

# ALEXANDRU TZIGARA-SAMURÇAȘ: CONFERINȚE RADIOFONICE DESPRE ARTA ROMÂNEASCĂ (I)

de RAMONA CAMELEA

**Abstract.** The rich personal archive of Alexandru Tzigara-Samurçaș, hosted by the Library of the Romanian Academy, contains several radio manuscripts belonging to the art historian. Drafted in the 1930s to be presented on the *Universitatea Radio* programme, the lectures address various topics from modern art to peasant art. At the time, Alexandru Tzigara-Samurçaș was as a key figure in the field of folk art: director of the National Art Museum, supporter of some initiatives and social actions through which he tried to “revitalize” the field and change its social status, organizer of exhibitions and author of numerous works and articles on peasant art. Our approach aims to make public and introduce into the scientific circuit these radio conferences, starting with the ones on folk culture. Along with the written works, the radio lectures are part of the theoretical approach through which the art historian constructs the image of peasant art and encapsulates his narratives about peasants and their culture.

**Keywords:** Alexandru Tzigara-Samurçaș, peasant art, national identity, radio conferences.

Bogata arhivă personală a lui Alexandru Tzigara-Samurçaș, aflată la Biblioteca Academiei Române, ce reunește o tipologie variată de documente, conține câteva manuscrise radiofonice redactate de istoricul de artă<sup>1</sup>.

Având capacitatea de a se adapta rapid schimbărilor și inovațiilor tehnologice traversate de-a lungul vieții, pasionat de fotografie, introducând *avant la lettre* proiecțiile de imagini în prelegerile universitare, Alexandru Tzigara-Samurçaș va arăta un interes similar radiofoniei. Cu aceeași ușurință cu care a integrat fotografia în activitatea sa profesională, avea să își aproprieze noul mediu de comunicare și să-l transforme într-un instrument de diseminarea a cercetărilor și ideilor sale. Colaborarea lui Alexandru Tzigara-Samurçaș cu Societatea Română de Radiodifuziune se confundă cu începuturile radiofoniei românești. Nu lipsit de mândrie, istoricul de artă nota într-un manuscris intitulat sugestiv „Din amintirile primului vorbitor la Radio românesc” că avusese onoarea de a susține prima conferință radiofonică din țară pe data de 7 noiembrie 1928<sup>2</sup>. Invitația venise la rugămintea directorului Societății Radio, Constantin Angelescu, un auditor al prelegerilor de istoria artei susținute de Alexandru Tzigara-Samurçaș la Fundația Universitară Carol I care, inspirat de formatul acestora, intenționa să pună în practică un model similar în instituția pe care o conducea.

Primit cu entuziasm de societate, radioul a devenit rapid un bun de consum în întreaga Europă. Împreună cu tehnologia au circulat idei despre rolul și organizarea radioului, generând analogii în modul în care statele europene au înțeles și gestionat noua instituție. Abordările comparative au arătat că imaginea radioului ca instrument politic, cultural și de schimbare socială transcende rapid granițele naționale<sup>3</sup>.

Radiofonia românească s-a situat și ea în sîajul reprezentărilor de mai sus: cu un program adaptat contextului local, aceasta trebuia să răspundă obiectivelor politice și necesităților sociale ale statului, să susțină viața culturală a națiunii<sup>4</sup>. În realitate, dependența de stat a făcut instituția foarte sensibilă la direcțiile acestuia și i-au stabilit agenda. Încă de la înființare, conținutul programelor radiofonice avea să fie ajustat în

<sup>1</sup> Biblioteca Academiei Române, Cabinetul Manuscrise – Carte rară, arhiva Alexandru Tzigara-Samurçaș, dosare 12 conferințe la radio, I mss 7–18 și 9 conferințe la radio, I mss 19–27.

<sup>2</sup> Din amintirile primului vorbitor la Radio românesc, BAR, Mss, arhiva Alexandru Tzigara-Samurçaș, 12 conferințe la radio, I mss 7, f. 1.

