

REVISTA HIPERBOREEA

REVISTĂ DE ISTORIE, ARTĂ ȘI CULTURĂ
ANUL I • Nr. 10 • 2012



BUCUREȘTI
2012

REVISTA HIPERBOREEA

REVISTĂ DE ISTORIE, ARTĂ ȘI CULTURĂ

ANUL I • Nr. 10 • 2012

BUCUREȘTI
2012

REVISTA HIPERBOREEA
REVISTĂ DE ISTORIE, ARTĂ ȘI CULTURĂ
ANUL I • Nr. 10 • 2012

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

Prof. dr. **Ecaterina Lung** (Universitatea din București)
Prof. dr. **Anca Irina Ionescu** (Universitatea din București)
Conf. dr. **Marian Petcu** (Universitatea din București)
Lect. dr. **Luminița Diaconu** (Universitatea din București)
Lect. dr. **Ioana Munteanu** (Universitatea din București)
Critic și istoric literar **Alex Ștefănescu** (Uniunea Scriitorilor din România)
Assistant Dean & Director of the Law Library **Radu D. Popa**
(New York University School of Law)

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: Mihai Dragnea
Redactor-șef adjunct: Dana Babin
Redactori: Tina Petroiu
Traducător: Adriana Soroceanu

Revista Hiperboreea este o publicație culturală online. Fiecare număr al revistei apare în prima zi a lunii, prezentând studii, articole, recenzii sau sinteze pe teme legate de istorie, arheologie, antropologie, religie, filologie, lingvistică, literatură, filosofie și artă.

Este interzisă reproducerea, copierea sau vinderea materialelor din această publicație, fără acordul scris al Redacției. În conformitate cu prevederile Legii nr. 206 din 27 mai 2004, responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

www.revistahiperboreea.com
Tel. 0767.094.588
E-mail: terra_mater_2007@yahoo.com

ISSN 2284 – 5666 ISSN – L 2284 – 5666

CUPRINS

Teodora Șoș, <i>Instalație în postmodernism</i>	4
Damaris Mailat, <i>Tipuri de artefacte folosite la ornamentarea gulerului, îmbrăcăminte și la centură: cataramă și aplici</i>	9
Florica Urdaș, <i>Inele cu pentagramă</i>	20
Liviu-Adrian Sandu, <i>Importanța figurativului în ultima sută de ani</i>	24
Mihai Dragnea, <i>Influențe străine în sculptura medievală în piatră din Țările Române</i>	29
Claudia Moscovici, <i>Când măiestria este tot ce contează: noțiunea de „arta pentru artă” a lui Théophile Gautier</i>	34
Cătălina-Alexandra Gheorghe, <i>Cercetare arheologică asupra cetăților medievale din lemn, pământ și piatră</i>	37
Dana Babin, <i>Das Sein sich zeigend verbirgt. Eine kurze Betrachtung über den zeitgenössischen Menschen</i>	46
Instrucțiuni pentru autori	49

INSTALAȚIE ÎN POSTMODERNISM

TEODORA ȘOȘ

Universitatea de Artă și Design, Cluj Napoca

E-mail: teobobeo@yahoo.com

Abstract. *Installation works in the eighties and nineties became increasingly important as a medium for artists who wanted to assert a vivid, emotional experience. But if Kabakov is the master of what he has called “total installation”, some of the younger installation artists have moved toward a deliberately less defined expressive character in their work; these installations are both more diffuse in personality and experientially open-ended, in a post-modern sense. Despite the loaded subject matter evoked by Christian Boltanski, for example, his own character is less delineated and less clearly set into the foreground of his work.*

Keywords: *post-modern, contemporary, installation, total installation, medium, conceptual, expressive, experientially, foreground*

Klaus Honnelf îi consideră, pe artiștii Joseph Beuys și Andy Warhol drept precursori ai artei postmoderne. Acești doi maștri ai gândirii, apropiați de grupul Fluxus, respectiv de arta pop, au creat o reprezentare nouă a artei, în care lucrarea și persoana publică a artistului se confundă. Demersurile lor ar putea să se opună termen cu termen – reprezentării, Beuys îi substituie prezentarea, declarând în special despre una dintre lucrările sale : *Aceasta nu vrea să spună ceva, ea este ceva*, în timp ce Warhol face din el însuși fie un star, fie o reprezentare exemplară a logicii de spectacol, a contextului său cultural : *Dacă vrei să afluți totul despre Andy Warhol, nu aveți decât să priviți suprafața picturilor mele, a filmelor mele, a mea. Iată-mă, nu se află nimic dedesubt*. Însă mult înapoi în timp, înainte de Beuys, Warhol, sau Rauschenberg, Duchamp deschidea drumurile conceptului, stabilind noi reguli ale non-regulilor, ale importanței neîngrădirii artei în canoane... printr-un simplu și de bază urinar, pe care l-a numit Fântâna, artele plastice au devenit vizuale, nemaivând greua misiune de a fi neapărat estetice. Conceptul este astfel, ceea ce definește arta postmodernă.

Artiștii contemporani explorează tehnicile cotidianului, ale banalului de zi cu zi. Artiștii moderniști, conduși în timpul anilor '60 în Statele Unite de criticul Clement Greenberg, au căutat să autonomizeze mijloacele de informare în masă pentru a le separa cu precizie, căutând să impună o artă pură. În opoziție cu o astfel de manifestare, arta contemporană este interesată de zonele de frontieră, de convergență și de amestecul mass media. Proiectul este cel care determină forma operei și împinge artistul spre reprezentare, mai degrabă decât spre fidelitatea față de tehnică, față de o meserie în care este specialist. Mai mult chiar, artiștii împrumută tehnici aflate

dincolo de sfera artistică tradițională. Deschiderea practicilor artistice contemporane reflectă o voință de cuprindere a unor sfere largi, o interactivitate, mai ales cu imagistica de masa.

Anselm Kiefer – *Breaking of the Vassels* (1990)

Materialele organice auto-distructibile din opera lui Kiefer, își găsesc precedente în Arte Povera italiană, unde artiștii de asemenea scoteau în evidență proximitatea naturii. Oricum, pentru italienii Artei Povera, nepermanența rezultată din obiecte, servește de asemenea ca un atac asupra comodității artei – comerțul cu *lucruri*, care transformă actul spiritual al producerii artei într-un obiect vandabil. Prin contrast, numai prezența materialului și symbolismul îl atrag pe Kiefer spre astfel de materiale. Kiefer de asemenea a admirat materialitatea operei lui Beuys și fizicalitatea minimaliștilor și a artiștilor procesuali din timpul anilor 1960. Paginile cărților lui Kiefer sunt făcute din plumb, și se bazează pentru impactul expresiv pe efectele schimbătoare ale oxidării, a impurităților chimice, și a greutateii palpabile și prospețimii plumbului, similar unei opere a lui Carl Andre, sau a lui Richard Serra. Kiefer își învăluie cărțile cu aluzii istorice sau cu conținut mistic. Această operă conține 71 de tone și 65 de kilograme de astfel de cărți, îngrămădite într-un dulap din oțel înalt de 48 de metri. Dulapul cu cărți este poziționat în mijlocul unui câmp plin cu cioburi de sticlă și conține sârmă oxidată de cupru, întinsă din loc în loc pe jos. Prezența înfricoșătoare a operei se aseamănă pieselor imense din oțel ale lui Richard Serra, dar conceptul construcției a derivat din misticul Zohar evreiesc, care stipulează existența a zece emanații divine – atribuite zeităților (Ain Soph) – conținute în *sefirot* (aleșii sau astrele). Kiefer a inscripționat Ain Soph pe semicercul de sticlă (domul raiului) deasupra lucrării și numele a nouă dintre aleși, pe părțile și pe fețele rafturilor de dedesubt, omițându-l pe acel *sefira* ascuns – Daath, sau Cunoașterea. Cele trei rafturi corespund celor trei coloane – Mila, Judecata și Blândețea.

La baza Creației, în acord cu Zohar, este actul lui Zim Zum în care Infinitul (Ain Soph), s-a contractat înăuntrul sieși pentru a permite existența a altceva în afara acestuia. Aleșii au fost creați pentru a prinde emanațiile care cădeau din spațiul primordial și în lume. În această instalație, săgeți amenințătoare de sticlă sfărâmată, ies din cărți și creează dezordine pe podea. Cărțile fac aluzie la cunoaștere, secretul *sefira* care conține în sine înțelepciune și istorie. Astfel, la un nivel *Breaking of the Vassels* cuprinde totalitatea bunului și a răului, raiul și iadul, învierea și moartea. La un alt nivel, sticla sfărâmată ca o aluzie la domul sfărâmat al cerurilor, a revelat examinarea persistentă a identității germane a lui Kiefer, reactualizând evenimentul Kristallnacht (noaptea de noiembrie, din 1938, când naziștii au spart ferestrele magazinelor a căror proprietari erau evrei, din toată Germania).

Opera lui Ilya Kabakov este centrată pe experiența imediată și pe zborul imaginației creative care o transcede. *Nu este tradiția artistică ci viața cotidiană aceea care aduce noi idei.* Kabakov a dat un interviu în 1987, descriind această *stare* pentru el însuși drept un dialog intern de voci. Începând din 1970, Kabakov a inventat caractere și le-a spus poveștile în albume – vehicolul perfect pentru arta *neoficială* care nu era permisă să fie expusă în public, și pentru viața

unei persoane care locuia într-o societate care cerea o separare între expresia publică și sentimentul intim. Primul dintre aceste albume privește un personaj numit *Primakov-care-stă-în-dulap*, caracter care s-a retras în întuneric timp de jumătate de an, ca și copil, astfel încât își putea doar închipui ce se întâmpla în afară, după sunetele care ajungeau prin perete. Primele opt pagini cu ilustrații care însoțesc textul din acest album, sunt numai pătrate negre cu texte scrise cu galben (implicit oferind explicații ironice pentru pătratul negru al lui Malevich). *Cu timpul, Primakov a devenit incoerent, el pronunța doar cuvinte fără sens.*

Pentru instalația *Omul care a zburat în spațiu prin apartamentul său*, Kabakov a scris: *Locuitorul singuratic al încăperii, după cum devine evident din povestirea relatată de vecinul său, a fost obsedat de visul unui zbor singular în spațiu, și cu toată probabilitatea el și-a realizat acest vis, marele lui proiect'. Întregul cosmos, în acord cu gândurile locuitorului acestei camere, era pătruns de raze de energie care conduceu în sus undeva. Proiectul său a fost conceput din efortul agățării de aceste sfori, pentru a zbura cu ele. O catapultare, agățată de cele patru colțuri ale tavanului vor da viteza inițială acestui nou astronaut care era legat într-un sac din plastic, și mai departe, la o înălțime de 5-50 metri, el va ateriza într-o rază de energie prin care Pământul trecea la acel moment ca și cum se mișca de-a lungul orbitei sale. Astronautul a trebuit să treacă prin tavanul și prin mansardă casei printr-un salt. Cu asta în minte el a instalat încărcături de exploziv, iar în momentul decolării sale, de la catapultare tavanul acoperișului va fi deflagrat iar el va fi purtat în spațiul larg deschis. Toate erau la locul lor noaptea, când ceilalți locuitori ai apartamentului comun s-au trezit. Se poate imagina groaza acestora, spaima și uimirea. Poliția locală este chemată, începe o investigație, iar chiriașii caută pretutindeni – în curte, pe stradă – dar el este de negăsit. Astfel proiectul era cu succes realizat, după cum a povestit vecinul investigatorului.*

Kabakov a părăsit Uniunea Sovietică în 1988, pentru Europa Occidentală, doar cu doi ani înainte de prăbușirea comunismului, iar în 1992 el a emigrat în New York. Kabakov s-a dedicat de atunci la ceea ce el numește *instalația totală* în care el încearcă să introducă privitorul activ în câmpul picturii. La sfârșitul anilor 1990, Kabakov și-a schimbat problematica subiectuală a vieții lui din Rusia.

Palatul proiectelor din 1998 este o construcție din ziduri transparente, în plan de spirală (ca și o cochilie de melc), conținând modelele și diagramele pentru 67 de proiecte ideale diferite despre cum să te îmbunătățești pe tine și cum să îmbunătățești lumea din jur, ori cum să sporești creativitatea; Kabakov a invitat un designer din Chișinău, care i-a proiectat niște aripi pe care și le lega timp de câteva ședințe a câte 5-10 minute pe zi, în intimitatea propriei camere, acestea te ajutau să te schimbi *în mai bine, mai mult în direcție morală*. Există de asemenea un Domn Sabirov din Vitebsk, ale cărui instrucțiuni pentru tăierea unei găuri prin podea a apartamentului tău te vor elibera de *lege, încăperea – orizontul vieții tale intime plicticoase*, și un Domn Korneichuk (un scriitor din Ulan-Ude) care produce un dulap elaborat furniruit, în care să te poți concentra mai bine. Acestea toate sunt atât replici la grandioasele proiecte ale comunismului sovietic și istoriei modernismului cu colecția lui de utopii personale. În timp ce explicitul nu l-a

mai preocupat, viața anterioară a lui Kabakov în Rusia încă conține o ironie caustică despre natura umană, care întotdeauna i-a caracterizat opera.

Operele instalații din timpul anilor 1980 și 1990 au devenit extrem de importante ca mediu pentru artiștii care doreau să obțină o experiență vie, emoțională. Dar dacă Kabakov este maestrul a ceea ce se numește „instalație totală”, unii artiști mai tineri care s-au ocupat de instalații, s-au îndreptat spre un caracter expresiv deliberat mai puțin definit în operele lor; aceste instalații sunt atât difuze ca personalitate, și din punct de vedere experimental cu final deschis, în sens post-modernist.

În ciuda copleșitoarei problematice subiectuale evocată de Christian Boltanski, propriul său caracter este mai puțin conturat și mai neclar așezat în fundalul operei sale, decât este cazul instalațiilor lui Kabakov. Strategia lui Boltanski este subtilă și subversivă – el este un magician postmodern. El a supraviețuit nevătămat numeroaselor schimbări în stilurile artistice, și se folosește de fotografie, fără a se vedea pe sine ca fiind fotograf. Ceea ce este pregnant și evident în opera lui este compătımirea pentru moarte. Arta lui este plină de simboluri ale morții : camere ascunse și grote aprovozonate cu fotografii sau cu fâșii electrice de lumină, care ne amintesc de catacombele primilor creștini. Lucrările sale combină experiența individuală și colectivă, și nici un alt artist contemporan nu neutralizează estetica falsă a fotografiei comerciale atât de impresionant ca Boltanski. Pur și simplu el accentuează faptul că orice fotografie este un *memento mori* – varianta contemporană a vechii naturi statice.

Boltanski reconfigurează obiectele simple și nostalgice din viața cotidiană prin intermediul unor vechi fotografii anonime, în momente de identități fictive. Folosind fotografii de arhivă de o calitate slabă – instantanee dateate cu familii pe plajă, copii, oameni adunați în jurul mesei, un soldat în uniformă – el creează înregistrarea prozaică ce se adaugă intimității unei autobiografii. El adaugă șiruri de cutii de biscuiți sau aranjează în vitrine cele mai nedefinibile articole casnice, ca evidență. Unele dintre fotografii vor să simbolizeze copii de evrei dinaintea războiului, din Dijon, Viena sau Paris, care au dispărut într-o anonimitate înspăimântătoare. Cu lămpile fabricate dintr-un metal ieftin, în care se află becuri simple, îndreptate către fețe, ca la un interogatoriu, fotografiile din aceste instalații evocă imagini ale Holocaustului. Instalațiile lui Boltanski sunt atât de șocante și de zguduitoare deoarece felul în care acestea îl transpun pe privitor înapoi în vivacitatea emoțională și greu de identificat a copilăriei și a amintirilor acesteia; privitorii nu își amintesc aceste obiecte sau fotografii în mod special – ele nefiind, bineînțeles parte a trecutului acestora – ci pentru că evocă ceea ce este personal pentru fiecare dintre noi, de la cele mai vechi amintiri și ne amintesc de experiența amintirii.

Instalația de amploare *Rezervor de suedezi morți*, este formată din două ziduri de cutii din metal și o serie de fotografii alb-negru, luate din lista de decese a ziarelor locale, slab luminate de lămpi electrice. Puternicele senzații de viață și moarte sunt evocate de aceste cosciuge pentru memoria celor morți, cu atmosfera aproape religioasă a unei liniști și păci permanente. Dacă în lucrări anterioare folosiseră fotografii ale unor copii evrei, aici folosește imagini ale unor suedezi – o nație care este asociată neutralității mai degrabă decât destinului implacabil – Boltanski

reușeste să accentueze mai intens universalitatea mortalității. Stilul său unic alături de subiectele alese, l-au făcut pe Boltanski unul dintre cei mai admirați artiști ai timpurilor contemporane.

Bibliografie

Fineberg Jonathan, *Art Since, 1940, Strategies of Being* (second edition), published 2000 by Laurence King Publishing.

Frontisi Claude (coordonator), *Istoria vizuală a artei*, Editura Larousse, Paris, 2001, pentru ediția în limba română RAO.

Honnef Klaus, *Contemporary Art*, Benedikt Taschen, Germany, 1990.

Mitchell W. J. T., *Picture Theory*, (Ch 12 – *The Violence of the Public Art: Do the Right Thing*), the University of Chicago Press, 1994.

Nelson Robert S. and Shiff Richard, *Critical Terms for Art History*, (Ch 9: Appropriation), University of Chicago Press, 1996.

