La communication met en évidence le rôle de l'activité de conservation et restauration qui se propose non seulement d'assurer l'existence physique des pièces de patrimoine, mais de garder et transmettre l'ensemble des informations que ces objets contiennent et qui leur donne de la valeur ajoutée.

L'article contient:

- *une courte présentation historique des dates sur l'apparition et l'évolution en temps du filet;*
- *la description de la technique et des outils nécessaires pour la confection du filet;*
- *la description d'un nombre de modèles utilisés dans la broderie sur filet;*
- *la description proprement-dite des problèmes spécifiques et des étapes de la restauration de quelques pièces du patrimoine du Musée ASTRA de Sibiu.*

Prezentarea care urmează, face parte din preocupările noastre de a investiga tehnicile de execuție a obiectelor din colecții, atât pentru identificarea caracteristicilor proprii fiecărei piese cât și pentru colectarea unor date semnificative. În felul acesta, observațiile directe, corelate cu informațiile din literatura specifică domeniului, au clarificat în timp, tehnicile de execuție a pieselor etnografice¹. Rezultatele acestor documentări care fac parte din munca implicită a restauratorului, dublate de contactul nemijlocit și îndelungat cu materialele pe care acționează, au lărgit baza informațională și au permis exprimarea unor proprietăți adiacente suportului textil, un produs important a activității umane².

Fileul este cunoscut din timpurile cele mai vechi, având cel puțin 4000 de ani. Se spune că locuitorii Egiptului, Chinei și Americii Centrale brodau pe acest suport cu 2000 de ani înaintea erei noastre. Dovada prezenței lui în Europa datează din anul 1350 și a fost găsită într-un mormânt regal. Începând cu secolul al XVI-lea fileul a devenit accesoriu vestimentar. Timpul s-a scurs și ne găsim în secolele XIX-XX, unde fileul artistic a invadat interioarele noastre. Ne-au rămas din această epocă, jurnalele de modă, caietele practice și piesele care au supraviețuit³. Tot din această epocă ne-a rămas o descriere a tehnicii și o catalogare științifică a broderiilor pe fileu⁴.

Tehnica de execuție a broderiei pe fileu este descifrabilă și presupune mânăuirea unor unelte pentru executarea plasei, adică a suportului, pe care se va broda ulterior.

¹ Izdrailă Vasilica, Kertesz Cornelia, Ruxandra-Ioana Stroia, *Investigarea tehnicilor de execuție a obiectelor din piele și a textilelor și valorificarea lor prin restaurare*, Revista Muzeelor 1/2008, p. 63-69.

² Izdrailă Vasilica, *Tehnici de decorare a țesăturilor etnografice. Terminologie populară*, Studii și comunicări de etnologie, Tomul XXI, 2007, p. 105-116.

³ <http://www.broderie-sur-filet.com/historique.php>

⁴ *** , *Encyklopädie der weiblichen Handarbeiten*, von TH. DE DILLMONT, BIBLIOTHEK D.M.C., Die Netzarbeit, p. 493-560.

Câteva repere ale acestei tehnici vor fi redată în continuare, cu acuratețea specifică preluată dintr-un îndrumar pentru lucrul de mână⁵.

I. FILEUL

Fileul este de două feluri: fileu simplu și fileu brodat sau artistic.

Fileul ca plasă cu ochiuri mai mari sau mai mici este cunoscut din timpurile cele mai vechi, nu se poate preciza unde s-a ivit mai întâi și se crede că a fost făcut pentru a prinde peștele. Ulterior, gustul de frumos și fantezia au făcut din obiectul utilitar unul decorativ.

Unelte necesare pentru lucrul fileului.

O navetă de metal sau de os, un bastonaș perfect neted și o perniță plină cu nisip; naveta și bastonașul au diferite dimensiuni, după grosimea aței ce se folosește și mărimea ochiurilor. Naveta de metal se folosește la fileul foarte fin, iar cea de os, la fileul cu ochiuri mai mari. Ața se înșiră pe navetă, atât cât poate trece prin ochiul ce urmează să fie făcut. Ața care se întrebuițează de obicei este cea de in, dar se poate lucra și cu bumbac, mătase sau orice fel de fir. (Fig.1)

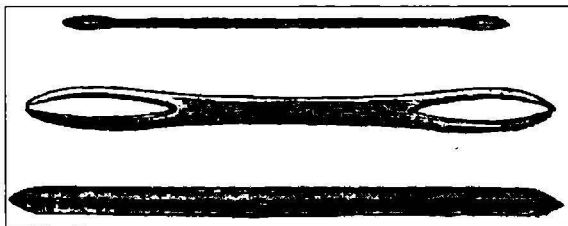


Fig.1 Unelte necesare pentru lucrul fileului
Outils pour la confection le filet

Fileul este format din ochiuri înnodate, care au forma de pătrat sau romb.

Plasa

Înainte de a începe să se înnoade plasa, se face un ochi de 10-20 cm (bucă) din ață tare, care se prinde cu un ac de pernă.

Se leagă firul care pleacă din navetă de această buclă, apoi cu mâna stângă se ia bastonașul, ținându-l între degetul mare și cel arătător și se strânge bine.

Se trece firul pe deasupra bastonașului, continuându-l și pe deasupra degetelor 2.3.4, se aduce în sus înapoia celor trei degete și se întoarce spre stânga, unde îl reține degetul cel mare. (Fig. 2)

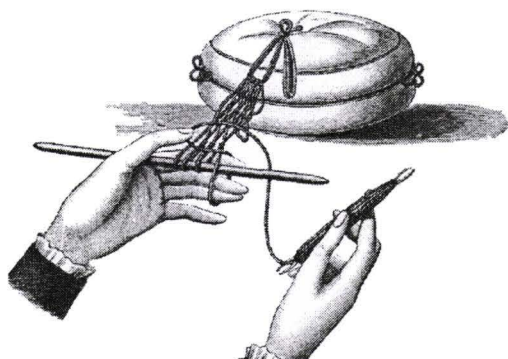


Fig. 2 Fază de lucru: trecerea firului peste baston
Façons d'exécution du filet. Dessin explicatif

Se coboară firul din nou în spatele celor trei degete și se trece naveta de jos în sus prin buclă, care se formează înapoia bastonașului și prin aceea de care s-a legat firul. O nouă buclă (laț) s-a format pe mâna stângă, care se ține cu degetul cel mic. (Fig.3)

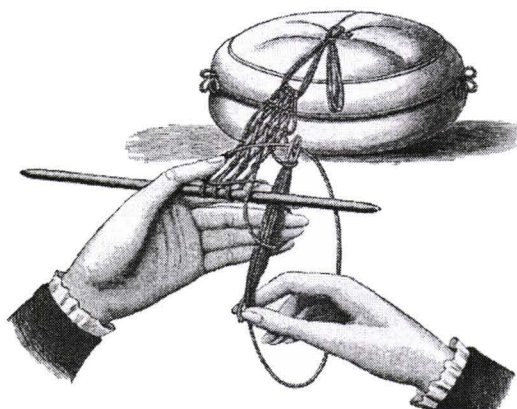


Fig. 3 Formarea buclei cu ajutorul navetei
Façons d'exécution du filet. Dessin explicatif

⁵ Xenia Nicolau, Elisabeta Ciortan, *Îndrumar pentru lucrul de mână*, Tipografia ziarului „Universul”, București, 1940, p. 105-120.

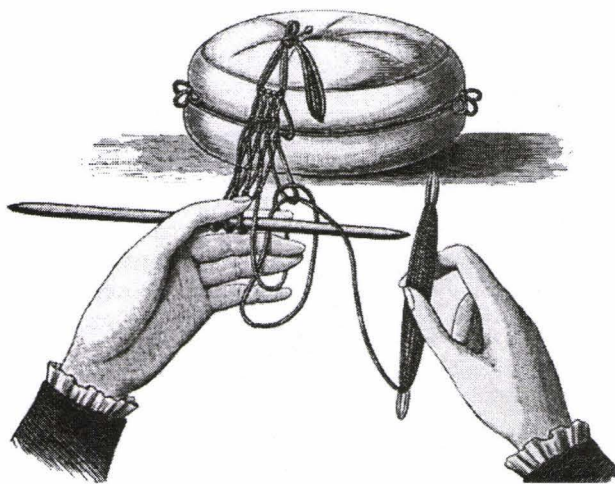


Fig. 4 Finalizarea ochiului de fileu
Façons d'exécution du filet. Dessin explicatif

Aceasta este plasa simplă de fileu. La fiecare rând se întoarce lucrul, cum s-a arătat mai sus.

Plasa pentru pătrate

Pentru pătrate se începe lucrul, făcând două lațuri în bucla legată, iar la fiecare rând, în ultimul laț, se fac câte două ochiuri, astfel ca în fiecare rând să crească numărul cu câte un ochi. Se continuă astfel, până ce va fi plasa cu un ochi mai mult decât trebuie pentru model. După acest rând, urmează un rând de ochiuri la care nici nu se crește numărul ochiurilor, nici nu se scade. Scăderea ochiurilor se începe în rândul următor astfel: se trece naveta o dată prin ultimele două ochiuri, făcând un singur nod. (Fig.5 și Fig.6)

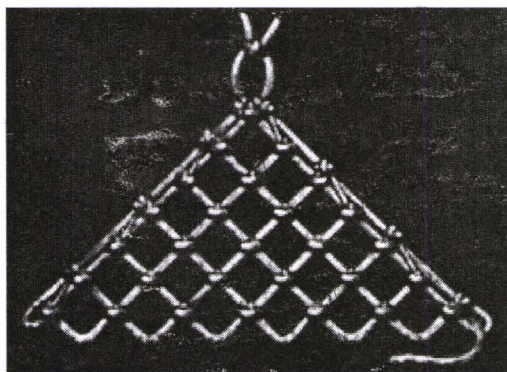


Fig. 5 Lucrul plasei pentru pătrate
La confection du réseau à mailles carrées

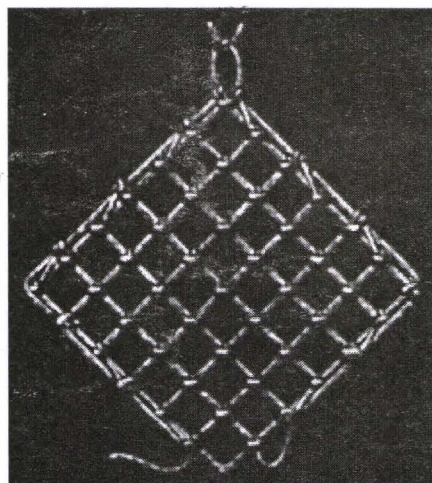


Fig. 6 Încheierea lucrului la plasă
La confection du réseau à mailles carrées

Bandă dreaptă

Se fac atâtea ochiuri în prima buclă, cât de lată trebuie să fie banda, apoi la fiecare rând se procedează la fel: se începe prin a face două noduri în primul ochi, iar ultimele două se iau la un loc, făcând un singur nod. Se întoarce lucrul și se urmează tot la fel.

Se va avea grijă să nu se greșească, schimbând scăăturile, ceea ce ar obliga să se desfacă ochiurile, lucru foarte greu.

De asemeni trebuie să se dea toată atenția ca să nu se facă ochiurile mai scurte, acolo unde se crește, greșeală ce se întâlnește foarte des, provocată de faptul că, nodurile unde se crește, iau mai mult loc, decât acolo unde se scade. (Fig.7)

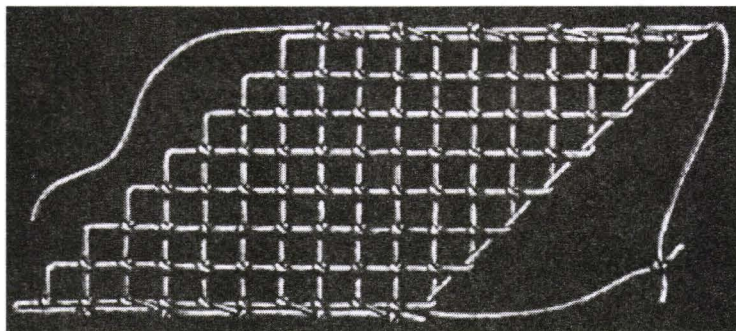


Fig. 7 Banda dreaptă de fileu
La confection du réseau à mailles carrées

Plasa decorativă

Fără un artificiu ulterior, plasa lucrată mai diferit a fost ea însăși o piesă decorativă, sau a fost confecționată cu un scop specific de decorare ulterioară.

Fig. 8-13 Modele de plase
Modèles de réseaux

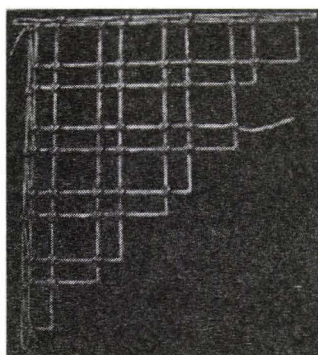


Fig. 8
Plasă cu ochiuri inegale

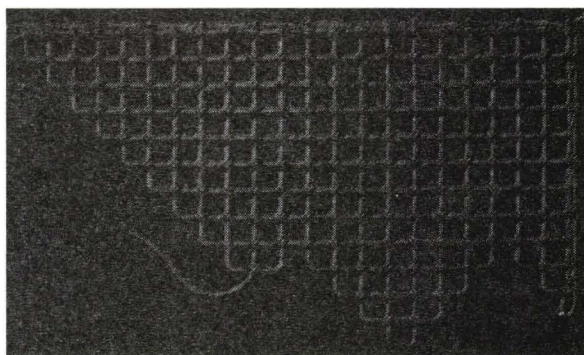


Fig. 9
Plasă dreaptă cu colțișori



Fig.10
Plasă cu model de romb

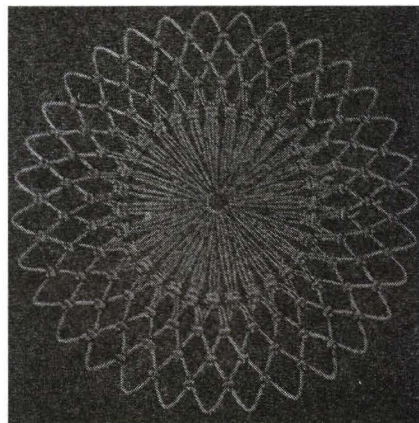


Fig.11
Formă rotundă de plasă

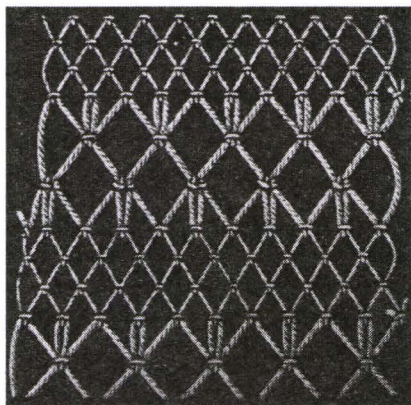


Fig.12 Plasă cu romburi - artistică

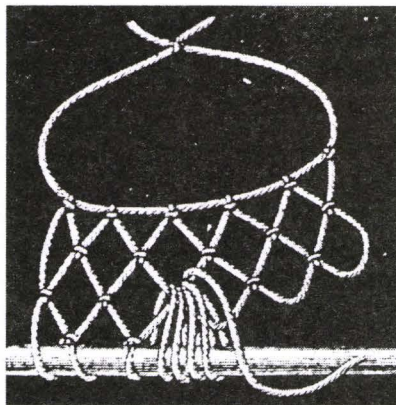


Fig.13 Lucrul plasei din fig.10

II. FILEUL BRODAT SAU ARTISTIC

Broderia pe plasă de fileu

Plasa descrisă mai înainte, servește pentru a broda cele mai variate modele. Pentru aceasta este nevoie de un gherghef pătrat sau dreptunghiular, făcut din metal.

Ghergheful (Fig.14), trebuie să fie confecționat din metal solid, pentru ca să nu se rupă, atunci când se întinde plasa. Forma ramei poate fi de pătrat sau dreptunghi, după felul lucrului. Acest gherghef se înfășoară cu fâșii de pânză, strângându-se bine, astfel ca să nu alunece și să rămână metalul acoperit. Capătul pânzei se coase bine.

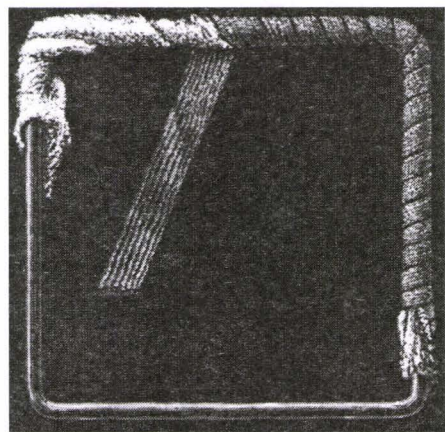


Fig.14 Gherghef
Tambour à broder

Fixarea plasei. Dacă plasa are exact aceeași dimensiune cât ghergheful, lucrul este ușor, se va trece o sfoară prin fiecare ochi și apoi peste rama gherghefului, după cum se vede în figura 15, strângând bine, astfel ca plasa să fie întinsă, fiecare ochi având maximum de întindere. Dacă plasa este mai mică decât ghergheful, se va completa dimensiunea cu bucăți de pânză, ca în figura 16.

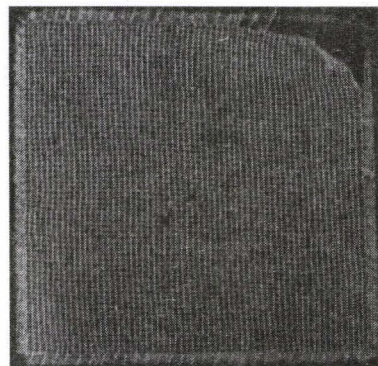


Fig.15 Fixarea plasei
Le montage du réseau sur le tambour à broder

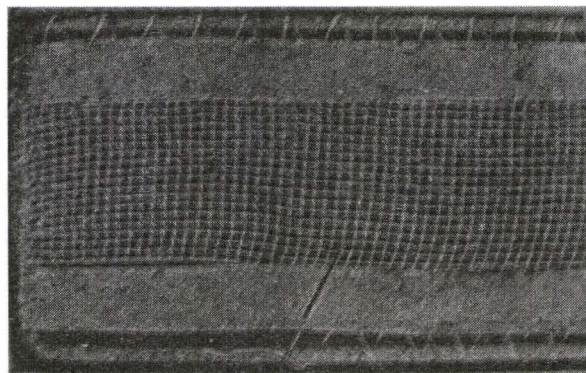


Fig.16 Completarea cu pânză, în cazul când plasa este mai mică decât ghergheful
Le montage du réseau sur le tambour à broder

Diferite puncte de broderie pe fileu

Țesătura

Primul punct ce trebuie să se cunoască, este țesătura, care se compune din două părți: urzeală și bătătură.

Urzeala

Se lucrează trecând de câte două ori pe deasupra firului de fileu și de două ori pe dedesubt, peste atâtea pătrate câte indică modelul. (Fig.17)

Bătătura

După ce s-a urzit, se trece la țesătură, care se face ca orice țesătură (Fig.18), se ridică un fir pe ac și următorul rămâne pe sub ac.

Dacă modelul arată că trebuie să se țeasă un colț, se procedează astfel: se urzește prima latură a pătratului, ceva mai larg, apoi se începe bătătura.

Când se ajunge la pătratul de unde începe a doua latură a colțului, se începe bătătura în pătrățelul de la colț, continuând să se urzească latura până la capăt. (Fig.19) Urzeala va fi lărguță, pentru ca bătătura să nu strângă pătrățelul, care formează colțul.

Acest punct servește pentru a executa diferitele modele de flori, frunze etc. Se mai face și la marginea modelului, pentru o mai bună rezistență.

Nodul de fileu

Pentru fileu este nevoie de un nod special, care se poate vedea în figura 20. Cu acest nod se înnădește firul, pentru ca să nu riscăm să se desfacă lucrul.

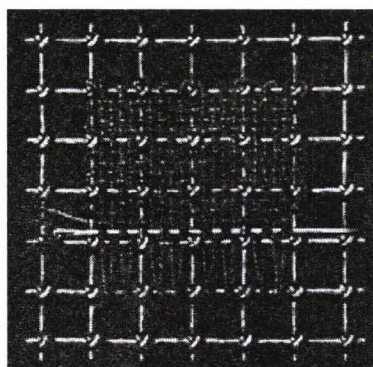


Fig.17 Brodarea bătăturii
Tissage de la broderie

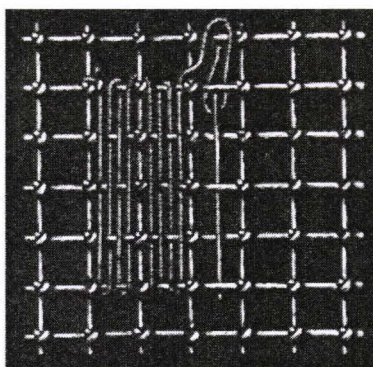


Fig.18 Brodarea urzelii
Confection de la chaîne

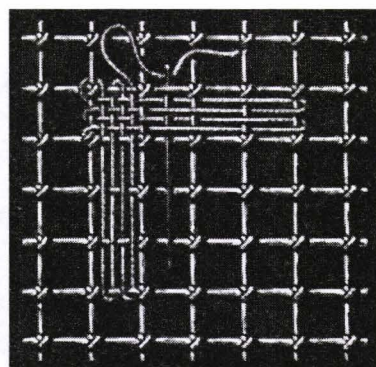


Fig.19 Țeserea unui colț
*Broderie sur filet.
Tissage d'un angle*

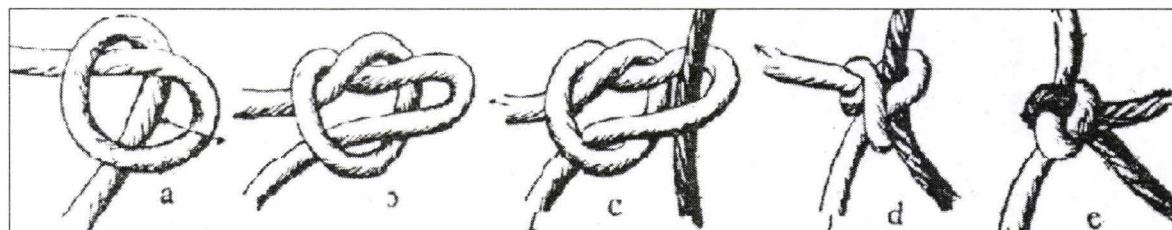


Fig. 20 Nodul de fileu - faze de execuție
Le nœud de filet. Dessins explicatifs

Alte puncte și modele de fileu

Fantezia lucrătoarelor a născocit o multitudine de modele, constituite din succesiuni sau combinații de puncte, unele motive purtând denumiri ca: melcișori, păianjeni, romburi în costișe, stelute cu punctul de feston etc., dând naștere uneori, la compoziții decorative de o rafinată complexitate. (Fig. 21-22)

Pentru exemplificarea diversității și evoluției în timp, sunt selectate câteva dintre modelele acestei „arte minore”, reunite în ilustrațiile de la finalul articolului⁶.

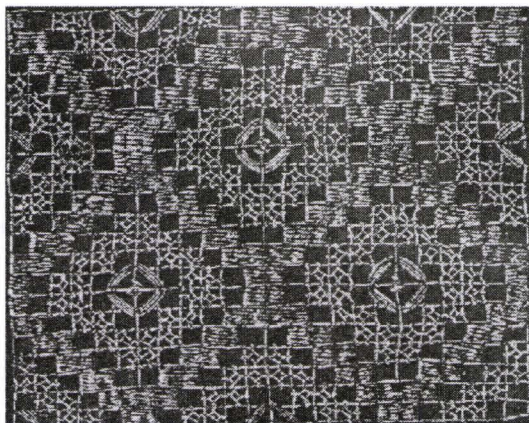


Fig. 21 Compoziție decorativă geometrică
Composition décorative géométrique



Fig. 22 Filet-Richelieu
Filet Richelieu

III. ANALIZA BRODERIILOR PE FILEU RESTAURATE

Muzeul ASTRA este depozitarul unor fileuri brodate, cu valențe istorice, având în vedere datarea lor începând cu secolul al XVIII-lea. Vor fi analizate în continuare trei dintre aceste piese.

1. Broderie, nr. inv. 6452 B (Fig. 23-24)

Proveniență: Sibiu

Date: sfârșit de secol XIX?

Materiale: bumbac

Dimensiuni: 48 X 22 cm

Tehnica de execuție: - fileu din bandă dreaptă cu ochiuri pătrate, cca. 2 mm între noduri;
- broderie cu puncte de: „țesătură”, „urzeală”, „bătătură”.

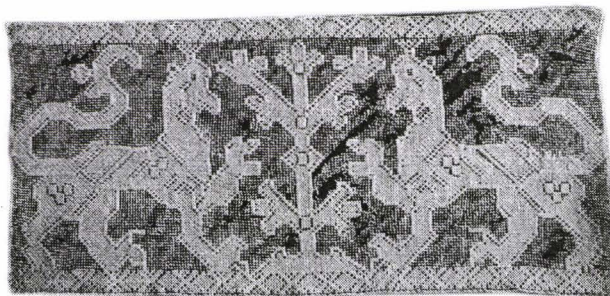


Fig. 23 Broderie pe fileu, nr. inv. 6452 B,
după restaurare
Broderie sur filet. Image après la restauration

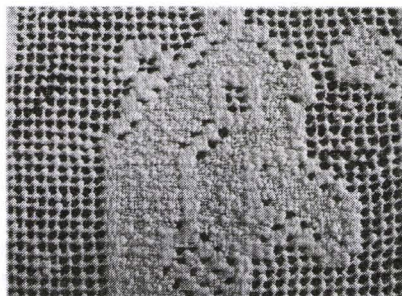


Fig. 24 Detaliu broderie
Fragment de broderie

⁶ http://www.digital-archive.org/weaving/weaving/books/dmc_lfb.pdf, *Le filet brodé*, Th. De Dillmont (1846-1890), Éditeur Mulhouse (Alsace).

Decor: compoziție simetrică, încadrată sus și jos de benzi identice, formate din romburi, jumătăți de romburi și X-uri. Partea centrală reprezintă doi lei afrontați, străjuind un arbore.

Simbolistica acestei compoziții, o reprezintă „pomul vieții” păzit de animale investite cu puteri materiale și spirituale. Arborele, una dintre cele mai răspândite teme simbolice, este după Mircea Eliade, cosmosul viu în veșnică regenerare. În tradițiile creștine există o analogie între arborele primului legământ și pomul vieții. Leul, simbol al dreptății, ridicat la nivel suprem prin postura dublă, este prin aceasta, garantul puterii materiale și spirituale⁷.

Ca imagine plastică, „pomul vieții” se întâlnește în variate forme, în arta tuturor popoarelor din Europa și a multora din Asia. Acesta este tiparul plastic iranian, figurat ca un copac cu coroana mai mult sau mai puțin dezvoltată și cu rădăcina îngroșată ca un triumfi⁸. Forma complexă, prezentă pe numeroase stofe orientale și occidentale din evul mediu și din vremea Renașterii are la baza pomului iranian lei sau animale fantastice de tipul grifonilor⁹.

2. Fragment de perdea, nr. inv. 3410 T-3762 B (Fig. 25)

Proveniență: Agârbiciu, Axente Sever, Mediaș, Sibiu

Datare: secol XVIII?

Materiale: bumbac

Dimensiuni: 106 X 32 cm

Tehnica de execuție: - fileu din bandă dreaptă cu ochiuri pătrate, cca. 4 mm între noduri;
- fileu cu colțșori atașat prin coasere manuală;
- broderie cu puncte de „țesătură”, „urzeală”, „bătătură”.

Decor: sub formă de frize, cu o parte centrală dezvoltată și încadrată de alte două frize secundare, dispuse simetric. Colțșorii au un decor geometric, format din module repetitive. Friza principală reprezintă vreji meandrici cu frunze, care se îmbină în rodii, iar frizele laterale conțin lalele identice dispuse în rând.

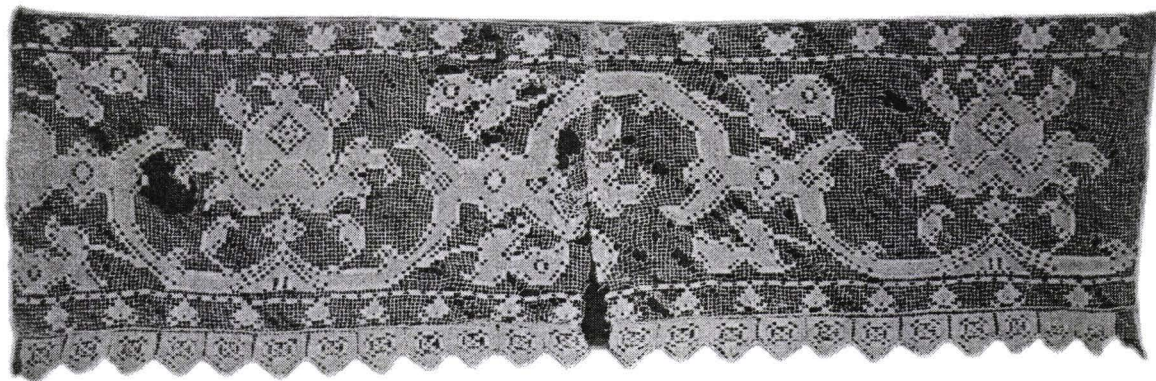


Fig. 25 Fragment de perdea, nr. inv. 3410 T-3762 B, ansamblu după restaurare
Fragment de rideau. Image après la restauration

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1995, vol. 1, p. 124, vol. 2, p. 21.

⁸ Paul Petrescu, *Motive decorative celebre*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 42.

⁹ Ibidem, p. 64.

Simbolismul rodiei ține de cel al fructelor cu mulți sâmburi. Mai întâi este un simbol al fecundității, al unor urmași numeroși (Grecia Antică, Roma, Asia). În Grecia Antică sâmburele de rodie avea și o semnificație în legătură cu greșeala (alungarea Persefonei din tărâmul nemuritorilor o treime din an pentru vina de a se fi lăsat sedusă cu un sâmbure). Pe de altă parte Persefona, ca erou civilizator, a furat focul asigurând perenitatea lumii acesteia și a vieții, revenirea ei la suprafața pământului însemnând încălzirea, înverzirea, renașterea datorită primăverii și prin aceasta fertilitatea¹⁰.

3. Dantelă săsească, nr. inv. 3411 T (Fig. 26)

Proveniență: Transilvania (fără localitate)

Date: inscripții „1 7 5 6”, inițiale „M” și „K”

Materiale: bumbac

Dimensiuni: 50 X 29 cm

Tehnica de execuție: - fileu din bandă dreaptă cu ochiuri pătrate, cu ochiuri pătrate, cca. 4 mm între noduri;

- broderie cu puncte de: „șesătură”, „urzeală”, „bătătură”.

Decor: compoziție încadrată pe toate laturile reprezentând „vulturul bicefal”. Vulturul este bine paginat pe când chenarul este mai puțin riguros executat.