TIPURI DE ARTEFACTE FOLOSITE LA ORNAMENTAREA GULERULUI, ÎMBRĂCĂMINTE ȘI LA CENTURĂ: CATARAME ȘI APLICI

DAMARIS MAILAT

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Facultatea de Științe Socio-Umane,

Departamentul de Istorie, Patrimoniu și Teologie Protestantă

E-mail: damarismailat@yahoo.com

Abstract. *The types of artefacts used on dressing ornaments during the IXth-XIth centuries, discovered in the Danubian Basin, were various as form, ornament and materials. They were used at dressing ornaments (the buttons and the appliqués), ornaments for belts, harnesses or shoes.*

These dressing ornaments pieces are: the buckles-various types, appliqués, buttons, each of them with many forms. The buckles found in the Danubian Basin were generally made by iron. The lyre-shaped buckles were commonly used on clothes and harnesses. Three of these have been discovered in the cemetery from Brandusei Street, two pieces in M.21 and M. 155, and a thirdly in M. 128. Some textile remnants were preserved on the piece found in M. 128. It is very sure that both buckles were used on belts. Similar buckles have been previously discovered at Blandiana-La Brod, Cluj Napoca-Str. Zapolya, Târgșor and Zalău. They were used as belt buckles, perhaps decorated with appliques, or as accessory for the harness or for the belt that sustained the sword or the quiver. These kind of buckles appeared inside the Charpatian Basin at the beginning of the 10th century and were used until the end of the 11th century. According to Attila Kiss, lyra buckles appeared at Bulgarian populations on the Volga, while the Transylvanian pieces are associated with the typical artefacts belonging to the Magyar communities.

A discoid appliqué, decorated with a cross, has been discovered while processing M. 59 at Alba Iulia- Brândușei Street. A quite similar piece, dated to the 10th century, was found in the Alba Iulia-Stația de Salvare cemetery. Two shield-shaped appliqués and a circular one have been found in the interior part of the necklace found in M. 129. The first two have two perforations and two small claws for hanging up on their backside. The circular one has a hanger on its backside. Similar pieces have been discovered at Szentes-Nagyhegy and Arad. A rectangular applique with heart-shaped corners, made of gilded silver, has been discovered, on Brândușei Street, M. 145. Similar pieces can be mentioned at Mohacs, Budapest-Rakospalota and Szekesfehevar-Demkohegy. The appliqués are frequently encountered in funerary inventories of the 10th and 11th centuries.

Keywords: *appliqués, buckles, buttons, clothes, ornaments, cemetery, funerary, inventar, Danubian Basin, Alba Iulia, 10th-11th century*

Tipurile de artefacte folosite la ornamentarea articolelor de îmbrăcăminte în decursul secolelor IX-XI, reflectate în inventarul funerar din arealul Bazinului Dunărean, au fost diverse ca formă, ornament și materialele din care au fost confecționate.

Aceste artefacte erau folosite la ornamentarea articolelor de îmbrăcăminte, de exemplu nasturii și aplicele, la ornamentarea obiectelor din piele, curelele, centurile, harnașamentul sau încălțăminte. Piesele au fost diverse și prin modul în care au fost aplicate pe material, prin modul de confecționare și materialul din care au fost realizate. Aceste piese de ornament vestimentar sunt cataramele de diverse forme, aplicele, pandantivii, nasturii, butonii, fiecare dintre ele fiind de o mare varietate de forme¹. Cataramele descoperite în inventarul funerar din Bazinul Dunărean au fost în general confecționate din fier, bronz dar și de argint, cele din argint fiind folosite în general de pătura mai înstărită a populației.

Ca formă, menționăm categoria în formă de liră, realizată în general prin turnare. Aceasta prezintă o mare varietate tipologică, este considerată de origine bizantină și a acoperit un interval de timp destul de mare. Aceste piese au fost descoperite în cea mai mare parte în necropole de origine avară timpurie, mijlocie dar în unele cazuri și în perioada târzie, un exemplu fiind catarama liră descoperită în necropola de la Nagypall I. Alte tipuri de cataramă descoperite au fost cele de formă ovală, care au fost în general utilizate la ornamentarea încălțăminte. Erau confecționate prin turnare. Au fost descoperite în mormintele din secolele VII, VIII și IX, spre exemplu în necropolele de la Kunagota, Ozora și Szegvar pentru perioada avară timpurie.

S-au emis o serie de ipoteze vis-à-vis de originea etnică a cataramelor "liră", iar una dintre ele, emisă de R. Harhoiu² ar fi că acest tip de cataramă pot fi plasate undeva în intervalul cronologic de sfârșit de secol IX și sfârșitul secolului al X-lea. Acest tip de cataramă ar putea fi atribuită populației maghiare din secolul al X-lea sau populației bulgare de pe Volga, de unde s-au răspândit în baziul carpatic. Acest tip de cataramă devine des întâlnită în spațiul European în secolele X-XI. O primă repertoriere a fost realizată de A. Kiss în anul 1985 iar apoi de M. Schulze-Dörlamm în anul 1988. Acest tip de cataramă a fost des întâlnită în Peninsula Balcanică, bazinul carpatic, regiunea Mării Baltice și în Rusia. Un studiu mai complex a fost realizat de L. Révész în anul 1989, el clasificând cataramele în formă de liră în trei tipuri, și anume de la tipul A la tipul C.

Tipul A foarte des întâlnit în secolele X-XI în tot arealul locuit de maghiari se caracterizează printr-o secțiune transversală rotundă sau elliptică, o formă asemănătoare cu un "ou" a unuia dintre cele două cadre sau vârful de la partea centrală a verigii cataramii. Acest tip de cataramă poate fi decorat cu incizii fine sau cu un décor realizat prin cercuri punctate.

¹ Dragotă, Aurel, *Necropola medievală timpurie de la Alba Iulia-Str. Brândușei. Cercetările arheologice din anii 1997-2009*, Editura Altip, Alba Iulia, 2009, p.105.

² Harhoiu, R., *O cataramă în formă de liră descoperită la Tîrgșor*, în *SCIV*, 23, 3, 1972, p. 422.

Tipul B descoperit îndeosebi în partea de nord-est a bazinului carpatic este plasat în prima jumătate a secolului al X-lea, iar ca piesă de referință menționăm catarama de la Bodrogyécs. Tipul B se deosebește de tipul B prin faptul că tipul B are veriga în formă semiovală și prezintă decoruri, cum ar fi și ragul de mărgelă punctat în relief.

Tipul C se diferențiază prin faptul că are o formă mai plată și puțin mai lată, prezintă un décor liniar incizat și adâncitura de la vârful verigii, și a fost purtată de patură mai puțin înstărită decât patura care purta tipul B în intervalul de timp al secolelor X-XI.

Cataramele descoperite în spațiul românesc au fost considerate ca fiind de origine bizantină, kieveană sau maghiară și pot fi încadrate între tipurile A-C, după părerea lui L. Révész în studiul pe care l-a efectuat în anul 1989³.

O altă ipoteză a fost lansată de K. Barkay care susține că acest tip de cataramă în formă de liră apar în spațiul răsăritean de la finele secolului al VIII-lea și se extind pe un areal mai întins în decursul secolelor X-XI.

Cataramă în formă de “liră” au fost descoperite și în morminte de femei dar și în morminte de bărbați și erau folosite ca accesorii la centură sau la harnașamentul cailor, catarama fiind cusută pe interior pe o curea intermediară cu lățimea de cel mult 1,5 cm. Faptul că acest tip de cataramă a fost descoperit în unele morminte și în alte părți anatomice, au dus la concluzia că ar fi putut fi folosite la legarea picioarelor defuncțiilor, în legătură cu credințele religioase conform cărora mortul trebuia legat spre a nu se mai întoarce înapoi, obicei întâlnit la poparele nomade. Astfel de morminte în care au fost descoperite cataramă în zona picioarelor defuncțiilor s-au descoperit la Hencida/ M 22, la Bolsije Tigani/M 17, M 47, dar și la Kama-Volga în morminte plasate în arealul cronologic de secol VIII-X.

Se poate concluziona deci că acest tip de cataramă în formă de “liră” a apărut din secolul al VIII-lea și s-au răspândit în decursul secolelor următoare. În secolul al IX-lea menționăm descoperiri ale pieselor de acest tip “liră” în Bulgaria, respective necropola Pliska, Preslav – 3/M6, Kjulevča, Nozharevo/M 28 și Madara. În spațiul românesc menționăm zona Dobrogei, respective Dinogeția-Garvăn, Noviodunum-Isaccea sau Păcuiul lui Soare⁴.

O cataramă în formă de “liră” a fost descoperită în necropola de la Cheșereu , r.62, pl.83/3, dar în formă fragmentară. Acul și placa de fixare nu s-au mai păstrat. A fost confecționată prin turnare, din fier și are capetele terminate în volute. Acest tip de cataramă a fost considerată tot de origine bizantină cu o utilizare sesizabilă din ultima jumătate a secolului al VIII-lea. Tipuri identice de cataramă cu cea de la Cheșereu s-au mai descoperit în necropolele avară din centrul Chaganatului avar, cum ar fi la Szeghed-Makkserdő în mormântul M24, Dévaványa în mormintele M64, 65, Kiskörös Pohibuj-Makdülö, Alattyán în M40, toate fiind încadrate în perioada avară timpurie. Dar aceste piese sunt întâlnite și în perioada avară mijlocie, de exemplu piesa de la Kissköre din mormintele M108, 109, 121. Alte piese asemănătoare, fără

³ Révész, L., *Lyraformige Schnallen im Karpaten-Becken*, în *HOME*, XXVII, 1989, p.513.

⁴ Ibidem.

volutele de la cele două capete sunt prezente și în mormintele avară târzii, cum este piesa de la Nagypall I, deși în necropolele avară târzii nu mai apar piese identice cu cea de la Cheșereu⁵.

În necropolele din Zelovce, Szekszard, Kisköre, au fost datate ca aparținând perioadei avară mijlocii, și pentru perioada avară târzie menționăm necropolele Kisköre, Cikă, Homokmégy - Halom. Pe teritoriul românesc s-a descoperit o piesă la Sultana și a fost datată ca fiind din secolul al IX – lea. Un alt tip de cataramă sunt cele în formă ovală, de formă trapezoidală, catarama cu placă de fixare, acestea din urmă fiind identificate la Biharia-Dealul Șumuleu, datate din prima jumătate a secolului al X-lea. Piesele au origine asiatică, dar au fost răspândite spre Pannonia de către triburile maghiare, spre exemplu piesa descoperita la Tiszaeszlar-Bashalom este încadrată în perioada maghiară veche.

Aplicele sunt piese cu o largă întrebuințare, fiind folosite la decorarea hainelor, centurilor, tecii săbiilor, genților din piele, curele, tolbe cu săgeți, peselor de harnașament și încălțăminte. Uneori erau folosite și ca podoabe ale capului. Aplicele pentru îmbrăcăminte sunt deosebite de cele utilizate în alte scopuri prin câteva caracteristici. Aplicele pentru îmbrăcăminte erau cusute pe haine, materialele textile fiind moi și flexibile, aplicele trebuiau perforate și prevăzute cu un sistem de prindere, a unei agățători sau chiar două pe partea din spate a aplicii. Există și aplice care prezintă urechiușe de prindere în partea superioară, partea inferioară fiind lăsată să se miște liber. Mai sunt aplice care erau prevăzute pe spate cu o plăcuță prevăzută cu orificiu de prindere. Un alt sistem de prindere al aplicelor pe haine sunt niturile simple, sau plăcuțe atașate pe reversal aplicelor prevăzute cu nituri și perforații.

Aplicele pentru centură în general au fost considerate ca însemne de rang mai ales la populațiile de stepă. Ultimele descoperiri din Bulgaria au demonstrat faptul că erau utilizate și în Imperiul Bizantin și nu este neapărat un însemn tipic pentru populațiile de stepă. Inițial s-a considerat că aplicele de centură sunt tipice populațiilor maghiare. Își găsesc însă analogii în sudul Dunării în teritoriile bizantine. Aplicele erau și ele de mai multe feluri, aplice fixate pe centură, realizate prin turnare, de formă dreptunghiulară, în formă de palmetă, în formă rotundă, în formă de inimă, în formă de frunză trilobată, semisferice, în formă de calotă, discoidale, ornamentate fitomorf etc. Aplicele de formă dreptunghiulară în general realizate prin turnare, descoperite la Nușfalău, prezentau un ornament prin ajurare cu grifoni, atribuite orizontului avar din perioada târzie. În tipologia lui Z. Cilinská, piesa este cel mai des întâlnită pe tipul I de centură.

Un alt tip de aplică atribuită orizontului avar de perioadă târzie este aplica mobilă de formă dreptunghiulară, realizată prin turnare, cu un capăt rotunjit prevăzut la celălalt capăt cu o balama de prindere pe centură. Ornamentat cu linii în formă de ” S ” , capetele liniilor se termină în câte trei bobite, tot ornamentul fiind încadrat într-o linie perlată. Piesele sunt atribuite tot orizontului avar de perioadă târzie datorită decorului cu motive florale spiralate. O astfel de piesă s-a descoperit în necropola de la Nusfalău, cu analogie la Szob în Ungaria.

Aplicele în formă de palmetă sunt realizate tot prin turnare și se utilizau la centură. Erau ornamentate cu motive florale sau capete de vrejuri. Se prindeau pe curea cu ajutorul niturilor.

⁵ Călin Cosma, *Vestul și Nord-Estul României în secolele VIII-X D.H.*, Cluj-Napoca 2002, p.123.

Acest tip de aplică a fost descoperit la necropola de la Săcuieni- Dealul Vereș, și în funcție de ornament a fost atribuit etapei de sfârșit a Chaganatului avar. Piese de acest tip s-au descoperit la Homokmegy-Halom pe teritoriul Ungariei.

Aplicele de formă rotundă sunt realizate prin turnare, ele prezintă un decor vegetal încadrat în triunghiuri cu laturile arcuite. Ca origine acest tip de aplică se regăsește în stepele Euroasiatice și au fost răspândite în Bazinul Dunărean de către triburile maghiare. Cele în formă de inimă sunt confecționate tot prin turnare, ele prezintă un decor cu motiv central în formă de „X” încadrat într-un pătrat incizat, din colturile cărui a pornesc radial patru linii înspre margini. Se întâlnesc foarte des în mormintele maghiare din prima jumătate a secolului al X-lea.

Aplicele din bronz în formă de frunză trilobată sunt realizate prin turnare și aparțin orizontului maghiar vechi, respectiv prima jumătate a secolului al X-lea. Aplicele pătrate sau semisferice confecționate din foițe de tablă de bronz erau folosite la ornarea hainelor, sau la curele. În general sunt ornate prin presare, cu un decor de motive incizate sub formă de colier. Sunt datate ca aparținând orizontului avar din perioada timpurie și mijlocie. Aplicele discoidale de argint au fost descoperite în general în necropolele maghiare din Ungaria de Sud, erau folosite ca ornamente pentru haine și au fost datate în special în prima jumătate a secolului al X-lea. Aplicele cu ornament fitomorf vizează tot perioada maghiară veche și sunt încadrate în secolul al X-lea. Aplicele în formă de calotă erau folosite la fixarea foițelor de metal pe haine. Sunt de formă mai mică, reversul este prevăzut cu nituri. Aplicele circulare executate prin presare, fără decor, sunt accesorii vestimentare executate din foițe de argint, iar pe spate prezintă o urechiușă centrală de prindere, iar pe față au o adâncitură în mijloc. Acest gen de aplică are o largă răspândire în Bazinul Carpatic în secolul al X-lea. Astfel de piese au fost identificate în Jazovo- Proletarska Ulica în M7, iar la Székesfehérvár- Demohegy în M17. Tot cu o adâncitură centrală dar cu două urechiușe de prindere, executate în argint au fost descoperite la Banatsko-Arandelovo. O aplică de aur cu două urechiușe de prindere a fost identificată la Tiszasziget în M2 și este similară cu cea descoperită la Banatsko-Arandelovo. De la Dudeștii Vechi provine o altă piesă din bronz, care avea pe revers un suport cu două perforații și un nit și a fost descoperită în M4. După poziționarea în mormânt, în regiunea femurelor și în asocierie cu o cataramă de fier, un vârf de săgeată și un fragment de armătură de tolbă, poate să fi fost folosită și ca ornament de centură, și ca ornament pentru tolbă.

Un alt tip de aplică este cel cu decor cu motiv radial în jurul unei proeminențe centrale. Astfel de piese au fost identificate la Vrsac. Sunt podoabe vestimentare. Piesele au fost confecționate din argint aurit și sunt prevăzute cu o urechiușă de prindere pe spate. Aplice circulare decorate cu motive florale au fost descoperite la Deszk și la Jazovo – Proletarska Ulica. Piesele prezintă un decor cu nouă petale, sau șapte petale și sunt executate prin presare, din foițe de argint. Aplicele circulare decorate cu motiv stelar au fost descoperite în special în necropolele din Pannonia și cuprind trei variante.

Prima variantă o reprezintă piesele decorate pe margine cu un brâu cu pseudo-granule. În zona centrală se află o proeminență din care radiază motivul stelar cu șapte raze. Aceste piese au fost descoperite la Banatsko-Arandelovo. Au fost confecționate din tablă de argint prin presare și

apoi aurite. Sistemul de prindere al acestor piese constă în mici perforații pe margine, suport specific coaserii pe haine. Decorul pseudo-granulat este destul de des întâlnit pe piesele aparținătoare orizontului stepic dar și pe piesele de centură aparținătoare zonei sud-dunarene.

Al doilea tip de decor cu motiv stelar constă într-un chenar circular, pe marginea piesei, iar în zona de mijloc se află o proeminență înconjurată de șapte raze. Acest tip de decor este identificat în necropola de la Banatsko-Arandelovo, piesele fiind confecționate din argint aurit, prin ciocănire și turnate. Sistemul de prindere al acestei piese este posibil să fi fost cu nituri sau cu perforații pe margini. Analogii pentru acest tip de decor avem în necropola de la Tiszabercel.

Al treilea tip de decor stelar este reprezentat printr-un brâu zimțat pe margine, în interiorul căruia se află opt semicercuri, în mijlocul cărora s-a incizat câte un alt cerculeț. Cele opt semicercuri se ating formând un decor stelar. Piesele au fost confecționate din bronz, iar pe spate sunt prevăzute cu nituri de prindere pe suport textil. Astfel de piese cu motiv stelar au fost identificate la Dudeștii Vechi.

Aplicele circulare executate prin presare, prezintă un decor format din două cercuri concentrice din pseudo-granule și o protuberanță centrală circulară. Având în vedere faptul că au fost răspândite într-un anumit areal, în anumite necropole, se pot data ca fiind de secol X și au fost specifice Pannoniei. Au fost identificate la Szentes, Zsana-Kökút, Jazovo-Proletarska Ulica, dar și la Teremia Mare. Exemplarul descoperit la Teremia Mare a fost lucrat cu foiță de argint și este în stare fragmentară, deci nu se specifică sistemul de prindere.

Aplicele circulare decorate cu motive florale și vegetale au aparut în special în zona Pannoniei. Sunt decorate în centru cu o proeminență mai mică, înconjurată cu un romb de la ale cărui laturi se formează patru petale. Pe marginea piesei se află un chenar de protuberanțe. S-au descoperit astfel de exemplare la Teremia Mare și au fost confecționate din tablă de argint, iar pe spate sunt aurite. Prezintă sistem de prindere prin perforații pe marginea piesei. Analogii sunt la Duna-Szekesö, Kun-Szent-Marton și Jazovo-Proletarska Ulica. Acest motiv decorativ este întâlnit în special la piesele pentru decorarea hainelor și sunt datate ca fiind de secol X.

Necropola de la Alba Iulia, strada Brândușei, a fost descoperită cu ocazia unor lucrări edilitare în anul 1997, lucrări care au avut loc pe proprietatea unui domn Ștef Gheorghe. Astfel, s-au descoperit douăzeci și patru de morminte de inhumație de secol IX-X, atribuite civilizației balcano-danubiene⁶.

În anul 1999 s-au descoperit douăzeci și trei de morminte pe proprietatea domnului Groza Tiberiu, morminte de inhumație, care au fost plasate în secolul X, iar între anii 2001-2002 s-au descoperit alte zece morminte de inhumație plasate în același segment cronologic.

Accesoriile descoperite au fost în general piese de metal, respectiv podoabe, accesorii vestimentare, obiecte de uz casnic, obiecte din os, ceramică și sticlă. În cazul obiectelor de podoabă menționăm accesorii vestimentare, cum ar fi cataramele liră, aplici și butoni⁷.

⁶ Aurel Dragotă, Gabriel Rustoiu, Matei Drânbărean - *Valori ale patrimoniului românesc, Podoabe și accesorii vestimentare din secolele X-XI*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011, p. 11-12.

⁷ Idem, p. 15

Astfel, în M59, datat ca fiind de secol XI s-a descoperit o aplică din bronz cu dimensiunile $D=3$ cm, d perforații = 0,2 cm, g . tablă = 0,1 cm, $G= 4,9$ g. Această aplică se află în inventarul Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia, inventariată cu nr. Inv. F. 9282. Aplica are formă discoidală, prezintă un décor cruciform, este prevăzută cu două perforații și a fost plasată în exteriorul mormântului, în partea stângă⁸.

Alte aplici descoperite în necropola Alba Iulia strada Brândușei au fost descoperite în M 129, și plasate ca fiind de secol XI. Aceste aplici sunt confecționate din bronz și au dimensiunile $L = 1,602$ cm, $l = 1,700$ cm, $g = 0,097$ cm, $G = 1,70$ g. Se află în Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia, inventariate cu Inv. F. 9292, iar cea de a doua aplică are următoarele dimensiuni: $L = 1,712$ cm, $l = 1,906$ cm, $g = 0,105$ cm, $G = 1,76$ g și este inventariată cu nr. Inv.F. 9298. Aceste aplici în formă de scut prezintă în centru un medallion în formă de inimă, încadrat de un șirag de mărgel. Pe margini se află două perforații iar pe revers se mai păstrează două nituri de prindere și un ac, la extremitățile maxime ale aplicelor. Aceste aplici au fost identificate la gâtul defunctului în interiorul colanului⁹.

În M 145 datat ca fiind de secol XI s-a descoperit o aplică confecționată din argint aurit, cu dimensiunile $L = 2,7*2,7$ cm, $g = 0,12$ cm, $G = 5,90$ g și în prezent se află în inventarul Muzeului Național al Unirii din Alba Iulia cu nr. De inventar Inv. F. 9339. Este o aplică în formă patrulateră, fragmentară, cu colțuri cordiforme, ornată cu motive vegetale incizate și probabil încrustate cu aur. Unul dintre colțurile aplicii prezintă o urechiușă de prindere iar pe revers prezintă trei piciorușe cu perforație care serveau la prinderea de haine. Această aplică a fost descoperită lângă antebrațul stâng al defunctului¹⁰.

Alte două aplici au fost descoperite în necropola de la Lopadea Nouă și au fost plasate în intervalul cronologic de secol X-XI. Aceste două aplici au dimensiunile $D = 2$ cm, $g = 1,2$ cm și sunt confecționate din bronz. În prezent se află la Muzeul de Istorie Aiud, Inv. 4971. Aplicele sunt executate în formă circulară, prezintă un décor în relief cu motiv în formă de rozetă, sunt semicirculare în secțiune și prezintă câte un picior de prindere aplicat pe partea interioară¹¹.

O aplică interesantă s-a descoperit în necropola de la Lutărie, din localitatea Nădlag, în M 8, plasat între secolele X-XI, aplica aflându-se în Complexul Muzeal Arad, nr. Inventar 17269. Aplica este confecționată din bronz și are dimensiunile de $(1,4*1,4)$ cu $G=1,7$ g. Are formă pătrată cu un décor care aduce cu imaginea unui fluture, cu marginile rotunjite, prezintă un model cu patru ochiuri spre margini, cu o ușoară lobare spre exterior. Aplica prezintă două urechiușe de fixare¹².

Tot în M 8 s-a descoperit o aplică din bronz, dar de formă circulară cu dimensiunile $\varnothing = 1,5$ cm, $G = 1,7$ g și se află tot în Complexul Muzeal Arad cu nr. Inv. 17270. Aplica are formă

⁸ Aurel Dragotă, Gabriel Rustoiu, Matei Drânbărean - *Valori ale patrimoniului românesc, Podoabe și accesorii vestimentare din secolele X-XI*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011, apud. Dragotă et alii 2009, p. 40, Pl.33/M52,2.

⁹ Dragotă, p. 104

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Aurel Dragotă, Gabriel Rustoiu, Matei Drânbărean - *Valori ale patrimoniului românesc, Podoabe și accesorii vestimentare din secolele X-XI*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011, p. 42.

¹² Idem, p. 93

circulară, concavă, bombată în partea centrală, în interiorul a două cercuri, și prezintă o urechiușă de prindere pe interior și un cioc rupt pe margine, ceea ce presupune probabil că aplica a fost desprinsă dintr-un pandantiv dublu¹³.

Tot în necropola de la Lutărie, în M 12 s-au descoperit șase aplici circulare confecționate din bronz cu dimensiunea de $\varnothing = 1,2$ cm în partea concavă și cu partea centrală convexă de $\varnothing = 0,5$ cm. Aplicele prezintă pe verso câte o urechiușă de prindere. Aplicele se află în Complexul Muzeal Arad cu nr. De inv. 17282/a-f¹⁴.

În M 12 se aflau încă cinci aplici de formă circulară cu dimensiunea de $\varnothing = 1,2$ cm în partea concavă și partea centrală convexă de $\varnothing = 0,5$ cm, aplicile fiind confecționate din bronz și prezintă pe verso două urechiușe de prindere. Aceste aplici se află tot în Complexul Muzeal Arad cu nr. De inventar 17281/a-e¹⁵.

Din M 12 provin și două aplici confecționate din bronz de formă ovală cu două părți alungite, cu $L = 4$ cm, și prezintă patru urechiușe de fixare. Decorul este adâncit și sugerează o semilună și o lacrimă. Aplicele se află în Complexul Muzeal Arad cu nr. De inv. 17285/a-b¹⁶. Din aceeași necropolă Nădlag – Lutărie, dar din M 13, provin două aplici de bronz, cu $L = 2$ cm, în formă de frunză, cu vârful trilobat și un décor în forma literei “V” închise spre exterior cu volute și prezintă câte o ureche de prindere. Decorul este lucrat în relief. Piesele se află în Complexul Muzeal Arad cu nr. Inv. 17286/a-b¹⁷. Tot din M13 provine o aplică din bronz cu trei lobări pe contur și care prezintă o protuberanță spre vârf, iar pe verso are trei nituri de fixare. Decorul nu se poate distinge. Piesa are dimensiunea de $L = 2,5$ cm și $G = 2,5$ g. În Complexul Muzeal Arad, cu nr. Inv. 14319-14325 se află șapte aplici confecționate din bronz, care au fost descoperite în necropola de la Șeitin – Șpălnaca, respective în M 1. Aceste aplici au fost recuperate de pe oasele brațului și antebrațului defunctului. Aplicile au fost plasate ca fiind de secol X¹⁸.

De la necropola Șiclău-Gropoaie provin alte douăzeci și trei aplici din bronz de formă romboidală, aflându-se în prezent în Complexul Muzeal Arad cu nr. Inv. 13501/a-z. Aplicele au fost descoperite în M 7, plasat în intervalul sec.X-XI. Aplicele au fost identificate în jurul gâtului defunctului. Din M 9 provin alte cinsprezece aplici cordiforme simple care au fost descoperite tot în jurul gâtului defunctului. Aplicele au fost confecționate din bronz și se află în Complexul Muzeal Arad cu nr. Inv. 13509/a-j. Sunt plasate în intervalul sec.X-XI¹⁹.

Aplici fixate pe centură, realizate prin turnare, cu formă dreptunghiulară au fost descoperite în necropola de la Nușfalău, în marginea de N-V a localității. Aceste aplici sunt

¹³ Ibidem, p. 93.

¹⁴ Idem, p. 95

¹⁵ Aurel Dragotă, Gabriel Rustoiu, Matei Drânbărean - *Valori ale patrimoniului românesc, Podoabe și accesorii vestimentare din secolele X-XI*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011, p. 95.

¹⁶ Idem, p.95-96.

¹⁷ Ibidem, p.95-96.

¹⁸ Idem, p. 106.

¹⁹ Dragotă, Aurel, Rustoiu, Gabriel, Drânbărean, Matei, - *Valori ale patrimoniului românesc, Podoabe și accesorii vestimentare din secolele X-XI*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011, p. 113.

piese care se fixează pe centură cu nituri. Ele sunt realizate prin turnare. Au o formă dreptunghiulară și au ornamente cu grifoni prin ajurare. Două dintre aceste aplici au pe latura lungă în centru, în afara chenarului un ornament ajurat prins de acesta cu o balama. Sunt numeroase exemple de pandantive de centură dreptunghiulare ornamentate cu grifoni prin ajurare găsite în cimitirele avare din perioada târzie a Chaganatului avar²⁰.

Aplique din bronz de formă rotundă, au fost descoperite la Biharia – dealul Șumuleu în M 8, r. 35, Pl. 62/7,9. Au fost patru aplici realizate prin turnare și ornamentate cu un motiv vegetal încadrat în triunghiuri cu laturile arcuite. Originea acestui tip de aplică se află în steeple Euroasiatice și au fost aduse în bazinul Dunării Mijlocii de către triburile maghiare.

Pe teritoriul Ungariei acest tip de aplici se găsesc destul de rar în cadrul necropolelor atribuite orizontului maghiar vechi, deci acest tip de aplică a fost datat ca aparținând cu precădere primei jumătăți a secolului X.

Tot în necropola de la Biharia-Șumuleu în M8, r. 35, Pl. 62/1, 3-4,6 s-au descoperit aplici din bronz în formă de inimă, realizate prin turnare, ornamentate cu motive de formă “X” în partea centrală, dispuse într-un pătrat incizat din colțurile căruia pornesc radial spre margini patru linii. Acest tip de aplici sunt descoperite foarte des în arealul Dunării Mijlocii din perioada primei jumătăți a secolului X. Ca și analogii menționăm necropola de pe Tisa Superioară Karos-Eperjessz²¹.

Din necropola Șeitin provin aplici din bronz în formă de frunză trilobată. Au fost identificate în M 1, r. 192, pl. 237/2-8. Aceste aplici au fost realizate tot prin turnare și ornamentate cu motive vegetale. Ca analogie, menționăm necropola de la Karos-Eperjessz, respective M 1/1936. Acest fapt permite datarea acestui tip de aplici în prima jumătate a secolului X. Acest tip de aplici este foarte des întâlnit în necropolele care aparțin mediului maghiar vechi din Bazinul Carpatic și sunt identice cu aplicile descoperite la Șeitin²².

În necropola de la Nușfalău – Hotarul de S-V al localității, respective T3/1958, r. 122, pl. 163/1 a fost descoperită o aplică de formă dreptunghiulară confecționată din argint. Această aplică a fost confecționată dintr-o foiță de argint și a fost ornamentată prin presare cu un motiv în formă de solzișori lucrați în filigran. Este posibil ca respectiva aplică să fi fost parte a plăcii de pe limba unei curele din plumb.

În necropola de la Săcuieni – Dealul Vereș în M, r.173, pl. 216/8,9 au fost descoperite aplici realizate din tablă de bronz decupată. Patru dintre aceste aplici au fost folosite la o curea anexă, au o formă pătrată și sunt decorate prin presare cu un chenar bombat. În interiorul chenarului există un umbo, înconjurat de motive excizate în formă de colier. Alte trei aplici descoperite în același loc sunt ornamentate prin presare cu nodozități. Pe verso prezintă nituri care au fost lipite sub nodozități. Acest tip de aplici realizate din foițe sau tablă de argint sau

²⁰ Cosma, Călin, *Vestul și Nord-Vestul României în secolele VIII-X D.H.*, Cluj Napoca 2002, apud. Kovrig 1963, Cilinska 1966, 1973, Cemeteries;

²¹ Cosma, Călin *Vestul și Nord-Vestul României în secolele VIII-X D.H.*, Cluj Napoca 2002, p. 126, apud. Schulze-Darlam, 1988, p. 405.

²² Idem, p. 127.

bronz ornamentate prin presare în diferite moduri, utilizate ca accesorii vestimentare se constituie în obiectele cele mai reprezentative modei avare din perioada timpurie și mijlocie a Chaganatului²³.

Din necropola de la Cauaceu , r.35, pl. 71/1-8 provin aplice confecționate din foiță de bronz în formă de calotă, ornamentate cu linii punctate. Acest tip de aplice de fapt nu se încadrează într-un anumit indicator cronologic precis, acest tip de aplice apărând în medii culturale diverse și în perioade de timp diferite, dar asocierea lor cu aplicele în formă de inimioară sau rotunde le asigură plasarea în prima jumătate a secolului X²⁴.

Din necropola de la Salonta- Dealul Trupului, M 1,r.165 provin aplice din foiță de argint în formă de calotă. Aceste piese au fost recuperate în stare fragmentară, deci starea de conservare nu permite aprecieri tipologice precise, dar complexul din care provin și în funcție de alte materiale pot fi datate în secolul X, mai exact în prima jumătate a secolului. Tot de la Salonta – Movila, M 1, r.164, pl. 208/13-14 provin două aplice realizate din foiță de argint, ornamentate prin presare cu butonașe semisferice dispuse circular pe margine și în centru. Se presupune că acest tip de aplică erau cusute pe haine. În bazinul Dunărean astfel de aplici au fost descoperite în necropolele maghiare din Ungaria de Sud dar sunt nelipsite și din bazinul Tisei Superioare. Au fost datate ca aparținând în a doua jumătate a secolului X, dar pe Tisa Superioară au fost întâlnite și în contexte din prima jumătate a secolului²⁵.

În M1, r.165,pl. 208/3-4 din necropola Salonta – Dealul Trupului provin aplice din argint ornamentate fitomorf, care pot fi analoage cu mai multe piese descoperite la Gâmbaș a căror datare pare a fi perioada maghiară veche. De asemenea ca asemănări de formă și ornament pot fi citate și artefactele din M6 din necropola de la Karos-Eperjessög de pe Tisa Superioară a cărei datare se înscrie în arealul secolului X²⁶.

Aplicele de tip scut este mai puțin cunoscut. O piesă de acest tip a fost descoperită la Dudeștii Vechi în M 1, Pl.64/3. Piesa este confecționată din bronz iar pe revers este prevăzută cu nituri de prindere. Acest tip de aplică se utilizează la decorarea suporturilor de piele.