Vulturul cu două capete era în vechile civilizații din Asia Mică simbol al puterii supreme. După Frazer, acest simbol de origine hitită ar fi fost reluat în Evul Mediu de către turcii selgiucizi, împrumutat de la aceștia de către europeni în epoca cruciadelor și ajuns pe această cale pe stemele imperiale ale Austriei și Rusiei¹¹.



Fig. 26 Dantelă săsească, nr. inv. 3411 T, ansamblu după restaurare
Dentelle saxon. Image après la restauration

Discuții

Piese prezentate au în primul rând ca element comun, figurarea cu broderie plină a unor motive prezente și la broderia pe fire numărate. Ca modalitate tehnică de execuție, toate trei sunt pe fileu drept, brodat cu cele mai simple puncte. S-a procedat la

¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1995, vol. 3, p. 168

¹¹ Ibidem, p. 480.

umplerea ochiului de fileu cu „țesătură” sau doar cu „urzeală” ori „bătătură”, după cum s-a dorit, sugerând volumele sau demarcând figurile. S-a mai folosit și brodarea ca o tablă de șah, cel mai evident la aripile vulturului.

Piese reprezentând vulturul și rodiile au în plus un mod de lucru foarte asemănător (fileu cu ochiuri cam de aceeași mărime, calitatea firului, aspect). (Fig.27)

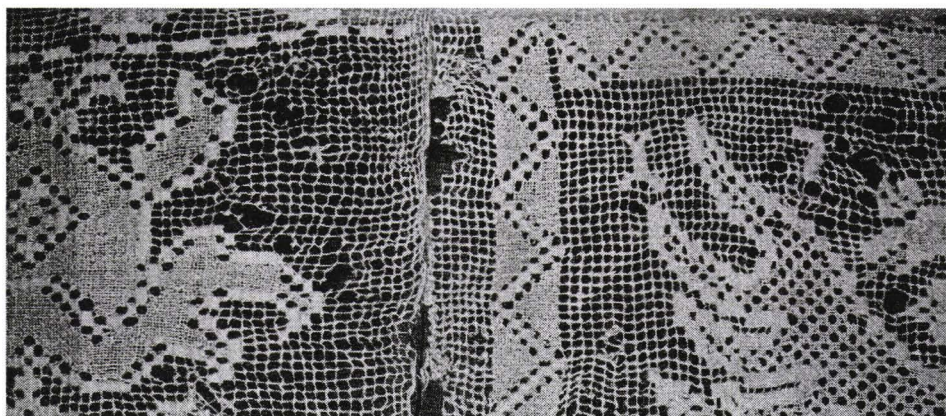


Fig. 27 Alăturarea comparativă a pieselor cu nr. inv. 3410 T - 3762 B și nr. inv. 3411 T
Comparaison de deux pièces au filet brodé

În ce privește piesa cu nr. inv. 3410 T – vrej cu rodii –, se poate spune că ar fi din secol al XVIII-lea. În schimb, broderia cu nr. inv. 6452 B, deși nu are deocamdată o piesă datată, cu care să poată fi comparată, este de remarcat calitatea diferită a firelor, rigoarea și finețea execuției - așadar, secolul al XIX-lea.

Ca o raportare la alte piese din colecție, vulturul bicefal apare pe broderiile săsești, atât pe fire numărate cât și cu broderie liberă, cu sau fără săbii. În schimb, rodiile au în general o altă reprezentare, cu mijlocul plin de semințe¹². (Fig. 28) Stilul prezent pe această piesă corespunde mai degrabă țesăturilor medievale și renascentiste, și prin aceasta având, poate, rădăcini mai vechi¹³(Fig. 29). Totuși o reprezentare mai sumară a rodiei, apare într-o broderie „culeasă” de Emil Sigerus¹⁴. (Fig. 30)

Toate aceste reprezentări simbolice și multe altele se găsesc pe textilele săsești, de secole XVIII și XIX, uneori făcând parte dintr-un decor complex. Rodiile au în general sâmburii figurați, vulturul bicefal apare pe unele broderii în poziție centrală, iar pomul vieții este cel mai adesea prezent, în cele mai multe versiuni.

De remarcat este faptul că și alte broderii săsești cum sunt ștergarele de sobă au reprezentări simetrice, cu figuri afrontate. Acest stil heraldic caracterizat prin dublarea și afrontarea simetrică a figurilor de-a lungul unei axe mediane, își are originea, după Alois Riegl¹⁵, în tehnica textilă a țesutului artistic.

¹² Emil Sigerus, *Siebenbürgische-sächsische, Lienenstiekereien*, Vierte Serie, Verlag der Krafft & Drotleff A.G. für graphische Industrie, Hermannstadt 1929, tafel V-22.

¹³ Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române, secolele XIV-XVIII*, București, Editura Științifică, 1970 (detaliu de pe un văl de tâmplă - Mănăstirea Putna, proveniență Veneția (?), secolul XV-XVI).

¹⁴ Emil Sigerus, *Siebenbürg.-sächsische, Lienenstiekereien*, Kunstverlag Jos.Drotleff, Hermannstadt (Siebenbürgen), 1906, tafel I-1.

¹⁵ Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Editura Meridiane, București, 1998.

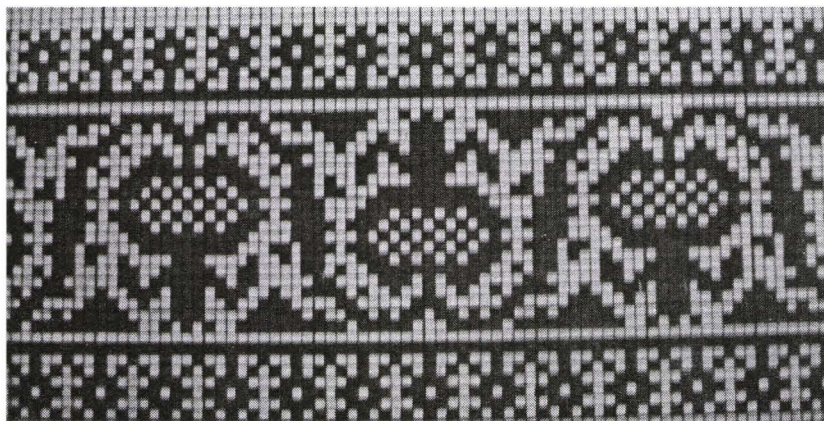


Fig. 28 Vrej meandric cu rodii
Broderie avec le motif végétal de la grenade

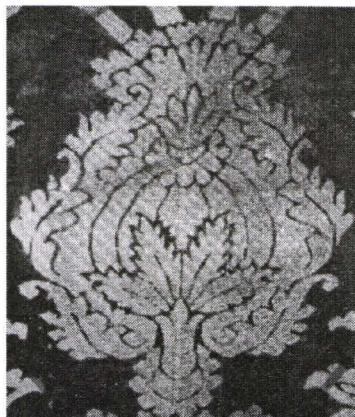


Fig. 29 Rodie pe țesătură
Tissu au motif de la grenade

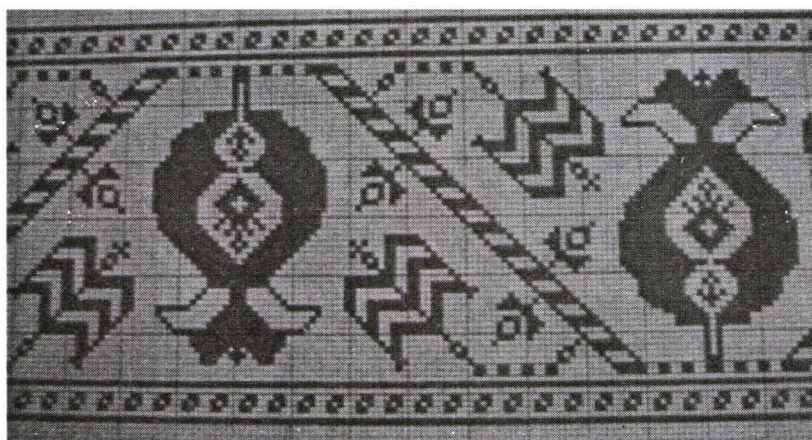


Fig.30 Rodii fără sâmburi figurați
Motif de la grenade sans figuration des pépins

Problematica restaurării broderiilor pe fileu

Starea de conservare înainte de restaurare

Degradări: (Fig. 31-32)

- depuneri de praf și murdărie, pete;
- uzură funcțională, fragilizare, îmbătrânire;
- rupturi cu și fără pierderi de material;
- încercări de coasere a bridelor rupte și refacere prin coasere, croșetare, unele neadecvate.

Descrierea lucrărilor de restaurare efectuate:

- desfacerea cusăturilor neadecvate;
- curățire umedă (soluție apoasă cu apă nedură și detergent extras din *Radix Saponariae*), uscare controlată și redarea formei în timpul uscării;
- fixare pe un suport de borangic, consolidare prin coasere lejeră cu fir de borangic.

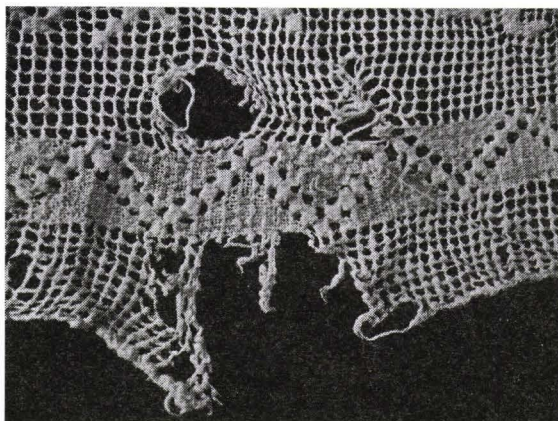


Fig. 31 Rupturi cu pierderi de material,
coasere inadecvată
Broderies sur filet endommagées

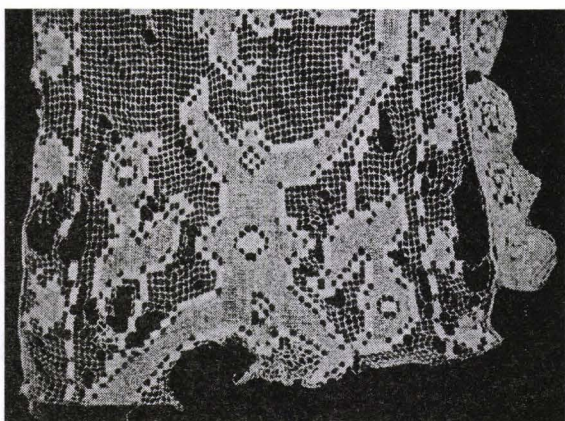


Fig. 32 Rupturi cu pierderi
importante de material
Ruptures et dégradations

Concluzii

Comparativ cu modelele de broderie pe fileu apusene, prezentate în enciclopedia autoarei Th. de Dillmont, se poate spune că, fileul brodat din Transilvania este diferit, cu nuanțe specifice.

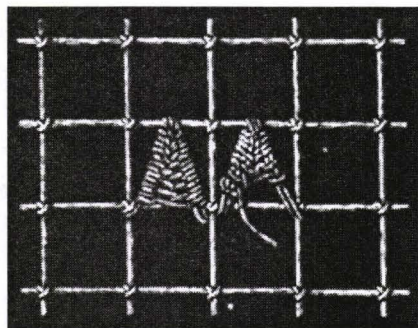
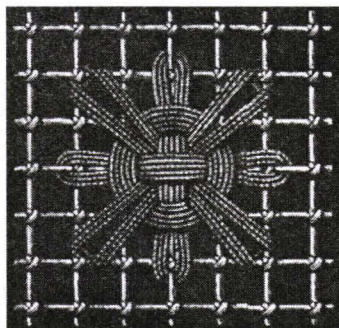
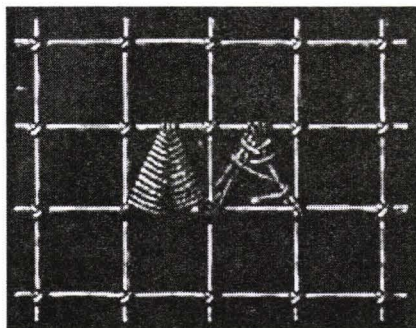
Intervențiile de restaurare au fost necesare și oportune, iar reversibilitatea consolidării este asigurată cu o afectare minimală a pieselor. Suportul de borangic are o prezență discret vizibilă și permite accesul pe reversul broderiilor.

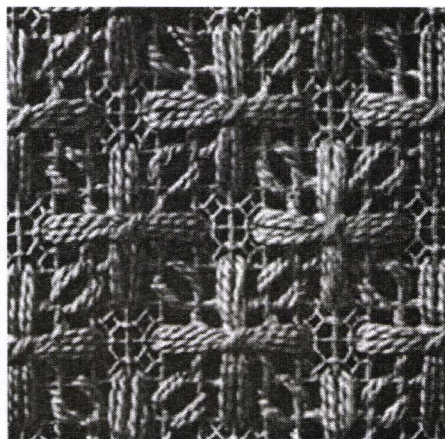
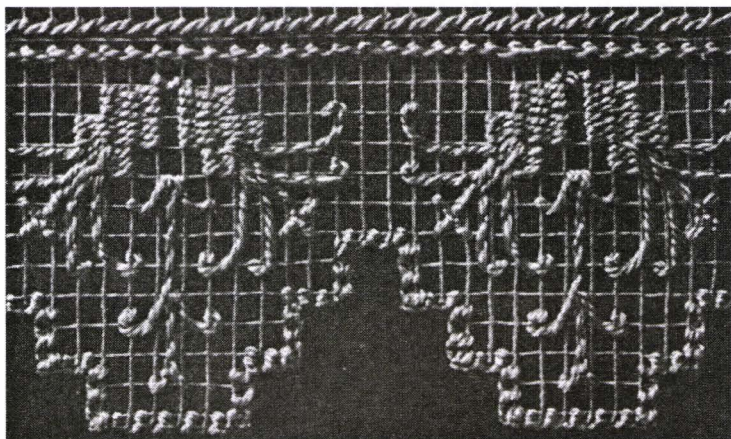
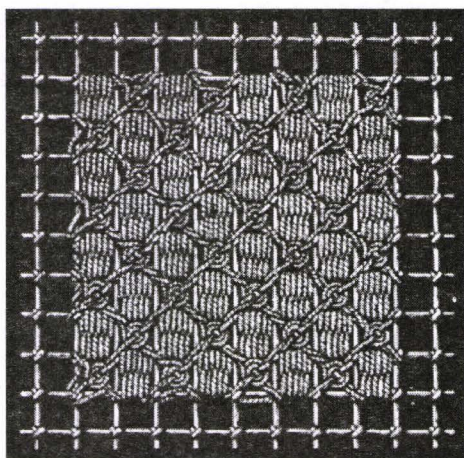
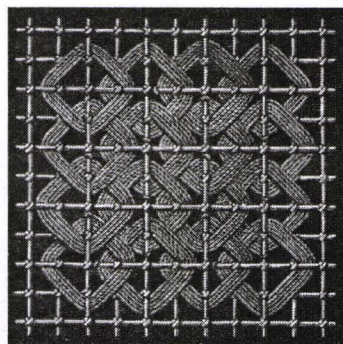
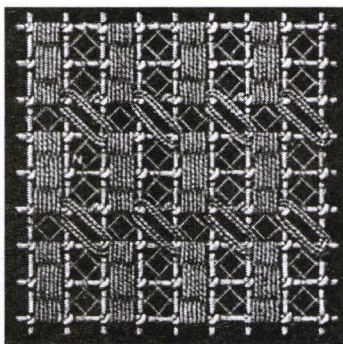
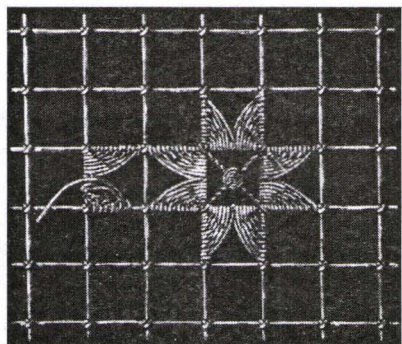
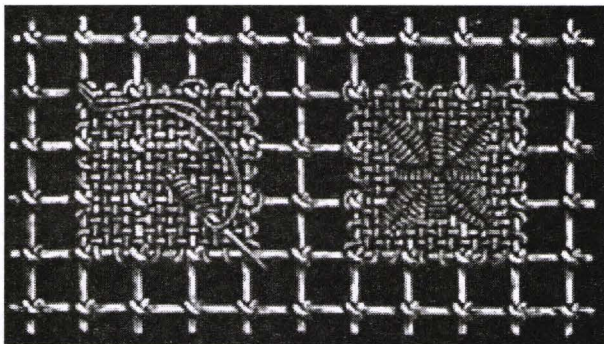
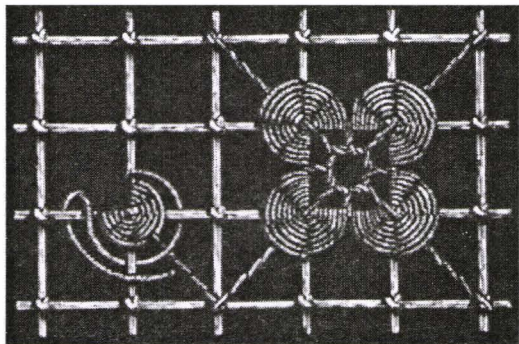
Toate cele expuse în acest material ilustrează de fapt principiile conservării și restaurării, unul din ele fiind „investigarea științifică și documentar-artistică a obiectului înainte de restaurare”. De asemenea, deși în *Teoria restaurării*, Cesare Brandi nu face trimitere expresă la suportul textil, informațiile structurate ca o „grilă” sunt de un real folos și se pot constitui ca repere pentru restauratorii textiliști.

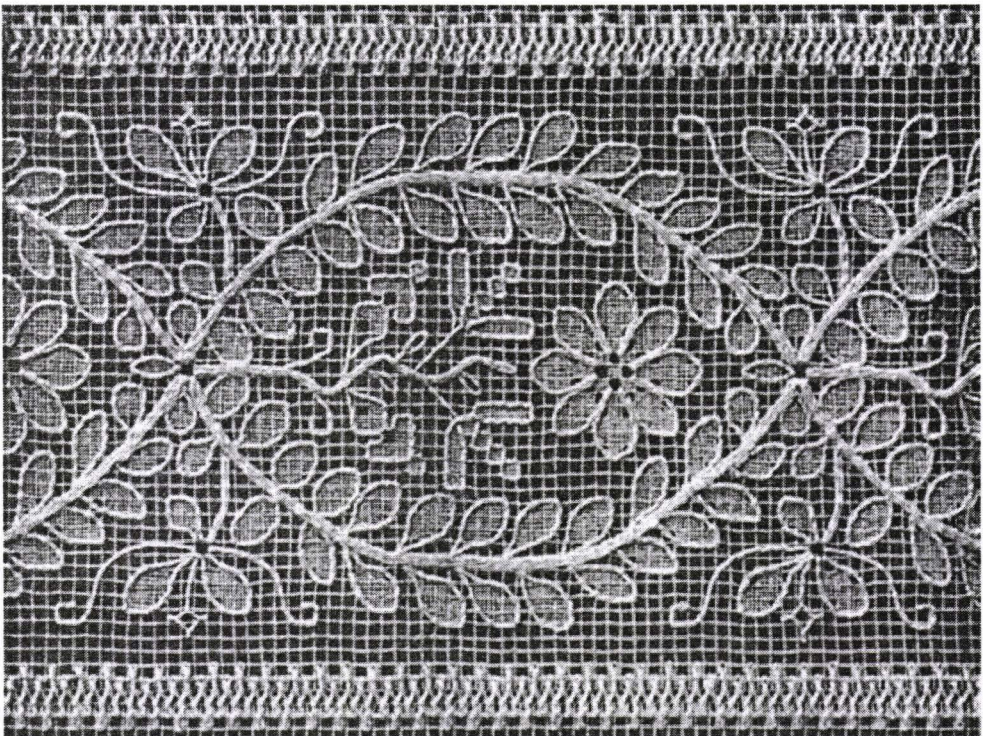
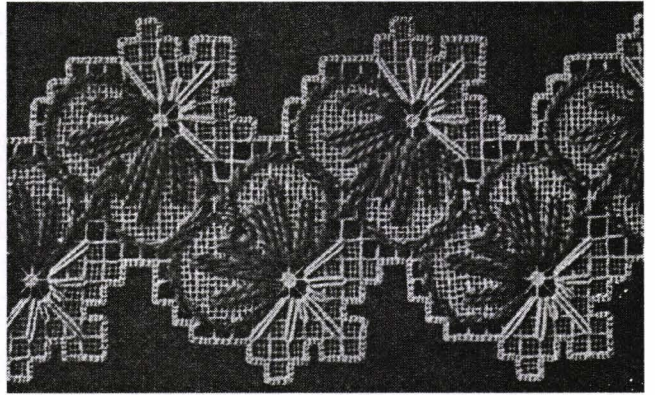
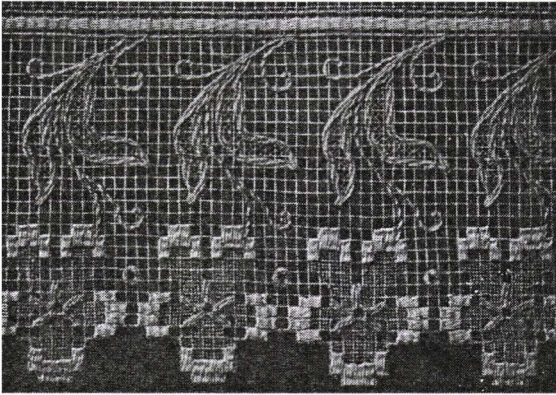
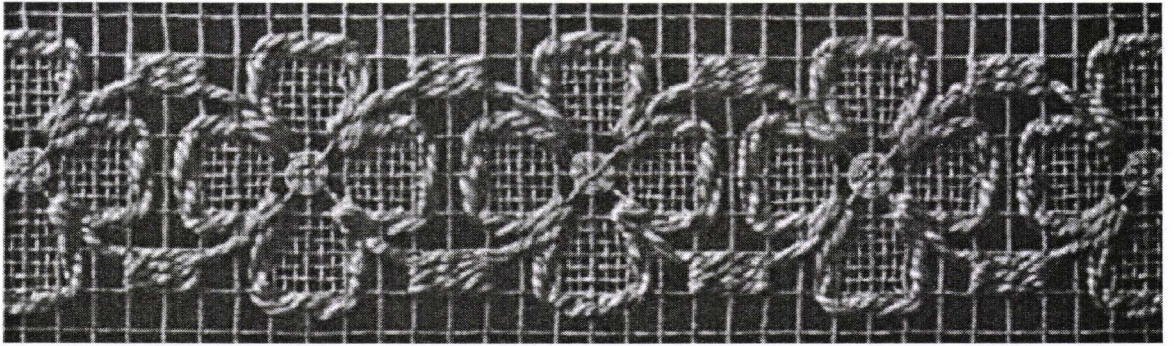
Această intervenție a fost un prilej de aprofundare a tehnicii de lucru, de exersare chiar, cu șanse bune de realizare a unei replici.

Trebuie spus că broderia pe fileu încă mai trăiește la noi, cel mai adesea putând fi descoperită la perdelele caselor și uneori în standurile comerciale cu artizanat.

Modele de broderie pe fileu
Modèles de broderies sur filet







RESTAURAREA UNEI PIESE DE ÎMBRĂCĂMINTE KÜRSCHNER DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Abstract: The piece was realised at the end of the 19th century; it belongs to the textiles collection CNMASTRA SB. It is made by tunning the leather and the fur of a sheep. It has a collar made from board, surrounded by a dark, red velvet and white lamb fur on the outskirts, with embroidery from metallic wire applicated on the velvet.

The outskirts are decorated with marten fur and behind it, there is white leather. For decoration were used flower patterns.

The complexity of facts that have acted during many years on this piece produced the degradation of leather; the fur has massive holes and it continues falling. Mechanic uses are at the collar, where the velvet is uncoloured and broken and on the metallic embroidery, there are corrosion products. The lamb fur from the outskirts is also missing about 40% from its surface.

All these degradations of the piece are caused by an improper deposition and manevration but also by the time when it was used.

The restauration of the piece begins with the construction of a cover for protection which was made manually; then follows the cleaning of the piece. The dust from the surface and from the inside of the piece was cleaned by aspiration. Then, the protection cover was removed. The well-fixated impurities were cleaned with the help of solvents; these were applicated with a brush on the surface until the leather had a uniform colour.

The cleaning of the metallic embroidery is made with a special pencil from glass; for protection was used Paraloid B 72.

The reconstruction of the broken areas was made using new leather as a support, which was applicated using adhesive (amidon de porumb).

Finally, the outskirts were completed with „tull”, which was painted black and was applicated on the marten fur for stopping the degradation. The cutted areas were repaired by ticking.

For protection was made a cover. Because of the recent restauration, the piece must be kept at a temperature between 18-20°C, U-R 55%-65%, in a dark area.

Obiectele din piele sunt de natură organică având la bază proteine. Substanțele folosite pentru tratarea pieilor se pot îndepărta cu dificultate, datorită structurii sale fibroase, de aceea materialele folosite în restaurarea obiectelor din piele trebuie alese cu grijă.

Primii pași ai operațiunii de restaurare piele sunt: cunoașterea tehnicilor de confecționare, starea de degradare a obiectului, consultarea literaturii de specialitate în domeniu, analiza materialelor, operațiile de curățire, proiectarea operațiilor de conservare, restaurare, cântărind toate avantajele și dezavantajele posibile. O serie de evaluări se pot efectua de către restaurator, astfel:

1. Analize microscopice - se poate identifica astfel specia animală și urmele degradărilor nevizibile cu ochiul liber;
2. Măsurarea PH-lui cu hârtie indicatoare ori cu aparatură specială;
3. Stabilirea conținutului de umiditate (nivel indicat: 12%);
4. Stabilirea conținutului de grăsimi (nivel indicat: 5-6%);
5. Identificarea materialului folosit la tăbăcire prin teste cu picături (sare de fier) pentru identificarea materialelor de tăbăcire de proveniență vegetală, test cu alizarina pentru identificarea alaunului etc.

6. Test de ardere pentru identificarea originii organice sau anorganice a materialelor de tăbăcire.

Curățirea este o operație ireversibilă drept pentru care trebuie evitată eliminarea oricăror impurități ce pot prezenta valoare istorică, etnografică ori de altă natură. Cele mai importante etape ale restaurării includ tratamente cu insecticide pentru blănuri cu atac biologic activ, curățirea accesoriilor: materiale textile, metal, mesină, sticlă etc.; îndepărtarea cusăturilor și fragmentelor din piele aplicate necorespunzător (restaurate), completarea fragmentelor care lipsesc precum și operații foarte migăloase de recondiționare a broderiei respectând tehnicile tradiționale inițiale. Vom prezenta în continuare restaurarea unui cojoc săsesc provenind din Mărginimea Sibiului, piesă cu multiple degradări.

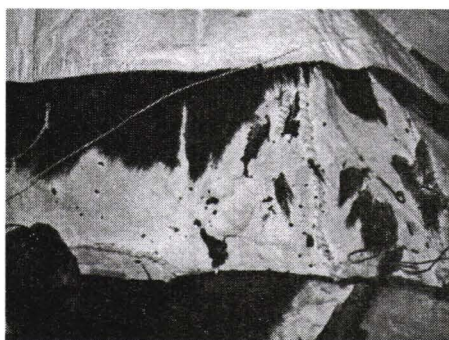
Cojoc de femeie (KÜRSCHNER), nr. inv. 11924, realizat la sfârșitul secolului al XIX-lea, face parte din colecția port-textile a Muzeului ASTRA. Este confecționat din piele-blănă de oaie argăsită, cu guler din carton îmbrăcat în catifea vișinie și blăniță de miel albă pe margini. Partea superioară a gulerului este decorată cu broderie din fir metalic aplicată peste catifea. Marginile cojocului (piepți, poale) sunt decorate cu blană de jder; pe lângă are o porțiune de piele albă. Ca decor s-au folosit motive florale presate prin ștanțare. Cojocul este încrețit la gât; la partea superioară are două găici ce se prind cu șiret. Complexitatea factorilor care au acționat în timp asupra acestei piese au produs deshidratarea, îmbătrânirea pielii; sunt vizibile urme ale unui atac biologic, garnitura din blană de jder prezintă masive pierderi de material (lipsește în mai multe locuri) și continuă să cadă. De asemenea, uzuri mecanice apar și la blana din interior, la guler, unde catifeaua este decolorată, iar broderia metalică prezintă produși de coroziune; blănița de miel de pe margini este roasă și lipsește în proporție de 40% din suprafață. Blana de jder de pe margini este roasă, ruptă și lipsește în foarte multe locuri. Rupturile, lipsurile, desprinderea cusăturilor, petele, metalul corodat, materialul textil fragilizat sunt degradări ale piesei ce provin din timpul folosirii dar pot fi cauzate și de o depozitare și de o manevrare defectuoasă.

Pentru această piesă s-au făcut propuneri de conservare-restaurare, s-a stabilit ordinea operațiilor și tipul materialelor considerându-se necesară o restaurare complexă ce a constatat în dezinsecție, curățire, consolidare, hidratare, completare. Restaurarea propriu-zisă a început cu confecționarea unei huse de protecție cusută manual. A urmat curățirea. Praful de la suprafață și din interior (blana) s-a îndepărtat prin aspirare atentă; la depunerile mai rezistente s-a insistat cu perii. S-a trecut apoi la descoaserea husei de protecție. Impuritățile bine fixate (grăsimile) s-au eliminat cu ajutorul solvenților - benzină de extracție - care s-a aplicat cu peria prevăzută cu păr natural, pe toată suprafața cojocului, prin mișcări circulare, insistând în locurile mai murdare până s-a ajuns la o culoare uniformă, atât cât a fost posibil. Blana din interior s-a curățat cu benzină amestecată cu materiale absorbante (rumeguș). Aceste materiale utilizate la curățire au fost verificate înainte de folosire (benzina se evaporă foarte repede și nu rămâne în suport pentru a afecta fibra).