Un alt tip de aplică scut, de formă pentagonală, decorată cu motive vegetale stilizate provine de la Beba Veche și se găsește în prezent în colecția Alexander Fuchs. Este prevăzută cu un sistem de prindere cu trei nituri.

Tot de la Beba Veche provin trei aplice de tip scut de formă pentagonală decorată cu motive vegetale stilizate, cu diferența că decorul de pe latura superioară este modificat, iar cele două laturi sunt mai înclinate.

Din necropola Alba Iulia str. Brândușei provin alte aplice tip scut, care au fost confecționate din bronz, prima cu dimensiunea L = 1,602 cm, l = 1,790 cm, g = 0,097 cm, G =

²³ Cosma, Călin, *Vestul și Nord-Vestul României în secolele VIII-X D.H.*, Cluj Napoca 2002, p. 127.

²⁴ Idem, Révész 1996, pl.6.

²⁵ Cosma, Călin, *Vestul și Nord-Vestul României în secolele VIII-X D.H.*, Cluj Napoca 2002, p. 127, apud. Bălint 1991, p. 136-139, Révész 1996, p. 94-95.

²⁶ Idem, Révész, 1996, pl. 116/1-14.

1,70 g, iar a doua cu L= 1,712 cm, l = 1,906 cm, g = 0,105 cm, G= 1,76 g. Piesele se află în prezent la Muzeul Național al unirii cu inv. F; 9292, 9298.

Aceste aplice de tip scut sunt decorate cu medallion central, încadrat de un brâu de măgele. Pe marginile laterale piesele prezintă perforații de coasere pe haine, iar pe revers se mai păstrează două nituri de prindere și un ac, fixate la marginea pieselor.

Aceste aplice au fost identificate la gâtul defunctului, pe interiorul colanului, ceea ce denotă că ar fi putut fi utilizate la decorarea gulerului.

De pe strada Plugarilor, din M 5 provin cinsprezece aplice tip scut, împreună cu o cataramă. Aplicele sunt de tip Cerdin, dar în privința decorului, nu au palmetă, prezintă doar chenarul perlat.

Analogii pentru aceste piese s-au descoperit la Komárno și Rád-Kishgy. Schulze-Dörlamm plasează acest tip de aplică în primul rând în zona superioară a Cemei și în zona baltică, dar astfel de modele s-au descoperit și în necropolele din Bulgaria. Prin analogie aceste aplice pot fi încadrate în primele decenii ale secolului al X-lea. Ținând cont că aceste aplice au fost identificate împreună cu o cataramă, au fost utilizate probabil la decorarea centurii sau a genții din piele.

Bibliografie

- Bálint, Csaba , *Südungarn im 10. Jahrhundert*, Budapest, 1991.
- Cosma, Călin, *Vestul și Nord-Vestul României în secolele VIII-X D.H*, Cluj Napoca 2002
- Dragotă, Aurel, *Necropola medievală timpurie de la Alba Iulia-Str. Brândușei. Cercetările arheologice din anii 1997-2009*, Editura Altip, Alba Iulia, 2009.
- Dragotă, Aurel, Rustoiu, Gabriel, Drânbărean, Matei, *Valori ale patrimoniului românesc, Podoabe și accesorii vestimentare din secolele X-XI*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011
- Harhoiu, R., *O cataramă în formă de liră descoperită la Tîrgșor*, în *SCIV*, 23, 3, 1972, p. 417-425.
- Révész, L., *Lyraformige Schnallen im Karpaten-Becken*, în *HOME*, XXVII, 1989
- Schulze-Dörlamm, „*Untersuchungen zur Herkunft der Ungarn und zum Beginn ihrer Landnahme im Karpatenbecken*”, în *JRGZM*, 35, 1988, Teill 2, Mainz, 1991, p.373-478.

INELE CU PENTAGRAMĂ

FLORICA ȘTEFANIA URDAȘ
Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu
Facultatea de Științe Socio-Umane
Departamentul de Istorie, Patrimoniu și Teologie Protestantă
E-mail: floricaurdas@ymail.com

Abstract. *The studies from Xth and XIth centuries are based almost exclusively on archaeological findings and particularly the study of cemeteries. Plate finger rings were decorated with various geometrical, vegetable or zoomorphic. A variant of the ring finger is oval or circular plaque, carved with a pentagram. Pentagram ring is considered one of the most popular jewelery from Byzantine cultural area in the second half of the tenth century and the first half of the eleventh century. Rings with this setting occur discoveries in Bulgaria, Dalmatia, Hungary and Slovakia. P. Gatev placed pentagram rings in type II-1 and it dates from the tenth century and the first half of the following. G. Atanasov and V. Grigorov said that pentagram rings (type III) are quite common in old Bulgarian culture. Pentagram is required after the fourth century as one of the main Christian symbols. Is defined as an expression of geometric notion of man-four angles representing limbs and a head. At Odartsi in grave 286 was discovered a skeleton of a child with pit board and covered with lithic material. Inventory: left hand, ring pentagram (type IX A), occurs in association with ring loop, buttons with vertical splice. Elliptical plate playing a circle which is a pentagram surrounded by dots. On both sides of the ring is two stars.*

Keywords: *placa ovală, Dobrogea, simboluri creștine, inele decorate cu pajură, ornamente incizate, Steaua Betleemului*

Studiul secolelor X-XI se bazează aproape exclusiv pe descoperirile arheologice și în special pe studiul necropolelor. Inelele pentru deget cu placă au fost decorate cu diverse motive geometrice, vegetale sau zoomorfe. O variantă de inel pentru deget are placa ovală sau circulară, incizată cu o pentagramă. Inelul cu pentagramă este considerat una dintre cele mai răspândite bijuterii din zona culturală bizantină în a doua jumătate a secolului X și prima jumătate a secolului XI. Inelele cu acest decor apar în descoperirile din Bulgaria, Dobrogea, Dalmația, Corint, Ungaria și Slovacia. P. Gatev plasează inelele cu pentagramă în tipul II-1 și le datează între secolul X și prima jumătate a celui următor. După G. Atanasov și V. Grigorov, inelele cu pentagramă (tipul III) sunt destul de răspândite în cultura veche bulgară. Pentagrama se impune după secolul al IV-lea ca unul dintre principalele simboluri creștine. Se definește ca o expresie a noțiunii geometrice a omului- patru unghiuri reprezentând membrele și unul capul. La *Odartsi* în

M. 286 s-a descoperit un schelet de copil cu groapa bordată și acoperită cu material litic. Inventar: la mâna stângă, inel cu pentagramă (tipul IX_A); apare în asociere cu inel de buclă, forma 19 și doi butoni cu lipitură pe verticală. Pe placa eliptică este redat un cerc în interiorul căreia se află o pentagramă, înconjurată de puncte. De ambele părți ale inelului se află câte două steluțe. Alte descoperiri de acest gen se mai cunosc de la *Preslav*, cetatea *Pernik*, *Batin*, *Durankulak*, în apropierea Zlatograd și regiunea Dobrich unde sunt datate în secolele X-XI.

Inelele cu pentagramă (tipul III, Grigorov 2007) apar la *Drustar*, *Gigen*, *Pliska*, *Ruyno*, *Durankulak*, *Starmen*, *Sredishte*, *Odartsi*, Muzeul de Istorie Dobrich și nordul Bulgariei, fiind plasate la același palier cronologic cu inele decorate cu pajură, respectiv de la mijlocul secolului al IX-lea și până la finalul secolului XI²⁷. Exemplare de acest fel au fost realizate din bronz și s-au identificat între 1-3 exemplare într-un mormânt. Cel mai adesea, inelul este închis iar pentagrama este redată simplu pe placă sau încadrată într-un cerc. Placa lățită și decorată este încadrată de ambele părți cu ornamente incizate- unul cu două „X”-uri simple, uneori tăiate de o hastă. Inelele cu pentagramă se combină frecvent cu măgele, colane, cercei în formă de „*ciorchine*”, brățară torsadată cu extremitățile în formă de buclă, vas ceramic, zurgălăi, butoni, inele cu cerculețe cu punct inclus (forma 36), inele cu pajură (*Szentes-Szentlászló* în M. 67, inel de buclă, măgele, inele cu pasăre (*Kiszombor B*, M. 202) sau cu decor vegetal (*Prsa*, M. 76). Din punct de vedere simbolistic pentagrama reprezintă Steaua Betleemului de care magii s-au lăsat conduși pentru a afla adevărul. Dintr-o altă perspectivă, vârfurile pentagramei simbolizează cele cinci răni (stigmat) ale lui Hristos, din care izvorăște mântuirea. Împăratul Constantin a folosit pentagrama ca sigiliu, alături de simbolul Chi-Ro (XR). Simbolul a fost folosit apoi ca amuleta. Pentagrama mai e și *signum veritatis*, simbolul adevărului²⁸. La *Capidava* s-au găsit trei inele dintre care unul s-a păstrat pe jumătate iar pe chatonul a două dintre ele se află gravată pentagrama- semnul gnosticilor. În spațiile dintre colțurile pentagramei meșterul a plasat o serie de puncte. La unul din ele semnul este încadrat într-un cerc. Acesta mai are în plus un punct în mijlocul pentagramei. De o parte și de alta a chatonului pe corpul inelului se văd două „X”-uri tăiate de o bară verticală. În aceleași locuri celălalt inel are câte două linii curbe ce se unesc la capete. În spațiul interior se observă mai multe creștături paralele²⁹.

Dintre inelele descoperite la *Păcuil lui Soare* un exemplar are pe partea lățită linii puternic scrijelite care înscriu un fel de dreptunghi și altele două având ca decor un motiv romboidal. În centrul decorului la unul dintre ele se află o cruce cu raze, iar la celălalt o cruce ușor stilizată. S-au găsit și câteva inele din bronz, între care unul cu pentagramă, având în centrul și în spațiile dintre colțurile ei gravate grupuri de câte 5-7 puncte. De o parte și alta a pentagramei se distinge un decor reprezentat de semnul „X” tăiat de o hastă. Analogii pentru astfel de inele există la *Dinogeția*, *Capidava*, *Piatra Frecăței*. Un alt inel descoperit este cu chaton și are emisfera decorată în tehnica filigranului. Inelul reprezintă mari apropieri cu un

²⁷ Aurel Dragotă, Gabriel T. Rustoiu, Matei Drâmbărean, *Inele cu placă ornamentată cu pentagramă*, în *Apulum*, XLVIII, Alba-Iulia 2011, pp. 173, 275.

²⁸ Aurel Dragotă, Gabriel T. Rustoiu, *op.cit.*, 176, 177.

²⁹ Gr. Florescu, R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava, Monografie arheologică, I*, București, 1958, p. 232.

exemplar de aur din tezaurul descoperit la *Dinogetia- Garvăn* în 1954 și datat la mijlocul secolului al XI-lea. Inelele din această categorie sunt de tradiție bizantină³⁰.

La *Piatra Frecăței* s-au descoperit împreună cu doi cercei de argint și două inele cu decor incizate în formă de pentagramă, aplicat și pe chaton, inele care cunosc o mare circulație în timp și spațiu. Semnificația acestui semn este mult mai largă decât cea atribuită pieselor descoperite în țara noastră, fiind că se găsește reprezentat pe un fragment de amforă datat în secolul IV î. Chr. Acest element poate fi urmărit și în epoca romano-bizantină și pentru epoca avară din secolele VII-VIII. Ca mărci de pietrari pentru secolele X-XII se găsesc destul de frecvent în lumea slavă la *Pliska*, la *Preslav*. Trebuie cercetată semnificația pe care o reprezintă pentagrama în secolele X-XI: conținutul fiind reprezentat într-un cerc având în jur o serie de puncte care urmează anumite ordine. Împreună cu aceste inele apar unele asemănătoare ca formă dar care au reprezentată pe chaton o pajură cu aripile deschise, decor realizat tot prin incizare ce se datează în secolele X-XII³¹.

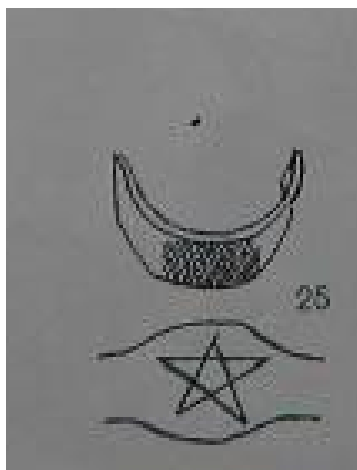


Fig. 1 – Inel cu pentagramă, de la *Szentes- Szentlászló*, M. 67, Ungaria, după Szőke, 1962.

³⁰ Petre Diaconu, Dumitru Vilceanu, *Păciul lui Soare I. Cetatea bizantină*, Biblioteca de Arheologie, 18, București, 1972, p. 147.

³¹ Petre Aurelian, *Săpăturile de la Piatra Frecăței*, în *Materiale și cercetări arheologice*, Vol. VIII, București, 1962, p. 585.

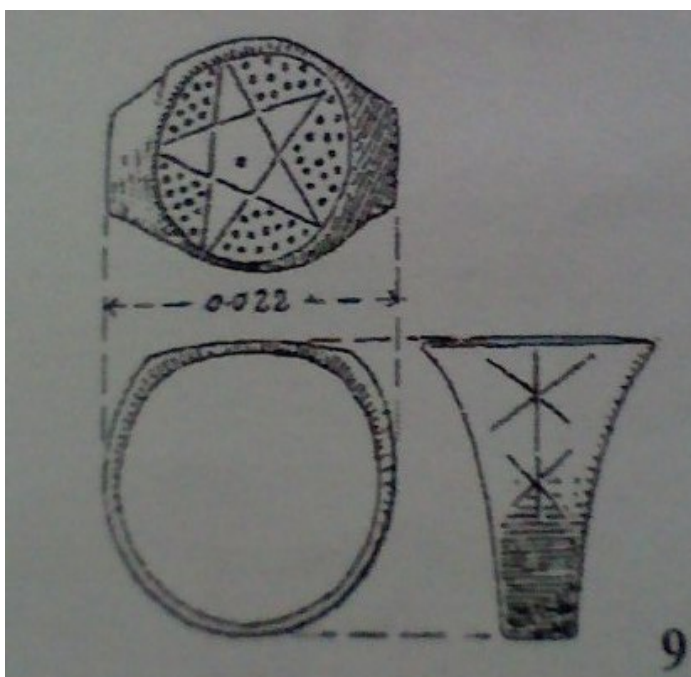


Fig. 2 – Inel cu pentagramă, de la *Capidava*, după A. Dragotă *et alii*, 2011.

Bibliografie

Diaconu Petre; Vîlceanu Dumitru, *Păcuiul lui Soare I. Cetatea bizantină*, Biblioteca de Arheologie, 18, București, 1972.

Dragotă Aurel; Rustoiu Gabriel T.; Drâmbărean Matei, „Inele cu placă ornamentată cu pentagramă”, în *Apulum*, XLVIII, Alba –Iulia 2011.

Florescu Gr., R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava, Monografie arheologică*, I, București, 1958.

Petre Aurelian, „Săpăturile de la Piatra Frecăței”, în *Materiale și cercetări arheologice*, Vol. VIII, București, 1962.

IMPORTANȚA FIGURATIVULUI ÎN ULTIMA SUTĂ DE ANI

LIVIU-ADRIAN SANDU

Sculptor, Muzeul de Artă Vizuală Galați

www.liviuadriansandu.com

Abstract. *In this article, I will present the postromantic movement, in the hopes that the the aesthetic future of art will belong to those artists who truly value the beauty consecrated for thousands of years by artistic talent. In my opinion, only artistic talent can make the difference between a dilettante and a true professional artist. I long to see the day when artistic value will be recognized, as it used to be, as the result of practical accomplishments not through the possession of a diploma or national ranking of art or resounding critical reviews. I believe that a true artist is not formed only in art schools. A true artist has, deep within his being, an intuitive combination of wish, dream and vision. This gift is only brought to fruition only by those who have the will of saints and the technique of the great masters.*

Keywords: *Postromanticism, Novorealism, Constantin Brâncuși, traditional art, sculpture*

Un artist este adesea animat de nevoia unei schimbări, aparent inexplicabilă, a mediului în care lucrează, dorind să găsească mereu locuri noi, încărcate de energie, unde să-și ostoiască setea elementară de nou. Apăsător fiind de forța unei oboseli generale, în care se simt acumulările unor frustrări, artistul este muncit de dorința vulcanică de a renaște, de a înlătura eșecurile și de a începe un drum nou, încredințat că va găsi o frumusețe nenăscută încă și pe care el ne-o va dezvălui prin intermediul noilor sale lucrări. Întreaga evoluție a civilizației a fost posibilă datorită acestei perpetue nemulțumiri pe care omul a manifestat-o plenar în orice activitate a sa, prin dorința de perfecționare corelată cu spiritul novator.

Arta tradițională este figurativă prin excelență, iar sculptura realizată sub egida acestei sintagme are la baza tematicilor sale omagierea omului, printr-o cât mai fidelă reprezentare a corpului uman. Subiectul ales, materialul, tehnica folosită, măiestria transunerii și compoziția, erau ingrediente foarte prețioase ce alcătuiau sintactic limbajul de comunicare dintre autor și privitorul lucrărilor sale. Accentul era pus în special pe transmiterea emoțiilor personajelor portretizate.

Arta modernă, chiar dacă are rădăcini în figurativ, l-a desprins pe artist de clasică reprezentare prin introducerea stilizărilor și apoi a abstractizărilor, care nu mai au nimic în comun cu descrierile anatomo-morfologice ale portretului și implicit cu mimica facială.