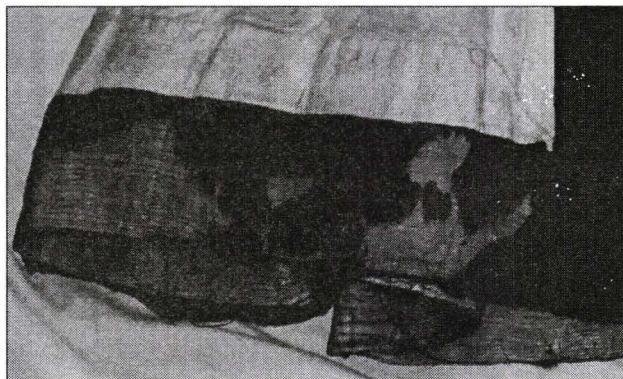
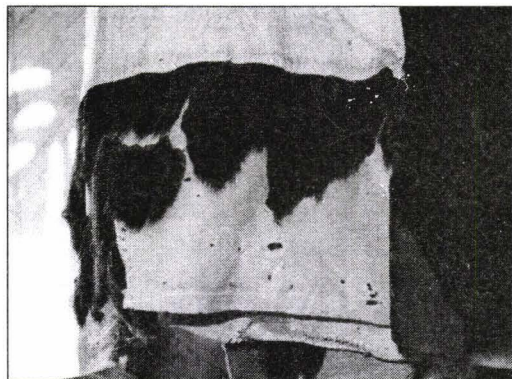
Deoarece cojocul este confecționat în combinație cu alte materiale (metal, textile, carton, pânză de sac) operațiile de restaurare s-au făcut diferențiat. Curățirea broderiei metalice s-a făcut cu creion din fibră de sticlă. La efectuarea operației mecanice de îndepărtare a acestor materiale rezultate din coroziune, partea de catifea și piele au fost acoperite (s-a izolat pielea de metal) pentru a se evita ca impuritățile rezultate de pe urma coroziunii să se infiltreze în piele. Pentru protecție s-a folosit *Paraloid B72*. S-au consolidat zonele rupte, lipsă, porțiunile de pe față și poale (margini) unde pielea prezenta crăpături, bucăți lipsă, fragmente dezlipite; s-au întărit aceste zone folosind ca suport piele nouă. Pielea aplicată a fost subțiată la grosimea și culoarea pielii originale și s-a completat pe latura din spate. La croirea materialelor folosite ca suport pentru completare s-au avut în vedere dimensiunile rupturii dar și cele ale materialului slăbit din preajma acestuia; s-au aplicat prin lipire și coasere. Ca adeziv, s-a folosit amidon de grâu care are avantajul că, după uscare, pielea lipită rămână elastică. În final s-a trecut la completarea marginii cu tull, care s-a vopsit negru (cu anilină), s-a croit după forma marginii cojocului, s-a aplicat peste blana de jder pentru a opri degradarea, respectiv căderea acesteia. Peste toată zona cu blană neagră și tull s-a făcut o consolidare prin coasere, folosind *punctul cărămidă*. S-a realizat o hidratare locală a pielii de jder prin vaporizare cu apă curată până li s-a redat forma inițială. Au fost uscate cu precauție pentru a evita contractarea lor. Porțiunile desfăcute de pe margini: catifeaua, broderia metalică, pânza de sac, șnurul din piele au fost consolidate prin coasere. Redarea formei, îndreptarea cutelor, șifonările s-au efectuat prin presare ușoară cu plăcuța de marmură de diferite mărimi. Scopul operațiilor de lipire, de coasere, de întărire cu suport este conservarea cât mai îndelungată a formei inițiale a obiectului drept care pentru păstrare s-a confecționat husa din pânză albă după forma piesei. Toate operațiile de testare, fixare, curățire, coasere, vopsire, hidratare, consolidare, s-au efectuat manual. În urma restaurării actuale piesa va fi expusă temporar respectându-se condițiile de microclimat (temperatura cuprinsă între 18-20° C, UR 55-65%). Păstrarea cojocului se va face în dulap protejat cu husă, ferit de praf și lumină. Se recomandă utilizarea preventivă a unor substanțe insecticide.



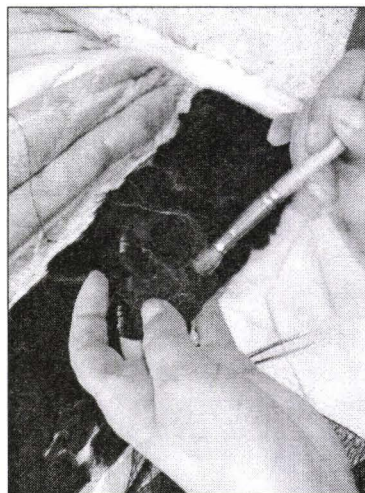
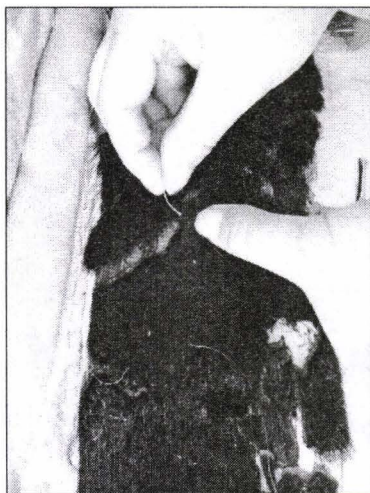
Ansamblu înainte de restaurare
Before restoration



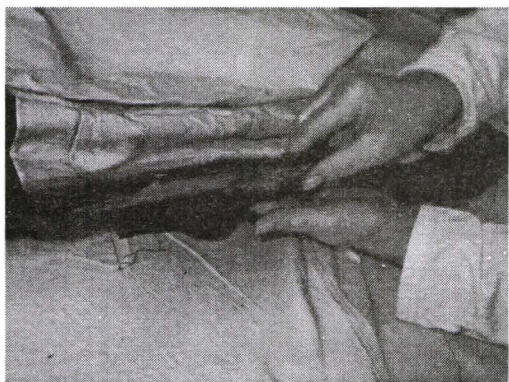
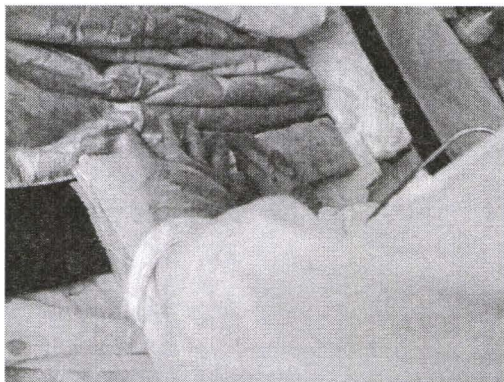
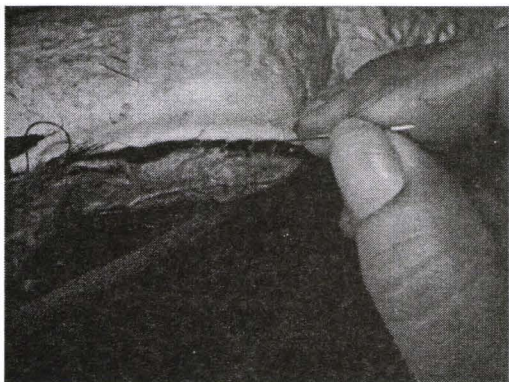
Detalii înainte de restaurare
Details before restoration



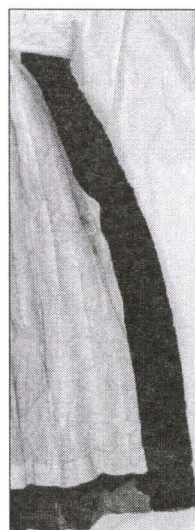
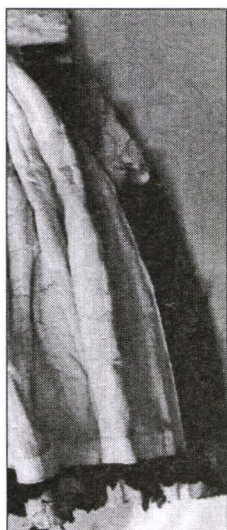
Detaliu înainte și după restaurare
Detail before and after restoration



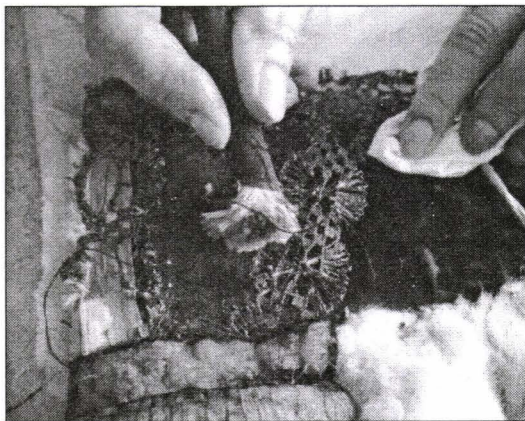
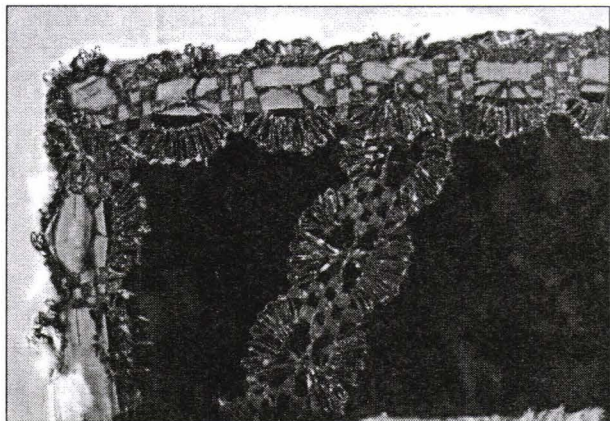
Operații din timpul restaurării
Undergone operations during restoration



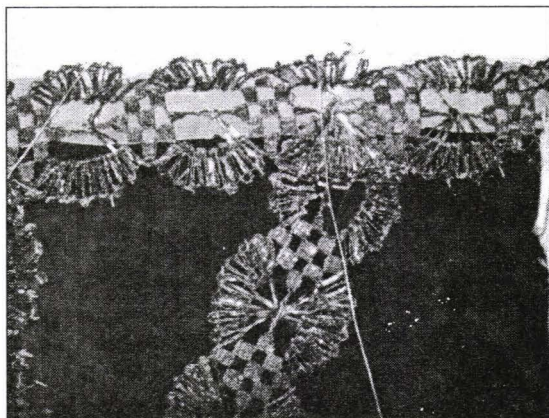
Operații din timpul restaurării
Undergone operations during restoration



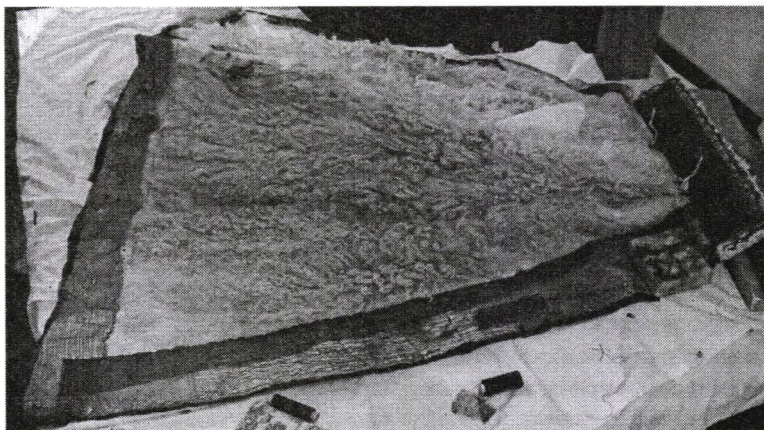
Detalii înainte, în timpul și după restaurare
Details before, during and after restoration



Detalii guler înainte, în timpul și după restaurare
Details of collar before, during and after restoration



Aspect din timpul restaurării și după intervenție
During and after restoration





Ansamblu interior după restaurare
General restoration



Ansamblu exterior după restaurare
General restoration

METODE ȘI TEHNICI DE RESTAURARE A OBIECTELOR CERAMICE DIN COLECȚIILE MUZEULUI ASTRA

***Abstract:** The paper presents the technological flux of a complex restoration using different techniques and materials for different ways of restoration of each object. Thus for the restoration of the archeological earthen pot to complete the missing piece it was used dental wax in the print procedure. For a better consolidation of the missing and completed piece of the wine pitcher it was used pattern – making plasticine and it was mounted a metal fixture. The Keramiplast dilution was used in the process of completing the missing pieces in the case of the tin lidded jug. The dilution was applied in successive layers, and determined periods of time were applied for drying in between the layers.*

The present paper is an attempt to communicate for those interested in the subject of the materials and techniques used in the process of ceramic restoration. These were studied and experienced alongside of many years.

1. Vas arheologic fără număr de inventar aparținând culturii Dridu descoperit în săpăturile arheologice din Cetatea Capidava. Cultura Dridu a fost răspândită pe întreg teritoriul României și s-a constituit în secolul al VIII-lea din componenta daco-romană a culturii Ipotești - Ciurel - Căndești, secolele VI-VII. În cadrul așezării de la Dridu s-a generalizat tehnica roții încete, olăria având două tipuri ceramice principale:

- prima, lucrată din pastă cu nisip, arsă brun-castanie, bogat decorată cu pieptenele, are ca principală formă oala cu toartă cu marginea îndoită sau arcuită, caracteristică mediului rural al secolelor VIII-X

- a doua grupă o formează ceramica fină, cenușie, cu decor lustruit și incizat, categorie mult mai restrânsă decât prima: ceramica cenușie cuprinde oale mari cu două toarte, folosite pentru apă sau alte provizii.

În urma analizelor microchimice, microscopice și microfotografice digitale s-au constatat următoarele: pastă omogenă de culoare gri alburie, conținând local în masa pastei mici granule sticloase albăstrui formate probabil la ardere datorită omogenizării deficitare a materiilor prime; vasul prezintă o uzură funcțională; gura vasului - spartă, lipsă jumătate din diametrul ei, crăpată și fisurată în trei porțiuni; depuneri de pământ provenit din săpături în interiorul obiectului, la exterior depuneri aderente de murdărie și produși de ardere. (Foto 1)

Tratament și operații de restaurare

S-a îndepărtat pământul din interiorul vasului cu ajutorul bisturiului și al linguriței, după care s-a aplicat o curățire umedă și mecanică, în soluție apoasă cu detergent cu PH neutru, burete, pensulă cu păr moale și bisturiu.

Uscarea s-a făcut așezând obiectul în poziție de echilibru pe un stativ confecționat din inox, la temperatura ambientală, aproximativ 24 de ore.

Pentru a preveni desprinderea altor fragmente în urma fisurilor și crăpăturilor, s-a făcut o consolidare prin injectare cu lapte de gips și aracet.

Pentru completarea fragmentului lipsă s-a confecționat negativul dintr-o zonă martor cu ceară dentară modelată la lampa IR și completarea fragmentului prin turnarea gipsului de modelaj, urmată de completarea fisurilor și știrbiturilor prin pensulări repetate cu diluție de Keramiplast.

Finisarea tuturor completărilor s-a realizat cu bisturiul și șmirghel de finisaj având o granulație fină, urmat de integrarea cromatică cu culori tempera și peliculizarea de protecție a tuturor completărilor cu Paraloid B72, 2% în acetat de etil. (Foto 2)

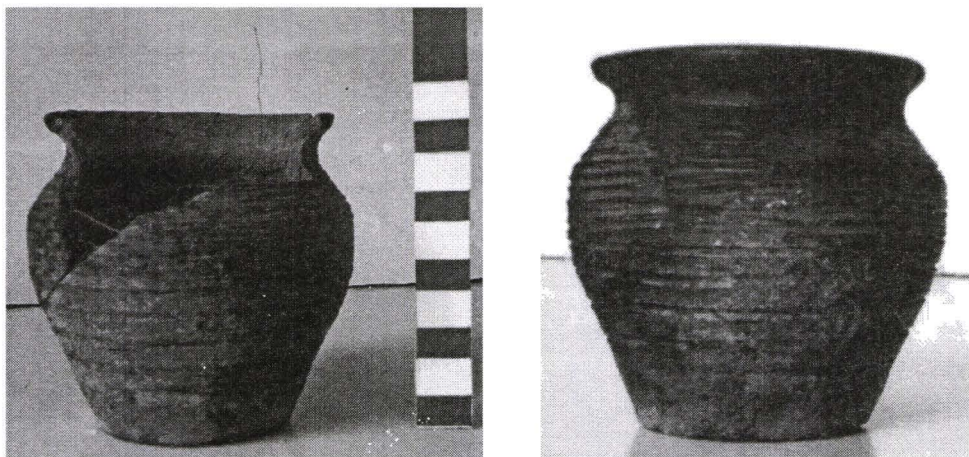


Foto 1, 2 - Ansamblu înainte și după restaurare
Ensemble before and after restauration

2. Cănceu cu capac de cositor

Creație populară, provenită din Slovacia - Austria, aparținând CNM ASTRA Sibiu, număr inventar 5665 – C, vasul din material ceramic omogen a fost lucrat la roata olarului. Are gâtul scurt și evazat, corpul bombat cu o singură toartă și capac de cositor. Pe fondul alb, ornamentele sunt albastre, triunghiuri hașurate, cu linii paralele, verticale și orizontale, vas cu flori și frunze.

În urma examinărilor microscopice, testelor microchimice și de ardere, colorării specifice, măsurărilor micrometrice și microfotografiilor digitale s-au constatat următoarele rezultate: material ceramic omogen ocru deschis, angobat cu o argilă albă atât la exterior cât și la interior, smalt transparent subțire aplicat peste stratul de angobă.

Obiectul prezintă o uzură funcțională, este spart în mai multe fragmente și lipit necorespunzător cu un adeziv tip Prenadez, cu lipsă fragmente la bază și la partea de jos a torții și depuneri slab aderente de grăsimi cu înglobații de praf și alte impurități mecanice. (Foto 3)

Tratament și operații de restaurare

S-a realizat confecționarea unui bandaj din vată îmbibată în tolue și învelirea parțială, începând de la gura vasului, acoperit cu o folie de plastic pentru a evita evaporarea rapidă și totodată evitarea maselor produse de solvent. Operația s-a repetat până la demontarea completă a fragmentelor lipite neadecvat.

Curățirea surplusului de adeziv s-a realizat cu ajutorul bisturiului și numerotarea tuturor fragmentelor. Pentru îndepărtarea depunerilor slab aderente de grăsimi cu

Înglobații de praf și impurități mecanice s-a trecut la spălarea într-o soluție apoasă cu 2% detergent cu PH neutru.

Uscarea s-a făcut la temperatura ambientală pe stativ aproximativ 24 de ore. Asamblarea fragmentelor s-a făcut în două subansamble pentru a permite efectuarea completărilor și în interiorul obiectului, operație efectuată la lădița cu nisip, în poziție de echilibru, folosind ca adeziv de lipit P.V.B (Regnal) -10%.

S-au completat lipsurile prin turnarea de gips de modelaj cu pelicula de fixare cu aracet.

Curățirea mecanică a capacului de cositor s-a efectuat cu lână de oțel.

Integrarea cromatică s-a făcut cu culori tempera iar peliculizarea de protecție în vederea conservării cu Paraloid B72 în acetat de etil. (Foto 4)



Foto 3, 4 – Ansamblu înainte și după restaurare
Ensemble before and after restoration

3. Cană mare pentru vin. Creație populară provenită din Drăușeni, aparținând CNM ASTRA Sibiu, număr inventar 1737 – C, vasul ceramic a fost modelat la roata olarului, angobat, pictat cu pensula și smălțuit. Are o gură rotundă, o toartă, iar pe fond alb gălbui este ornamentat cu albastru și verde, având dispuse în registre succesive, motive florale (lalea) și fitomorfe (frunze), specifice centrului de olărit Drăușeni.

În urma analizelor microscopice, microfotografiilor digitale s-a constatat că obiectul este din material ceramic omogen, ocru-gălbui. Prezenta o aderență deficitară a materialelor de acoperire a materialului de baza, cu multe zone în care se observa desprinderi ale angobei și ale smălțului.

Obiectul prezintă o uzură funcțională, gura spartă, lipsă jumătate din ea, crăpată, cu fisură de la gură până în zona diametrului bazei și înapoi spre toartă, smălț exfoliat și sărit, proces evolutiv de degradare pe toată suprafața obiectului, depuneri de murdărie, grăsimi atât în interiorul cât și în exteriorul obiectului. (Foto 5)

Tratament și operații de restaurare:

- Curățirea locală cu tampoane de vată și soluție de detergent neionic tip Romopal OF10 prin pensulare pe porțiunile de smălț exfoliat și sărit.

- Uscarea la temperatură ambientală urmată de o consolidare locală prin injectare cu soluția de Paraloid B72 1% în acetat de etil a tuturor porțiunilor cu smalt desprins și exfoliat.

- Curățirea generală a obiectului în soluție apoasă cu detergent neionic tip Romopal OF10, cu perii de plastic moale și burete. Uscarea pe stativ a obiectului la temperatură ambientală timp de 24 de ore.

- Consolidarea negativului din plastilină de modelaj a fragmentului lipsă; concomitent s-au confecționat și montat armăturile din sârmă de inox.

- Turnarea fragmentului cu gips de modelaj, completarea porțiunilor de smalt sărit, a ciobitorilor, știrbiturilor cu diluție de Keramiplast prin pensulări repetate, urmate de finisarea tuturor completărilor cu bisturiu și șmirghel.

- Integrarea cromatică a completărilor cu culori tempera.

- Peliculizarea de protecție a completărilor cu Paraloid B72 3% în acetat de etil.

(Foto 6)

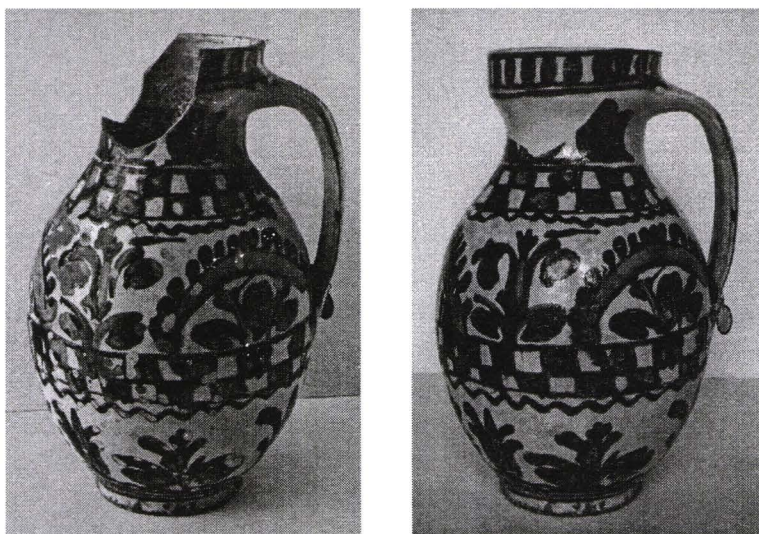


Foto 5, 6 - Ansamblu înainte și după restaurare
Ensemble before and after restoration

Propuneri pentru conservare

Pentru a se evita depunerea prafului din depozit se impune confecționarea unor manșoane din Melinex cu șnur pentru o obturare a gurii vaselor, iar în vederea transportului se recomandă confecționarea unor cutii din lemn căptușite cu polistiren, menționându-se pe capacul fiecărei cutii poziția de așezare; se vor evita manevre bruște și șocuri mecanice.

Concluzii

În acest studiu s-a încercat prezentarea unui flux tehnologic de restaurare diferit de la un obiect la altul cu tehnici și materiale diverse. Originalitatea restaurării a constat în faptul că s-a folosit pentru completarea lipsurilor diluția de caolin, tip Keramiplast pe care nu am întâlnit-o în niciun alt caz de restaurare ceramică din țară.

CONSIDERAȚII PRIVIND CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA UNEI CĂHLE DIN SECOLUL AL XIX-LEA DE LA MĂDĂRAȘ (JUDEȚUL HARGHITA)

Résumé: L'œuvre présente les phases et étapes de conservation et restauration d'une terre cuite du 19^{ème} siècle de Madaras (département de Harghita) appartenant au Musée d'Ethnographie et Arts Populaires Sas „Emil Sigerus” faisant partie du Complexe National Muséal ASTRA de Sibiu. Quelques contributions concernant la modalité de préservation et restauration de la céramique reproduite dans cet article permet, d'une part, la connaissance de certains aspects du style de travail et informations sur le restaurateur et d'autre part, fournit à ceux intéressés des informations sur les nouvelles techniques de restauration, sur la modalité d'utilisation, dosage et application de certains matériaux et substances réversibles et compatibles.

Termenul cahlă (popular *căhală*) derivă din germanul „kacheln” și semnifică o placă paralelipipedică din lut ars, smălțuită sau nesmălțuită, cu care se zidesc pereții sobei pentru păstrarea căldurii¹. Astfel de plăci din lut ars, folosite pentru decorarea pereților interiori și exteriori ai palatelor, au apărut cu milenii în urmă în Mesopotamia, iar mai târziu meșteșugul cahlilor a pătruns în Bizanț².

Referindu-ne la teritoriul României putem spune că acest meșteșug a fost introdus mai întâi în Transilvania, în centrele săsești din Brașov, Sibiu, Bistrița și Cisnădie, dar și în cele maghiare și secuiești din Târgu-Mureș, Covasna, Harghita, Târgu-Secuiesc, Cluj, Turda, Miercurea-Ciuc, Corund etc., prin sudul Germaniei, Austria, Boemia, Moravia, nordul Ungariei și sudul Slovaciei³, fiind legat de evoluția orașelor în secolele XIV-XV, când s-a dezvoltat o organizare superioară a meșteșugurilor sub forma breslelor⁴.

Ulterior, după anul 1621, un centru important de producere a cahlilor devine și cel haban de la Vințul de Jos. Datorită retenției calorice a sobei cu cahlă, nici olarii români (mai ales cei din Bihor, de la Criștior, Leheceni și Lelești) nu au rămas pasivi în ceea ce privește acest meșteșug și au produs, începând din secolul al XVII-lea, și ei, cahlă care, în prima fază, erau tratate, în scop decorativ, cu mică⁵.

Secolul al XVIII-lea a însemnat o dezvoltare fără precedent a meșteșugului producerii cahlilor, prin apariția de noi centre săsești la Drăușeni, Saschiz, Moșna, Agnita, Huedin, Almașul Mare, Aiud, Turda și ungurești la Chișmed, Târgu-Secuiesc, Mădăraș, Corund, Ghindari⁶.

¹DEX 1998, p. 125

²KÁROLY, ROȘCA 2006, p. 25.

³KÁROLY, ROȘCA 2006, p. 25.

⁴PASCU 1954, p. 250.

⁵BUCUR 2006, p. 14.

⁶KÁROLY, ROȘCA 2006, p. 29.

Sobele formate din plăci ceramice, plate sau tubulare, au fost timp de secole într-o continuă inovație tehnică și estetică, au constituit suportul unor reprezentări figurative, laice, biblice sau, cel mai frecvent, heraldice, transformând această instalație de încălzire într-o adevărată capodoperă artistică, „simbol al poziției sociale, al puterii economice, al credinței religioase, al fidelității politice, pentru familiile înstărite sau bogate din întreg Ardealul”⁷.

Muzeul de Etnografie și Artă Populară Săsească „Emil Sigerus”, din cadrul Complexului Național Muzeal ASTRA, are un patrimoniu de peste 7000 de piese, dintre care 1500 sunt cahle. Reprezentând adevărate valori istorice și opere de artă, prin munca restauratorului, cahlele obțin contur și formă, devenind expodate de bază în cadrul muzeului.

Dintre piesele restaurate de noi în laboratorul de restaurare ceramică al Complexului Național Muzeal ASTRA, sub îndrumarea restauratorului expert Sorin Fogarascher, am selectat pentru această prezentare cahlă cu numărul de inventar 4936 C. Prin intermediul acestei piese dorim să scoatem în evidență fazele și etapele conservării și restaurării unui obiect, prin găsirea celor mai adecvate metode de conservare și restaurare, care să corespundă principiului minimei intervenții și totodată să ducă la prelungirea vieții acestei piese cu valoare istorică și artistică, pentru a putea fi expusă și astfel, privitorul să se bucure de frumusețea și măiestria cu care a fost creată.

În prima fază s-a evaluat gradul de fragilitate a fragmentului de cahlă și starea lui de conservare. Printr-o examinare macroscopică nu putem examina decât suprafața, astfel pentru a determina compoziția materialului și a stabili cât de mult i-au fost afectate proprietățile fizico-mecanice am solicitat intervenția laboratorului de investigații fizico-chimice, care a eliberat buletinul de analiză⁸. O anamneză minuțioasă, ne-a permis să obținem maximum de informații referitoare la proveniență, cronologie, la starea și realizarea piesei⁹. Este vorba de o cahlă ce provine din centrul ceramic de la **Mădăraș** (județul Harghita) și aparține primei jumătăți a secolului al XIX-lea. A fost realizată din lut de cahle, cu mult nisip folosit ca degresant; are o pastă fină, omogenă, iar în urma arderii oxidante omogene (aprox. 900°C) a obținut o culoare roșu-cărămizie. A fost modelată prin presare manuală în tipar de lemn, angobată și smălțuită. În compoziția smălțului (60-70% dioxid de siliciu, 20% oxid de plumb, 10-20% carbonat de calciu) s-a adăugat și oxid de cupru pentru obținerea culorii verde. S-a evitat smălțuirea părților laterale pentru a nu se lipi în timpul arderii. După smălțuire, cahlă a fost lăsată la uscat și apoi introdusă din nou în cuptor, pentru cea de-a doua ardere.

Suprafața cahlă este dreptunghiulară, lipsește colțul din stânga jos (aproximativ 30% din cahlă). Întreaga compoziție ornamentală este realizată în relief. Într-un medalion circular format dintr-un șir de puncte este amplasat un vultur bicefal¹⁰, cu aripile deschise. Capetele sunt împodobite cu câte o coroană cu cruce de dimensiuni

⁷ BUCUR 2006, p. 13.

⁸ Buletinul de analiză nr. 264/09 a fost eliberat de laboratorul de investigații fizico-chimice al Complexului Național Muzeal ASTRA, Sibiu. Analiza a fost efectuată de expertul în investigații fizico-chimice și conservare preventivă Marta Guttman.

⁹ Pentru obținerea acestor informații am consultat bibliografia de specialitate și ne-am bucurat de colaborarea doamnei Karla Roșca, muzeograf responsabil de colecție.

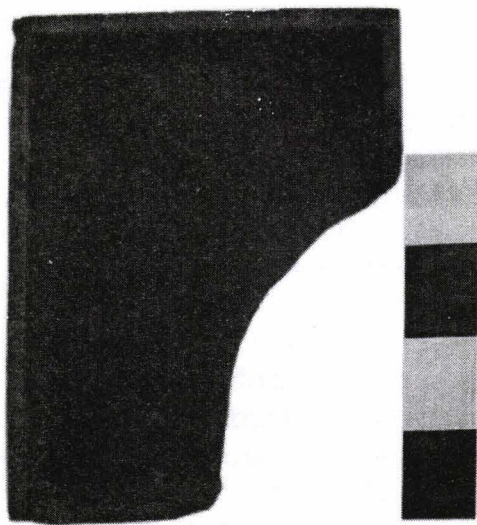
¹⁰ Vulturul bicefal este o invenție bizantină. În general vulturul a fost prezent în arta decorativă încă din cele mai timpurii epoci și este de natură simbolică cu o semnificație magică, religioasă sau heraldică. V. SLĂTINEANU 1972, p. 138; NICOLESCU, PETRESCU 1974, p. 44, 53.

reduse și două benzi oblice, unite ce formează un triunghi peste care s-a ridicat un turn mic cu o cruce. Într-o gheară vulturul ține sceptrul, iar în cealaltă (porțiunea lipsă), după cum reiese dintr-o altă cahlă, întreagă, pe care o avem ca martor pentru restaurare (cahla cu nr. inv. 1557-C¹¹), ține cel mai probabil globul cu cruce, însemne ale puterii imperiale. Vulturul poartă pe piept un scut fără însemne heraldice. Medalionul este încadrat în partea dreaptă de o sulită, iar în partea stângă conform analogiilor cel mai probabil de un șarpe cu coada încolăcită. Partea superioară a cahlei este decorată cu un șir de 10 perle despărțite la mijloc de o altă perlă dispusă mai jos, iar după partea care se păstrează întreagă se pare că partea inferioară avea 8 perle despărțite la mijloc de o inimă. Toată compoziția este încadrată într-o ramă liniară.