Faptul că generații întregi de artiști și-au îndreptat atenția către noile forme de manifestare artistică este de înțeles și până într-un anumit punct chiar de bun augur. Deschiderea

unor noi orizonturi și descoperirea unor noi modalități de obținere a plăcerilor estetice a fost salutată de întreaga suflare artistică, dar căreia i se poate reproșa starea de frondă pe care a întreținuto și a perpetuato față de arta reprezentatională. La început a fost considerată, pe bună dreptate, revoluție culturală, dar acum, la o sută de ani distanță, se poate vedea limpede atitudinea subiectivată doar de dorința de a fi și de a face altfel decât s-a mai făcut. Dorința de căutare a unicității în artă nu este de condamnat ci modul disperat în care unii au înțeles că aceasta poate fi obținută. Consecințele acestei atitudini au scos la iveală, pe lângă abordări de calitate și bizarerii experimentale, care au rămas în conștiința colectivă doar prin șocul vizual pe care l-au produs și nicidecum prin calități estetice deosebite. Una este să obții o stilizare încărcată de estetism datorită simplificărilor inteligente făcute, care sigur va produce o surpriză plăcută privitorului și alta este să recurgi la gesturi șocante care frizează mai mult cu zona patologiei decât cu cea a esteticii. Exemplul care ar putea ilustra cel mai bine această evidentă diferență poate fi subliniat de paralela dintre creațiile artiștilor care au activat în prima jumătate a secolului XX, cum ar fi: Constantin Brâncuși, Henry Moore, Alberto Giacometti și Jean IpousteGuy, în comparație cu artiștii vizuali din a doua jumătate a secolului trecut ca: Damien Hirst, Piero Manzoni, sau Martin Creed.

Cei dintâi menționați sunt sculptori ale căror lucrări au în comun păstrarea registrului reprezentational dar cu expresii plastice stilizate prin simplificări inteligente și cu măiestrie transpuse în sculpturi de o certă valoare estetică. Sunt artiști a căror valoare universală nu poate fi pusă sub semnul îndoielii iar lucrările lor au fost deja prezentate și discutate îndelung în toate limbile pământului. Eu voi menționa un număr redus de lucrări dar care au subliniat măiestria și capacitatea de sinteză a acestora. Grăitoare sunt esențializările la care a ajuns Constantin Brâncuși în lucrările sale din cea de a doua perioadă a activității creatoare, perioada pariziană, considerată cea mai prolifică și din care amintesc doar trei dintre lucrările sale. “Muza adormită” în cele două variante din bronz realizate în 1910, “Noul născut” în varianta din marmură din 1915 și respectiv cea din 1920 realizată în bronz, precum și seria de lucrări intitulate “Pasăre în văzduh” realizate în anii; 1919, 1920, 1925 și 1940. În suita de “figuri odihnindu-se” ale lui Henry Moore, pe care le putem vedea răspândite prin parcurile Londrei, sau la scară redusă în sălile celebrelor muzee din lume, găsim aceeași esențializare, desprinsă din figurativul clasic, printr-o stilizare menită să accentueze într-un mod spectaculos și dinamic tocmai o postură statică recognoscibilă. Alberto Giacometti a găsit o altă formă de simplificare a morfologiei corpului uman, renunțând la descrierea anatomică a musculaturii, dar păstrând canonic raportul de proporție și accentuând articulațiile, a reușit să transmită emoția către privitor prin expresii atitudinale nealterate. Sculptorul Jean Robert IpousteGuy a fructificat figurativul în compoziții diverse, improvizând o metamorfozare între corpul uman și elemente arhitecturale, căutând contradicții viabile între texturile și fluiditatea volumelor, inspirat fiind de curentul suprarealist dar și de anumite rezolvări cubiste. Într-o singură lucrare semnată IpousteGuy se pot vedea pasaje rezolvate într-o manieră realistă, explorate în perioada Renașterii sau de către maeștrii neoclasiци, în timp ce altele, învecinate și întrepătrunse, sunt realizate într-o manieră modernist-minimalistă.

Un mod de-a dreptul strălucit de a capta atenția și de a o păstra în echilibru, între straturile corodate ale artei sale reprezentative.

Cea de a doua enumerare are în componența sa artiști vizuali care au urmărit în mod programat șocarea audienței prin abordări de ordin conceptual. Startul a fost dat în 1917 de Marcel Duchamp printr-un gest satiric, menit să înjosească snobismul din lumea artei, prin expunerea într-o expoziție a unui pișoar, căruia i-a dat titlul de “Fântână” și pe care l-a semnat cu pseudonimul “R. Mutt”. Scopul inițial nu a fost atins, ba dimpotrivă, de aici s-a declanșat ipoteza că orice este posibil, orice ar putea fi o lucrare de artă. Martin Creed³² este unul dintre aceia care crede cu tărie în valențele artistice ale unei încăperi goale, în care lumina se aprinde și se stinge la intervale regulate de timp și pe care el a intitulat-o “Lucrarea nr. 227”, ori tânăra care-și expulzează conținutul stomacal, printr-o vomă auto-provocată, la solicitarea artistului, lăsându-se filmată și fotografiată. Piero Manzoni³³ a fost apreciat de critica vremii pentru cutezanța de a prezenta publicului propria materie fecală, conservată în 90 de cutii de conservă. Damien Hirst³⁴ este un alt “artist” care a dorit să-și șocheze audiența apelând la animale moarte, întregi sau secționate longitudinal, pe care le-a conservat în bazine din sticlă pline cu formaldehidă și le-a expus ca pe obiecte de artă. Acești “artiști” au confirmat ideea că snobismul unora trebuie musai fructificat și alimentat cu diverse trăznăi, că orice este posibil dacă se obține sprijinul consistent al trusturilor de presă averse după senzațional, că succesul nu mai este o rezultată a moralei și că statutul sacru al artei nu se mai ridică la un nivel superior. De parcă frumusețea și bunul gust nu și-ar mai găsi locul în viața noastră. Din nefericire, aceste atitudini au dus la distrugerea frumosului și la pervertirea artei. Filosoful și scriitorul englez Roger Scruton spunea în 2009, într-un film documentar realizat cu ajutorul celor de la BBC, “Eu cred că pierdem frumusețea și că există pericolul ca totodată să pierdem și sensul vieții”.³⁵ Marea majoritate a artiștilor secolului XX au transformat urâtenia într-un cult, dorind să anuleze frumusețea și morala pentru a obține cu orice preț acel inedit care le-ar putea aduce laurii originalității. Totul s-a produs într-un ritm destul de alert dacă ne gândim că timp de mii de ani preocuparea esențială a artistului a fost aceea de a scoate la lumină valențele frumuseții, sub toate aspectele ei, iar artiștii secolului trecut, în mai puțin de cincizeci de ani, au dat uitării frumusețea fiind acaparați de mirajul originalității. Un miraj nesățios care a dus într-un final la apariția unei noi sintagme numită “estetica urâtului” menită să aducă justificări elitiste oricărei năstrușnicii venită din partea

³² Martin Creed (născut în 1968 -) - Artist englez, devenit faimos după ce a primit *Premiul Turner* pentru creația intitulată “Lucrarea Nr. 227” și care a atras atenția presei, aceasta ridicând întrebarea dacă ceva atât de minimalist ar putea fi considerat un act artistic.

³³ Piero Manzoni (1933 - 1963) - Artist italian, foarte cunoscut pentru lucrările sale de artă conceptuală. Un artist care a evitat să se folosească de materialele specifice destinate artei și a folosit numai materiale neconvenționale, de la blană de iepure până la excremente umane.

³⁴ Damien Hirst (născut în 1965 -) - Artist englez, antreprenor și colecționar. Este considerat cel mai bogat artist britanic în viață, având o avere estimată la 215 milioane de Lire sterline. Tema centrală a creației lui este *moartea*, pe care a prezentat-o sub forma unor serii de lucrări în care au fost incluse animale moarte (un rechin, o oaie și o vacă), conservate în formaldehidă.

³⁵ Roger Scruton, Film - *Why Beauty Matters*, realizat de BBC Two, în 2009, minutul 2:03.

artiștilor. Când vedeți că rechinul lui Damien Hirst, expus într-o cuvă cu formaldehidă, se vinde cu sute de milioane de dolari, apoi că următoare lucrare, o vacă tranșată longitudinal și expusă în aceleași condiții, se vinde cu o sumă și mai mare, în milioane de dolari, ne mai putem întreba de ce marea majoritate a tinerilor artiști doresc să ajungă cât mai repede și prin orice mijloace la faimă?

Esențializările la care au ajuns artiști ca Brâncuși și Giacometti sau rezolvările plastice ale lui Henry Moore și Jean Robert Ipousteguy sunt unice și orice abordare asemănătoare ar trebui să fie egal analizată cu lucrările care au ca inspirație rezolvările plastice ale artiștilor din Renaștere, Baroc sau oricare alt stil de dinainte de secolul XX. Din nefericire, astăzi, analizele se fac cu părtinire, dând câștig de cauză în mod nejustificat și exclusiv influențelor curentelor secolului XX. Partea cea mai dureroasă este că s-a uitat extrem de ușor importanța covârșitoare pe care a avut-o educația tradițională, de care au beneficiat acei artiști care ulterior au fost fondatorii altor mișcări sau curente artistice. Asta-i o dovadă de neglijență și lipsă de respect față de cei care ne-au lăsat o moștenire foarte mare și ale căror experiențe avem acum ocazia să le parcurgem, atât în plan teoretic cât și practic, într-un timp accelerat. Refuzul de a se studia cu temeinicie, în toate instituțiile vocaționale, la nivel practic și programat, acele învățături transmise de înaintași a făcut posibilă apariția unor lucrări care au rezolvări tehnice proaste și calitate estetică îndoielnică. Ceea ce s-a dorit a fi simplu dar încărcat de valențe a devenit simplist iar subiectele abordate s-au banalizat, fiind lipsite de orice urmă a frumuseții entuziasmului creator.

Astăzi putem spune că trăim experiența unei noi schimbări semnificative în fluxul de evenimente ce se desfășoară la nivel global față de ceea ce s-a petrecut în secolul trecut. De cel puțin douăzeci de ani încoace o serie de alți artiști, tineri în marea lor majoritate, continuă să-și exprime liber dragostea față de măiestrie și puterea de expresie a frumosului, reiterând idealuri romantice prin validarea emoțiilor ca fiind surse autentice pentru obținerea unor noi experiențe estetice. În jurul lor au apărut din ce în ce mai mulți adepți ai eliberării emoțiilor de sub presiunea post-modernismului, căutând să reafirme sfințenia adevărului și semnificația frumosului. Frumosul și adevărul relevat prin complexitatea lucrărilor a căror tematică și rezolvare stilistică se află la polul opus față de convențiile stereotip demonstrate în post-modernism.

Faptul că în 2002 s-au conturat ideile Postromantismului, idei avansate de tânăra scriitoare Claudia Moscovici, care este și un critic literar și artistic apreciat, sau că în primăvara anului 2010 a luat ființă o nouă mișcare artistică și că deja are un număr însemnat de adepți în întreaga lume, fiind într-o continua ascensiune și acaparând un capital însemnat de simpatie, indică momentul de cotitură pe care multă lume îl așteaptă. Noua mișcare se numește NOVOREALISM³⁶ iar adepții mișcării doresc să reprezinte un curent estetic major, fără a pretinde o superioritate culturală și exclusivă. În interiorul acestor mișcări veți găsi foarte multe nume ale acelor artiști care înțeleg să facă artă folosindu-se de mijloacele consacrate ale artei

³⁶ NOVOREALISM - manifestul mișcării poate fi citit la următoarea adresă web (<http://novorealism.blogspot.com/2010/01/revolution-that-came.html>).

tradiționale, urmărind principiile care au stat la baza formării marilor artiști ai marilor curente artistice.

Doar punctez apariția acestor mișcări, prin prezentarea foarte scurtă de mai sus, în speranța că viitorul estetic al artei aparține acelor artiști care prețuiesc cu sinceritate frumosul consacrat în mii de ani și fundamentat pe măiestria artistică. În viziunea mea, doar măiestria artistică este cea care poate face diferența dintre diletant și profesionistul real. Nutresc speranța unor zile în care valoarea artistică va fi recunoscută, cum era odinioară, ca rezultat al realizărilor practice și nu prin posesia unor diplome sau prin apartenența la o grupare artistică de nivel național, ori prin dopaje mediaticе răsunătoare. În viziunea mea, artistul adevărat nu se formează numai, sau doar, în atelierelor școlilor de artă. Artistul veritabil are, adânc plasată în interiorul ființei sale, plămada dintre dorință, vis și viziune. Dar plămada aceasta poate fi fructificată numai de acela care are voința unui sfânt și stăpânește tehnica marilor maestri.

INFLUENȚE STRĂINE ÎN SCULPTURA MEDIEVALĂ ÎN PIATRĂ DIN ȚĂRILE ROMÂNE

MIHAI DRAGNEA

Universitatea din București

Facultatea de Istorie

Masterand Studii Medievale

E-mail: terra_mater_2007@yahoo.com

Abstract. *The current essay presents information about medieval stone sculpture in the Romanian Lands. The transfer of foreign cultural influences to the Romanian lands was possible due to the geographic positioning of the states which inspired the Romanian stone carvings. Wallachia, being in the vicinity of the Byzantine Empire, and later the Ottoman Empire, has taken over certain Oriental and Balkan influences. The glorious past of Rome is still present in the Byzantine Empire and the ruler (voivode) and heraldic titles played an especially important role, influencing the dynasties in the Romanian Lands. Western architectural influences penetrated in medieval Moldavia, through the Western Slavs (Silesia, Bohemia and most of all Poland). These Western influences also penetrated to the South of the Carpathian Mountains, in the Transylvanian Saxon regions of the 13th and 14th centuries, in the towns bellow the mountain.*

Keywords: *Wallachia, Moldavia, Medieval Sculpture, Byzantine Empire, Heraldry, Churches, Monasteries*

Odată cu întemeierea statelor feudale românești nord-dunărene, s-a putut dezvolta arta românească. Numeroase construcții de cult sau civile înălțate după 1330 în Țara Românească și 1359 în Moldova, au început să fie împodobite cu picturi murale sau să fie ornamentate cu elemente de sculptură decorativă. Una dintre cele mai remarcabile construcții medievale românești este Mănăstirea Cozia (sec. XIV).³⁷ Pe cadrele vechilor ferestre de piatră ale mănăstirii, meșterii au săpat în tehnica *méplat-ului*³⁸ vrejuri, palmete și semipalmete de model bizantin³⁹ sau rozete, împletituri și diverse decorațiuni zoomorfe. Răsuflătorile⁴⁰ prevăzute cu rozete sau împletituri au forme circulare. Șirul de arhivolte semicirculare în rezalit de la arcadele înalte ce ritmează fațadele monumentului sunt prevăzute cu palmete, entrelacs-uri șanțuite median după tehnica orientală cu toruri devenite colonete, fusuri răsucite. Baza pătrată a turlei

³⁷ Mănăstirea Cozia este ctitoria voievodului muntean Mircea cel Bătran (n.1355-d.1418), fiind inaugurată la data de 18 mai 1388.

³⁸ Relief foarte plat în care motivul plin este pus în evidență prin ușoara adâncire a spațiului perimetral.

³⁹ Pe lângă aceste decoruri apare și acvila bicefală bizantină.

⁴⁰ Deschizături (de aerisire) prin care un spațiu închis comunică cu exteriorul.

prezintă pe fiecare latură câte o arcadă în timpanul cărora se găsesc rozete de piatră decorate cu împletituri. Se pare că toate aceste motive sunt preluate din mediul cultural sârbesc sau al arhitecturii bizantine și italiene ale epocii.⁴¹ Prezența acvilei bicefale bizantine pe cadrul de fereastră al mănăstirii Cozia nu este întâmplătoare. Din epoca Paleologilor, acvila bicefală devine însemnul heraldic al despoției,⁴² el a avut rolul de a semnala recenta intrare a Dobrogei sub administrația domnitorului muntean Mircea cel Bătrân.

Biserica mănăstirii Dealu de lângă Târgoviște, ctitorită de către domnitorul muntean Radu cel Mare între anii 1499-1500 a fost ridicată pe temelii care urmează traseul unui plan triconc. Fațadele, placate în întregime cu piatră fasonată sunt încinse de un tor care le împarte în două registre inegale. Registrul inferior, mai înalt, se sprijină pe o treaptă și o bază profilată în talon. Și el și cel de deasupra sunt ritmați de către un șir de arcade oarbe, retrase față de verticala zidului. Sub cornișa principală, se deschid răsufălători decorate cu entrelacs-uri traforate. Turlele cu tambure poligonale din stânga și dreapta intrării prezintă frumoase méplat-uri cu motive geometrice. Deschizătura ușii principale este plasată ca la aproape toate edificiile muntenești de cult și anume pe latura de apus și prevăzută în partea superioară cu un segment de arc din bolțari de marmură albă și cafenie, dispuși alternativi. Aceștia au marginile alăturate tăiate în valuri, după modelele arabe asimilate de către arhitectura otomană.⁴³

Dacă sculptura marilor edificii ortodoxe de cult din Țara Românească precum Mănăstirile Cozia sau Dealu este de inspirație orientală, monumentele Mușatinilor moldoveni este de inspirație apuseană. Portalul rectangular, masiv, dintre naosul și pronaosul bisericii din Baia (jud. Suceava) este decorat cu imaginea crucii repetată de zece ori, la baza montanților portalului apar imagini cu arborele vieții, realizate și ele, ca și motivul crucii, în tehnica reliefului plat. Se pot stabili diverse analogii cu monumentele din Silezia și Boemia, atribuind cele două ancadrame de ușă de la Baia sculpturii romanice.⁴⁴ Dacă stilul romanic este marcat în sculptura moldovenească doar prin câteva lapide, goticul, în schimb, a făcut epocă. Primele profile de nervuri gotice au fost descoperite în așezarea feudală datată în perioada lui Petru I Mușat de la Giulești (jud. Suceava).⁴⁵ Apariția stilului gotic și apoi constituirea lui formele clasice, petrecută în timpul domnitorului Ștefan cel Mare se poate constata și urmări în special la ancadramele edificiilor de epocă: portaluri exterioare, portaluri interioare și cadre de ferestre. Aparținând prin elementele sale caracteristice goticului târziu, portalurile exterioare se prezintă sub caracteristica formei de arc frânt, încadrate uneori de câte o ramă dreptunghiulară. Profilatura lor este formată din muluri puternic conturate, dispuse în retrageri succesive caracteristice, care se sprijină pe

⁴¹ Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești – secolele X-XIV*, Ed. Academiei, Bucharest, 1974, p.305.