Faptul că această cahlă a fost montată într-o sobă este demonstrat de prezența produșilor de ardere și a înglobațiilor de lut din caseta interioară și de pe marginile exterioare. Suprafața smălțuită a cahlei prezintă murdărie aderentă, iar smălțul are microfisuri, zgârieturi și lacune cel mai probabil datorate unei uzuri funcționale. În general, cu cât smălțul este mai gros, cu atât proprietățile mecanice sunt mai mediocre¹². Elasticitatea smălțului depinde și de compoziția lui, cu cât cantitatea de oxizi acizi este mai mare, cu atât mai mare este și rezistența smălțului la acțiunea agenților chimici¹³. În cazul cahlei aflată în discuție smălțul a fost aplicat în strat subțire, destul de uniform și este de bună calitate.



față



verso

Ansamblu înainte de restaurare
Ensemble avant restauration

¹¹ KÁROLY, ROȘCA 2006, p.199, catalog 307, p. 271-272.

¹² MIHALCU 1970, p. 20.

¹³ GIVULESCU, DUICU, GONGESCU 1977, p. 240.

După ce ne-am asumat responsabilitatea examinării fragmentului pentru stabilirea diagnosticului și a tratamentelor ce vor fi aplicate, precum și documentarea tuturor acestor proceduri cu respectarea principiilor fundamentale ale restaurării și după ce am primit avizul comisiei, s-a trecut la conservarea și restaurarea practică. Exigența principiilor de restaurare este esențială pentru evitarea unor erori pe parcursul fluxului tehnologic, care a cuprins următoarele operații:

Conservarea curativă

Curățirea umedă necesară îndepărtării murdăriei aderente de pe suprafața cahlăi, a produșilor de ardere și a înglobațiilor de lut din caseta interioară și de pe marginile exterioare s-a realizat prin imersarea fragmentelor în soluție apoasă cu detergent neionic tip Romopal. Concomitent s-au făcut curățiri mecanice cu ajutorul unui burete ușor aspru.

Clătirea fragmentului de cahlă s-a realizat prin imersarea acestuia în două băi succesive de apă distilată la o temperatură de 20°C.

Uscarea fragmentului de cahlă. După scoaterea fragmentului din ultima baie de clătire acesta a fost așezat pe stativ și lăsat să se usuce la temperatura ambientală timp de 3 zile.

Degresarea suprafeței smălțuite. După uscarea fragmentului de cahlă am constatat că pe suprafața smălțuită mai există câteva pete de grăsime combinată cu produși de ardere. În aceste condiții cu ajutorul unui tampon de vată îmbibat în alcool etilic (C₂H₅-OH) cu o concentrație de 90% am îndepărtat petele.

Așa cum precizam mai sus smalțul prezintă microfisuri, zgârieturi și lacune datorate unei uzuri funcționale și nu unei calități precare a acestuia, din acest motiv nu este necesară consolidarea lui.



Ansamblu
după conservarea curativă
*Ensemble après la conservation
curative*

Pregătirea tehnică a lucrării de restaurare a cuprins următoarele operații:

- *Confecționarea armăturilor metalice.* Datorită faptului că lipsește aproximativ 30% din cahlă, deci o parte destul de mare, este necesară confecționarea unor armături metalice pentru a mări rezistența părții pe care urmează să o completăm. Astfel, din sârmă de inox de 1,5 mm grosime am confecționat o armătură de 28 cm lungime, calculând distanța ce urmărește marginea cahlăi, având grijă să nu depășească dimensiunile acesteia și ținând cont de faptul că 2 cm vor intra în găurile de prindere. Alte două armături de 9 cm, ce vor fi fixate pe diagonală, au fost confecționate tot din sârmă de inox, dar mai subțire, de 1mm, ghidându-ne după grosimea cahlăi în partea centrală. Pentru caseta interioară am realizat 6 știfturi din sârmă de inox de 1,5 mm grosime și 4 cm lungime.

- *Confecționarea găurilor pentru fixarea armăturilor metalice.* Cu ajutorul Motorului Tehnic Suspendat (MTS) am realizat 4 găuri de prindere a armăturilor metalice, fiecare având adâncimea de 1 cm. Pentru cele două găuri din rama cahlăi am folosit freza de 1,5 mm iar pentru cele două găuri din partea centrală freza de 1mm.

- *Confecționarea amprentelor pentru completarea fragmentului lipsă.* Pentru a putea completa fragmentul lipsă a fost necesară confecționarea unor amprente ce s-au realizat din plastilină de modelaj. Pentru suprafața smălțuită amprenta a fost luată după

o cahlă identică (nr. inv. 1557 C) urmând ca ipsosul să fie turnat din interior, iar pentru caseta interioară amprenta a fost luată de pe interiorul părții întregi al cahlăi aflate în restaurare urmând ca ipsosul să fie turnat din exterior.

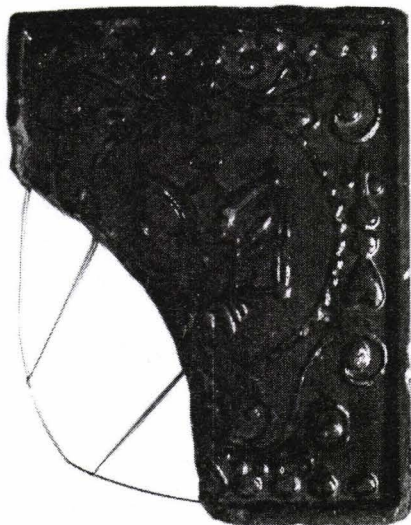
- *Pregătirea materialelor și a instrumentarului necesar.*

Procesul tehnologic al lucrării de restaurare

Fixarea armăturilor metalice. Cele 3 armături metalice au fost fixate în cele patru orificii cu rășină epoxidică de tip BISON. Aceasta este un adeziv bicomponent. Un component îl constituie rășina (substanță care se va transforma în agentul de lipire), iar al doilea component îl constituie întăritorul (substanță care va provoca reacția de întărire a rășinii, denumită și reacția de polimerizare).

Cele două componente în cantități egale au fost amestecate bine înaintea lipirii cu un bețișor ascuțit, iar amestecul obținut a fost introdus în cele patru orificii. După fixarea armăturilor în orificii s-a mai adăugat puțin amestec la suprafață pentru o mai bună rezistență. Lipirea armăturilor fixate pe diagonală de armătura de pe marginea cahlăi s-a realizat tot cu rășină epoxidică. Polimerizarea rășinii a avut loc în condiții normale, la temperatura mediului ambiant, cahlă rămânând neatinsă timp de 24 de ore.

Este de menționat și faptul că această operație nu încalcă principiul reversibilității, dacă se va dori îndepărtarea rășinii epoxidice se va folosi o soluție ce conține 38% toluen ($C_6H_5-CH_3$), 5% xilen ($C_6H_4(CH_3)_2$), 37% acetonă ($CH_3-CO-CH_3$) și 20% apă (H_2O).

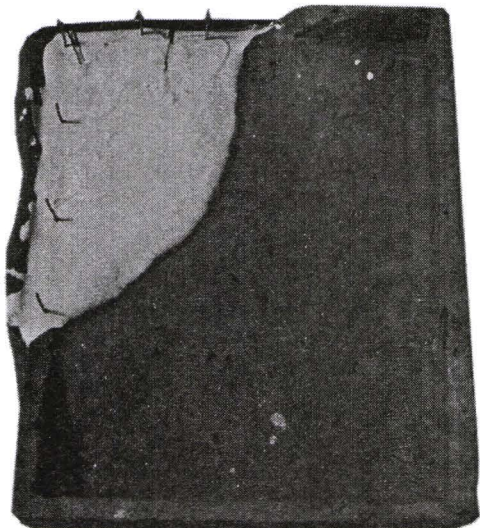


Ansamblu
după fixarea armăturilor metalice
*Ensemble après la fixation
des armatures métalliques*

Completarea fragmentului lipsă s-a realizat cu ipsos de modelaj care este un liant mineral higroscopic, compatibil cu suportul ceramic. Pentru prepararea ipsosului s-a folosit un bol de cauciuc și o spatulă, iar liantul s-a obținut prin componentele ipsos și apă. Pentru a realiza o priză mai bună înainte de completare pe canturile cahlăi s-a aplicat, cu ajutorul unei pensule, un strat subțire și uniform de poliacetat de vinil tip BISON D3.

Amprenta din plastilină a fost desprinsă de pe cahlă model și fixată pe partea lipsă a cahlăi aflate în restaurare. Turnarea ipsosului s-a făcut din interior. Imediat după turnare, pe linia casetei interioare au fost înfipite cele 6 știfturi din sârmă de inox. Această operație a fost necesară pentru a mări rezistența casetei interioare.

După 3 ore, timp în care ipsosul turnat s-a întărit, am trecut la completarea casetei interioare. Pentru această fază am fixat amprenta din plasatilină pe partea lipsă și am turnat ipsosul din exterior.



Montarea știfturilor metalice
Installation des goupilles métalliques

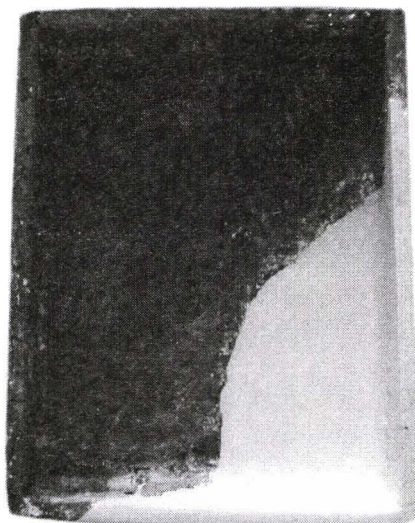


Caseta interioară după turnarea ipsosului
Cassette intérieure après le tournage du plâtre

Degroșarea completărilor. După aproximativ 40 de minute amprenta din plastilină a fost desprinsă și s-a efectuat degroșarea completărilor în caseta interioară și pe marginile exterioare ale acesteia cu ajutorul bisturiului. Ulterior s-a trecut și la degroșarea zonei cu décor în relief. Fiind o operație ce necesită mai multă acuratețe s-au folosit dălțițele de diferite forme. Aceste operații s-au realizat pentru a ușura finisarea finală.



Degroșarea suprafeței cu decor în relief
*Dégrossissement de la surface
avec décor en relief*



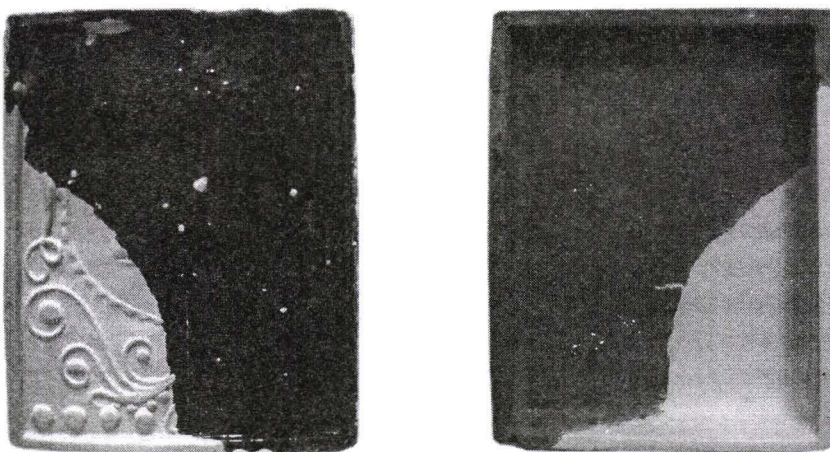
Ansamblu după degroșarea casetei
interioare
*Ensemble après dégrossissement
de la cassette intérieure*

Chituirea ciobiturilor și fisurilor. Ciobiturile și fisurile au fost chituite cu diluție de Keramiplast (tip EFA-PLAST). Acesta este o masă de modelat compusă din caolină naturală curățată, liant aglomerat pe bază naturală, pigmenți cosmetici anorganici, conservant alimentar, apă. Diluția a fost preparată cu apă distilată și am folosit trei diluții cu fluiditate diferită: nr. 1: foarte fluidă, nr. 2: mai puțin fluidă, nr. 3: o pastă untoasă.

Diluțiile 1 și 2 au fost aplicate în straturi succesive prin pensulări repetate, cu timp de uscare între pensulări. Diluția nr. 3 am aplicat-o la final cu o spatulă. Pentru a face o mai bună priză și a avea mai multă rezistență am preparat diluția nr. 3 cu lapte de aracet.

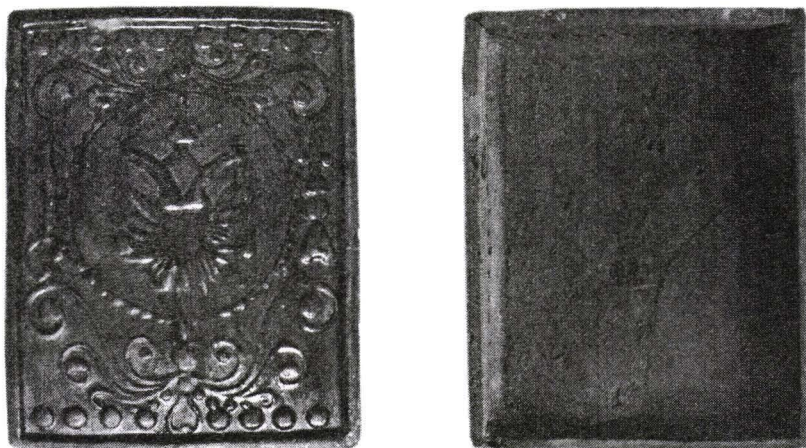
Finisarea completărilor și a chituirilor. Această operație are o deosebită importanță din punct de vedere estetic și are ca scop îndepărtarea tuturor erorilor. Astfel, după ce completările și chituirile s-au uscat total (după 24 ore) am trecut la finisarea acestora cu hârtie abrazivă de diferite granulații, iar finisarea finală am realizat-o cu un dop de plută. S-au îndepărtat striurile de la degroșare și s-a obținut o suprafață fină la exterior. În cutia interioară nu am insistat în mod deosebit cu finisarea deoarece originalul acestei părți nu este unul fin și neted. Praful de ipsos a fost constant aspirat.

Îndepărtarea prafului de ipsos de pe suprafețele nesmălțuite s-a realizat prin perierea cu o pensulă cu păr moale și aspirarea concomitentă a acestor suprafețe.



Ansamblu după finisare și după îndepărtarea prafului de ipsos
Ensemble après finissage et enlèvement de la poussière de plâtre

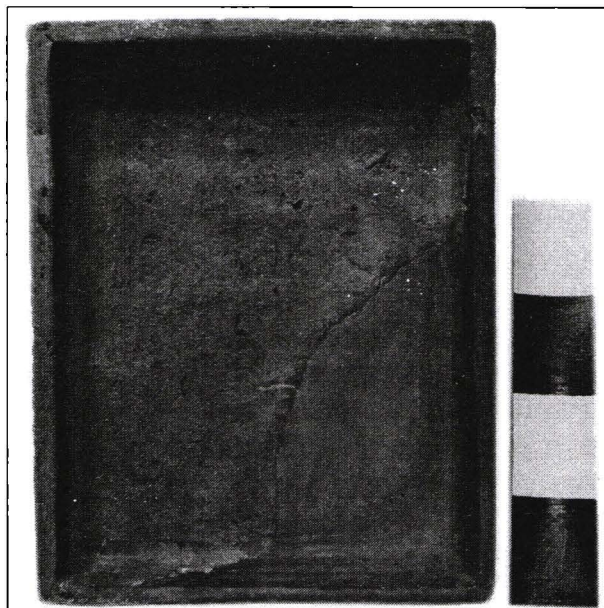
Integrarea cromatică. După finisarea și îndepărtarea prafului de ipsos a urmat integrarea cromatică ce s-a realizat prin pensulare, folosind culori de apă (tempera). Partea completată de pe fața cahlei a primit culoarea verde, dar cu o tentă mai deschisă decât originalul. Pentru partea completată din caseta interioară și marginile exterioare ale acesteia am folosit un maro-cărămiziu puțin mai deschis decât originalul.



Ansamblu după integrarea cromatică
Ensemble après intégration chromatique

Peliculizarea de protecție. Pentru această operație s-a ales un material peliculogen și anume Paraloid B72¹⁴ în concentrație de 5% (pentru a crea un luciu asemănător smalțului) diluat cu acetat de butil și aplicat prin pensulare (cu o pensulă moale, cu păr natural) în două straturi succesive pe toată suprafața interioară și exterioară a completărilor. Înaintea pensulării cu Paraloid B72, suprafața completată și integrată cromatic a fost foarte bine uscată (timp de două zile la temperatura ambiantă). Prin această peliculizare se va crea un film protector care va reduce riscul de desprindere a completărilor și a stratului de culoare și va face posibilă ștergerea lui de praf atunci când este nevoie. Acest material peliculogen poate fi ușor îndepărtat atunci când este necesar folosind acetatul de butil.

Fotografierea finală după operațiile de restaurare. În final s-a obținut o piesă de importanță istorică deosebită pentru secolul al XIX-lea, o cahă ce are următoarele dimensiuni: lățime 20,6 cm, lungime 25,5 cm, înălțime 4,5 cm.



Ansamblu după restaurare
Ensemble après restauration

¹⁴ Este un copolimer de metacrilat de etil și acrilat de metil (PEMA/MA) cu un raport molar de 70 : 30. Rămâne unul dintre puținii polimeri testați și cunoscuți în detaliu, utili în restaurare. Se prezintă sub formă de granule, incolore, dure, se aplică în soluție, iar gradul de penetrare într-un strat poros depinde de natura solventului și de concentrația de paraloid. Prezintă solubilitate foarte bună în hidrocarburi aromatice (toluen, xilen), cetone (acetaonă, metil-etil-cetonă), esteri (acetat de metil, acetat de etil, acetat de butil) și o solubilitate limitată în alcooli. A fost considerat de Feller ca etalon de stabilitate pentru clasa A în ierarhizarea materialelor din punctul de vedere al stabilității lor în timp.

Propuneri privind modul de manipulare, ambalare, transport, expunere și depozitare

Manipularea cahlei se va face cu multă grijă, dacă este posibil numai de către persoane instruite în legătură cu efectuarea ei corectă. Recomandăm evitarea totală a șocurilor mecanice, evitarea prinderii doar de o latură sau de partea în care s-au făcut completări. Se vor folosi ambele mâini, utilizându-se mănuși din bumbac, o mână va fi așezată în cutia interioară, iar cealaltă va sprijini latura cahlei într-o parte în care nu sunt făcute completări.

Ambalajul trebuie făcut din materiale rezistente și rigide, trebuie să fie impermeabil, să asigure o bună izolare termică a conținutului. Materialele folosite trebuie să atenueze șocurile și trepidațiile (materiale elastice tampon) și să fie inerte din punct de vedere chimic.

În timpul transportului cutia nu trebuie să fie târâtă sau bruscată și trebuie să fie bine fixată în mijlocul de transport.

Expunerea piesei se va face în vitrine, așezată în poziție de echilibru, cu fața în sus, pe o suprafață plană sau puțin înclinată. Se va evita expunerea ei în apropierea corpurilor de încălzire ale încăperii, se va evita contactul direct al luminii naturale mai ales pe suprafețele ce prezintă integrări cromatice. Se va opta pentru o sursă de lumină incandescentă aflată la distanță de vitrină, dar care să asigure o percepție vizuală de bună calitate (aprox. 100 lx). De preferat ar fi ca spațiul de expunere să fie iluminat doar atunci când sunt vizitatori. De asemenea, spațiul expozițional trebuie să asigure stabilitate microclimatică (T 18-20° C și UR 50-65%)

Depozitarea cahlei se va face într-un spațiu adecvat care îndeplinește următoarele condiții¹⁵: salubritate, stabilitate microclimatică (T 18-20° C și UR 50-65%), fiabilitatea instalațiilor, rezistența plafoanelor, absența poluării alcaline¹⁶. De preferat ar fi ca modulul de depozitare să fie închis cu uși prevăzute cu geam (pentru a se evita pătrunderea prafului) iar în acest modul piesa să fie așezată în poziție de echilibru, cu fața în sus și îmbrăcată într-un săculeț de netex. Nu sunt admise suprapunerile. Sunt necesare verificările periodice, desprăfuiri numai cu pensule moi, evitându-se curățirile umede.

Contribuțiile noastre privind modul de conservare și restaurare a ceramicii permit cunoașterea unor aspecte ale stilului de muncă, modul de folosire, dozare și aplicare a unor materiale și substanțe reversibile și compatibile.

¹⁵ Aceste condiții trebuie să le îndeplinească și un spațiu expozițional.

¹⁶ MOLDOVEANU, 2003, p. 175.

BIBLIOGRAFIE:

- BLAGA 1944 = LUCIAN BLAGA, *Trilogia culturii*, București, 1944.
- BRANDI 1996 = CESARE BRANDI, *Teoria restaurării*, București, 1996.
- BUCUR 2006 = CORNELIU BUCUR, *Cuvânt înainte*, în *Mărturii ale civilizației transilvănene. Colecția de cahle a Muzeului „ASTRA”*, Editura ASTRAMUSEUM, Sibiu, 2006.
- CHEVALIER, GHEERBRANT 1994 = JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, 1994.
- DEX 1998 = *Dicționar Explicativ al Limbii Române*, București, 1998.
- DUNĂRE 1979 = NICOLAE DUNĂRE, *Ornamentica tradițională comparată*, București, 1979.
- GIVULESCU, DUICU, GONGESCU 1977 = IULIAN GIVULESCU, ION DUICU, LIDIA GONGESCU, *Tehnologia materialelor ceramice*, București, 1977.
- HÖLLRIGL 1930 = JÓZSEF HÖLLRIGL, *Árpádkori kerámikánk*, în *AÉ*, XLIV, 1930.
- KÁROLY, ROȘCA 2006 = SZÖCS FÜLÖP KÁROLY, KARLA ROȘCA, *Mărturii ale civilizației transilvănene. Colecția de cahle a Muzeului „ASTRA”*, Editura „ASTRAMUSEUM”, Sibiu, 2006.
- MAYER 1988 = FRANZ SALES MAYER, *Ornamentica*, vol. I, București, 1988.
- MIHALCU 1970 = MIHAI MIHALCU, *Conservarea obiectelor de artă și a monumentelor istorice*, București, 1970.
- MOLDOVEANU 2003 = A. MOLDOVEANU, *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, ediția a 2-a, București, 2003.
- NICOLESCU, PETRESCU 1974 = CORINA NICOLESCU, PAUL PETRESCU, *Ceramica românească tradițională*, București, 1974.
- OLTEANU, ȘERBAN 1969 = ȘTEFAN OLTEANU, CONSTANTIN ȘERBAN, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova*, București, 1969.
- PASCU 1954 = ȘTEFAN PASCU, *Meșteșugurile tradiționale din Transilvania până în secolul al XVI-lea*, București, 1954.
- SĂNDULESCU –VERNA 2000 = C. SĂNDULESCU–VERNA, *Materiale și tehnica picturii*, Timișoara, 2000.
- SLĂTINEANU 1972 = BARBU SLĂTINEANU, *Studii de artă populară*, București, 1972.
- SOPRONI 1986 = SANDOR SOPRONI, *Nachvalentinianische Festungen am Donaulimes*, în *Studien zu den Militärgrenzen Roms*, III, Stuttgart, 1986.

MOBILIER PICTAT DIN TRANSILVANIA: PREZENTARE ȘI RESTAURARE

Abstract: The development of painted furniture took place over a period of approx. 400 years, having a real boom in the nineteenth century. The transition from the old carpenter's technique, to the new joiner's technique occurred gradually with the emergence and development of sawmills and with new processing and decoration techniques.

With the advance and development of joinery craft, certain centers have developed and stood out, namely: Cata, Beia, Drauseni, Brasov, Saschiz, etc. Sighisoara. These centers have used in the decoration of furniture, elements of the great European styles: Baroque, Renaissance and Rococo.

The usage of symbols (the tree of life, the column, the pomegranate, the snake, the rose, the cone of abundance etc.) on pieces of furniture is an acknowledgment of feelings, wishes and fears of the past. The symbol is lost once with the advent of pieces produced in series and the decline in artistic activity at the end of the nineteenth century. The attempt to revive this craft in the next century has not led to the creation of comparative products.

The hope chest belonging to the collections of "The Museum of the Hârtibaciu Valley" in Agnita city comes from Altana, Sibiu County, Sedler family.

The piece was attributed to the Peasant Baroque style in Transylvania, yet, one can observe Renaissance elements too (columns and ornamental arches surrounding ornamental fields).

The manufacture of the piece, earlier interventions, over time, aging of the materials, and the inadequate preparation of the painted layers were the key factors in its degradation.

The complexity of the structure of the piece has created a range of conservation problems. Elements of the framework together with humidity fluctuations have amplified the degradation of the piece, by producing cracks, detachments, etc. The spaced component parts and unequal fittings – because of different detachments – together with the loss of the properties of the adhesives made part of the constituent elements and fragments to be lost, and another part to be detached resulting in a "game" of the panels. The restoration operations were: strengthening of the powdery layer of painting, dimensional completion, stripping the painted cover, cleaning, grouting, color integration, varnishing and waterproofing of the unpainted surface.

Dezvoltarea mobilierului pictat din Transilvania

Dezvoltarea meșteșugului mobilierului pictat a avut ca punct de plecare începutul secolului al XVI-lea, urmând să crească și să prospere o perioadă de cca. 400 de ani. Înaintea apariției mobilierului pictat (tâmplăresc), se confecționau piese de mobilier realizate de dulgheri, prin cioplire. Apariția noului meșteșug a fost posibilă în secolul

al XV-lea odată cu apariția și răspândirea gaterelor și, implicit, a unor noi tehnici de prelucrare și de decorare. Atunci a fost posibilă înlocuirea esențelor tari de lemn, greu de prelucrat, cu scânduri de esență moale, care nu mai erau debitate și asamblate prin procedeele dulgherești, ci prin sisteme de îmbinare utilizate de tâmplari (încheietura dreaptă, coadă de rândunică etc.). În acest fel redefinirea constructivă și decorativă a mobilierului a fost realizată aproape în întregime. Pentru realizarea lăzilor dulgherești, lemnul de esență tare era optim pentru cioplit sau sculptat. La lăzile realizate de tâmplari era folosit lemnul de brad datorită ușurinței prelucrării dar avea nevoie să fie acoperit cu vopsea. „Este vorba de un procedeu în care materialul dicta tehnica decorării, ceea ce este adesea considerat factorul principal în apariția și răspândirea meșteșugului mobilierului pictat”¹.

Până la apariția mobilierului pictat, lăzile de dulgherie erau confecționate în toate zonele împădurite ale României. După dezvoltarea și răspândirea mobilierului de tâmplărie, mobilierul realizat de dulgheri a devenit o marfă ieftină, confecționată în special de meșteri de la țară.

Dezvoltarea meșteșugului mobilierului pictat este evidentă în prima jumătate a secolului al XVII-lea, caracterizat printr-un stil unitar, expresiv. În prima parte a secolului al XVIII-lea au fost confecționate destul de puține obiecte, posibil datorită tulburărilor politice-economice. A doua parte a secolului al XVIII-lea a fost mult mai bogată în piese de mobilier, fiind o perioadă înfloritoare în timpul împărătesei Maria Theresa și a guvernatorului Transilvaniei, Samuel von Brukenthal. Secolul al XIX-lea reprezintă perioada de înflorire a mobilierului pictat țărănesc. „Sfârșitul veacului al XIX-lea este martorul declinului acestei activități artistice, iar încercările de revigorare din secolul următor nu au mai dus la creații comparative”².

Odată cu apariția mobilierului pictat, rolul culorilor, decorul și simbolurile au devenit extrem de importante.

Centre de mobilier pictat din Transilvania

Regiunea Brașovului, prin localitățile sale (Cața, Beia, Brașov), a fost una dintre zonele care au dat cele mai frumoase piese de mobilier pictat din Transilvania. Cunoașterea meșteșugului și talentul meșterilor au ajutat la îmbogățirea și personificarea obiectelor prin combinarea elementelor de arhitectură cu motive florale și vegetale realizate exemplar. În această perioadă sunt combinate motive din arhitectură, coloana stilizată cu soclu, arcada cu motive zoomorfe (șarpele, porumbelul), care sunt mai rar întâlnite pe piesele de mobilier. Specific acestei zone este compartimentarea temeinică a suprafețelor, cât și efectul realizat prin folosirea tonurilor închise și deschise în nuanțarea conturilor la flori și frunze. Compartimentarea suprafeței decorative centrale și utilizarea tonurilor și conturilor crează iluzia optică a vechiului sistem constructiv în ramă și tăblie.

Fără îndoială cele mai reprezentative și importante centre de mobilier pictat din sudul Transilvaniei au fost la: Brașov, Cața, Beia și Sighișoara.

Lăzile de Brașov sunt poate cele mai răspândite piese de mobilier lucrate în serie, ele fiind găsite aproape pe tot teritoriul României. Acestea nu erau vândute numai în târgurile din Transilvania, ci aveau o piață de desfacere mult mai largă, ce cuprindea Principatele Românești extracarpătice și Balcanii. Acest model era realizat de meșterii

¹ Roswith Capesius, *Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei*, București, 1983.

² Ibidem.

sași din Brașov, românii din Scheii Brașovului și secuii din Miercurea Ciuc. Decorația acestor lăzi nu seamănă cu nimic din moștenirea decorativă a Transilvaniei.

Decorul întâlnit pe lăzile brașovenești are ca și caracteristică esențială efectul de draperie cu șnururi sau panglici la care se alătură în partea inferioară un șirag de flori. În centrul compoziției de pe lăzile de Brașov se regăsește motivul strugurelui cu unele excepții. Deși decorul și modul de abordare este aproape identic, există și deosebiri ornamentale cu o încărcătură simbolică importantă. Roswith Capesius, în cartea sa *Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei*, ne prezintă o ladă de zestre brașovenească ca fiind caracteristică. Aceasta este ornamentată cu motivul cornul abundenței orientat cu deschiderea în sus (un element decorativ cu o simbolistică venită tocmai din mitologia greacă), din care pornesc două buchete de flori, pe lateralele fațadei³. Din lăzile analizate am descoperit că acest ornament simbolic este singular, însă dispunerea, aranjarea grafică este la fel ca la celelalte lăzi de Brașov cercetate, aparținând colecțiilor Muzeului ASTRA. De menționat este faptul că acest ornament a fost rar întâlnit la piesele de mobilier pictat.

Un alt element important privind identificarea apartenenței zonale a pieselor este feroneria neagră caracteristică acestui tip de lăzi (brașovenești).

Sighișoara a fost centrul unde s-au confecționat cele mai multe piese de mobilier pictat, care au împânzit târgurile din sudul Transilvaniei. Tot aici și-au desfășurat activitatea mulți meșteri calificați și mai puțin calificați.

Unul dintre modelele decorative utilizate la Sighișoara a fost acela al lăzilor în șase câmpuri, ordonate câte trei, în forma unei table de șah. În acest fel au fost realizate mai multe tipuri decorative. Un model este simetric atât față de ambele axe, pe când alte modele sunt simetrice față de axul vertical, iar decorul constă în flori, lujeri și ghirlande⁴. Culorile folosite erau albastru, verde și roșu pentru câmpurile ornamentale, iar pentru fond se folosea albastrul, verdele și maroul și imitația fibrei lemnoase (furniruri).

Floarea nelipsită din aceasta categorie de piese de mobilier era trandafirul stilizat, creionat sub formă de roată, prin utilizarea a doua culori (roșu și alb). „Garoafele turcești, cu cornulețele lor spiralate, lăcrămioarele și florile de nu-mă-uita nu lipsesc nici ele”⁵.

De regulă predominau buchetele fără vază și mai târziu apare ghirlanda în Stil Empire.

Marea majoritate a lăzilor de Sighișoara, realizate la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ornamentate în șase câmpuri, sunt îmbinate la colțuri în unghi drept.

Un alt element caracteristic întâlnit la lăzile de Sighișoara este pictarea, într-o manieră naivă, a unor copaci, denumiți și „copaci ai sufletului”, în interiorul capacului.

La începutul secolului al XX-lea, lăzi de zestre au fost realizate și sub influența Stilului Poporanist, după ce moda mobilierului furniruit s-a dezvoltat în orașe și sate. În acest fel au apărut lăzi confecționate și decorate schematic în amintirea vechilor modele.

Poporanismul a fost un curent literar apărut în România la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ale cărui idei susțineau inspirarea operelor literare din viața poporului, având ca scop emanciparea populației de la sate, atât din

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994, vol. I, A-D

⁴ Roswith Capesius, *op. cit.*

⁵ Ibidem.

punct de vedere material cât și cultural. Revista care a promovat Poporanismul a fost *Viața Românească* (1 martie 1906, Iași), sub conducerea lui Garabet Ibrăileanu, care solicita scriitorilor simpatie pentru clasa țărănească și avea ca principiu promovarea unei culturi naționale (constatându-se depărtarea între clasele sociale) și apropierea de cei mulți, într-o mare înapoiere spirituală⁶.

Poporanismul s-a manifestat ca un curent literar și ca o direcție în cultura română.

Fenomenul se poate ușor verifica în toate sectoarele culturii noastre, ca și în viața publică agitată a epocii. Atașamentul față de popor, sau dacă preferăm, idealul militant, mesianic, care, glorificând virtuțile maselor, vizează ridicarea condițiilor materiale și spirituale de existență a țăranului.

Poporanismul a constituit, după 1906, expresia spiritualității românești (în special a cercurilor de stânga), mișcare ce avea să fie dramatic întreruptă de primul război mondial.

O parte din lăzile de zestre aparținând colecției CNM ASTRA, încadrate în Stilul Poporanist, au fost realizate sub influența schematică a modelelor decorative de tip „brașovenesc”, prin sugerarea formelor de draperie pe frontonul lăzii.

Restaurare mobilier pictat

1. Obiect: Ladă de zestre pictată;

2. Număr de inventar. 5279;

3. Posesor. Muzeul „Valea Hârtibaciului”;

4. Dată: 1799

5. Materiale: lemn (rășinoase), metal (fier bătut la cald), culori de apă (tempera);

6. Dimensiuni: lungime 152,5 cm, lățime 62,5 cm, înălțime 57 cm;

Lada de zestre aparține colecțiilor Muzeului „Văii Hârtibaciului” din Agnita, provine din localitatea Alțâna, județul Sibiu, familia Sedler.

Piesa are formă paralelipipedică, a fost realizată din lemn de brad și pictată în culori tempera. Lada a fost confecționată cu susținere pe orizontală (*Kasten*), iar lemnul a fost debitat tangențial, cu grosimea scândurii de 2 cm, cu îmbinări în coadă de rândunică. Capac este prins în balamale și două încuietori metalice cu broască și arc.

Panoul frontal și capacul sunt împărțite în câte trei registre realizate în cadru și tăbie.

Procesul tehnologic folosit pentru aplicarea straturilor de preparare al piesei este: clei proteinic, pentru închiderea porilor, strat de grund cu o cantitate foarte mică de clei și pigmenți.

Pe piesă se întâlnește o gamă variată de culori de la roșu pentru profilele brâielor și profilelor câmpurilor ornamentale, până la verde-turchiz pentru fond. Albul cald este folosit și el într-o mare măsură. De menționat este faptul că dispunerea acestor culori pe anumite zone este identică cu dispunerea acelorași culori la unele piese de mobilier care provin din localitatea Saschiz.

Din punct de vedere artistic, lada beneficiază de un bogat decor pictat fiind încadrată în Stilul Barocului Țărănesc din Transilvania având și elemente renaștentiste (colonete și arcade) care încadrează câmpurile ornamentale.

⁶ Preot dr. Negoescu Nicolae.

1. Cele trei câmpuri ornamentale realizate în cadru și tăblie, de pe fațada lăzii au fost delimitate de colonete, pe care au fost pictate panglici. Câmpurile ornamentale laterale ne relevă două peisaje cu încărcătură simbolică deosebită, care ilustrează doleanțele celui care a comandat lada. Este reprezentat cornul abundenței într-un peisaj agricol, care simbolizează prosperitate și belșug peste câmpuri.

Un alt element simbolic este șarpele, care reprezintă linia vie, așa cum spune Andre Virel, el este o abstracție întrupată deoarece nu are început, poate reprezenta orice și se poate metamorfoza în orice. În arabă șarpele este *el-hayat* și se traduce *Cel de viață dătător*. Pe plan uman el este simbolul sufletului și al libidoului.

Un alt element simbolic important este redarea naturii înconjurătoare cu accent pe apă, cu precizarea că hrana vine din apă, ocupația de bază fiind agricultura și pescuitul, binecuvântate din cer de divinitate prin „Cornul abundenței” revărsat peste pământuri. Deasupra arcadelor sunt pictați trandafiri albi, care reprezintă puritate.

În câmpul ornamental central a fost scris numele posesorului și anul „MICHAEL GORES 1799”.

Tot pe fronton în partea inferioară este scris un citat cu trimitere la Dumnezeu.

2. Lateralele lăzii au fost realizate tot în cadru și tăblie, câmpurile ornamentale imitând marmura cu nuanțe de alb cald și orange.

3. Capacul lăzii a fost și el realizat după același model ca și frontonul lăzii, în trei câmpuri ornamentale, unde pe părțile laterale au fost pictate medalioane cu buchete de trandafiri albi și gura leului. În axul central de pe capac a fost pictat un motiv decorativ sub formă de blazon.

4. În interiorul capacului a fost scris un text în culoare albă, care se desfășoară pe un fond roz cu chenar roșu, iar restul suprafeței de pe capac este de culoarea albastră.

Descrierea elementelor metalice

Pieseile metalice sunt balamale și încuietori. De remarcat faptul că lada are în componență două încuietori cu chei diferite, ceea ce amintește de lăzile de breaslă. Balamalele au forma unor benzi care încep din capătul frontal al panoului capacului, continuă pe toată lățimea panoului spate și sfârșesc după ce sunt îndoite sub panoul inferior. Metalul balamalelor și încuietorilor prezintă produși de coroziune, iar cuiele de montaj sunt subțiate. O parte din cuiele metalice - care sunt realizate manual, prin batere la cald - au fost înlocuite la reparații ulterioare cu cuie industriale.

Starea de degradare a obiectului și operațiile de restaurare

Cauzele care au dus la degradarea lăzii sunt numeroase și variate. Urmările degradărilor apărute, au forme diferite și amplificate de diverși factori.

Dintre influențele exercitate de factorii de mediu, umiditatea are în mod special, efecte negative asupra obiectelor. Fluctuația dintre umiditatea ridicată și scăzută a condus la o dilatare și contragere continuă a panourilor de lemn. În această situație presiunea exercitată prin mărirea în volum, a slăbit serios structura materialului. De asemenea, umiditatea a constituit baza dezvoltării microorganismelor care au atacat materialele organice.

Temperaturile ridicate din interior au produs indirect deteriorări prin scăderea umidității și uscarea lemnului. Temperaturile scăzute, duc la creșterea umidității și implicit a mării volumului în cazul materialelor organice.

Modul de confecționare a piesei, trecerea timpului, îmbătrânirea materialelor și prepararea neadecvată a straturilor picturale au fost factori esențiali în degradarea piesei, pornind de la stratul de clei izolator până la straturile de culoare. Preparația de grund, care a fost aplicată pe piesă, este de proastă calitate deoarece cantitatea de clei din compoziție a fost foarte mică.

La nivelul suportului și structurii din lemn piesa a prezentat următoarele degradări:

Datorită mediului în care a fost păstrată lada de zestre a prezentat o serie de degradări pornind de la structura din lemn până la exteriorul pictat.

Privind modul neadecvat de păstrare al piesei, aceasta a acumulat în timp: depozite de murdărie aderentă și ancrasată (boabe de porumb, semințe, praf, pânze de păianjen), pete de natură diversă de culori diferite. Aspectul lemnului este îmbătrânit și pătat pe spatele și pe fundul lăzii.

„Datorită complexității structurii piesei, aceasta a creat și o problemă variată privind starea de conservare. Elemente montate în sistemul de construcție, împreună cu fluctuațiile de umiditate au amplificat fenomenul de degradare a piesei, prin producerea de crăpături, contrageri, desprinderi ale elementelor aplicate. Elemente componente distanțate și montaje inegale - datorită contragerilor diferite - împreună cu pierderea proprietăților adezivilor au contribuit ca o parte din elementele și fragmentele constitutive să lipsească, iar o altă parte dintre acestea să fie dezlipite generând un joc al elementelor și panourilor”⁷:

- crăpături se întâlnesc pe laterale lăzii, pe panourile din față, și în spate și pe fundul lăzii;

- zgârieturi, lovituri, zone de eroziune pe suprafața lemnului în partea inferioară;

- lipsa mai multor șipci profilate în partea superioară și inferioară a piesei;

Piesa prezintă atac activ de insecte xilofage (*Anobium punctatum* combinat cu *xestobium rufovilosum*), vizibil în special la bază și pe spatele lăzii. Acest atac se explică prin faptul că în unele zone umiditatea a fost mai accentuată datorită condițiilor de depozitare și de expunere.

Capacul lăzii a fost vopsit cu o culoare de ulei maro-roșcat, care a fost aplicată în mai multe straturi, probabil datorită faptului că o mare suprafață de strat pictural (cca. 40%) de pe capac s-a pierdut.

Uzura funcțională se întâlnește la locul de închidere al capacului, la bordurile inferioare și la bordurile panoului capacului.

Degradări la nivelul stratului pictural:

Factorul principal care a dus la degradarea straturilor de preparație a fost fluctuația de umiditate, iar la acest factor se adaugă calitatea proastă a grundului. Astfel, în straturile de preparație au apărut zone lacunare cu vizibilitate la suport, lacune ale peliculei de culoare, exfolieri, pierderi de strat pictural pe toată suprafața.

Degradările întâlnite la straturile de preparație sunt: fizico-mecanice (lovituri, zgârieturi, uzură funcțională), fizico-chimice (îmbătrânirea materialelor, efectul luminii asupra materialelor), biologice (atac insecte xilofage), chimice (pete de natură diversă).

⁷ Restaurator lemn - Nicolae Potcovel.

Degradări la nivelul elementelor din metal:

Elementele constitutive din metal prezintă produși de coroziune, elemente schimbate, deformări, cât și depozite de murdărie, praf și pânze de păianjen.

Operații de restaurare efectuate

Restaurarea lăzii de zestre a presupus o serie de operații de restaurare complexe.

Prima operație de restaurare a constat în consolidarea profilactică a stratului de pictură. S-a efectuat acolo unde proprietățile adezive și coezive ale stratului pictural sau deteriorat, acolo unde culoarea avea aspect pulverulent și se exfolia. Aplicarea foiței și a soluției de clei de iepure pe zonele afectate, a fost urmată de fixarea foiței cu fierul de călcat. Astfel, sub temperatura fierului de călcat, la 65 %, cleiul pătrunde în stratul pictural pulverulent sau dislocat, unind legăturile sau consolidând legăturile degradate ale vechiului adeziv.

Asigurarea sănătății lucrării, din punct de vedere structural s-a realizat prin operația de consolidare structurală, care este una din cele mai importante lucrări de restaurare. Stabilizarea începe din interior spre exterior, prin îmbibarea lemnului fragilizat, cu substanțe care întăresc (dar în același timp sunt și elastice), pereții galeriilor redobândind astfel stabilitatea. Consolidarea structurală am realizat-o cu Paraloid B72 dizolvat în acetonă.

Stabilizarea structurii piesei a fost necesară atât din punct de vedere estetic, cât și datorită protecției suportului și a stratului pictural. Această stabilizare și completare dimensională s-a realizat prin fixarea și completarea elementelor lipsă (elemente ornament profilate, cepuri) cu material lemnos de aceeași esență.

Elementele ornament ușor detașabile au fost demontate, curățate de vechiul adeziv, cu bisturiu și pensulă și cu o soluție formată din detergent C 2000 - 2%, alcool etilic 24%, apă distilată 74% și picături de amoniac. Remontarea acestora a fost făcută cu clei de iepure în concentrație de aproximativ 30%. S-a optat pentru folosirea cleiului de iepure, datorită proprietăților elastice ale acestuia⁸.

Curățirea suportului din lemn pe suprafața nepictată am realizat-o cu soluție pe bază de apă, alcool, detergent C 2000 și amoniac, în proporții diferite, în funcție de zonele cu murdărie.

Elementele metalice nedetașabile (cele două balamale care prind capacul lăzii și paftalele încuietorilor) au fost curățite mecanic cu bisturie, perii de sârmă ca în final tratamentul chimic să fie realizat cu complexon 10%, ducând la îndepărtarea oxizilor. La încuietori și chei tratamentul chimic s-a realizat cu acid fosforic 15% cu inhibitor de coroziune, tiouree 4%.

Curățirea suprafețelor pictate s-a realizat cu amestecuri de solvenți, conform testelor efectuate. Îndepărtarea murdăriei s-a realizat pe suprafețe mici bine delimitate cu ajutorul tampoanelor de vată, a compreselor și a instrumentelor specifice, cât și mecanic cu bisturiul, chiureta etc. Pe suprafețele pictate, prezentând murdărie ancrasată și vernis înnegrit (zonele în tonuri de alb și scrisul), am folosit soluția de curățire 1 din rețetele 1-6 după „școala rusească”.

Profilele câmpurilor ornamentale și elementele inferioare profilate au avut nevoie de aplicarea unor comprese cu o soluție formată din apă 20%, alcool 70%, amoniac 10%

⁸ Restaurator lemn - Nicolae Potcovel.

cu rolul de a înmuia și disloca straturile de murdărie și de vernis degradat. Compresesele au fost aplicate timp de 5-10 minute, în funcție de grosimea și rezistența stratului de murdărie și vernis.

Chituirea am realizat-o cu chit sintetic Modostuc îmbunătățit cu clei de pește în proporție de 8-10% pentru o mai bună aderență, pe suprafețele lacunare ale piesei precum și pe elementele noi adăugate. Chitul s-a aplicat cald, cu ajutorul pensulei, iar după uscare chitul a fost șlefuit la nivelul suprafeței stratului pictural. Șlefuirea s-a realizat cu ajutorul dopului de plută umezit, iar îndepărtarea surplusului de chit cu soluție de gălbenuș de ou și conservant.

De menționat este faptul că toată suprafața piesei prezenta lacune de diferite mărimi, iar datorită sistemului de construcție complicat, cu foarte multe unghiuri și suprafețe, care nu sunt plane, chituirea și șlefuirea au fost operații complicate.

Integrarea cromatică s-a realizat pe zonele chituite și șlefuite, utilizând coloranți pe bază de apă. Tehnica de aplicare a colorantului a fost în concordanță cu suprafața pictată originală precum și ținând cont de uzura funcțională a stratului de culoare. Astfel, s-a folosit tehnica de aplicare *tratteggio*, pe direcția tușelor de culoare originală, și tehnica de aplicare *rittoco*. Au fost alese aceste două tehnici deoarece suprafețele picturale sunt variate existând zone care se mulau pe una din tehnici (exemplu colonetele aplicate care despart cele trei câmpuri ornamentale au fost realizate în *rittoco*).

O serie de intervenții speciale au fost efectuate la capac pentru a-și redobândi aspectul original și pentru a se integra estetic în ansamblul piesei.

Procesul de decapare a vopselei capacului a implicat hotărârea, care trebuia avută în vedere decapării sau nu a vopselei maron, pentru a ajunge la substanța originală a piesei. Această operație a fost una din cele mai dificile hotărâri pe care a trebuit să o iau la această lucrare de restaurare. Observația în lumină razantă și prin lupă a capacului a fost hotărâtoare în privința decapării capacului, deoarece se observau urme consistente de material original.

S-au efectuat teste de curățire cu: diluant, alcool, soluție (apă 60%, alcool 35%, amoniac 5% și detergent picături). Un alt procedeu a fost încălzirea suprafeței cu feun termo-reglabil care încălzea suprafața locală și o detașa de substanța originală.

În urma testelor efectuate am determinat combinația, care a ajutat la îndepărtarea vopselei de ulei.

Toate aceste metode sau soluții nu au dus la nici un rezultat mulțumitor și anume îndepărtarea treptată și controlată a straturilor de vopsea pentru ca în urma decapării, suprafața să rămână lizibilă și încadrată în ansamblu.

Produsul care a îndepărtat controlat straturile de vopsea, a fost decapantul Szuper Kromofag. Acesta l-am aplicat prin pensulare pe suprafețe mici bine determinate pentru a putea controla îndepărtarea vopselei, iar timpul de acțiune a fost de 5 minute. Surplusul de vopsea a fost îndepărtat cu vată.

În urma operației de decapare am realizat fotografii sub lupă pentru a observa degradările stratului pictural de pe capac. Am constatat că spre deosebire de cutia lăzii care prezenta masive urme de pulverulență, straturile de preparare de pe capac sunt uscate, casante și opace.

Pictura originală de pe capac se mai păstrează în proporție de cca. 40%, aceasta fiind puternic afectată de vopseaua aplicată ulterior, care a pătruns în toate denivelările și porii stratului original, producând degradarea acestuia.

Datorită mediului în care a stat piesa, a mișcării și deformării profilelor câmpurilor ornamentale, aceasta prezintă depozite de praf, nisip care trebuiau îndepărtate.

Operația de chituire am realizat-o pe zone care puteau fi reîntregite pentru a oferi capacului o bună încadrare în ansamblul piesei din punct de vedere estetic. Astfel chituirea am realizat-o cu chit Modostuc și clei de pește în proporție de 8-10% pentru o mai bună aderență, pe suprafețele lacunare ale capacului. Chitul s-a aplicat cald, cu ajutorul pensulei, iar după uscare chitul a fost șlefuit la nivelul suprafeței stratului pictural. Șlefuirea s-a realizat cu ajutorul dopului de plută umezit, iar îndepărtarea surplusului de chit am realizat-o cu soluție de gălbenuș de ou și conservant.

Vernisarea suprafeței pictate s-a efectuat cu un vernis pe bază de rășină naturală-Damar-dizolvat în terebentină, în proporție de 10-12%. Vernisarea s-a făcut cu pensula, acoperind întreaga suprafață pictată, în două straturi, la interval de 24 de ore.

Hidrofugarea am realizat-o cu soluție de ceară de albine dizolvată în petrol în proporție de 20%. Soluția a fost aplicată, cu pensula, în 2 straturi pe suprafața de lemn nepictat.



Ladă de zestre în Stil Poporanist
Hope chest in „Poporanist” style



Ladă de zestre din Sighișoara
Hope chest from Sighișoara



Ladă de zestre din Beia
Hope chest from Beia



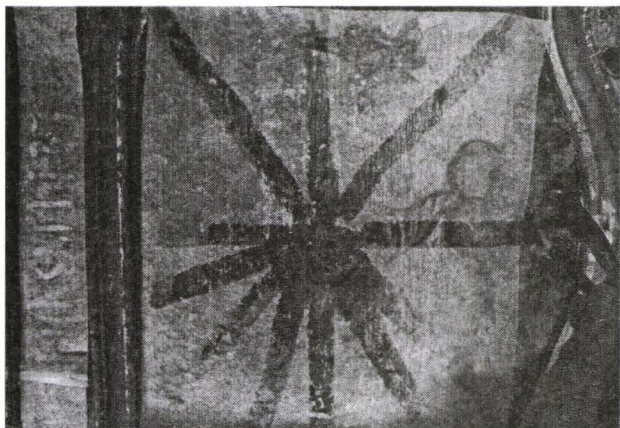
Ladă de zestre din Braşov
Hope chest from Braşov



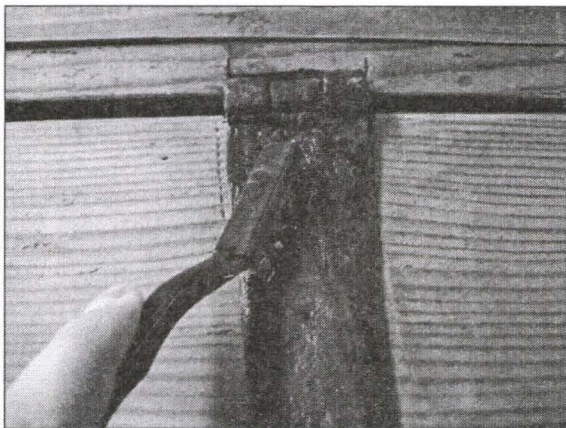
Ladă de zestre din Cața
Hope chest from Cața



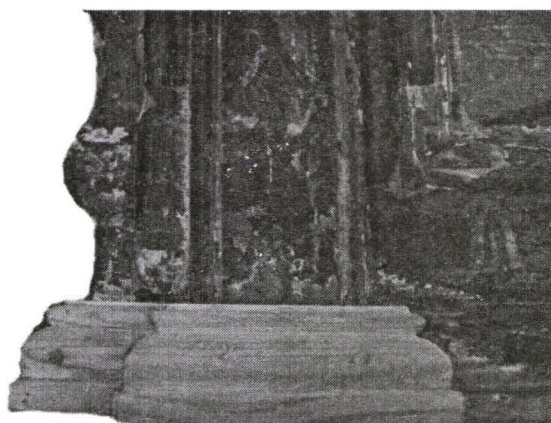
Ansamblu înainte de restaurare
Assembly before restoration



Detaliu consolidare strat pictural
Detail of the strenghtening of the painted layer



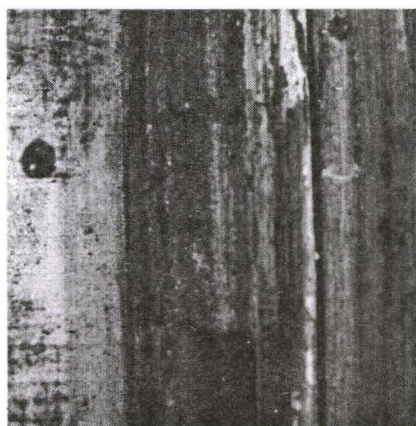
Detaliu curățire metal
Metal cleaning detail



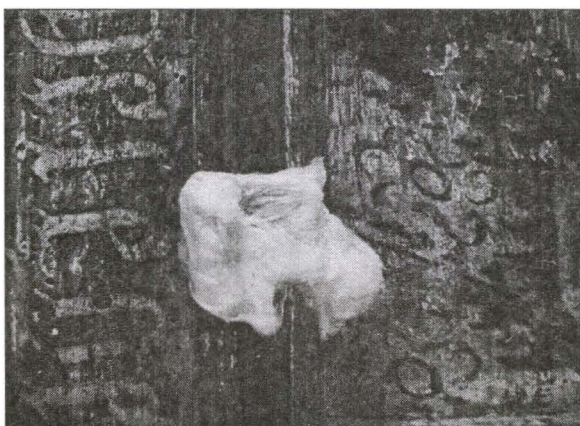
Detaliu completare
Completion detail



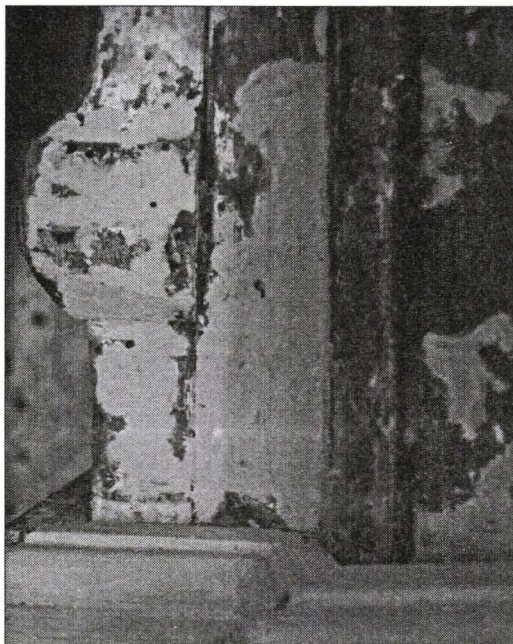
Detaliu îndepărtare foiță japoneză
Removal of the Japanese leaf detail



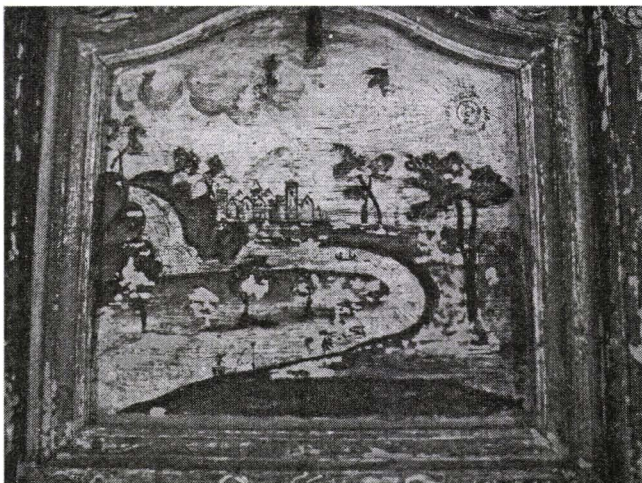
Detaliu test de curățire
Cleaning test detail



Detaliu curățire
Cleaning detail



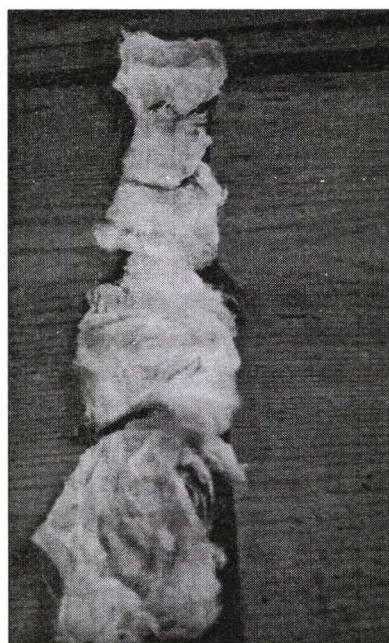
Detaliu chituire
Grounting detail



Detaliu chituire
Grounting detail



Detaliu fixare strat pictural
Fixing of the painted layer detail

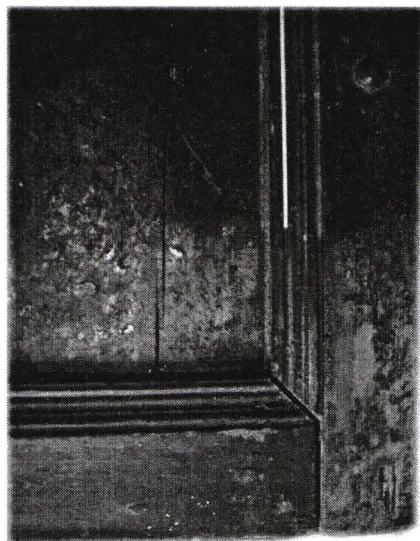


Detaliu tratament chimic metal
Chemical treatment of metal detail



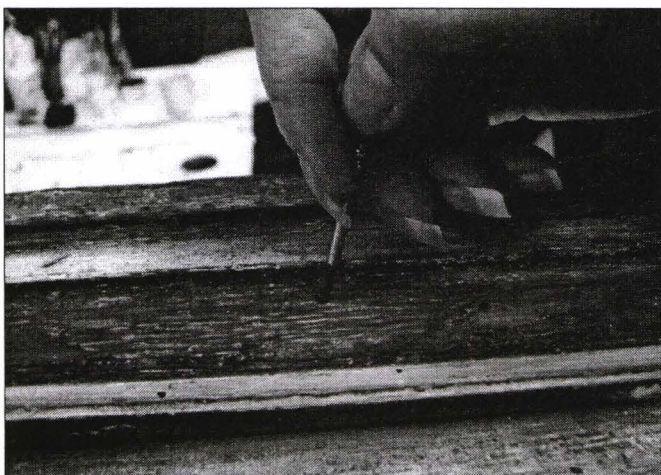
Înainte de decaparea capacului
Before scouring the cover

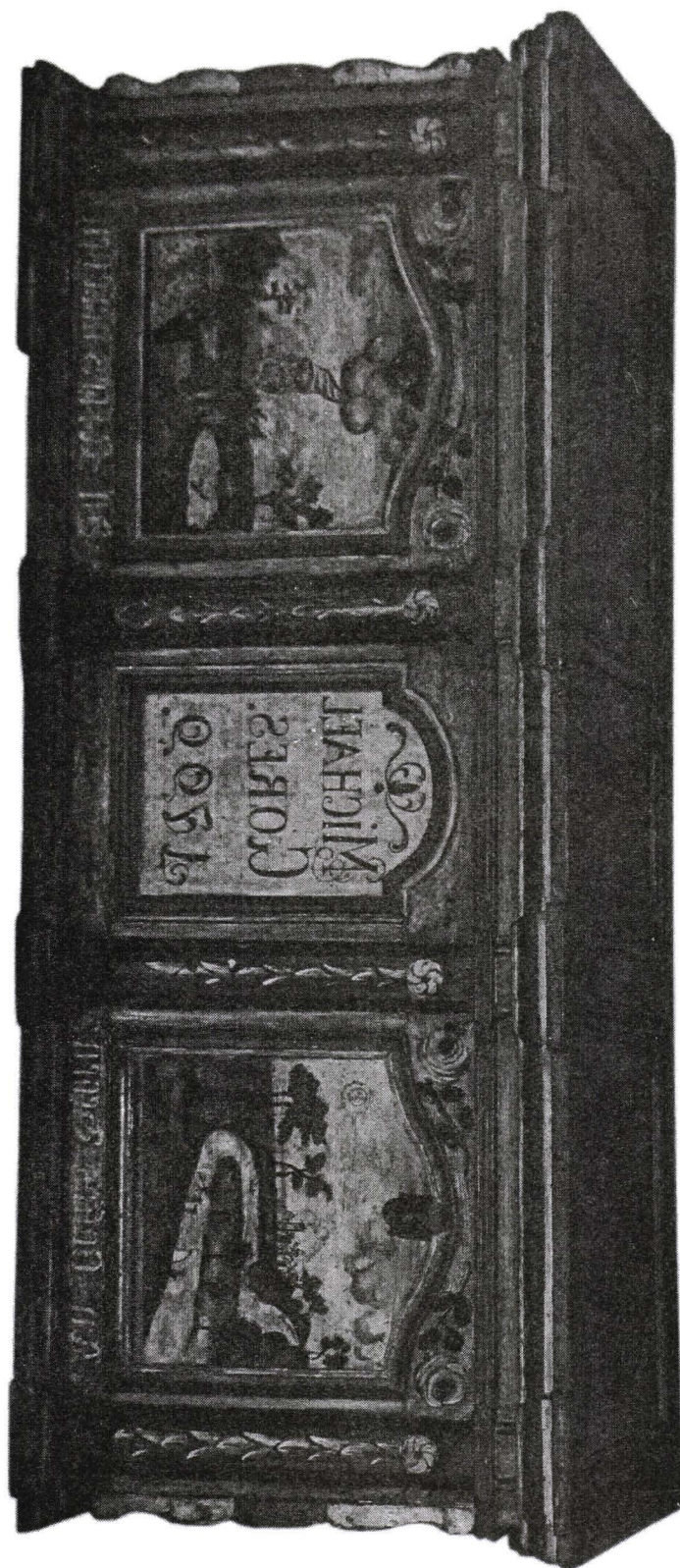
Decapare capac
Scouring the cover



Detaliu după decapare
Detail after scouring

Integrare cromatică
Chromatic integration





Ladă de zestre restaurată
Restored hope chest

RESTAURAREA UNEI CRUCI DE ALTAR DIN COLECȚIA COMPLEXULUI NAȚIONAL MUZEAL ASTRA

Abstract: By reason of the poor state of conservation of the altar cross from CNM ASTRA collection, Sibiu, dated in 1761; the object required a proper treatment of restoration, the objective being that to recovery and value it. Among major degradations encountered include: desizing, fractures, loss of material, cracks, crevices and flakes of paint layers, earlier intervention inappropriate. Restoration interventions were the following the steps: dusting, consolidation both the wooden and the paint layers, plasters operations, cleaning, color integration and varnishing.