⁴² Începând cu Iustinian, titlul de *despot* este purtat de către toți împărații bizantini. Termenul este sinonim cu cel de *imperator* și de *basileus* și păstrează acest înțeles până în anul 1453 cand are loc căderea Constantinopolului.

⁴³ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, București, 1959, p.485-486.

⁴⁴ R. Teodoru, „Vechile biserici din Baia”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria artă plastică, nr.2/1973, p.233-255.

⁴⁵ Lia Bătrâna, Adrian Bătrâna, Ion Vătămanu și Ștefan Scorțanu, „Ansamblul reședinței feudale de la Giulești, jud. Suceava”, în *Cercetări arheologice*, VI, 1983, p.84-86.

socluri simple ori ornamentate. Ancadramentele de piatră ale ușilor interioare din perioada clasică a goticului moldovenesc cuprind două până la patru baghete încrucișate în partea superioară, baze decorate de muluri. Printre cele mai frumoase exemplare din această categorie sunt cele de la Tazlău și Neamț. Ferestrele deșin, în comparație cu portalul, o poziție secundară în plastica fațadelor, dar nu lipsită de interes.

Influența arhitecturală gotică în Moldova nu se regăsește numai în edificiile religioase ci este prezentă și în edificiile civile din timpul lui Ștefan cel Mare. Un exemplu potrivit îl putem găsi în ancadramentele fragmentare de uși și ferestre, descoperite la Cetatea de scaun a Sucevei.⁴⁶ Asimilată, influența gotică este prezentă în Moldova și în secolul următor în chenarele de ferestre și uși de la Dubrovăț sau Moldovița. În spațiul sud-carpatic, goticul s-a dezvoltat doar în mediul săsesc al secolelor XIII-XIV, din orașele de sub munte.⁴⁷

Sculptura arhitecturală din Moldova secolului XVI este influențată și de stilul Renașterii, prezent în ancadramentele de piatră ale clisiarniței mănăstirii Probota din județul Suceava sau la cele ale curților din Hârlău (jud. Iași), unde domnitorul Rareș a efectuat lucrări ample de mărire a vechilor spații construite de predecesorul său Ștefan la portalul exonartexului bisericii mănăstirii Voroneț. Plastica funerară, ca și plastica arhitecturală, constituie un capitol important al istoriei vechii sculpturi în piatră din Țările Române. Cele mai importante lucrări din secolele XIV-XVI sunt grupate în marile necropole voievodale: biserica domnească și biserica mănăstirii lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeș, biserica domnească din Rădăuți și biserica mănăstirii lui Ștefan cel Mare de la Putna.

Din ctitoria argeșeană a primilor Basarabi provine o interesantă lespede gisant, despre care nu se știe mare lucru.⁴⁸ Conform iconografiei obișnuite, sculptura îl prezintă pe defunct în poziție culcată, cu mâinile pe piept, purtând un costum caracteristic secolului al XV-lea.⁴⁹ Un nume înscris în cartușul dreptunghiular din colțul stânga-sus „Gheorghe” este considerat a fi al autorului sculpturii, ce pare să aparțină mediului transilvan, unde elementele artei bizantine și orientale se întâlnesc cu cele specifice goticului apusean.⁵⁰ O altă piatră tombală din naosul aceleiași necropole domnești aparține lui Voislav, fiul adolescent al lui Nicolae Alexandru Basarab. Piatra are ca principal decor un „arbore al vieții” de origine orientală.⁵¹ În coroana lui este reprezentat schematic un scut heraldic, prezența acestuia precum și modul cum a fost paginată inscripția de pomenire pe chenarul marginal, indică faptul că avem de-a face cu modele artistice de inspirație occidentală.⁵² Influențe artistice bizantino-balcanice avem în sculptura

⁴⁶ Mira Voitec-Dordea, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, Ed. Meridiane, București, 1976, p.48.

⁴⁷ Pavel Chihaiia, „Monumente gotice în Târgoviște” în *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, p.352-367.

⁴⁸ Anumiți istorici susțin că piatra ar aparține mormântului lui Vladislav (fiul lui Radu I) sau al domnitorului Dan.

⁴⁹ Pavel Chihaiia, „Necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș” în *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, p.22-23.

⁵⁰ Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p.336.

⁵¹ Paul Petrescu, *Motive decorative celebre (Contribuții la studiul ornamenticii românești)*, Ed. Meridiane, 1971, p.39-43.

⁵² Pavel Chihaiia, *op.cit.*, p.10-11.

argeșeană de pe lespedea presupusului mormânt al lui Vladislav I. Pe fața principală este reprezentat arborele vieții. Deasupra lui stă o zvastică,⁵³ înconjurată de un decor stelar în douăsprezece colțuri. Pe laturile frontale sunt reprezentați în méplat câte cinci arbori care au coroanele tratate în formă de palmetă. Pe fața de est este săpată, în mijlocul unui pătrat înscris în cantoane, o cruce cu titulus iar pe fața de vest apare steaua în șase colțuri.⁵⁴

Din biserica fostei mănăstiri Căscioarele (jud. Giurgiu) provin două pietre de mormânt. Una aparține stolnicului Neagoie (decedat în 1504) iar cealaltă juăânului Neagu (decedat în 1545), anii morții acestora aflându-se menționați în inscripțiile marginale de pomenire. Câmpurile centrale sunt acoperite cu împletituri și cercuri inspirate din reliefurile exterioare de la Dealu și Curtea de Argeș și sunt ca și ele, realizate în tehnică méplat și tehnică orientală.

Spre deosebire de Țara Românească, unde lespezile se aflau așezate la nivelul pardoselii,⁵⁵ în Moldova era obiceiul ca mormintele ctitorilor să fie puse în arcosolii sau chivoturi. Reprezentative sunt arcosoliile de la Putna, la fel și arcosolitul gotic din pronaosul bisericii de la Arbore, finalizat la 29 aprilie 1503, care adăpostește piatra fără ornamente a lui Luca Arbore.⁵⁶ Pe frontalul lui se profilează o rozetă centrală cu motive flamboaiante și muluri dispuse în acoladă. În timpane se găsesc două scuturi occidentale, cu motive figurative,⁵⁷ unul aparținând fondatorului, celălalt soției sale, jupâneasa Iuliana.

În sculptura heraldică moldovenească de secol XVI, avem o stemă renașcentistă,⁵⁸ pusă la Suceava în 1534 pe fațada sudică a bisericii Sf. Dumitru. Cuprins de un scut cu trei laturi drepte, herbul se prezintă în varianta lui simplă: capul de bour, flancat de obișnuitele anexe, la dextra o roză iar la senestra semiluna. În jur se află o coroană din frunze de laur ținută în mâini de doi îngeri cu aripile desfăcute. Lucrarea este o replică a panoului balustradei Capelei Sixtine de la Roma, cu blazonul papei Sixtus al IV-lea.⁵⁹ În Țara Românească, avem o stemă ce datează din 1499 și provine de la clopotnița mănăstirii Dealu. Ea prezintă acvila cruciată cu capul conturnat și cu aripi desfăcute, flancată doar la dextra. Deși aspectul general al lucrării este unul apusean, este posibil ca stema să fi fost executată de un meșter din Transilvania. Aspectul răsăritean este conferit de coiful reprezentat sub acvilă, panglica răsucită ce-l înconjoară și analogiile contemporane pe care scutul de factură germano-gotică, prevăzut cu doi lobi în partea inferioară. Aceste motive se găsesc în Transilvania (primăria din Sibiu) sau în Moldova (arcosoliul mormântului lui Luca Arbore).⁶⁰

⁵³ Paul Petrescu, *op.cit.*, p.14.

⁵⁴ *Ibidem*, p.12-18.

⁵⁵ Excepție face monumentul tip sarcofag al lui Mircea cel Bătrân de la mănăstirea Cozia care s-a păstrat azi doar fragmentar.

⁵⁶ Tot fără ornament este și piatra așezată sub chivot a ctitorului Humorului, logofătul Teodor Bubuiog.

⁵⁷ Ca motive avem o cruce de consacrare, o săgeată, luna și o stea cu șase raze.

⁵⁸ G. Balș, „Bisericele și mănăstirile moldovenești în veacul al XVI-lea. 1527-1582” în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1928, p.49-50, fig.53.

⁵⁹ Mihai Berza, „Stema Moldovei în veacul al XVI-lea”, în *Studii și cercetări de istoria artei*. III, 1956, p.103.

⁶⁰ Virgil Vătășianu, *op.cit.*, p.481.

În concluzie putem afirma faptul că transferul de influențe culturale străine către Țările Române a fost posibil datorită poziționării geografice a statelor care au inspirat sculptura în piatră românească. Țara Românească, aflându-se în vecinătatea Imperiului Bizantin și mai târziu a Imperiului Otoman, a preluat anumite influențe orientale și balcanice. Trecutul glorios al Romei era încă prezent în Imperiul Bizantin, iar titulatura domnească și heraldica jucau un rol deosebit de important, influențând dinastiile Țărilor Române. În Moldova medievală au patruns influențe de arhitectură apuseană, prin intermediul slavilor apuseni (Silezia, Boemia și mai ales Polonia). Aceste influențe occidentale au pătruns și la sud de Carpați, în mediul săsesc al secolelor XIII-XIV, din orașele de sub munte.

În materie de simbolism, pe lespezile ce acoperă mormintele domnitorilor și pe stemele din heraldica românească avem reprezentări din mitologia populară, cum ar fi arborele vieții sau diverse simboluri uraniene (zvastica) sau htoniene, indicând prezența unor puternice elemente păgâne în cultura medievală românească. Pe lângă aceste elemente populare sunt prezente și câteva simboluri iudeo-creștine, ce indică faptul că tradiția populară de esență păgână a supraviețuit paralel cu cea iudeo-creștină, în special în mediul aristocratic.

Bibliografie

Balș G., „Bisericile și mănăstirile moldovenești în veacul al XVI-lea. 1527-1582” în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1928.

Bătrâna Lia, Bătrâna Adrian, Vătămanu Ion și Scorțanu Ștefan, „Ansamblul reședinței feudale de la Giulești, jud. Suceava”, în *Cercetări arheologice*, VI, 1983.

Berza Mihai, „Stema Moldovei în veacul al XVI-lea”, în *Studii și cercetări de istoria artei*. III, 1956.

Chihaiia Pavel, „Monumente gotice în Târgoviște” în *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București.

Idem, „Necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș” în *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București.

Petrescu Paul, *Motive decorative celebre (Contribuții la studiul ornamenticii românești)*, Ed. Meridiane, 1971.

Teodoru R., „Vechile biserici din Baia”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria artă plastică, nr.2/1973.

Theodorescu Răzvan, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești – secolele X-XIV*, Ed. Academiei, Bucharest, 1974.

Vătășianu Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Române*, București, 1959.

Voitec-Dordea Mira, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, Ed. Meridiane, București, 1976.

CÂND MĂiestRIA ESTE TOT CE CONTEAZĂ: NOȚIUNEA DE „ARTĂ PENTRU ARTĂ” A LUI THÉOPHILE GAUTIER

CLAUDIA MOSCOVICI

Critic literar și de artă

Abstract. *This essay traces the beginnings of the formalist notion of "l'art pour l'art", or art for art's sake, proposed by Théophile Gautier's in the groundbreaking preface to Mademoiselle de Maupin. Gautier's contributions to Parisian culture spanned almost half a century, beginning with his youthful defense of Romanticism, to the aestheticism of his famous novel „Mademoiselle de Maupin”, to his leadership in the circle of formalist poets associated with Le Parnasse. He wrote on a wide range of topics, including literature, art and dance. However, Gautier is best known for his preface to „Mademoiselle de Maupin” (1834), where he proposes the modern aesthetics of art for art's sake, which would have a big impact on art and literature, all the way to the twentieth-century formalist movement.*

Keywords: *Mademoiselle de Maupin, l'art pour l'art, Théophile Gautier, Gautier, nineteenth-century French fiction, aesthetics, modernism, Claudia Moscovici*

Contribuția lui Théophile Gautier (1811-1872) în cultura pariziană a cuprins aproape jumătate de secol, începând cu apărarea sa înflăcărată a romantismului, continuând cu estetica faimoasei prefete a romanului Mademoiselle de Maupin, până la conducerea sa a cercului de poeți asociați cu mișcarea parnassiană. Deși a scris acoperind o gamă largă de topici, inclusiv literatură, artă și dans, este cel mai cunoscut pentru prefața cărții Mademoiselle de Maupin (1834), unde el propune modelul său al artei pentru artă.

În stilul caracteristic pompos și ironic, Gautier își începe prefața cu o provocare: unul din cele mai ridicole lucruri ale epocii glorioase în care avem norocul să trăim este fără doar și poate reabilitarea virtuții de către toate ziarele, fără a ține cont ce culoare au, roșii, verzi sau tricolore.⁶¹

Gautier nu atacă doar literatura și jurnalismul vremii, ci întreaga istorie a literaturii franceze începând cu secolul al XVII-lea până în secolul al XIX-lea. El localizează sursa reducerii literaturii la utilitate în neoclasicism, axându-se în mod deosebit pe comedia lui Molière ca fiind vinovată de infuzarea moralității în artă. În scrierile lui Molière, atacă Gautier, fiecare piesă are o morală; iubiții sunt de o frumusețe și bunătate banală; păcăliții sunt ridiculizați cum se cuvine, dar cumva drăgăstos de umani; în timp ce femeile cu rațiune se arată a fi atât frumoase cât și morale. Gautier consideră infuzia moralității în literatură atât ridicolă, cât și periculoasă. El susține că pentru a separa arta de utilitatea socială în general, individul trebuie să o disocieze în primul rând de moralitate în particular. Gautier sugerează acest lucru deoarece impulsul

⁶¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Flammarion, Paris, 1966, p. 25.

moralizator este de fapt păstrat din neoclasicism – tendința de a eleva natura și de a cultiva bunele maniere (*bienséance*) în cadrul publicului cititor – care a degenerat mai mult în secolul al XIX-lea în translatarea artei în lecții sociale și de morală. În loc să privească spre calitățile estetice, continuă Gautier, criticii moderni și cititorii citesc literatura doar pentru a-și pune întrebări utilitare, cum ar fi: „Ce este bun în această carte? Cum putem să o aplicăm întru moralizarea și binele clasei mai numeroase și sărăcite?”⁶²

Odată cu sosirea revoluției industriale, a creșterii în număr a cititorilor și lărgirii educației publice pentru bărbații tuturor claselor sociale, ceea ce era insuflarea etichetei sau *bienséance* în timpul secolului al XVII-lea în mare parte pentru beneficiul și amuzamentul elitei sociale este transformat în secolul al XIX-lea într-o educație morală mai largă pentru toate clasele sociale: a ceea ce se numea în mod abstract însăși umanitatea. Gautier se plânge că acestui fapt, literatura modernă nu mai este literatură. Ca și jurnalismul și cărțile de conduită, îndoctrinează clasele muncitoare spre adoptarea valorilor clasei de mijloc în numele progresului social. În fața unor țeluri atât de „serioase”, Gautier sugerează glumeț, crearea artei ce nu țintește la îmbunătățirea condiției umane pare de-a dreptul frivolă și irelevantă.⁶³ Dar numai dacă acceptăm aceste premise eronate, adaugă autorul.

Gautier propune o soluție folositoare acestei conflagrații a literaturii și utilității: separarea artei de funcția ei socială o dată pentru totdeauna. Pentru a apăra această propunere nouă și radicală, Gautier se bazează atât pe conceptele vechi filosofice, cât și pe cele convenționale ale frumosului: Nimic din ceea ce este frumos este indispensabil vieții... Nimic nu este cu adevărat frumos, decât ceea ce este inutil; tot ce este util este urât, pentru că este expresia unei nevoi și acelea ale umanității sunt josnice și dezgustătoare, ca și natura ei săracă și slabă. Cel mai folositor loc dintr-o casă este latrina.⁶⁴

Gautier pleacă de la ideea că noi toți știm conceptul de frumusețe ca fiind din exemplele banale pe care le oferă: femei frumoase și flori încântătoare. În absența unei definiții mai exacte care ar putea uni aceste exemple particulare, Gautier prezintă o definiție negativă ce se potrivește în argumentul său: frumusețea nu este opusul urâteniei, după cum am crede noi, dar mai degrabă al utilității. Din acest motiv, autorul sugerează pe un ton vesel, cel mai folositor loc dintr-o casă – toaleta – este cea mai urâtă. Logica sa implică: o femeie drăguță tânără este frumoasă; o toaletă veche folositoare este urâtă. Nu ați prefera cel dintâi exemplu față de al doilea? Un răspuns evident la această întrebare – depinde de ceea ce vrei să faci – este prozaic utilitar după standardele lui Gautier. Din fericire, argumentul său nu este făcut să fie rezonabil sau sistematic, dar mai degrabă polemic: servește ca un strigăt de luptă pentru o nouă atitudine către artă și literatură. Chiar și exemplele sale - scuzați jocul de cuvinte – nu sunt făcute să țină apă. Pentru a oferi doar un exemplu, nu este nimic din utilitatea socială a Capelei Sixtine a lui Michelangelo ca loc de rugăciune și de celebrare a gloriei statului Roman care să îi ia din frumusețe.

⁶² Théophile Gautier, *op.cit.*, p.42.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p.45.

Prefața cărții lui Gautier este mai puțin remarcabilă pentru argumentare cât pentru pregnanță, noutate și influență asupra curentelor artistice și literare ulterioare. A lăsat o impresie puternică asupra poezilor parnasieni, care folosesc argumentele sale pentru a apăra formalismul estetic în poezie atât împotriva liricismului plin de pasiune al romantismului cât și împotriva proclamărilor valorilor sociale ale artei făcute de literatura realistă și cea naturalistă. Moștenirea aceasta a fost perpetuată de formalism și prin anumite curente în literatura, arta și critica modernă și postmodernă. Găsim urmele ei chiar și în influența apărare a artei conceptuale a lui Clement Greenberg și chiar și în culegerea de eseuri „Against Interpretation” a lui Susan Sontag.

În aceste din urmă curente, apelul original a lui Gautier către frumusețe a scăzut în mare parte. Ce a rămas a fost noțiunea că arta nu datorează nimic societății. Principiul autonomiei artei făcută plauzibilă de prefața lui Gautier a ajuns să poarte mai multe corolare:

1. Artă este un domeniu separat în sine;
2. Artă nu poate fi judecată de standardele comune ale moralității sau utilității. Artă este, așadar, separată de moralitate, cât și de religie;
3. Fiind un plan estetic separat, artă nu este ușor accesibilă. Adesea este nevoie de un simț foarte rafinat, sensibil și poate chiar de o echipă de experți pregătiți în acea artă pentru a explica publicului larg. Artă poate părea a fi accesibilă tuturor, dar de fapt aprecierea ei necesită o înțelegere mai profundă, de elită;
4. Când este judecată de standardele utilității sociale – ne conduce spre o îmbunătățire a condiției umane?; ne învață ceva util? – artă este irelevantă.

CERCETARE ARHEOLOGICĂ ASUPRA CETĂȚILOR MEDIEVALE DIN LEMN, PĂMÂNT ȘI PIATRĂ

Cătălina – Alexandra Gheorghe

Facultatea de Litere

Master „Modele de comunicare și relații publice”

E-mail: catalinaghe@yahoo.com

Abstract. *Medieval fortification always attracted many curious people, people fascinated by legends and mysteries. In Romania, especially in Transilvania, there are many fortresses, most of them unknown for common people. There are three types of fortresses: stone, wood and clay, most of them containing important components of defense against the enemies. It's essential to know that most of these fortified settlements were important and populated centers, with an intense economic life, who had seen a great development in the following centuries.*

Keywords: *architecture, fortress, fortification, medieval, Transilvania, Moldova*

Arhitectura modernă încearcă să acapareze tot spațiul existent, să construiască instituții, clădiri sau blocuri cât mai înalte, mai maiestuoase, din sticlă și grinzi de metal. Construcțiile clasice, tradiționale, par a pălii în fața acestor monștrii giganți, dar odată cu ele pălește și frumusețea.

Cetățile au stârnit întotdeauna interes, atât cercetătorilor cât și oamenilor obișnuiți. Legendele și misterul care le înconjurau le-au făcut și mai interesante. Ea reprezintă o construcție de apărare cu ziduri masive. Multe nu au rezistat, dar încă dăinuie fundația lor, iar unele nici nu au fost cercetate. „Până în 1975, numai în Transilvania, erau identificate în teren aproximativ 500 de cetăți de pământ dintre care nici o zecime nu erau cercetate atunci”⁶⁵. Preocuparea de fortificare a așezărilor cu șanțuri de apărare a cetăților și a altor întărituri au însoțit societatea umană încă din Neoliticul mijlociu., până în secolul al XVII-lea. Evul mediu a fost ultima fază de folosire în spațiul extra-carpatic, de către români a cetăților lor. Mai multe veacuri s-au folosit, pentru ridicarea unei cetăți sau a altor genuri de fortificații, materiale ca: pământ, lemn, piatră, cărămidă, mortar, puse în lucru prin tehnici și metode mereu îmbunătățite, mereu în dezvoltare, în același timp cu perfecționarea mijloacelor de atac sau apărare a acestor puncte de refugiu și rezistență. Dacă aplicăm criteriul cronologic, ajungem la o „succesiune a celor mai importante elemente defensive de la mijlocul secolului al XIV-lea, până la mijlocul secolului al XVI-lea: valul de pământ cu sau fără palisadă; zidul de piatră; turnul izolat, protejat de terasa superioară; turnul de flancare, înzestrat cu deschideri pentru tragere; bastea destinată pieselor de

⁶⁵ St. Ferenczi, „Câteva considerații asupra problemelor cetăților de pământ din Transilvania și din părțile mărginașe”, în *Apulum*, V, 1975, p. 115 – 126.

artilerie⁶⁶. Cea mai elementară formă de fortificație medievală din piatră, numit și nucleul principal de rezistență, fiind turnul izolat. De elementele defensive depind sistemele defensive, care au fost recunoscute cinci la număr:

- „sistemul parietal, unde zidul, valul sau palisada, constituie principalul element, iar metoda utilizată este cea frontală orizontală;
- sistemul sinuos, unde zidul, valul sau palisada constituie principalul element, iar metodele utilizate sunt cea orizontală și cea „a cleștilor”;
- sistemul de turnuri izolate, unde elementele defensive principale sunt turnurile izolate și zidurile, valul sau palisada, iar metodele utilizate sunt cea orizontală și frontal verticală;
- sistemul de turnuri de flancare, unde elementele defensive principale sunt turnurile și zidurile adiacente, iar metoda utilizată este cea „a flancurilor”;
- sistemul de bastei, care se bazează pe aceleași principii ca și sistemul precedent, fiind înzestrat cu un nou element defensiv: *bastea*⁶⁷.

Prin secolele XIV – XV, Europa medievală, în mare parte, își încheiase acțiune de fortificare a localităților urbane, iar una dintre cele mai importante componente de apărare este mobilarea străzilor, cu construcții care înlocuiesc lemnul cu piatra sau cărămida. Construirea fortului continuă, fiind o caracteristică a orașelor medievale. Orașele românești sunt într-o continuă dezvoltare și perfecționare în această perioadă. București este și el „pomenit în 1538 printre cele trei cetăți de piatră ale Țării Românești, împreună cu Târgoviște și Poenari”⁶⁸. Fortificațiile de care am amintit puteau fi permanente sau ocazionale, în funcție de durabilitatea cetăților, iar această durabilitate era determinată de materialul din care au fost construite, astfel avem două tipuri de cetăți: din pământ și lemn și din piatră.

Cercetarea cetăților din pământ și lemn este necesară pentru cunoașterea societății care s-a dezvoltat la nord de Carpați până la începutul evului mediu. Constituie cel mai vechi și mai răspândit tip de construcție, în special în secolele VI – XI. Sunt frecvente în Moldova, Transilvania, mai rare în Țara Românească și Dobrogea. Din Transilvania sunt menționate diferite construcții ca fortificațiile voievodatelor Menumorut în Crișana, a lui Glad în Banat și a lui Gelu în partea centrală și de nord, de către Anonymus. S-au mai descoperit la Pianul de jos, Laz, Daia, Agnita, Bârlad, unde predomină planul circular. Aceste puncte de sprijin militar au în componență: șanțurile și valurile de apărare, completate adesea cu palisade cu sau fără turnuri de lemn. Ele s-au dovedit rezistente mai ales la izbire și intemperii.

Concepute ca amenajări temporare, nu se impuneau tehnici speciale sau dificile de construire, erau rezistente, însă dușmanul lor era focul, care a distrus majoritatea palisadelor cercetate. „Cel mai simplu element era valul de pământ fără palisadă. Era ridicat prin depunerea într-o formă adecvată a pământului scos din șanț sau adus din altă parte”⁶⁹. Din cauza

⁶⁶ Mariana Șlapac, *Cetăți medievale din Moldova. Mijlocul secolului al XVI-lea – Mijlocul secolului al XVI-lea*, Ed.ARC, Chișinău, 2004, p. 34.

⁶⁷ Mariana Șlapac, *op.cit.*, p. 37.

⁶⁸ Teodor O.Gheorghiu, *Arhitectura medievală de apărare din România*, Ed. Tehnică, București, 1985, p. 146.

⁶⁹ Gheorghe Anghel, *Cetăți medievale din Transilvania*, Ed. Meriade, București, 1972, p. 12.

instabilității pe care o avea, următorul pas bătătorirea și udarea cu apă a straturilor depuse. Latura interioară fiind apoi fixată cu iarbă verde, iar latura exterioară foarte înclinată, pentru a fi greu accesibilă inamicilor atingea de obicei între 11 și 13 metri înălțime. Valurile cu palisadă devin mai complicate în fazele ulterioare, datorită modernizării. „La Dăbâca întâlnim în val o palisadă formată din bârne așezate orizontal și sprijinite din loc în loc de stâlpi verticali...Prinderea bânelor se executa cu ajutorul unor tăieturi de cepuri și bucle la ambele capete”⁷⁰. Șanțurile puteau atinge și 28 de metri lățime (de exemplu la situl Biharea), dimensiunea medie fiind de 8 – 10 metri lățime (cum regăsim la cetățile Laz și Pianul de Jos, Târnava ori Archita); erau săpate în formă de albie, cu maluri întărite pentru a preveni surparea lor, uneori umplute cu apă.

Marea cetate a Turdei de la Moldovenești, enormă ca întindere, datată în secolele IV-XIII, prezintă un plan de săpătură axat, grosimea valului fiind de 9 metri, deasupra având o platformă de lemn susținută de stâlpi, bârnele transversale, completându-se cu șanțul și zidul de piatră, unele din ele ridicate în campaniile 1951 – 1954. Un element important al cetăților de pământ îl constituie porțile. Ele aveau dotări suplimentare care puteau fi turn sau turnuri de piatră, ori alte șanțuri. Cercetări amănunțite s-au realizat destul de târziu. Porțile erau construite din lemn, ori în piatră, cu stâlpi groși. Fața era protejată cu armături de lemn sau cu pari infiți în pământ. Zidul de piatră, apărut în ultimele faze de construcție, prezintă o tehnică deosebită față de cele ale cetăților din secolul XIII. La cetatea de la Turda, se observă o asemănare cu tehnica zidului dacic, iar cea de la Dăbâca cuprinde un zid gros de 3-4 metri, „din blocuri de formă paralelipipedică, fasonate și legate între ele cu var stins pe loc, iar emplectonul este format din pietre sfărâmate și nisip”⁷¹.

Lucrările de amenajare a întăriturilor cetăților de pământ și lemn, s-a practicat până târziu, în secolul al XVII-lea, cunoscute și sub numele de palancă. Ele erau realizate cu prilejul iminenței, sau a declanșării unui război. „O puternică palancă completa sistemul defensiv reîntărit în timpul războiului dus de Mihai Vitezul, în 1595, fiind sugerată și în litografia care înfățișează asedierea garnizoanei otomane formată din 2000 de luptători...Urmele unei fortărețe din lemn și pământ s-au cercetat arheologic la mănăstirea *Sfântă Troiță*”⁷². Cele mai multe dintre aceste așezări fortificate erau centre importante și populate, cu o intensă viață economică; au cunoscut o mare dezvoltare în epocile următoare, surprinse de o continuitate de viață și cultură românească.

Este de reținut că fortificațiile din lemn nu sunt specifice numai spațiului locuit de români. Ele au atins faza maximă de utilizare, în spațiul nostru, și de asemenea nu au dispărut dintr-o dată, ci au continuat să existe până târziu, chiar dacă au loc înlocuite cu cetățile din piatră. Marea lovitură a venit odată cu năvălirea tătară din 1241, care a dovedit neputința fortificațiilor din pământ și lemn. Construcțiile distruse vor fi refăcute din materiale durabile, astfel se vor ridica cetățile din piatră. „Studiind evoluția arheologiei medievale, se constată că acestea cu fost printre primele obiective investigate, rămânând pretutindeni în atenția

⁷⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁷¹ Gheorghe Anghel, *op.cit.*, p. 16.

⁷² Panait I. Panait, *Arheologie medievală română*, Ed. Ovidius Universitz Press, Constanța, 2004, p. 193 – 194.

cercetătorilor...”⁷³. Aici regăsim cele mai importante și interesante cetăți: Suceava, Neamț, Chilia, Cetatea Albă, Dâmboviței, Hațeg, Rucăr, Șcheia etc.

Apariția și începutul dezvoltării cetăților din piatră se afirmă prin secolele XII – XIII. Cele mai vechi din Transilvania sunt considerate a fi situate „intre valea Mureșului și cea a Cibinului, la Sebeșel, Săsciori, Orlat, Jina, Tilișca, Rășinari”⁷⁴. Încercarea de a stabili o tipologie a construcțiilor, este destul de greu, pentru ca acestea nu s-au încadrat într-un tipar ca cele din pământ și lemn, ci au fost realizate după bunul plac al arhitectului sau a nobilului. Până în secolul al XIII-lea, fortificațiile de piatră din Transilvania nu sunt amintite în documente, datările făcute până în 1972 fiind pe baza simplelor cercetări de suprafață și mai puțin pe săpături arheologice⁷⁵. La cetatea Țețina se poate observa cel mai simplu tip de fortificație de piatră: cel alcătuit dintr-un donjon de piatră împrejmuit de un val de pământ cu șanț exterior sec. Mai avansat este cel cu donjon integrat în incinta de zid, exemple fiind cetatea Hotin, fortul Cetății de Scaun de la Suceava, fortul cetății Albe și al Chilie. Urmează cel cu ziduri de piatră întărit cu turnuri de flancare. O inovație este cel cu turnuri de artilerie și bastei, ele fiind adaptate cu arme de foc, perfecționate⁷⁶.

O categorie de fortificații mai evolute o constituie cetățile care pe lângă donjon, au primit o curtină, tot din piatră. Cea mai mare parte a cetăților din secolele XIII – XIV se caracterizează prin aceste două elemente esențiale. Urmărind planul după care au fost clădite cetățile identificăm două tipuri:

- cele de plan compact, de dimensiuni reduse, cu latura mai mică de 60 metri (forturile cetăților Neamț, Chilia, Cetatea Albă);
- cele de plan dezvoltat, de dimensiuni mari, cu configurația planului mai complicată.

O caracteristică vitală tuturor cetăților era efortul constant de a oferi stabilitate și durabilitate construcțiilor, posibil datorită particularității reliefului (care au impus soluții originale ale fundațiilor), componența zidurilor cât mai uniformă, tehnicii de construcție, materialelor folosite (cărămidă, piatră arsă de var, lemn, canale). Multe clădiri și încăperi interioare erau tencuite și date cu var ori împodobite cu pictură murală. Toate aceste lucrări erau supravegheate de reprezentanții puterii centrale, pentru ca treaba să meargă bine. Informații puține există însă despre lucrătorii și meșterii medievali responsabili de lucrări. În structura fortificațiilor se disting două categorii de elemente componente:

- cele interioare, care țin de organizarea cetății și de dotare ei cu construcții și instalații necesare pentru o rezistență îndelungată
- cele exterioare, menite să bareze drumul atacatorilor spre cetate

„Din punct de vedere funcțional, elementele componente ale cetăților de piatră pot fi clasate în felul următor:

- dispozitive de observare

⁷³ *Ibidem*, p. 199.

⁷⁴ Gheorghe Anghel, *op.cit.*, p. 24.

⁷⁵ Gheorghe Anghel, *op.cit.*, p. 25.

⁷⁶ Mariana Șlapac, *op.cit.*, p. 112.

- dispozitive de apărare (turnuri, turnuri de artilerie, bastioane de tip turn, bastee, terase și platforme pentru artilerie, ziduri, șanțuri)
- dispozitive auxiliare (locuințe, spații administrative, lăcașuri de cult, anexe, altele)⁷⁷.

Zidurile fortificate constituie componente importante ale obiectivelor de apărare. În componența lor intră fundația, masa de zidărie și coronamentul. Forma lor depinde în mare măsură de specificitate solului. Pot fi amplificate cu contraforturi drepte. Ele sunt de trei feluri:

- „înconjurătoare, care închid teritoriul de o deosebită importanță strategică;
- de acces, străpunse de porți sau poterne, protejate de turnuri învecinate,
- de blocare, care nu participă direct la fortificare, menirea lor fiind de a bara drumul atacanților (zidul-scut) ”⁷⁸.

Cetatea Bologa, se compune în două turnuri, unul situat pe nord-est, de dimensiuni mai mari, iar celălalt pe nord-vest. Zidurile de incintă se desfășoară în jurul acestor două turnuri și sunt prevăzute cu încăperi.