„Crucea însăși e o putere care produce Înviere, are ea însăși o forță de biruire a păcatului și a morții, o putere care înaintea spre Înviere și se finalizează în Înviere... Crucea Domnului sau moartea Lui e o scară spre cer”¹.

Sfânta Masă și Crucea mare din spatele altarului ajută la pregătirea obiectelor pentru Sfânta Împărtășanie și pentru alte slujbe. Pe această masă se face sfințirea în prezența sfintei cruci. Cea de-a treia duminică din Postul Mare este închinată de Biserică, Sfintei Cruci. Sfânta Cruce este scoasă în procesiune din sfântul altar în mijlocul bisericii, unde este așezată spre închinare. Cinstirea Crucii Mântuitorului marchează înjumătățirea Postului Mare, perioada care conduce către prăznuirea Patimilor și Învierii lui Hristos. La sărbătorile Pascale, preotul scoate această cruce din altar și o poartă în jurul bisericii, simbolizând drumul parcurs de Iisus Hristos pe dealul Golgoetei.



Foto 1. Scena Botezului
The Holy Baptism scene

Crucea de altar face parte din colecția de cult a CNM ASTRA Sibiu, cu numărul de inventar 1142-L. Cele două brațe sunt confecționate din lemn de tei, îmbinate la jumătate, consolidate cu patru cepuri de lemn de tei. Fiecărui braț al crucii, terminat în formă de cruce greacă, îi corespunde câte un buton cu cep realizat tot din lemn de tei. Sipetul crucii urmărește conturul piesei. Piciorul se compune din trei părți îmbinate în cep și scobitură, confecționate prin strunjire și sculptare. Suportul prezintă grund pe bază de cretă și ipsos, având ca liant cleiul colagenic, conform analizelor efectuate². Întreaga suprafață a fost pictată în tehnica tempera, cu foiță aurie și argintie aplicată în zona aureolelor, cercului Sfântului Duh și pe sipet. Am presupus că verniul este pe bază de rășini naturale și uleiuri. În partea inferioară a scenei Botezului se poate observa datarea crucii cu anul 1761.

¹ Stăniloae Dumitru, *Revista Ortodoxia*, an XXVII, nr. 3, București, 1975 p. 405.

² Conform buletinului de analize chimice Nr. 278/08/2010.

Temele iconografice ilustrate sunt specifice crucilor de altar. Pe una din părți este reprezentat *Botezul* iar pe cealaltă *Răstignirea*. În scena *Botezului* este redat Iisus cu o pânză roșie în dreptul șoldurilor, cu mâinile la piept în rugăciune, apa Iordanului fiind sub formă de cruce în spatele Mântuitorului. Înaintemergătorul Domnului, care este reprezentat în dreapta lui Hristos, poartă tunică și himation, întinzând mâna dreaptă spre Mântuitor³. În fața Botezătorului, pe celălalt braț al crucii este reprezentat îngerul ce ține cu ambele mâini ștergarul, în gest de rugăciune, plecat, cu aripile lăsate⁴. Porumbelul este redat în interiorul unui cerc acoperit cu foiță de argint, înconjurat de motivul funiei răsucite.

În scena *Răstignirea lui Hristos*, Mântuitorul este reprezentat pe o cruce roșie cu decor maroniu, cu o pânză verde ce-i înfășoară șoldurile, ochii sunt închiși, este mort, capul îi stă înclinat spre dreapta⁵. La baza crucii este schițat craniul. În partea dreaptă a lui Iisus stă Maica Domnului, ce-L privește, având mâinile îndreptate spre El. În partea cealaltă se află ucenicul Său, Ioan, stând cu întristare⁶. Deasupra crucii pe un cer simbolizat printr-un arc de cerc de culoare albastră sunt redade soarele și luna.

Starea de conservare

Deși starea de conservare a suportului este bună, brațele crucii s-au descleiat, fiind susținute doar de cele patru cepuri. Elementele piciorului s-au descleiat, ulterior încercându-se o consolidare cu câlți și elemente metalice introduse neadecvat (evidențiate în radiografia realizată în zona piciorului). Important de menționat este faptul că lipseau trei butoni iar în zona brațului lateral s-a pierdut un fragment în urma unei arsuri. În zona inferioară a crucii, la scena *Răstignirii*, un fragment de lemn este fracturat din cauza introducerii cuiului metalic folosit pentru consolidare.

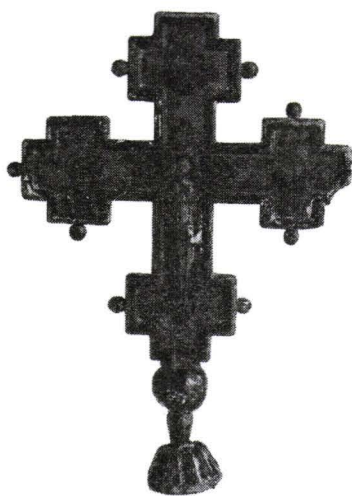


Foto 2. Scena *Răstignirii*
Crucifixion scene

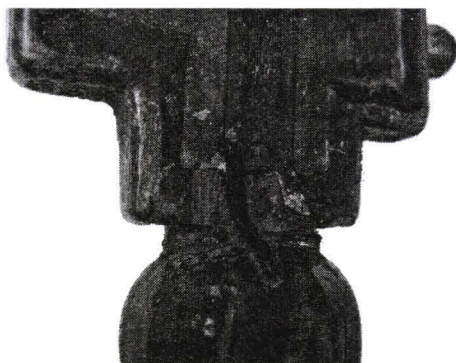
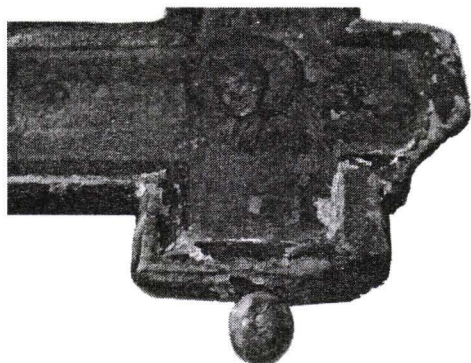


Foto 3, 4. Degradări ale suportului de lemn
Degradations of wood support

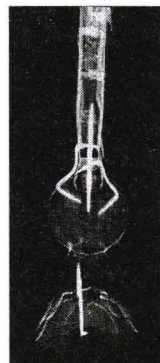


Foto 5. Radiografie
la piciorul crucii
Radiography at the
foot of cross

³ Cavaros Constantine, *Ghid de iconografie bizantină*, București, Editura Sophia, 2005, p. 83.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, p. 98.

⁶ Dionisie din Furna, *Erminia picturii byzantine*, București, Editura Sophia, 2000.

La nivelul stratului pictural s-au constatat depuneri de praf, murdărie superficială, aderentă și ancrasată pe întreaga suprafață, distribuite inegal; fragilizarea picturii și depuneri de fum în zona arsurilor la brațul crucii și sipetului inferior dintre brațe, în dreapta Mântuitorului (vizibil pe partea cu scena *Botezului*). Izolat existau depuneri de ceară din timpul oficierii cultului, uzură funcțională cu pierderi ale straturilor picturale în special în zona mânerului, butonilor și sipetelor - aproximativ 15% din suprafață. La scena *Botezului*, în zona pânzei din jurul șoldurilor Mântuitorului și baza sipetului s-a pierdut parțial stratul de culoare și cel de grund. Menționăm fisurile și crăpăturile suportului precum și craclurile straturilor picturale care apar pe întreaga suprafață. Desprinderi ale straturilor picturale s-au evidențiat în special la marginile sipetului, pierderi de strat pictural în zona sipetelor și butonilor, aureolelor, la veșmântul apostolului Ioan și la pânza ce acoperă șoldurile lui Iisus (scena *Botezului*). De asemenea, se observă pierderi de materie picturală în zona cepurilor, în zona inferioară a piciorului crucii și multiple pierderi de mici dimensiuni răspândite izolat pe suprafața crucii.

Atacul biologic a fost izolat, doar în zona piciorului crucii și s-a dovedit a fi inactiv. Verniul este îmbătrânit, brunificat, opacizat. Pe mânerul crucii au fost notate alte două numere de inventar, suprapuse neadecvat, unul cu vopsea albă de ulei și altul cu tuș negru.



Foto 6, 7. Degradări ale straturilor picturale
Degradations of painted layers



Foto 8. Numere de inventar scrise neadecvat
Inadequate written inventory numbers

Intervențiile de restaurare efectuate

Operația premergătoare consolidării straturilor picturale a constat într-o desprăfuire ușoară a piesei cu pensule moi din păr natural, evitând zonele fragilizate, zonele cu desprinderi. O altă operație premergătoare consolidării straturilor picturale a constat în îndepărtarea depunerilor de ceară cu bisturiul și cu solvenți.

Consolidarea straturilor picturale fragilizate, exfoliate, craclate s-a efectuat prin aplicarea foiței japoneze cu clei de piele de concentrație 6%, presarea la cald cu spatula electrică prin intermediul foliei de Melinex alternată cu presarea la rece (săculeți cu nisip și bucăți de marmură).

Zona aureolelor fiind deosebit de sensibilă la solvenții polari, nu s-a putut efectua operația de consolidare cu foiță japoneză. În aceste zone s-a injectat local cleiul și s-a efectuat operația de consolidare folosindu-se presa rece prin intermediul foliei de Melinex.

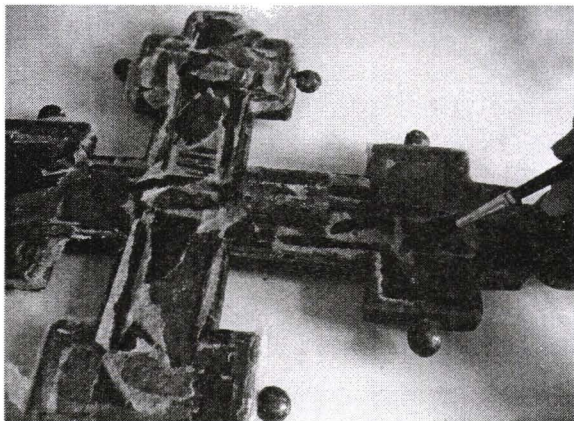


Foto 9. Aplicarea foiței japoneze
Application of Japanese paper

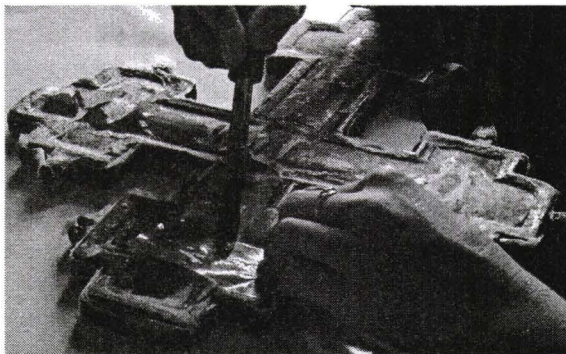


Foto 10. Călcarea foiței japoneze
Ironing of Japanese paper

Cele două brațe ale crucii și fragmentul fracturat de la sipet au fost înleiate cu clei de piele de concentrație 20% și fixate cu ajutorul șuruburilor de strângere, Melinex, pâslă, plăcuțe de lemn. S-au confecționat butonii de lemn care lipseau. S-a ales aceeași esență de lemn, respectând fibra, înleindu-se în orificiile originale. În partea inferioară a sipetului s-a completat elementul care lipsea prin aceeași metodă. După îndepărtarea foiței japoneze cu tampoane de vată umezite cu apă caldă s-au introdus fire de câlți la interstițiile dintre brațele crucii pentru diminuarea riscului de crăpare a chitului pe bază de cretă și clei de piele de concentrație 6%.

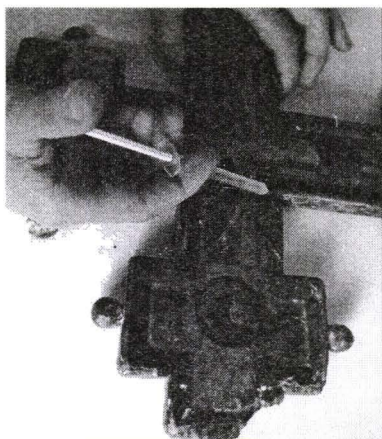


Foto 11, 12. Consolidare structurală
Structural consolidation

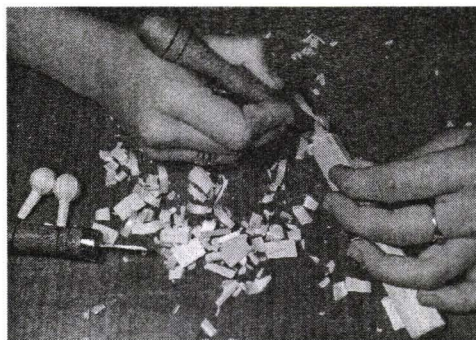


Foto 13. Confecționarea butonilor
Making the new wooden buttons

Zonele ce au necesitat chituire s-au degresat după care s-a aplicat un chit pe bază de clei de piele de concentrație 6% și cretă de munte. Chitul s-a finisat cu hârtie abrazivă de granulație mică.

A urmat tivirea marginilor abrupte ale grundului original, păstrându-se uzura funcțională acestuia și patina originală.



Foto 14. Chituirea lacunelor și a elementului nou
Application of gesso on losses and new part



Foto 15. Introducerea câlților
Introduction of tow

S-au realizat teste preliminare operațiilor de subțiere, egalizare și uniformizare a verniului, de îndepărtare a depunerilor de murdărie pentru a determina modalitățile și amestecurile de solvenți specifici fiecărei zone de culoare, foiță metalică sau lemn, numere de inventar scrise neadecvat.

S-au efectuat teste de curățire preliminare operațiilor de subțiere, uniformizare și egalizare a verniului, având în vedere sensibilitatea peliculei de culoare, a foiței aurii și argintii. Au fost testate mai multe amestecuri de solvenți de la cele mai puțin toxice, cu remanență slabă pe stratul pictural și cu acțiune moderată până la folosirea unor amestecuri mai agresive necesare pentru îndepărtarea uleiurilor îmbătrânite. În urma testelor s-au stabilit tratamentele adecvate fiecărei zone și modul de curățire. Astfel, s-a folosit amestecul de toluen și DMF (dimetilformamidă) pentru subțierea straturilor de uleiuri îmbătrânite, izopropanol și toluen pentru subțierea și uniformizarea verniului, amestecul de apă, alcool, detergent tensioactiv pentru curățirea lemnului, metanol și diclormetan pentru îndepărtarea numărului de inventar scris cu vopsea albă pe elementul sferic al piciorului. Numărul de inventar a fost notat în interiorul bazei piciorului pentru a nu fi vizibil sau concura cu pictura.

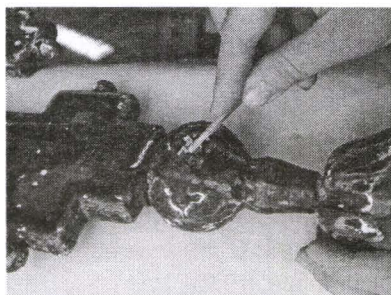
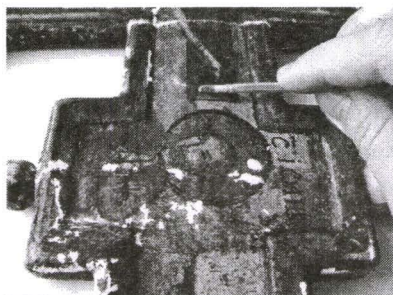
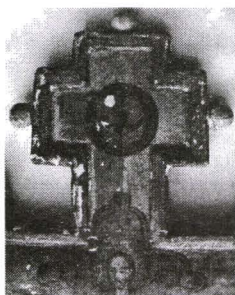


Foto 16, 17, 18. Operații de curățire
Cleaning operations

Integrarea cromatică s-a executat în tehnica pointilistă, folosind acuarele, respectând perimetrul zonelor chituite. Zonele de chit original, unde stratul de pictură s-a pierdut, s-au integrat în aceeași manieră, păstrând uzura funcțională și patina piesei. La sfârșitul acestei operații, suprafața crucii a fost vernisată cu rășină Damar dizolvată în terebentină 8%.



Foto 19. Integrare cromatică
Chromatic integration

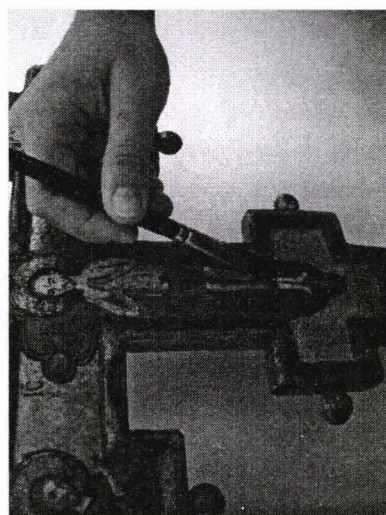
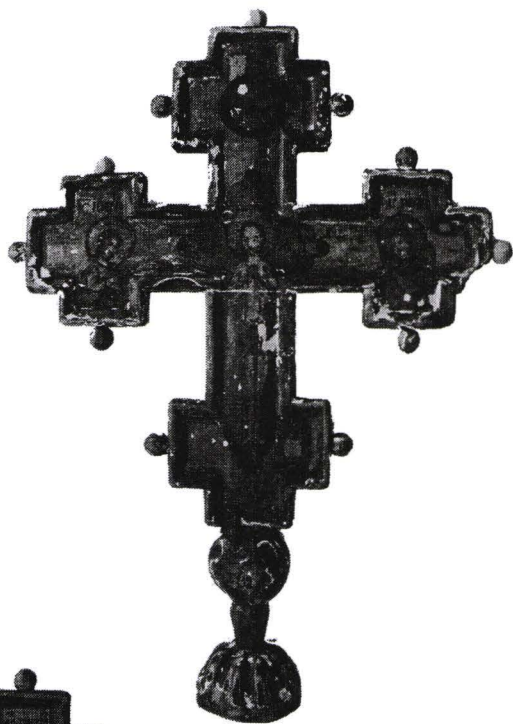
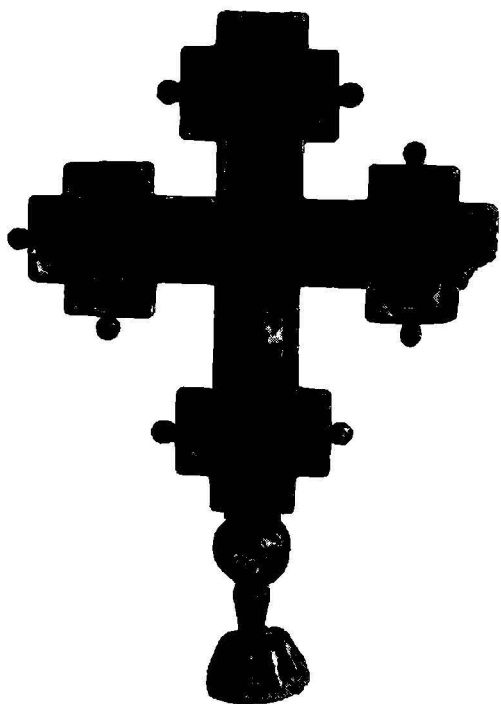


Foto 20. Vernisarea crucii
Varnishing the cross

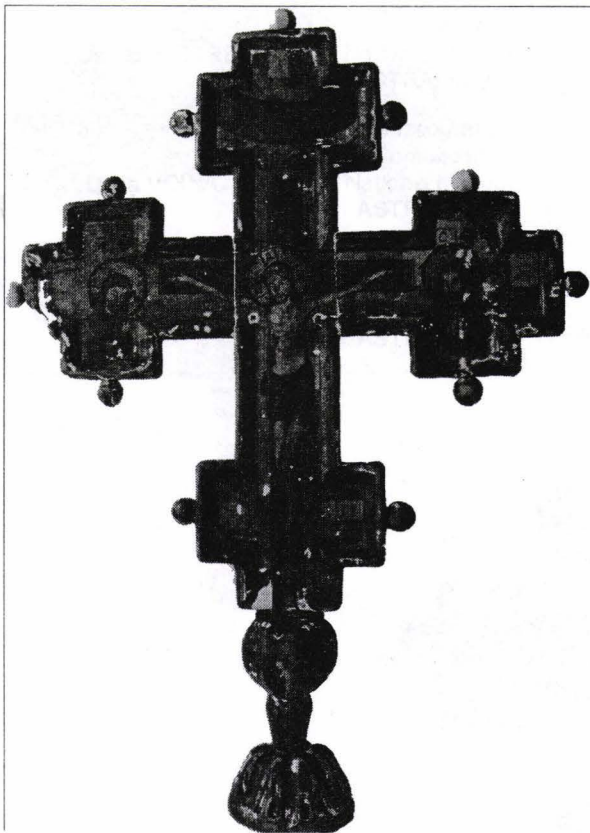
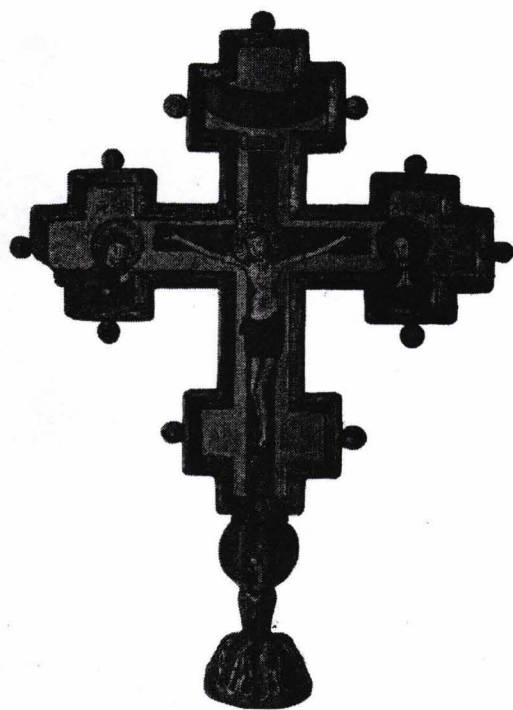
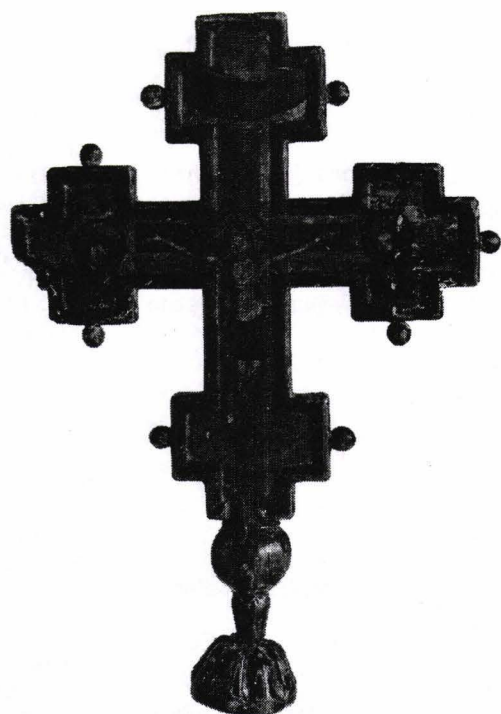
Se recomandă ca piesa să fie depozitată sau expusă într-un mediu cu o temperatură cuprinsă între 18-20° C, valori ale umidității relative cuprinse între 55-65%, evitându-se fluctuațiile de temperatură și umiditate. Depozitarea se va face individual, pe rafturi orizontale, închise etanș, protejată cu materiale inerte chimic (schimbate în momentul schimbării pH-ului), moi, care nu lezează piesa. Expunerea se va efectua în vitrine, în poziție de echilibru. Lumina trebuie să aibă valori cuprinse între 50-100 lucși. Ambalarea piesei în vederea transportului se va efectua ținând cont de forma și modul de confecționare; se va înfășura în mai multe straturi de hârtie de mătase, încât să fie acoperite toate părțile componente, învelindu-se apoi cu foiță japoneză și netex. Fixarea se va face în cutia de transport cu ajutorul unor forme confecționate după conturul piesei pentru a-i oferi protecție contra șocurilor. Protejarea se va face cu Melinex, în cutie de carton neacid, stratificat sau cutie de lemn, metal sau plastic, închisă etanș și etichetată corespunzător.

BIBLIOGRAFIE:

- Cavarnos, Constantine, *Ghid de iconografie bizantină*, București, Editura Sophia, 2005.
Dionisie din Furna, *Erminia picturii byzantine*, București, Editura Sophia, 2000.
Melniciuc-Puică, Nicoleta, *Materiale pentru realizarea, conservarea și restaurarea icoanelor și frescelor*, Iași, Editura Tehnopress, 2001.
Mihalcu, Mihail, *Conservarea obiectelor de artă și a monumentelor de artă*, București, Editura Științifică, 1970.
Istudor, Ioan, *Noțiuni de chimia picturii*, București, Daim Publishing House, 2007.



Ansamblu înainte, în timpul și după restaurare
Whole before, during and after restoration



Ansamblu înainte, în timpul și după restaurare
Whole before, during and after restoration

Aniversări

CENTRUL DE INFORMARE ȘI DOCUMENTARE ÎN ETNOLOGIE „CORNEL IRIMIE” LA 20 DE ANI (1990-2010)

*Abstract: The post-December 1989 effervescence of the years 1990-1991 has certainly marked the activity of all cultural institutions. Yet, the young ethnographic museum in Sibiu certainly had the most numerous and most important projects, as it became afterwards the Astra Museum, reinstated by separating the Department of Folk Art and the Open Air Museum in Dumbrava Sibiului from the Brukenthal Museum. First of all these projects there were some on the modernization of all its specific activities, and among these, the dominant one was to create a system of evidence for patrimony goods and for references, in fact for all the information. The researcher Ana Grama, an experienced museum curator, supported with great conviction by the museum staff, was trained in this action both in museology, but also in documentary informatics. This was the "theoretical" foundation of the first **Information and Documentation Centre in Ethnology** in Romania, Sibiu, as a branch of the ASTRA Museum. Our center has come to cover the processing of highly diverse collections and provide services in numerous activity fields, part of the main objectives: record, information and documentation. It worked with the departments: The Archive of Complementary Devices, The Scientific Archive, The Ethnographic Library, Informatics Office, and then The ASTRA Museum Publishing House etc.*

During those 20 years, the "Cornel Irimie" Information and Documentation Centre in Ethnology has diversified its activity. It was natural to happen so, because here there were managed collections to be exhibited, some exceptional, of national and international value. The curators of the department have made exhibitions, have published numerous articles and communications (for specialists or to promote), all the members of the department provided ethnographic study materials for the interested ones (researchers, curators, PhD, MA, students etc.).

Efervescența postdecembristă a anilor 1990-1991 a marcat, cu siguranță, activitatea tuturor instituțiilor culturale. Dar, tânărul muzeu sibian de etnografie, devenit Muzeul ASTRA, reînființat prin desprinderea *Secției de Artă Populară* și a Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului de Muzeul Brukenthal, avea, cu siguranță, cele mai numeroase și mai importante proiecte.

În primul rând unele ce priveau modernizarea tuturor activităților sale specifice, iar printre acestea era dominant acela de a crea un sistem de evidență a bunurilor patrimoniale și a referințelor, de fapt a tuturor informațiilor. Sprijinită cu deosebită convingere de conducerea muzeului de atunci, director Corneliu Bucur, în această acțiune s-a antrenat un muzeograf cu experiență nu doar în muzeografie, ci și în informatică documentară, cercetător Ana Grama. Astfel s-au pus bazele „teoretice” ale primului **Centru de Informare și Documentare în Etnologie** din România, în Sibiu, ca secție a Muzeului ASTRA.

La început, a fost munca de pregătire a materialelor care urmau să intre într-un sistem de stocare cu regăsire manuală, compatibilă cu una – eventual - computerizată¹. Eram în anul 1991, colecțiile și personalul erau găzduite undeva, în spațiul Muzeului Brukenthal, în condiții mai mult decât nepotrivite, atât pentru colecții, cât și pentru cei ce le gestionau/le prelucrau. Succesul -manifest nu doar prin ritmul alert cu care colecțiile intrau într-un sistem unitar de evidență, ci și prin eficiența sa²-, s-a datorat și faptului că, la acel început, s-au valorificat, după o adaptare specială, lucrări/încercări anterioare în domeniu, datorate colegilor înaintași. Astfel s-au folosit informații din mii de fișe alcătuite (fie și sumar) cu ani în urmă³. În acest sens muzeul beneficia de o tradiție „sentimentală” excepțională, stimulativă și încurajatoare. De altfel, cele mai vechi fișe care s-au păstrat aici sunt din anul 1906, alcătuite de Octavian Tăslăuanu și arhitectul Ioan Pamfilie. Evidențele colecțiilor săsești sunt chiar mult mai vechi, mai riguroase și mai numeroase.

O adevărată victorie s-a înregistrat în clipa în care, prin strădania unui „oficial” (prefectul Nicolae Nan) secția s-a putut muta într-un spațiu mult mai generos, deși încă insuficient, în Piața Mică, nr. 12. Noua locație a fost de natură nu doar să ne ofere condiții mai bune de lucru, ci să ne dea încredere în ceea ce puteam noi realiza în continuare. În vechiul colectiv - constituit în special din *muzeografi* - au apărut funcțiile de *conservator* pentru „aparat complementar”, *bibliotecar*, *bibliograf* și *operator calculator*. Au venit apoi *informaticienii*, alți specialiști, astfel încât munca noastră a devenit din ce în ce mai complexă.

Centrul nostru, care între timp a primit cognomenul „Cornel Irimie”, a ajuns să acopere prelucrarea unor colecții extrem de variate și să ofere servicii prin numeroase sectoare de activitate, subsumate obiectivelor principale: *evidență*, *informare* și *documentare*. A funcționat cu sectoarele⁴: *Arhiva aparatului complementar*, *Arhiva științifică*, *Biblioteca cu profil etnografic*, *Biroul informatic*, apoi și *Editura „ASTRA Museum”*.

Pe parcursul celor 20 de ani de activitate, Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie” și-a diversificat activitatea. Era firesc să fie așa, pentru că aici se gestionau colecții care trebuiau „scoase la vedere”, unele excepționale, de valoare națională și internațională și ne referim aici doar la cele ICONOGRAFICE: *Clîșee pe sticlă* și *Documentar astrist 1897-1910*. Muzeografii secției, întregul colectiv, au pus la dispoziția celor interesați (cercetători, muzeografi, doctoranzi, masteranzi, studenți etc.) materiale de studiu din domeniul etnologiei. Și, cu certitudine, Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie” a fost cea mai implicată secție în manifestările aniversare ale Centenarului Muzeului *Asociațiunii* (2005). Au fost activități ne nominalizate aici: conferințe, articole din presă, studii, comunicări, dar și publicarea volumului aniversar, un calendar al centenarului și, nu în ultimul rând, expozițiile ce le vom prezenta mai jos.

¹ Lucia Cușnir, *Muzeul ASTRA pe coordonatele tehnologiei informaționale*, în: *Muzeul ASTRA. Istorie și destin. 1905-2000*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2002, p. 361-366.

² Ilie Moise, *Seduția Muzeului*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2009.

³ Ana Grama, *Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie” (1991). Prima restaurarea unui edificiu medieval din Sibiu vechi - Piața Mică (1997)*, în: *Muzeul ASTRA. Istorie și destin. 1905-2000*. Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2002, p. 349-356.

⁴ Ana Grama; Dorana Cioran; Lucia Cușnir; *Din activitatea Centrului de Informare și Documentare „C. Irimie”*, în: *Buletin Informativ*, nr. 2, Sibiu, 1991, p. 25-34.

Realizarea bibliografiilor de specialitate (pentru cercetători, manifestări, studenți) executate de personal specializat, muzeografi și bibliotecari: Voina Delia, Vasiliuf Mihaela Veronica, Muntean Daniela, are, de-a lungul timpului, un rol însemnat în dezvoltarea componentei științifice a activității secției. Nu mai puțin importantă a fost, în perioada 1990-1996, activitatea de popularizare a muzeului acoperită de un membru al secției noastre - Maior Carmina.

Gestionarul Arhivei aparatului complementar - foto, filme, desene, diapozitive, grafică documentară, clișee pe sticlă - Novac Lucica (transferată din 2009, în cadrul secției CePCoR) a manifestat de-a lungul a două decenii nu doar responsabilitate și conștiinciozitate, ci și o aplecație deosebită, interes, dorință de cunoaștere a pieselor și atașament față de o colecție rară și prețioasă în sensul adevărat al cuvântului, pentru care un slujitor pasionat era o cerință majoră.

Biroul informatic, unde se desfășoară principalele activități IT din cadrul muzeului, și-a adus contribuția în modernizarea instituției; aici se regăsesc specialiști în întreținere hard și soft, dezvoltare de proiecte multimedia, DTP - Desktop publishing (cei care sprijină realizarea grafică a afișelor, pliantelor, broșurilor, vederilor, cataloagelor de expoziție, volumelor etc.), personal ce împreună cu autori sau coordonatori și, nu în ultimul rând, cu contribuția responsabilului Editurii „ASTRA Museum” (Delia Voina), sprijină procesul de creare și editare a documentelor, ce are ca obiectiv final tipărirea lor.

Pentru a documenta o muncă susținută și, pentru mulți, desfășurată cu pasiune - cum s-a înregistrat adeseori în Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”, de-a lungul a două decenii -, alăturăm câteva liste de
ACTIVITĂȚI SPECIFICE și MUZEOGRAFICE

EXPOZIȚIILE pe care le-a organizat *Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”*, în calitate de responsabil principal sau de colaborator, pe parcursul timpului sunt, în special, cele numite mai jos⁵:

1. **Proiecte pentru sisteme de prelucrarea patrimoniului etnologic**, expoziție temporară, realizată la Muzeul Satului din București, iunie, 1991. Curator: Ana Grama și colectivul secției.
2. **Tradiție și devenire în etnomuzeologia transilvană**, expoziție temporară, vernisată în 18 iulie 1992, în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului. Responsabili expoziție: Valerie Deleanu, Ana Grama. 1992 [Arhiva științifică DI nr. 87].
3. **De la Muzeul Asociațiunii la Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA**, expoziție temporară, vernisată în iulie 1993, în Muzeul în aer liber din Dumbrava. Responsabili expoziție: Valerie Deleanu, Ana Grama. 1993 [Arhiva științifică DI nr. 92].
4. **In memoriam Cornel Irimie**, expoziție temporară, vernisată în 1993. Responsabil: Cornelia Gangolea.
5. **Din istoria muzeografiei transilvane**, expoziție temporară în cadrul sesiunii de comunicări: „160 de ani de muzeografie românească” a Muzeul Național de Istorie a României din București, vernisată în 15 decembrie 1994. Colectivul, cu comunicare tematică a expoziției: Ana Grama. [Arhiva științifică DI nr. 122].

⁵ Lista expozițiilor și a publicațiilor a fost verificată de fiecare angajat din C.I.D.

6. **De la strămoși pentru urmași: „Fotografia etnografică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea”, din Colecția Muzeului ASOCIATIUNII**, Casa Hermes, expoziție temporară, vernisată în 23 martie 1995. Curator: Ana Grama.
7. **90 de ani de la inaugurarea MUZEULUI ASTRA**, expoziție temporară comemorativă, în colaborare cu Muzeul Brukenthal, vernisată în 15 august 1995, în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului. Responsabili: șefii de secții, realizatori: Colectivele celor două muzee. 1995 [Arhiva științifică DI nr. 138].
8. **Oaspeți I. Iconografia Muzeului „Asociațiunii” din nou în București**. Expoziție temporară, vernisată în iulie 1995, la Muzeul Țăranului Român din București. Responsabil: Ana Grama.
9. **Cercul de broderie săsească**, expoziție temporară, vernisată în 25 ianuarie 1996. Responsabili expoziție: Florentina Ittu, Maria Brândan, Carmina Maior [Arhiva științifică DI nr. 144].
10. **Biserici din Transilvania: documente arhivistice și iconografice din perioada anilor 1852-1910**, expoziție temporară, vernisată în 2 aprilie 1996, în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului. Responsabil expoziție: Ana Grama. 1996 [Arhiva științifică DI nr. 146].
11. **Fotografia etnografică din estul și centrul Europei de la începuturi până în prezent**, expoziție temporară, itinerată în Germania, colaborare internațională, vernisată în 31 august 1997. Responsabil expoziție: Ana Grama (colaborare internațională). 1997 [Arhiva științifică DI nr. 174].
12. **Copilăria, miracol etern**, expoziție temporară, vernisată în 5 decembrie 1997, la Casa Artelor. Responsabil expoziție: Ana Grama și colectivul, colaborare cu Muzeul Brukenthal. 1997 [Arhiva științifică DI nr. 180].
13. **Noi, rromii; sub semnul demnității înaintașilor**, expoziție temporară în cadrul „Zilelor culturii rromilor”, vernisată în 4 septembrie 1998, la Casa Armatei. Responsabil expoziție: Ana Grama și colectivul. 1998 [Arhiva științifică DI nr. 196].
14. **Cartea etnografică în context cultural**, expoziție temporară, vernisată în 13 septembrie 1999, la Casa Hermes. Responsabil expoziție: Cornelia Gangolea. 1999 [Arhiva științifică DI nr. 211].
15. **Sărbătorile și sfinții lunilor de iarnă în iconografia de inspirație populară**, expoziție temporară, vernisată în 30 noiembrie 1999, la Casa Hermes. Responsabili expoziție: Aurelia Marcu, Carmina Maior, Cornelia Kertesz, Marius Coman-Sipeanu. 1999 [Arhiva științifică DI nr. 214].
16. **Anastasis**, expoziție temporară de icoane pe sticlă, vernisată în 21 aprilie 2000, la Casa Ille et Vilaine Sibiu. Responsabili: Carmina Maior și Cornelia Kertesz [Arhiva științifică DI nr. 221].
17. **Mărturii peremptorii ale Muzeului ASTREI păstrate în patrimoniul Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu**, expoziție temporară, vernisată în 8 decembrie 2000, la Casa Hermes, în cadrul simpozionului „Muzeul ASTRA în prag de centenar 1905-2000”. Responsabil: Cornelia Gangolea. 2000 [Arhiva științifică DI nr. 229].
18. **Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA 40 de ani (1963-2003): și Roșcani: noi și ei (foto)**, expoziții temporare, vernisaje în 18 mai în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului. Responsabili expoziție: Colectivul Complexului Național Muzeal ASTRA Sibiu. 2003 [Arhiva științifică DI nr. 285].

19. **Muzeul ASTRA - 100 de ani în imagini 1905-2005**, expoziție temporară, aniversară, la Casa Națională ASTRA, vernisată în 19 august 2005. Responsabili expoziție: Colectivul muzeului. 2005 [Arhiva științifică DI nr. 318].
 20. **Femeia ardeleană în imagini fotografice**, expoziție temporară, vernisată în 7 martie 2006, la Casa Hermes. Responsabil: Delia Voina. 2006 [Arhiva științifică DI nr. 322].
 21. **Cruce, Răscruce, Troiță în Mărginimea Sibiului**, expoziție temporară, vernisată în 28 februarie 2007. Responsabil: Carmina Maior [Arhiva științifică DI nr. 335].
 22. **Universul spiritual din Mărginimea Sibiului**, expoziție temporară, vernisată în 18 martie 2008, la Casa Hermes. Responsabil expoziție: Carmina Maior. 2008 [Arhiva științifică DI nr. 350].
 23. **Carte de povești, o jucărie, albumul cu fotografii: Copilărie**, expoziție temporară, vernisată în 29 mai 2009 [Arhiva științifică DI nr. 373].
- **Întâlnirea Iconarilor din Zona Sibiului**, edițiile I-IV, 1996-1999, Carmina Maior.
 - **Ziua internațională a poeziei**: 21 martie 2007 - recital: Cenacul literar «Mihai Eminescu» de la școala nr. 9, Sibiu și Cenaclul «George Topârceanu» al Cercului Militar Sibiu; 21 martie 2006 - recital al elevilor din clasa a IV-a de la Colegiu Național „Octavian Goga”; 21 martie 2005 - recital: „Ie - carte cu balade” susținut de actrița Lerida Buchholzer de la teatrul Național de Stat „Radu Stanca”. Responsabil: Daniela Muntean.
 - **Ziua bibliotecarului român**: 23 aprilie 2009 - cu participarea a două clase a III-a de la școala nr. 4 din Sibiu; 23 aprilie 2008 - cu participarea a două clase a IV-a A și B de elevi de la școala nr. 21 din Sibiu; 23 aprilie 2007 - masă rotundă cu studenți din anul III de la Colegiul de biblioteconomie Sibiu. Responsabili: Daniela Muntean, Mihaela Vasilief.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ, despre înființarea, dezvoltarea și experiența Centrului de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”, dar și una care valorifică fondurile documentare pe care acesta îl gestionează.

- | | |
|------------------|---|
| Bucur Corneliu, | De ce cu prioritate absolută, un centru documentar-informațional în cadrul Muzeului Civilizației Populare din Sibiu? , în: <i>Buletin Informativ</i> , MC-AMALR, Sibiu, 1991, nr. 2, p. 22-25. |
| Grama Ana, | Din activitatea Centrului de Informare și Documentare „Cornel Irimie” , în: <i>Buletin Informativ</i> , MC-AMALR, Sibiu, 1991, nr. 2, p. 25-34. |
| Cioran Dorana, | |
| Cușnir Lucia, | Compact-discul de prezentare a Muzeului „ASTRA” - Sibiu , în: <i>Revista Muzeelor</i> , București, 26, 1999, nr. 5-6, p. 137-139. |
| Cușnir Lucia, | |
| Bucur Corneliu, | Proiecte culturale propuse de muzeul „ASTRA” Sibiu în campania „Europa - un patrimoniu comun” , în: <i>Cibinium 1990-2000</i> , Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2000 p. 291-302. |
| Cușnir Lucia, | Prelucrarea automată a datelor în Muzeul „ASTRA” , în: <i>Cibinium 1990-2000</i> , Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2001, p. 283-290. |
| Deleanu Valerie, | |

- Idem, **Muzeul ASTRA pe coordonatele tehnologiei informaționale**, în: *Muzeul ASTRA. Istorie și destin. 1905-2000*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2002, p. 361-366.
- Grama Ana, **Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie” (1991). Prima restaurare a unui edificiu medieval din Sibiu vechi - Piața Mică (1997)**, în: *Muzeul ASTRA. Istorie și destin. 1905-2000*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2002, p. 349-356.
- Muntean Daniela, **Biblioteca de etnologie. Importanță și perspective**, în: *Muzeul ASTRA. Istorie și destin. 1905-2000*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2002, p. 373-378.
- ***, **Cornel Irimie - o viață închinată satului românesc și civilizației sale**, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2003, 360 p.
- Voina Delia, **Colecția de fotografie documentară veche a Complexului Național Muzeal ASTRA Sibiu**, în: *Revista muzeelor*, XL, 2005, nr. 3, p. 78-80.
- Idem, **Premii naționale și distincții internaționale pentru Complexul Național Muzeal „ASTRA” Sibiu**, în: *Transilvania*, 2005, nr. 7-8, p. 151-152.
- Idem, **Valori etnografice în expoziția inaugurală a Muzeului „Asociațiunii”. Indice de localități, piese, expozanți**, în: *Transilvania*, 2005, nr. 7-8, p. 33-40.
- Maior Carmina, **Evoluția seculară a unui muzeu. Arhiva științifică a Complexului Național Muzeal „ASTRA”**, în: *Cibinium 2001-2005*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2006, p. 155-157.
- Mihăescu Veronica, **Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”: Trecut-prezent-viitor**, în: *Cibinium 2001-2005*, Editura „ASTRA Museum”, 2006, Sibiu, p. 158-161.
- Muntean Daniela, **Etnologia în contextul literaturii de specialitate. Repere bibliografice 200-2000**, în: *Cibinium 2001-2005*, Editura „ASTRA Museum”, 2006, p. 436-465.
- Idem, **Identitate etnoculturală. Conștiință națională și afirmare universală: Recenzie**, în: *Revista Muzeelor*, nr. 2, București, 2006, p. 92-94.
- Idem, **O bibliotecă specializată, biblioteca Complexului Național Muzeal ASTRA**, în: *Biblioteca*, nr. 8-9, București, 2006, p. 234.
- Idem, **Din pasiune pentru carte**, în: *Biblioteca*, nr. 3, București, 2006, p. 73.
- Voina Delia, **Români și sași în fotografii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea**, în: *Studii și comunicări de etnologie*, Sibiu, 2006, tom XX, p. 103-108.
- Idem, **Diversitate culturală în fotografii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea**, în: *Corviniana. Acta Musei Corvinensis*, Hunedoara, 2007, XI, p. 159-167.
- Idem, **Femeia ardeleană în imagini fotografice**, în: *Transilvania*, 2006, nr. 3, p. 96.

- Voina Delia, Vasilief Mihaela, **Publicațiile Muzeului ASTRA în contextul muzeologiei românești**, în: *Revista Muzeelor*, 2007, nr. 3, p. 69-71.
- Basarabă Mihaela, **Un nou format al site-ului Muzeului Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA”**, în: *Cibinium 2006-2008/II*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2009, pp. 169-170.
- Muntean Daniela, **Biblioteca Muzeului ASTRA**, în: *Cibinium 2006-2008/II*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2009, p. 323-325.
- Opresu Liliana, Basarabă Mihaela, Novac Lucica, **Digitizare pentru preservare! Etapele digitizării arhivei de imagini a Centrului de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”**, în: *Cibinium 2003-2008/II*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2009, p. 173-176.
- Voina Delia, Vasilief Mihaela, **Publicațiile Muzeului ASTRA (2006-2008)**, în: *Cibinium 2006-2008/II*, Editura „ASTRA Museum”, 2009, Sibiu, p. 330-338.
- Grama Ana, **Etnomuzeografie transilvană. Muzeul Asociațiunii. 1905-1950**, Editura Eurocarpatica, Sfântu Gheorghe, 2010, 330p.
- ***, **Ana Grama la 70 de ani**, Editura Eurocarpatica, Sfântu Gheorghe, 2010, 292 p.

Publicații în format digital [CD-rom]

- *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale din România ASTRA Museum of traditional folk civilisation from Romania*, Editura „ASTRA Museum” & ITC București (1998);
- *Patrimoniul tehnic preindustrial național*, Editura „ASTRA Museum”, 2007;
- *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA” (Dumbrava Sibiului) - catalog*, Editura „ASTRA Museum”, 2008;
- *„ASTRA” Museum of Traditional Folk Civilisation (Dumbrava Sibiului) - Catalogue*, Editura „ASTRA Museum”, 2008;

Colaborări la realizarea unor publicații de nivel național în format digital [CD-rom]:

- *„Transilvania de sud” în colecții iconografice* (colaborator Grama Ana), la Fundația „Arte vizuale”, 1998 (coordonator: Vivi Drăgan Vasile).
- *Iconografia sudtransilvană până la anul 1914 și Copilăria în imagini în Cultura tradițională comparată din Transilvania* (colaborator Grama Ana), Ediție bilingvă, realizată de Fundația Culturală Română, Institutul pentru Tehnica de Calcul, cu sprijinul financiar al Guvernului României - Departamentul pentru Protecția Minorităților Naționale, 2000.

Pe parcursul celor 20 de ani, componența colectivului care a slujit *Centrului de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”* nu s-a modificat foarte mult, chiar dacă a cunoscut adeseori prezențe pasagere⁶; oamenii care, de la început, au constituit „o bază” pe care se putea conta, au rămas. Seniorii au ieșit la pensie, alți colegi au emigrat, numeroși proaspeți absolvenți, nerăbdători, au plecat spre firmele particulare ce îi atrăgeau cu retribuții net superioare celor din muzeu.

⁶ Pentru întocmirea corectă a listei cu personalul secției C.I.D. am primit sprijinul *Serviciului Personal*, prin doamna Dorina Tarcea.

Șefi de secție

- **Grama Ana**, muzeograf, șef de secție (1990→1998), ctitor al Centrului de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”, cercetător științific
- **Gangolea Cornelia** - muzeograf (1990→2001)
 - șef de secție în perioada 1998→2001
- **Cușnir Lucia** - analist programator (1990→2004)
 - șef de secție în perioada 2001→2004
- **Mihăescu Leonida Veronica** - analist, șef de secție în perioada 2004→2007

Personal de specialitate (în ordinea venirii în Muzeul ASTRA)

- **Novac Lucica** - conservator (1990→prezent)
- **Cioran Dorana** - muzeograf (1990→2010)
- **Maior Carmina Ileana Rodica** - muzeograf (1990→prezent)
- **Oprescu Liliana** - referent (1990→prezent)
- **Vasilescu Florinela** - bibliotecar (1990→1994)
- **Visirin Zina Gabriela** - operator calculator (1992→1994)
- **Bosâncean Daniela** - operator calculator (1993→1994)
- **Vasilief Veronica Mihaela** - bibliograf (1994→prezent)
- **Vizante Angela** - bibliotecar (1994→1996)
- **Cefălan Ramona** - inginer de sistem (1996→1998)
- **Muntean Daniela** - bibliotecar (1996→prezent)
- **Basarabă Mihaela** - analist (1999→prezent), șef serviciu din 2007
- **Goția Ilie Dorin** - cercetător științific (1999→ † 2002)
- **Voina Delia** – muzeograf expert în clasarea patrimoniului: fotografie veche etnografică, clișee pe sticlă, responsabil Editura „ASTRA Museum” (2000→prezent)
- **Cruciat Stelian** - inginer de sistem (2001→2002)
- **Florea Adrian Ovidiu** - inginer de sistem (2002→2003)
- **Barbos Radu** - inginer de sistem (2004)
- **Ștefănescu Dan** - inginer de sistem (2004→2005)
- **Dumitrana Adrian** - referent (2005→2006)
- **Iacob Adrian** - analist (2005→2008)
- **Gășpar Eugen** - referent (2006)
- **Hășegan Ștefan** - inginer de sistem (2007→prezent)
- **Suciu Marius Dumitru** - programator (2008→prezent)



Imagini din expoziții
Photos of exhibitions

PUBLICAȚIILE MUZEULUI ASTRA 2009-2010

Publicațiile cu caracter etnomuzeografic reprezintă una dintre formele și căile principale de promovare ale etnologiei, disciplină aflată, astăzi, în plină și continuă dezvoltare. Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, multe articole, studii și lucrări în volume speciale au văzut lumina tiparului sub forma unor monografii, ghiduri, albume sau volume tematice.

Înființată în anul 1995, Editura „ASTRA Museum” a continuat să dezvolte publicarea de monografii și periodice, începută din anul 1966 de colectivul condus de Cornel Irimie, inițiatorul și coordonatorul științific al publicației *Cibinium*, volum al Complexului Național Muzeal ASTRA, ajuns astăzi la tomul VIII. Gândită ca un element de păstrare și cultivare a identității naționale, editura se ocupă de pregătirea lucrărilor privind activitatea din cadrul muzeului și publică:

- lucrări privind activitatea Complexului Național Muzeal ASTRA Sibiu, a secțiilor muzeale și a departamentelor din subordinea sa: monografii, cataloage de colecție și de expoziții, broșuri, pliante, volume ce reunesec comunicări ale unor sesiuni științifice, simpozioane sau congrese;
- lucrări de referință în domeniile etnografiei, etnomuzeologiei și antropologiei;
- lucrări prioritare și fundamentale privind problemele cu care se confruntă muzeele din România, cu prioritate muzeele în aer liber;
- lucrări ale unor personalități de seamă și specialiști în domeniul etnografiei aprobate de Consiliul Științific;
- lucrări menite să contribuie la popularizarea și valorificarea rezultatelor obținute de colectivul de specialitate al muzeului.

Vom menționa, în continuare, doar autorii și titlurile publicațiilor editate între anii 2009-2010 în cadrul Editurii „ASTRA Museum”:

1. Olimpia Coman-Sipeanu, *Icoane pe sticlă din patrimoniul Muzeului ASTRA. Colecția „Cornel Irimie”*, 195 p.
2. Elena Găvan, *Caiet de amintiri. Olimpiada Națională „Meșteșuguri artistice tradiționale”*, 60 p.
3. Ciprian Ștefan, *Monumente de arhitectură tradițională în Muzeul ASTRA*, 80 p.
4. Elena Găvan, *Țesături de interior, sudul Transilvaniei*, 80 p.
5. Alina Geanina Ionescu, *Povestiri din Muzeul ASTRA*, 50 p.
6. Alina Geanina Ionescu, *Conservarea și restaurarea icoanelor din colecțiile Muzeului „ASTRA”*, 109 p.
7. Simona Ghiorgheș, *Morișca din muzeu*, 52 p.
8. *** (coordonator: Ada Maria Popa), *Academia Artelor Tradiționale din România, reîntoarcerea la noi înșine, prin Tradiție...*, 32 p.
9. ***, *Servicii culturale și turistice*, 20 p.
10. *** (coordonator: Valeriu Olaru), *Cibinium 2006-2008, partea a II-a*, 350 p.
11. Ilie Moise, *Seducția muzeului*, 158 p.
12. *** (coordonator: Maria Bozan), *Proiectul „Personalități române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: Hilarie (Bucur) Mitrea din Rășinari Sibiu: medic naturalist și etnograf”*, 60 p.

13. *** (coordonator: Marta Guttmann), *Tendințe în conservarea preventivă. Articole selectate din literatura de specialitate internațională*, 197 p.
14. Corneliu Bucur, *Patrimoniul tehnic tradițional (preindustrial) din România. Categori, tipologii, structuri social-istorice / The patrimony of the traditional (pre-industrial) technology in Romania. Categories, typologies, social-historical structures*, 70 p.
15. Ovidiu Baron, Olga Popa, Adrian Scheianu, *Găleșoaia. Lumea veche vs. Lumea nouă*, 56 p.
16. Alina Geanina Ionescu, *Icoane pe lemn și pe sticlă din principalele colecții sibiene*, 148 p.
17. *** (coordonator: Elena Popescu), *Icoana, simbol al ortodoxiei. Catalog*, 68 p.

Un număr important de exemplare din publicațiile editurii sunt destinate schimbului pentru îmbogățirea fondului de carte existent în cadrul Bibliotecii de Etnologie; o parte este trimisă muzeelor de etnografie din România; restul volumelor sunt puse în vânzare la librăria muzeului situată la parterul Casei Artelor din Piața Mică, nr. 21.

Publicațiile Muzeului ASTRA au un rol important în conturarea școlii românești de etnomuzeologie, în individualizarea acesteia în context național și internațional. În paginile editate de-a lungul timpului, au fost prezentate: etapele de dezvoltare ale muzeului sibian (de la primele proiecte realizate de *Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român* ASTRA, pentru înființarea și organizarea, la Sibiu, a unui muzeu al românilor din Transilvania, până la structura de astăzi a complexului constituit din *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA*, *Muzeul Civilizației Transilvane ASTRA*, *Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder”*, *Muzeul de Etnografie și Artă Populară Săsească „Emil Sigerus”*, *Studioul ASTRA Film*, *Centrul de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”*), rezultatele cercetărilor de teren întreprinse în diferite sate românești, săsești și ale etniei rome de colectivul de cercetători și muzeografi, lucrări în care civilizația tradițională este tratată din perspective multiple: documentar-științifică, muzeistică, artistică, turistică și chiar politică.

Delia Voina

Alina Geanina Ionescu, *Icoane pe lemn și sticlă din principalele colecții sibiene*, Editura „ASTRA Museum”, Sibiu, 2009, 147 p.¹

Efervescenta perioadă interbelică face necesare referințele mai ales când evaluăm anumite demersuri culturale. Atunci, într-o epocă dominată de mari autorități intelectuale, societatea românească a identificat cu argumente imperioase nevoie de a apela la artă și din perspectiva unei categorii minore: icoanele pe lemn și pe sticlă. Fie că aceste argumente țin de cercetarea ruralității surprinse admirabil de practicile Școlii gustiene dar și de filozofia lui Lucian Blaga, fie că aparțin Școlii istorice animate de Nicolae Iorga, ele s-au dovedit esențiale pentru reliefarea unui tezaur inestimabil. Din îngemănarea lor a rezultat un demers consistent și liber asumat de identificare, studiu și

¹<http://muzeologie.wordpress.com/2010/04/14/recenzie/>

colecționare, care a condus treptat la clarificări asupra iconografiei naționale. Dar aceasta s-a dovedit totodată un factor esențial și pentru dezvoltarea practicilor muzeografice, a conservării și restaurării patrimoniului cultural. Demersul calificat și autorizat din perioada culturală amintită a fundamentat atitudini, interese științifice, opțiuni pro patrimoniu, care s-au dovedit durabile, în ciuda unor fragmentări politice, asigurând șanse valorilor culturale în epoca postbelică. Chiar categoria icoanelor – neglijată, ostracizată prin tezele educației ateiste – a stat între preocupările de salvare ale muzeografiei din perioada socialistă.

De la lucrările de referință – Nicolae Iorga, *Les Arts Mineurs en Roumanie* (1934) și George Oprescu, *L'Art du paysan roumain* (1937), care au anunțat o nouă direcție, contribuțiile specializate au sporit substanțial, antrenând autorități ca I. D. Ștefănescu, Coriolan Petranu, Victor Brătulescu, Maria Goleșcu, Ioan Mușlea, Virgil Vătășianu, Romulus Vuia, Romulus Vulcănescu, Vasile Drăguț, Marius Porumb, Cornel Irimie, Iuliana Dancu, Ioana Cristache Panait, Alex Efremov, Corina Popa ș.a. Istoric, istorici de artă, etnografi, teologi și istorici ai culturii au socotit demersul de cercetare și interpretare a icoanelor ca esențial pentru înțelegerea unui complex fenomen istoric. Lor li s-au asociat recent conservatori și restauratori, pornind de la imperioasa nevoie de asigurare a stării de sănătate, de la perspectiva de înțelegere a icoanei sub raportul materialelor și al tehnicii, a comportamentului acestora în timp. Fragilitatea și condițiile în care au rezistat icoanele au făcut necesare studiile aplicate ce au debutat cu lucrările lui Mihail Mihalcu, Mihai Lupu, Doina Darvaș, și care au evoluat surprinzător de rapid fiind bine servite de lucrările sistematice de restaurare. Recentele contribuții ale Elenei Bejenariu, Iuliana Popescu, Viviane Dragomir, Ioana Rustoiu, Ana Dumitran, Rodica Airoaie, Rodica Blaj, Mirel Vasile Bucur, Sanda Bucur, Mihaela Nacu, Steliana Velea ș.a., anunța un curent novator aparținând unei generații cu o mai autonomă direcție de cercetare în domeniul icoanelor. Acestea îi aparține și demersul consistent și foarte aplicat al expertului restaurator dr. Alina Geanina Ionescu de la Complexul Muzeal Național ASTRA. Această generație a identificat un orizont de cercetare superior, legat de investigații fizico-chimice moderne, care au adus substanțiale modificări identității, autoratului, atribuirii provenienței, datării, compoziției și chiar apartenenței icoanelor. Pe această linie, Alina Geanina Ionescu a prezentat – în contextul pregătirii doctorale – o serie de studii și articole având ca temă centrală icoanele pe lemn și sticlă (secolele XVIII-XIX) din colecțiile sibiene. Aparținând aceluiași context, în 2009 i-a apărut lucrarea

Icoane pe lemn și sticlă din principalele colecții sibiene, prilej cu care au fost prezentate importante colecții ce compun Fondul ASTRA (1800 piese), colecția Cornel Irimie (67 piese), colecția Dr. Telea-Bologa (107 piese) și colecția Muzeului în Aer Liber (53 piese), la care se adaugă icoanele din colecția Muzeului Național Brukenthal și colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe a Sibiului. Prin această carte avem o primă contribuție însemnată la cunoașterea colecționarismului sibian sub unghiul calității și valorii icoanelor, al provenienței acestora, mai puțin al istoriei colecțiilor. Catalogul ilustrat constituie însă un instrument de lucru excepțional pus la îndemâna celor interesați.

prof. univ. dr. Ioan Opreș

Perseverența cercetătoarei dublată de competența restauratorului e consemnată în cea de a doua carte, apărută în 2010, *Conservarea și restaurarea icoanelor din colecțiile Muzeului Astra*. De data aceasta dominante sunt aspectele tehnice referitoare la strategiile conservării-restaurării, privind domeniul și evoluția teoriilor care l-au individualizat și consolidat în ultimul veac. Destinată specialiștilor prin studiile de caz - restaurarea a 7 icoane pe lemn și respectiv 10 pe sticlă -, lucrarea mărturisește eforturile unui profesionist lucid, analitic și critic, cu intervenții directe pe patrimoniul aflat în pericol. Experiența sa consistentă, comunicată acum, derivă dintr-o evaluare atentă, sistematică a stării de conservare a colecțiilor de icoane și, sub acest aspect, are valoare de model, asemenea evaluări trebuind făcute, pe categorii, în toate muzeele. Doar în baza lor se pot stabili strategii de conservare și restaurare cu priorități categoric justificate, pe termene imediate, medii și lungi.