Dobrogea a cunoscut, pentru secolele IX-XI, cele mai puternice fortificații de zid, din spațiul românesc. Sistemul lor de apărare se completa cu lucrări de pământ și lemn, sub formă de șanțuri, valuri, castre. Noul tip de fortificație medievală ridicată din piatră, va fi adus odată cu prezența cavalerilor teutoni, la începutul secolului XIII, atribuindu-le cetăți ca: Feldioara, Crizbav, Cetatea Crucii. „Săpăturile arheologice de la Feldioara au confirmat datarea în secolului XIII a zidului de incintă, făcut din piatră, gros de 1,9 metri. Colectivul de cercetare condus de dr. Radu Popa a folosit sistemul clasic cu secțiuni și casete”⁷⁹.

Cetatea de la Severin, este recunoscută ca fiind cea mai importantă cetate de piatră dunăreană, din secolele XIII-XVI, ridicată în apropierea vestigiilor castrului Drobeta. Cele dintâi măsuri de prezervări au fost realizate prin anii 1867-1868, cu ocazia construirii liniei ferate, devenind unul dintre cele mai mari șantiere de cercetare arheologică.

Cea mai bine păstrată este cetatea de Colț, inițial adăpostind familia cnezilor Căndea. Turnul-locuință are latura de 7,5 metri și zidul gros de 1,7-1,8 metri, de formă pătrată, care capătă în următorii ani dotări defensive, devenind cea mai bine fortificată construcție defensivă cnează.

Cetatea Turnu, plasată pe vărsarea Oltului, are un nucleu de formă circulară, din blocuri de piatră și cărămidă, cu o grosime de 3 metri, consolidat cu tiranți, diametrul exterior atingând 17,4 metri. A fost investigată arheologic în anul 1936 de către Grigore Florescu și continuat de Ghe. I. Cantacuzino în campaniile din 1978-1981.

Amplasată la gura de vărsare a râului Nistru în Marea Neagră, într-un loc de importanță strategică, Cetatea Albă a fost atestată arheologic încă din antichitate. Astăzi, este un oraș în raionul omonim din regiunea istorică Bugeac, în Ucraina de astăzi (regiunea Odesa). În secolul VI î.e.n. în locurile descoperite de greci se afla colonia Tyras, o cetate-polis grecească și greco-romană suprapusă după unii cercetători pe cetatea medievală succesiv bizantină, genoveză,

⁷⁷ *Ibidem*, p. 245.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 252.

⁷⁹ „Cronica cercetărilor arheologice efectuate în 1991”, în *S.C.I.V.A.*, 4, tom 43, 1992, p. 435.

tătărească, otomană, rusească, românească. „Situl arheologic Cetatea Albă se compune din trei mari părți: Citadela, zidită pe acropola stâncii, vatra urbană și zona portuară. Fiecare dintre acestea sunt înconjurată și delimitate de ziduri puternice, completate cu turnuri rotunde, patrulatere, triunghiulare, octogonale, bastioane, șanțuri și valuri, unul dintre ele obținut din pietre și pământ bătut, lat de 4-6 metri”⁸⁰. Cel mai spectaculos este citadela, de formă pătrată, cu unghiuri completate cu turnuri cilindrice. Acesta era apărat cu incinta proprie. După investigații cercetătorii au ajuns la concluzia că primele două sisteme medievale de apărare s-au realizat în secolul XV sub presiune otomană. Șantierul a scos la iveală un inventar bogat și divers, în care se reflectă rolul marelui port în vehicularea bunurilor. În urma tuturor adăugirilor suferite suprafața cetății ajunge să măsoare aproximativ 9 hectare. Privind din ansamblu, Cetatea Albă reprezintă cea mai mare și mai bine întărită fortificație defensivă din Moldova medievală, un vechi monument de arhitectură ce impresionează atât prin dimensiune și expresivitate, cât și pentru locul ales.

Bibliografie

- Anghel Gheorghe, *Cetăți medievale din Transilvania*, Ed. Meriade, București, 1972.
Chihaiia Pavel, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, Ed. Meridian, București, 1974.
Gheorghiu Teodor O., *Arhitectura medievală de apărare din România*, Ed. Tehnică, București, 1985.
Husar Alexandru, *Dincolo de ruine...*, Ed. Tineretului, București, 1959.
Panait I. Panait, *Arheologie medievală română*, Ed. Ovidius Universitz Press, Constanța, 2004.
Șlapac Marina, *Cetatea Albă. Studiu de arhitectură medievală militară*, Ed.ARC, Chișinău, 1998.
Idem, *Cetăți medievale din Moldova. Mijlocul secolului al XVI-lea – Mijlocul secolului al XVI-lea*, Ed. ARC, Chișinău, 2004.

⁸⁰ Panait I. Panait, *op.cit.*, pg. 227

Anexa 1. Glosar de termeni

Albie = Porțiune a unei văi, acoperită permanent sau temporar cu apă.

Armături = Totalitatea barelor metalice și lemnoase prinse între ele care întăresc o construcție.

Bastea = Masiv de pământ; tranșee, redută.

Cepuri = Proeminență prismatică sau cilindrică fasonată la capătul unei piese de lemn, cu care aceasta urmează a fi îmbucată în altă piesă.

Curtină = Porțiune de zid care unește flancurile a două bastioane.

Donjon = Turnul principal, cel mai bine fortificat al unui castel medieval.

Emplecton = element arhitectonic constând dintr-o umplutură a zidului din piatră brută, legată cu pământ sau cu var.

Fasona = A face să capete (prin prelucrare) o anumită formă; a modela.

Palisade = Element de fortificație, folosit în amenajările defensive mai vechi, alcătuit din pari groși și lungi bătuți în pământ, legați între ei cu scânduri, frânghii și având între spații împletituri de nuiele, mă răcini, s ărmă ghimpată .

Palancă = Sistem de fortificare a unui deal sau a unei suprafețe restrânse cu trunchiuri de copac înfipte unele lângă altele și prevăzute cu porți.

Poterne = Poartă secretă a fortificațiilor castelelor care dădea spre șanțul împrejmuitor; galerie.

Tirant = Element de construcție confecționat din cabluri, lanțuri, bare de oțel sau din beton armat, care are rolul de a prelua forțe de întindere.

Turnuri de flancare = *Turnuri de apărare, sprijinire, protejare.*

Anexa 2. Lista ilustrațiilor



Fig.1 Cetatea Albă

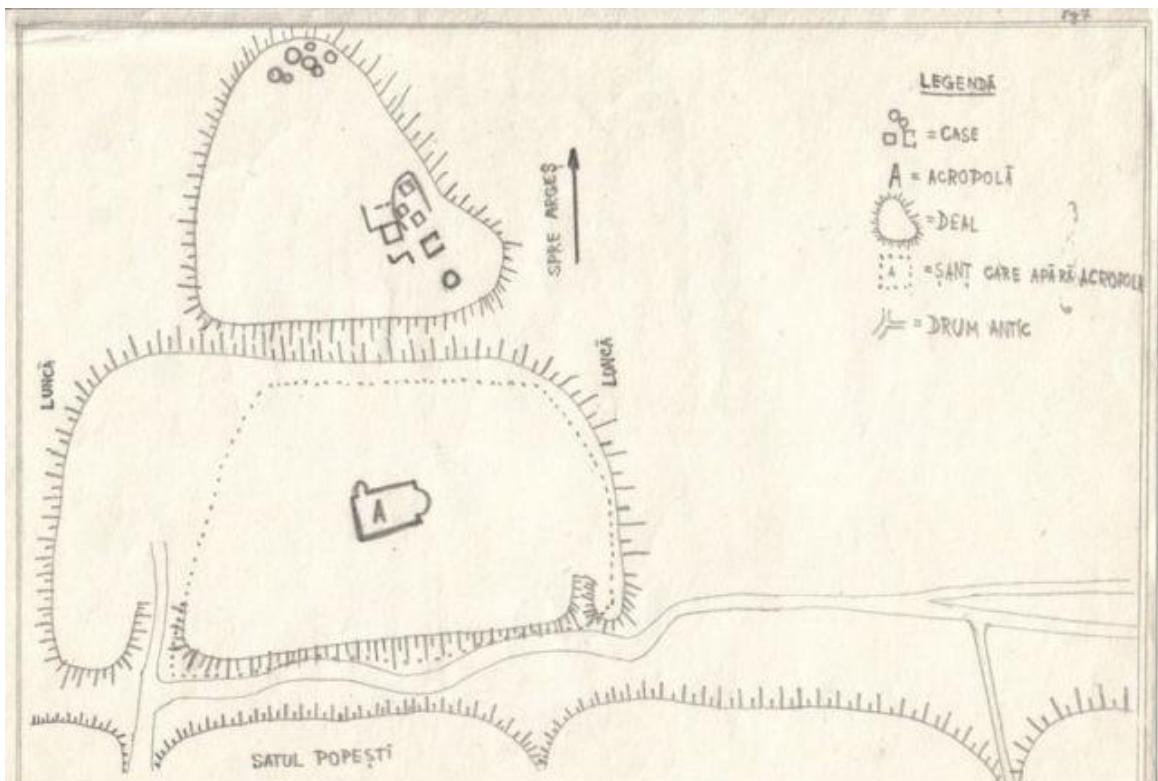


Fig. 2 Cetatea de pământ Popești



Fig. 3 Cetatea Râșnov



Fig. 4 Curtea Domnească din Târgoviște

DAS SEIN SICH ZEIGEND VERBIRGT. EINE KURZE BETRACHTUNG ÜBER DEN ZEITGENÖSSICHEN MENSCHEN

„FIINȚA, ARĂTÂNDU-SE, SE ASCUNDE”. O SCURTĂ CONTEMPLAȚIE ASUPRA OMULUI CONTEMPORAN

DANA BABIN

Universitatea din București

Facultatea de Filosofie

E-mail: babindana@gmail.com

Rezumat. *Contemplând omul contemporan, omul (post)modern, dacă se poate spune așa, ne izbește incapacitatea fundamentală în care se află de a nu putea crea, de a nu mai naște opere cu semnificație eternă. Cu Schiller înțelegem că abilitatea artistică deschide un orizont esențial către libertate (sau mai bine zis de transcendere a condiției finite, umane). Ideea se regăsește mai devreme la Kant și are ecouri în interpretările heideggeriene. Arta reprezintă oglindirea Adevărului, implicit a Ființei în opere de mare amploare, ceea ce înseamnă de fiecare dată că Ființa se face „disponibilă” prin concretizarea în Frumos. Dar câtă vreme nu mai avem parte de o asemenea concretizare, trăim în lipsa Ființei și a Adevărului, fiind victime ale unui Timp fatal, în care nu există Transcendent.*

Cuvinte cheie: *artă, libertate, Schiller, Kant, Heidegger, ființa, adevăr, timp*

Schelling beginnt seine *Kallias-Briefen* mit einem wunderbaren Satz, und zwar: „Ich werde von einem Gegenstand sprechen, der mit dem besten Teil unserer Glückseligkeit in einer unmittelbaren und mit dem moralischen Adel der menschlichen Natur in keiner sehr entfernten Verbindung steht.”⁸¹ Der Gegenstand ist, selbstverständlich, das Ästhetische oder das Schöne. Später sagt er: „Kunst ist eine Tochter der Freiheit”⁸². Aber gleichzeitig ist das Ästhetische mit einem moralischen Pflicht verbunden. Das widersprechliche Charakter der Schöpfung wird sichtbar. Ich möchte erklären, warum verbindet man das Ästhetische mit der Freiheit, aber endlich auch mit Gott oder das Mystische. Gibt es eigentlich ein Widerspruch, oder ist eine Auslegung möglich, so dass die Freiheit und der Pflicht zusammengestossen werden können?

Die kantische Philosophie gilt als Grundsatz Schellings Untersuchung, deshalb kann sie in Anspruch genommen werden. In *Der Kritik der reinen Vernunft* erwähnt er die Einbildungskraft, die die wichtigste Fähigkeit der Vernunft ist, weil sie eine synthetische Rolle spielt. Und zwar: die produktive Einbildungskraft ermöglicht das Denken durch die Verbindung

⁸¹ *Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Zwölfter Band, Stuttgart, Göttsche Verlag, 1860, p.1

⁸² *idem*, p.4

zwischen Subjekt und Prädikat (sonst gibt es kein logisches Satz) und vermittelt die Erscheinung der Zeit und der Räumlichkeit. Vergangenheit, Präsens und Zukunft sollen einzig sein, weil die immer verbunden sind und ihre Kontinuität ist nur durch Vorstellung möglich. Das Gleiche passiert im Bezug auf den Raum, denn der muss auch vereint sein, die drei Dimensionen müssen sich treffen. Es scheint so als die Einbildungskraft der Ursprung der Pflicht und Gesetz ist, weil ein logisches Regel gefolt sein muss, um einen Satz mit Bedeutung zu schaffen, gleich wie ein menschliches Raum drei Dimensionen haben muss. Aber das Interessante hier ist das Folgende: das Gesetz erhebt sich aus dem Vernunft, deshalb ist es a priori. Solang es a priori ist, ist es auch angeboren, innerlich und nicht gegeben, also nicht begrenzt oder außer. Das Gegenteil von Freiheit erscheint aus der Bedingung, dass wir die äußere Objekte begegnen, aber nicht schaffen. Es gibt eine Grenze zwischen uns und das Gegebene, so dass wir können nicht das Ding an sich kennen. Aber die kreative Einbildungskraft benötigt kein äußeres Objekt, sie schafft ihn selbst, deshalb kann man sagen dass das Kunstwerk eine freie Ergebnis ist. Selbstverständlich, diese Freiheit ist in sich selbst ein Gesetz, sie hat eine innere Struktur, die ihre Funktionalität bestimmt. Trotzdem ist es der einzige Bereich, in dem der menschliche Vernunft unbegrenzt wirken kann. Ich bin frei insofern ich schaffe, so bin ich der Grund des Objektes und kann genau wissen was die Bedeutung dieses oder jenes Objekts ist.

Die Behauptung eine solche Freiheit zu haben scheint unsinnig: der Mensch hat keine Fähigkeit etwas ganz neues zu schaffen. Er ist kreativ insofern er eine gegebene Materie zur Verfügung hat, er ist kein Gott, sondern eine schwache Wesen, die nur nachahmen kann. Die Freiheit in diesem Sinn muss sehr sorgfältig betrachtet werden: es ist ein relationaler Begriff und hat in diesem Art eine besondere Bedeutung. Sie erscheint als Gegenteil unserer Verbundenheit mit der gegebenen Welt, eine Verbundenheit, die auch Begrenzung bedeutet. Wenn ich mich ein surrealistisches Bild vorstelle, oder wenn ich eine neue Musik in mich höre, bin selbst der Quelle des Gegenstandes. Natürlich, es ist auch möglich, dass die sind mir auch gegeben, dass ich gar keine bewusste Quelle des Kunstwerkes bin, sondern nur ein Instrument, durch den die Schaffung in der Welt kommt. Aber auf jeden Fall gibt es ein großes Unterschied zwischen die äußere Welt als gegebene Objekt, und das, was wir von Innen schaffen, mit oder ohne Verbindung zu dieser Welt. Auch wenn man eine natürliche Landschaft malt und ein Vorbild seines Werkes hat, die Folge ein *imitatio Dei* ist, eine Freiheit, die die ursprüngliche kreative Schöpfung spiegelt. Es zeigt die Idee die die Dinge ermöglicht. Die Welt ist nicht mehr vom Außen gegeben, sondern vom Innen. Es ist ein bedeutender Wandel, die uns als Wesen bestimmt.

So betrachtet, die Ungebundtheit rechtfertigt schon die Beziehung zwischen Kreation und Erhebung. Das mystische Gefühl, das oft in der Frage kommt, als wichtiges Erlebnis der Künstler, ist nur insofern verständlich, als es uns an dem ursprünglichen Akt der Schöpfung erinnert. Wenn es eine solche Erfahrung gibt, die den Mensch dem Göttlichen gleichen kann, es bestimmt die Schaffung ist. Deshalb kann die Kunst, mit seinem bestimmten Kult, als reine Religion gelten.

Aber diese Überlegungen sollen veraltet und unbedeutend für unsere Zeit klingen. Wir schaffen nicht mehr. Jedenfalls ist das produktive Vermögen der Menschen überholt und

INSTRUCȚIUNI PENTRU AUTORI

Condiții pe care trebuie să le îndeplinească materialele trimise Redacției:

- textele trimise de autori trebuie să se regăsească în unul din domeniile de profil ale revistei;
- materialele autorilor se vor redacta cu diacritice, în Microsoft Word (format .docx, .doc, .rtf), font Times New Roman 12, aranjate în pagină;
- autorii sunt rugați să scrie și câteva cuvinte-cheie (tags);
- articolele vor fi trimise până la data de 25 a fiecărei luni, la adresa de e-mail terra_mater_2007@yahoo.com

Pe lângă textul propriu-zis, articolul trebuie să mai cuprindă:

- scurtă prezentare profesională a autorului (maximum 100 de cuvinte), adresa de e-mail a acestuia și instituția în care își desfășoară activitatea;
- bibliografie;
- note de subsol (footnotes) și note de final (end notes), după caz;
- tabele (acolo unde este cazul);
- figuri (acolo unde este cazul).

Redacția își asumă dreptul de a selecta materialele trimise pentru publicare, dar nu își asumă răspunderea pentru afirmațiile din materialele prezentate, aceasta aparținând, în integralitate, semnatarilor textelor trimise.