Apreciem la lucrare și felul în care autoarea conectează domeniile de istoria artei cu cel al muzeografiei și, respectiv, conservării bunurilor culturale. Acesta corespunde trendului și interesează în cel mai înalt grad, trebuind să fie identificat în politicile de patrimoniu ale deținătorilor de valori culturale.

Dr. Alina Geanina Ionescu a contribuit, și prin această lucrare, la dezvoltarea studiilor de muzeografie, recomandându-se ca un spirit deschis modernizării muzeului dinlăuntrul acestuia. Unei asemenea viziuni îi răspunde direct proiectul celui mai modern centru de conservare muzeală din România - construcție nouă, proiectată în baza unui concept ce integrează conservarea și restaurarea acțiunii de formare profesională, celei de comunicare și diseminare de cunoștințe, de educație publică -, cel de la Sibiu, din Dumbravă. Apreciind demersul de scientizare și afirmare a unor noi discipline științifice de mare utilitate socială, observăm că acum muzeul face eforturi consistente spre conservarea științifică a colecțiilor și spre educație, ceea ce corespunde direcțiilor contemporane, ca și cerințelor marelui public. Nicio expoziție de anvergură, niciun program - ofertă publică, nu mai pot fi concepute în afara conștientizării importanței atitudinilor individuale și comunitare față de patrimoniul cultural.

Privită din astfel de rațiuni, lucrarea dr. Alina Geanina Ionescu confirmă prezența la Sibiu a unui redevabil centru de muzeografie și conservare, care este conexat deopotrivă la învățământul universitar de profil ca și la deținătorii de patrimoniu cultural. Și, în acest sens, aduce direct un elogiu celor care, pe parcursul ultimului veac, au făcut posibilă această mișcare iar acum o așează în plan național și european.

În 1942 la București, Ministerul Propagandei Naționale a patronat o mare expoziție de icoane pe sticlă, ecoul științific surprinzându-l I.C. Ioanidu și G.G. Rădulescu (în *Icoane pe sticlă*, BCMI, an XXXV, fasc. 113-114, iulie-oct. 1942, p. 151-166). Abia în 1959, subiectul a fost reluat de Cornel Irimie, cel care a fost curator al primei expoziții de acest gen în Germania Federală.

De atunci *drumul icoanelor* a rămas deschis, noi și noi muzee ilustrându-le, iar Muzeul din Sibiu, chiar găzduind o mare colecție. Pe când o expoziție sau un muzeu de anvergură națională dedicat icoanelor?

prof. univ. dr. Ioan Oprea

¹ <http://muzeologie.wordpress.com/2010/04/14/recenzie/>

Volumul *Ceramica de breaslă, habană și manufacturieră din Transilvania*, pregătit editorial și tipărit la Tipografia Honterus, constituie rezultatul celei mai recente colaborări dintre cei doi autori, ambii buni cunoscători ai ceramicii din Transilvania.

Cele 120 de pagini cât însumează partea științifică a lucrării au fost structurate în 18 capitole ce prezintă olăritul din Transilvania, meșteșug prin care pământul, apa și focul prind viață în mâinile creatorilor.

Primul capitol este dedicat prezentării istoriei și evoluției meșteșugului ceramic în Transilvania. Urmează ilustrarea caracteristicilor ceramicii nesmălțuite și a celei smălțuite și istoria habanilor, purtători ai unei tehnologii superioare de producere a ceramicii și ai unei ornamentici caracteristice Europei centrale și de vest, stabiliți pe teritoriul Transilvaniei – în 5 subcapitole, ne sunt menționate regulamentele olarilor habani, procedeele de obținere a faianței, formele și trăsăturile stilistice caracteristice vaselor produse de habanii stabiliți la Vințu de Jos. Într-un capitol mai amplu ne este prezentată ceramica pictată cu cornul, specifică zonei Sibiu, produsă de-a lungul multor secole de olarii sibieni. Sunt consemnate regulamentele olarilor sibieni din diferite perioade istorice, listele cu cei peste 452 maeștrii, calfele și ucenicii ce au practicat acest meșteșug în secolele XVII-XIX.

Cele mai renumite centre ceramice din Transilvania sunt amintite separat, în capitole distincte, astfel: *Drăușeni* – caracteristică ceramica pictată cu pensula, *Chirpăr* – ceramică cu „brâie” aplicate, *Saschiz* – ceramică în albastru de cobalt, *Țara Bârsei* – ceramică pictată cu nuanțe de albastru pe angobă albă, *Turda* – ceramică cu decor policrom pe angobă albă, zona secuimii (*Târgu Secuiesc, Odorheiu Secuiesc, Brețcu*) – ceramică ornamentată cu verde, maro și galben pe angobă albă, *Făgăraș* – ceramică cu decor albastru sau policrom pe angobă albă, zona *Carpaților Occidentali* – ceramică policromă pe angobă albă, maro-roșcat și maro, *Ocna Sibiului* – zonă în care s-a dezvoltat ceramica post-habană. Ultimul capitol este destinat prezentării ceramicii fine produsă în manufacturile de la Batiz, Cluj, Gurghiu, Sibiu și Brașov.

Volumul se încheie cu lista localităților din Transilvania indicate în lucrare, în limbile română, germană și maghiară, cu o bogată bibliografie de specialitate, cu lista muzeelor și colecțiilor din care provin piesele ceramice prezentate de autori în catalog și colaboratorii care au fotografiat piesele.

O mențiune specială trebuie făcută în ceea ce privește ilustrația. Sunt reproduse 560 obiecte ceramice, fiecare având indicată categoria din care face parte, anul când a fost produsă (acolo unde se cunoaște acest lucru), dimensiunea, colecția din care aparține, numărul de inventar sau alte date particulare de identificare.

Planșe color, de o calitate grafică excepțională, completează și aduc argumente concrete pentru întreg repertoriul tipologic, morfologic și stilistic specific fiecărui centru de olărit din Transilvania, prezentat în paginile catalogului.

Ceramica de breaslă, habană și manufacturieră din Transilvania este o reușită editorială a celor doi autori, Karla Roșca și Horst Klusch, și se recomandă atât specialiștilor în domeniu cât și doritorilor de cultură.

Delia Voina

Volumul *Icoane pe sticlă din patrimoniul Muzeului ASTRA Sibiu. Colecția „Cornel Irimie”* poartă semnătura cercetătoarei dr. Olimpia Coman-Sipeanu, expert restaurator pictură la Complexul Național Muzeal ASTRA și a apărut în acest an la Editura „ASTRA Museum”. În cele 195 de pagini ale publicației, autoarea ne prezintă colecția de icoane pe sticlă adunată de-a lungul timpului de *Cornel Irimie*, reprezentant de marcă al etnografiei și muzeologiei din România, inițiator al *Secției de Artă Populară Românească* a Muzeului Brukenthal (1956), ctitor al *Muzeului Tehnicii Populare* din Dumbrava Sibiului.

Publicația se deschide cu un *Cuvânt înainte* (p. 3) semnat de academician Marius Porumb și un *Argument* (p. 4) în care autoarea își face cunoscută intenția, aceea de a „scoate la lumină” o colecție de icoane restrânsă ca număr, dar reprezentativă pentru evoluția picturii transilvane pe sticlă.

Catalogul este structurat în trei capitole distincte astfel:

Capitolul I: *Cornel Irimie, personalitate marcantă a etnomuzeologiei românești*: prin cele două subcapitole - *Repere biografice* (p. 7) și *Evocări* (p. 12) - ne sunt prezentate cele mai importante momente din biografia lui Cornel Irimie precum și o serie de evocări și aprecieri, menite să întregească personalitatea cercetătorului sibian, făcute de prieteni, colegi și colaboratori precum Olga Horșia, Marcela Necula Tatu, Horst Klush, Mircea Tomuș, Ilie Moise, Maria Bâtcă etc.

Capitolul II: *Scurtă incursiune în pictura românească pe sticlă*: primul subcapitol *Pictura românească pe sticlă. Evoluție și caracteristici generale* (p. 16) cuprinde un amplu studiu, bine documentat și foarte util, asupra icoanelor pe sticlă realizate pe teritoriul Transilvaniei, în secolele XVII-XX, în centrele specializate de la Nicula, Scheii Brașovului, Țara Oltului, Valea Sebeșului, Mărginimea Sibiului etc. Într-un subcapitol distinct - *Icoana pe sticlă între tehnică și restaurare* (p. 24) – autoarea abordează icoana pe sticlă sub aspectul materialității sale, insistând asupra relației firești dintre tehnică și restaurare.

Capitolul III: *Colecția de icoane pe sticlă „Cornel Irimie”*: în *Notă asupra colecției și catalogului* (p. 33) cele 64 de icoane pe sticlă, expuse în interiorul Cabinetului Memorial „Cornel Irimie”, sunt prezentate în funcție de încadrarea lor în unul din marile cicluri iconografice (hristologic, mariologic, hagiologic), respectându-se totodată ordinea calendaristică precum și gruparea pe centre de pictură. Pentru fiecare icoană s-a întocmit o descriere științifică cuprinzând alături de comentarii iconografice și stilistice și informații despre date, localizare și atribuire (*Icoane*, p. 35). În partea de final a catalogului sunt menționate pentru toate icoanele: dimensiunile, materialele și tehnica de confecționare, descifrarea inscripțiilor, evaluarea stării de conservare, numărul de inventar din colecție, bibliografia (*Catalog*, p. 164).

Cele două rezumate în limbile engleză (p. 187) și germană (p. 190) fac această publicație accesibilă și cercetătorilor din străinătate.

Bibliografia de specialitate (p. 193) cuprinde lucrările folosite la elaborarea catalogului.

Având o ținută grafică excelentă, *Icoane pe sticlă din patrimoniul Muzeului ASTRA Sibiu. Colecția „Cornel Irimie”* se distinge prin valoarea informațiilor expuse, prin organizarea și prezentarea unei ilustrații de bună calitate.

Delia Voina

POVESTE, POVESTE ...

De câte ori copilul întreabă câte ceva, ceilalți oameni răspund cu o poveste, nu-i așa? Uneori asta e plictisitor. Alteori e bine. De cele mai multe ori e minunat. O poveste, bine povestită ori scrisă, poate să te aducă mai aproape de adevăr, de frumos, de bine. Problema cea mai grea pentru voi, scumpulii noștri copii, este că ne cam grăbim să dăm drumul la televizor ori la desenele animate de pe calculator pentru că nu mai avem timp să vă spunem povești. Bunicii, părinții, profesorii ori învățătorii vă punem pe fugă cu graba noastră de a vă face mari, de a vă răni cu plictisul vieții noastre - care a uitat de povești, de a vă fura poveștile.

De aceea este frumoasă cartea aceasta pe care tocmai o țineți în mâini. Vă redă povestea unor obiecte și a oamenilor care le-au creat, vă redă minunatele povești ale vieții unora dintre exponatele Muzeului ASTRA, un sat minunat care vă vrea locuitori ai săi. Citind poveștile acestea părinților și bunicii voștri sunt sigur că-și vor aduce aminte de propria lor copilărie, de propriile lor povești și vor fi gata să vă îmbogățească din ele. Nu le va fi ușor să recunoască, dar și-au pierdut poveștile. Purtați-i printre personajele cărții Alinei Geanina și o să vedeți că, printre acești prieteni noi, poveștile vor crește bucuroase să vă întâlnească. Încercați! Merită!

pr. conf. univ. dr. Constantin Necula

**Cibinium 2006-2008, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”,
Partea I, 2008, 350p.; Partea a II-a, 2009, 350 p.**

Odată cu împlinirea a 45 de ani de la înființarea Muzeului ASTRA din Sibiu, a apărut un nou tom al publicației deja tradiționale, Cibinium (partea I). Sărbătoarea a prilejuit amintirea unor momente din anii de început ai muzeului, puse pe hârtie de Paul Niedermaier și Corneliu Ioan Bucur și așezate la începutul volumului, alături de câteva incursiuni în istoria muzeografiei etnografice sibiene, făcute de Ana Grama, Maria Bozan, Mirela Crețu, Valeriu Olaru și, din nou, Corneliu Ioan Bucur. Toate acestea alcătuiesc o primă treime din volum.

Restul de două treimi a volumului este structurat în patru capitole, cu tematici și dimensiuni diferite.

Capitolul I, *Patrimoniul Civilizației*, prezintă Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA din punct de vedere expozițional, pe grupe tematice reprezentative (păstorit, viticultură și pomicultură, olărit, industria casnică, transport ș.a.m.d.), în treisprezece articole semnate, individual sau în echipă, de Corneliu Ioan Bucur, Valer Deleanu, Marius Gherghel, Marc Jura, Remus Iancu, Ionuț Lăpădat, Isabella Nimirceag, Ștefan Păucean, Marius-Florin Streza, Ciprian Anghel Ștefan.

Al doilea capitol al volumului face o prezentare a manifestărilor cuprinse în programul „Tezaure umane vii”, considerate un *Patrimoniu cultural imaterial*, și cuprinde cinci articole semnate de Dana Botoroagă, Corneliu Ioan Bucur, Simona Ghiorgheș, Ioana Luca și Ada Maria Popa.

Capitolul III, *Cercetări etnografice*, este dedicat rezultatelor cercetărilor de teren sau de cabinet ale muzeografilor din diferite secții ale Complexului Național Muzeal ASTRA, însumând zece articole semnate de Corneliu Ioan Bucur, Valer Deleanu, Alexandra Gruian, Ștefan Păucean, Elena Potoroacă, Olga Popa, Karla Roșca, Olimpia Coman Sipeanu, Camelia Ștefan, George Tomegea, Mihaela Văcariu.

Ultimul capitol al volumului este unul de prezentare a *Proiectelor culturale* pentru Europa și a oportunităților oferite de finanțările internaționale în domeniul culturii, semnatarii celor două studii fiind Corneliu Ioan Bucur și Adriana Avram.

Partea a II-a a periodicului *Cibinium*, însumează 350 de pagini și prezintă articole și studii de etnografie și muzeologie semnate de colectivul de specialitate al muzeului sibian dar și de colaboratori de seamă ai Complexului Național Muzeal ASTRA Sibiu.

Publicația se deschide cu prezentarea *Întâlnirii Forumului European al Muzeelor*, articol semnat de dr. Ovidiu Baron.

Lucrările volumului au fost structurate pe șapte capitole astfel:

1. Expoziții temporare – prezentarea expozițiilor temporare organizate la Complexul Național Muzeal „ASTRA”: drd. Valeriu Olaru, Camelia Ștefan, Karla Roșca, *Muzeul de Etnografie și Artă Populară Săsească „Emil Sigerus” - o nouă unitate muzeală*, dr. Corneliu Ioan Bucur, drd. Ada Maria Popa, *„Tezaure umane vii” – expoziția inaugurală a anului Capitalei Culturale Europene 2007*, Camelia Ștefan, Karla Roșca, *Identitate cultural europeană - 10+15+2. Dialogul multiplelor identități*, dr. Irmgard Sedler, *Mobilier pictat din sudul Transilvaniei. Un proiect internațional realizat la Casa Artelor din Sibiu*, Ionuț Lăpădat, *Elemente de ecumenism în satul românesc*, Maria Bozan, *Patrimoniu etnologic și cultură contemporană. Trei ani de prezentare a altor culturi la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” din Sibiu*, Raluca Bușie, *Universul feminin*. Expoziția Evantaie de ieri și de azi. Colecția Aurelia Veronica Filimon la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” Sibiu, Alexandra Gruian, Expoziția unei mărturii etnografice: Invitație la muntele Athos - fotografii de Yves Phelippot, Carmina Maior, Cruce. Răscruce. Troița în Mărginimea Sibiului. Studiul unui monument de arhitectură populară transpus într-un discurs expozițional;

2. Patrimoniul cultural imaterial - articole semnate de dr. Corneliu Bucur, Mihaela Arsenie Andre (*Departamentul creatorilor populari cu disabilități. Un proiect tânăr, plin de sentiment și pasiune în cadrul Asociației Naționale a Creatorilor Populari*), dr. Corneliu Bucur, drd. Mirela Crețu, Dana Botoroagă (*Programul „Tezaure umane vii” întreprins la Muzeul „ASTRA”, Sibiu. 2008 - raport de activitate*), Ioana Luca, Simona Ghiorgheș (*Târgul Național de Jucării*) privind programului *Tezaure umane vii* desfășurat de Complexul Național Muzeal „ASTRA” în perioada 2006-2008;

3. Marketing – Educație – Mediatizare – Turism cultural - o serie de articole referitoare la valorificarea patrimoniului muzeal prin strategii moderne de marketing, prezentarea programului de pedagogie muzeală și importanța ecoturismului cultural: dr. Ovidiu Baron, *Valorificarea patrimoniului Muzeului ASTRA prin strategii de marketing modern*, Adriana Capotă, *Ancheta sociologică din noiembrie-decembrie 2008*, dr. Ovidiu Baron, *Etno-fragmentarism: identitate și diferență. Românii în lume*, Eliza Penciu, *Centrul de informare turistică din Muzeul în aer liber. Funcționalitate, utilitate, programe cultural-turistice*, Emanuela Cîmpean, *Dezvoltarea creativității prin programul de pedagogie muzeală*, Iuliana Silea, *Strategii de dezvoltare a programelor pentru tineret în Muzeul „ASTRA”*, Adriana Capotă, *Patrimoniu cultural – argument, în planul educației în spiritul conștientizării propriei identități etno-culturale*, Raluca Iliuț, *Rășinari, trasee ale etno și ecoturismului*, Dana Botoroagă, *Trasee ale etno și ecoturismului în*

Mărginimea Sibiului, Alexandra Elena Todoran, Relațiile publice pentru muzee - gen proxim și diferență specifică - experiența Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder”;

4. Informatizarea patrimoniului și imaginii muzeului - studii despre modernizarea site-ului și a programelor informatice, baze de date gestionate de muzeul sibian: Mihaela Basarabă, *Un nou format al site-ului Muzeului Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA”*, Paul Nemeș, Mihaela Basarabă, *Modernizarea platformei de digitizare a patrimoniului la Muzeul „ASTRA”*, Liliana Oprescu, Mihaela Basarabă, Lucica Novac, *Digitizare pentru preservare! Etapele digitizării arhivei de imagini a Centrului de Informare și Documentare în Etnologie „Cornel Irimie”;*

5. Conservarea și restaurarea patrimoniului cultural național în anii 2006-2008 - o serie de treisprezece articole cu privire la problematica restaurării și conservării obiectelor etnografice aflate în colecțiile Complexului Național Muzeal ASTRA (textile, ceramică, piele, obiecte de cult, obiecte din lemn): drd. Silviu Octavian Ciocșan, *Punte peste veacuri. Biserica cu hramul Pogorârea Sfântului Duh din Complexul Național Muzeal „ASTRA” Sibiu*, Cornelia Kertesz, *Tehnici vechi de decorare a obiectelor textile etnografice. Tehnica de decorare a țesăturilor pe fire numărate*, Vasilica Izdrailă, *Tehnici de decorare a ștergarelor. Alesăturile*, Sorin Fogarascher, *Problematica restaurării colecției de ceramică a Muzeului de Etnografie și Artă Populară Săsească „Emil Sigerus” în vederea transferării în noul spațiu de depozitare din Casa Artelor*, Cristina Dăneasă, *Restaurarea panourilor reprezentând Maica Domnului cu Pruncul și Fuga în Egipt din cadrul catapetesmei altarului din biserica ortodoxă din satul Răchita, județul Alba*, Florența Moga, *Problematica restaurării obiectelor din piele-blănă din colecția Complexului Național Muzeal „ASTRA”*, Florența Moga, *Port tradițional românesc, în miniatură, din Colecția „ASTRA” (secolele XVIII-XIX)*, Ruxandra Ioana Stroia, *Meșteșugul jocăritului. Intervenții de conservare și restaurare*, dr. Alina Geanina Ionescu, *Restaurarea icoanei pe lemn Înălțarea lui Iisus, din colecția Complexului Național Muzeal „ASTRA” – Sibiu*, Mirel Bucur, *Investigația non-distructivă de tip radiologie digitală aplicată în domeniul picturii tempera pe panou*, drd. Márta Guttmann, Iulia Teodorescu, Andrea Bernath, *Conservarea preventivă: o prioritate la nivel internațional, o prioritate a CePCoR - Centrul de Pregătire a Conservatorilor și Restauratorilor*, Gabriela Negoescu, *Restaurarea unui colțar săsesc din secolul al XVIII-lea*, Ileana Chirtea, *Monitorizarea insectelor xilofage în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului, în anul 2008;*

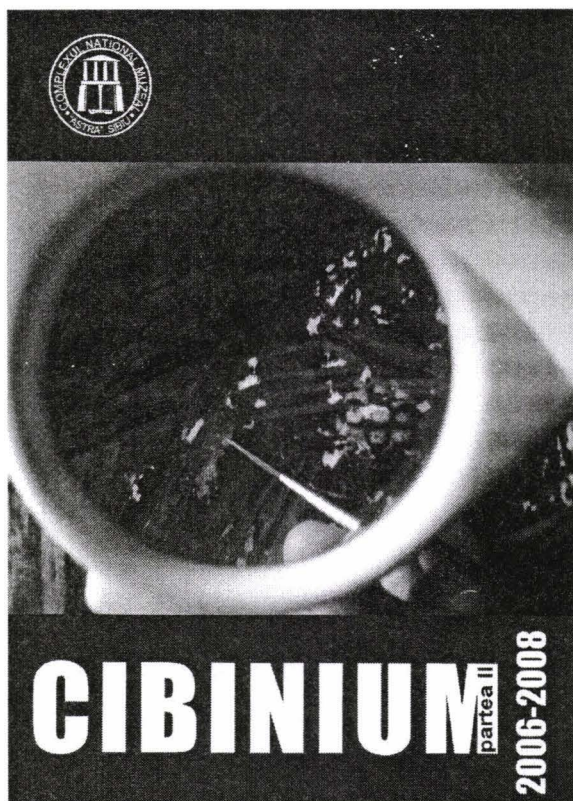
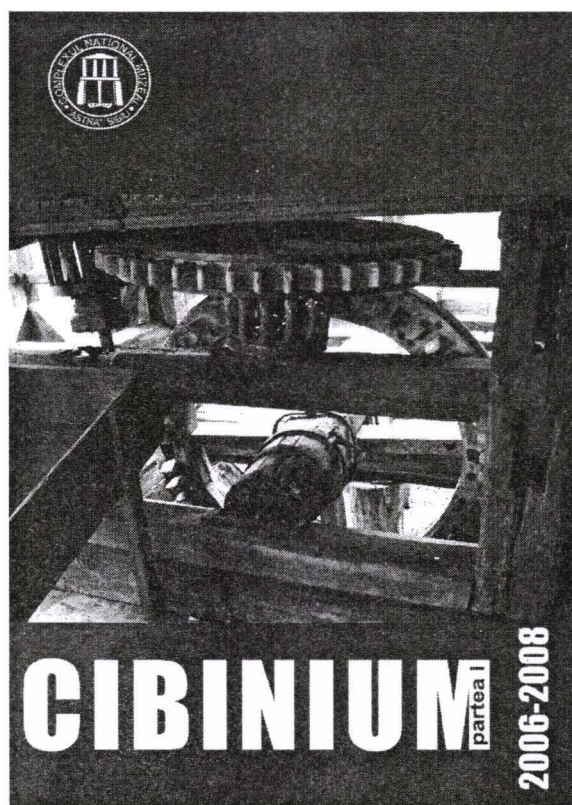
6. Studioul „ASTRA Film”: dr. Dumitru Budrala, *Filmul documentar și imaginea cotidianului*, drd. Adina Vărgatu, *Muzeul „ASTRA” în anul 2007, Anul Capitalei Culturale Europene. Scenariul unui film premiat*, drd. Csilla Kato, *Reprezentarea cunoștințelor antropologice în textul scris și cu mijloace vizuale;*

7. Publicațiile științifice și de valorificare ale Muzeului „ASTRA” - ample prezentări ale publicațiilor editate în cadrul Editurii „Astra Museum” precum și a bibliotecii de specialitate a Muzeului ASTRA: dr. Ilie Moise, *„ASTRA MUSEUM” în contextul etnologiei românești*, Daniela Muntean, *Biblioteca Muzeului „ASTRA”*, Karla Roșca, *Suprafețe ceramice și design - un volum de excepție în anul Capitalei Culturale Europene – 2007*, Delia Voina, Mihaela Vasilef, *Publicațiile Muzeului „ASTRA” (2006-2008).*

Volumul se încheie cu un indice general al volumelor Cibinium, perioada 1966-2008, întocmit de Delia Voina.

Cibinium 2006-2008 (partea I, partea a II-a) este o reușită editorială ce îmbină armonios textul și imaginile. Mai mult, rezumatele în limbile engleză sau franceză de la finalul articolelor, ajută la introducerea în lumea științifică internațională a unor lucrări pe care le recomandăm călduros, spre lectură și studiu, atât etnografilor și muzeografilor, cât și conservatorilor și restauratorilor.

*dr. Anda-Lucia Spânu
Delia Voina*



La acest volum au colaborat:

Adrian Nicolae ALEXE	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	adrian_alexe1986@yahoo.com
Dr. Ovidiu Marian BARON	<i>Șef serviciu,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	ovidiu.baron@muzeulastra.ro
Dr. Elena BĂJENARU	<i>Muzeograf,</i> Muzeul Țării Făgărașului „Valeriu Literat”	505200, Făgăraș, Piața Mihai Viteazu, nr. 1 0268/211862	ebajenaru@yahoo.com
Drd. Maria BOZAN	<i>Șef secție,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	maria.bozan@muzeulastra.ro
Dr. Andreea Petra BREZAN	<i>Restaurator,</i> București	0722564705	petrabreaza@yahoo.com
Oana BURCEA	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	oana.burcea@gmail.com
Raluca BUȘIE	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Doarana CIORAN	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Dr. Olimpia-Angela COMAN-SIPEANU	<i>Expert restaurator pictură,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	comanart@yahoo.com
Mirela CREȚU	<i>Director de specialitate,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	mirelacretuasta@yahoo.com
Dr. Simona Maria CURSARU-HERLEA	<i>Asistent universitar,</i> Facultatea de Istorie și	550024, Sibiu, Bulevardul Victoriei, nr. 5-7 0269/214468	cmaria1978@yahoo.com
Drd. Cristina DĂNEASĂ	<i>Expert restaurator lemn policrom,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	cristinadcm@gmail.com

Valer DELEANU	<i>Cercetător,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	muzeuldumbrava@clicknet.ro
Sorin FOGARASCHER	<i>Expert restaurator ceramică-metal,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	fogaraschersorin@yahoo.com
Mihaela GHERGHEL	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	Calea Rășinari Sibiu, 0269/242599 Fax: 0269/242419	mihaelavacariu80@yahoo.com
Louis GUERMOND	<i>Colaborator al Complexului</i> Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Dr. Alina Geanina IONESCU	<i>Expert restaurator pictură tempera,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	alinageaninaionescu@yahoo.com
Marius IUGA	<i>Conservator,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	miv_me@yahoo.co.uk
Vasilica IZDRAILĂ	<i>Expert restaurator textile,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	vasilica.izdraila@yahoo.com
Cornelia KERTESZ	<i>Expert restaurator textile,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Horst KLUSCH	<i>Membru în Consiliul Științific al</i> Complexului Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Carmina MAIOR	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	carminamaior@yahoo.com
Simona MALEAROV	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	simonamalearov@yahoo.fr
Dr. Dorel MARC	<i>Cercetător științific,</i> Muzeul Județean Mureș	Secția de Etnografie și Artă Populară 540049, Târgu Mureș, Piața Trandafirilor, nr. 11	dorel_marcus@yahoo.com

Florența MOGA	<i>Expert restaurator textile, piele, blană,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	floriastra@yahoo.com
Dr. Ilie MOISE	<i>Președintele Consiliului Științific</i> al Complexului Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Mihaela MONDOC	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Dr. Paul NIEDERMAIER	Academia Română Institutul de Cercetări Socio- Umane	550024, Sibiu, Bulevardul Victoriei, nr. 40 0269/212604	secretariat@icsusib.ro
Gabriela NEGOESCU	<i>Restaurator lemn policrom,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	g_negoescu@yahoo.com
Pr. Conf. Dr. Constantin NECULA	<i>Consilier Misionar Pastoral și de Imagine</i> Mitropolia Ardealului	0733994306	pr_necula@yahoo.com
Lucica NOVAC	<i>Conservator,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Drd. Valeriu Ion OLARU	<i>Director general, Șef Departament conservare - restaurare</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Alexandru OLĂNESCU	<i>Fotograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Liliana OPRESCU	<i>Referent,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	lilyoprescu@yahoo.com
Prof. Univ. Dr. Ioan OPRÎȘ	Muzeul Național de Istorie a României	0723164251	ioan_opris@yahoo.com
Irina - Eliza PENCIU	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	eliza.penciu@muzeulastra.ro

Constantin POPA	<i>Colaborator al</i> Complexului Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	office@muzeulastra.ro
Karla ROȘCA	<i>Muzeograf</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	kariaszente@yahoo.com
Dr. Anda-Lucia SPÂNU	<i>Cercetător științific,</i> Academia Română Institutul de Cercetări Socio- Umane	550024, Sibiu, Bulevardul Victoriei, nr. 40 0269/212604	spanu@icsusib.ro andaluciaspanu@yahoo.com
Marius Florin STREZA	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	Sibiu, Calea Rășinari 0269/242599 Fax: 0269/242419	zamarflo@yahoo.co.uk
Delia VOINA	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	deliavoina@yahoo.com
Claudia Elena ZIDARU	<i>Muzeograf,</i> Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu	550182, Sibiu, Piața Mică, nr. 11 0269/218195 Fax: 0269/218060	zidaru.claudia@yahoo.com



Tel. 0238-720 514
e-mail: vegaprodbz@gmail.com
vegaproduct@vegagroup.ro
www.vegagroup.ro



construcție realizată



proiect



Proiect realizat printr-un grant oferit de
Islanda, Liechtenstein și Norvegia prin
Mecanismul Financiar al Spațiului Economic European