<sup>3</sup> Heidi J. S. Tworek, “The Savior of the Nation?: Regulating Radio in the Interwar Period” în *Journal of Policy History*, vol. 27, nr. 3, 2015, p. 465–491. Kate Lacey, “Radio in the Great Depression: Promotional Culture, Public Service, and Propaganda”, în Michele Hilmes, Jason Loviglio (eds.), *Radio Reader. Essays in the Cultural History of Radio* *Radio reader*, New York, London, Routledge, 2001, p. 21–40.

<sup>4</sup> Eugen Denize, *Istoria Societății Române de Radiodifuziune*, vol. I, 1928–1944, partea I, 1928–1938. *De la începuturi până la dictatura regală*, București, Societatea Română de Radiodifuziune. Direcția Patrimoniu, 1998, p. 101.

conformitate cu politica culturală românească cu veleități unificatoare post 1918. Într-o perioadă politică tulbură, ce a coincis cu intensificarea regimurilor autoritare și a mișcărilor extremiste, radiofonia a căpătat o puternică direcție naționalistă reflectată în programul său.

Activitatea radiofonică a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș este mult mai bogată decât lasă să se întrevadă arhiva sa personală, extinzându-se de la sfârșitul anilor '20 până la începutul anilor '40<sup>5</sup>. Într-o mare măsură ea se leagă de emisiunea *Universitatea Radio*. Inițiată și inaugurată de Dimitrie Gusti în 1930<sup>6</sup>, emisiunea *Universitatea Radio* era gândită sub forma unor conferințe ținute de profesioniști din domenii științifice și culturale ale căror teme reflectau intenția sociologului, și nu numai, de a utiliza radioul pentru ridicarea nivelului cultural și științific al auditorilor<sup>7</sup>. În cadrul emisiunii, istoricul de artă va acoperi o plajă diversă de subiecte, de la artă modernă și țărănească, la Muzeul de Artă Națională, expoziții și evenimente științifice.

Selecția conferințelor radiofonice a urmărit introducerea în circuitul științific a materialelor inedite, omițând textele publicate anterior de Alexandru Tzigara-Samurcaș în revista *Convorbiri literare*. Am optat pentru gruparea tematică a conferințelor, incluzând în numărul de față doar comunicări despre arta populară. În absența referințelor temporale, datarea conferințelor a fost posibilă cu ajutorul *Bibliografiei radiofonice românești*. O singură comunicare, *Casa, biserica și costumul țaranului român*, nu figurează în bibliografia menționată, ceea ce ar putea sugera neconcretizarea intervenției radiofonice sau poate faptul că autorul a optat în final pentru unul dintre titlurile generice la care a recurs atât de des. La fel de bine ar putea fi vorba de o posibilă omisiune în bibliografia radiofonică.

Cu toate că intențiile noastre au urmărit pentru început introducerea unor texte inedite în circuitul științific, nu și analiza lor, câteva considerații succinte se impun. Textele de mai jos sunt redactate după Unirea din 1918 care aduce nu numai provinciile istorice, ci și o situație complexă cu provocări pentru elita politică. Peisajul etnic divers și schimbarea raportului demografic urban-rural în defavoarea românilor<sup>8</sup> au accentuat anxietățile legate de „diluarea” identității naționale și implicit cea a statului, intensificând dezbaterile interne despre natura identității românești. Dacă în mediul urban din recent alipitele provincii, raportul etnic se situa în defavoarea românilor, la sate, țaranul român era majoritar în toate provinciile<sup>9</sup>. Acesta rămânea în continuare nu numai elementul comun al tuturor provinciilor, ci și simbolul națiunii.

La momentul susținerii conferințelor, Alexandru Tzigara-Samurcaș apărea ca o figură cheie a domeniului artei populare: director al Muzeului de Artă Națională din 1906, susținător al unor demersuri și acțiuni sociale prin care încerca să „revitalizeze” domeniul și să schimbe perspectiva asupra artei populare, organizator de expoziții și autor a numeroase lucrări pe această temă<sup>10</sup>. Definirea și stabilirea caracteristicilor artei populare, identificarea patrimoniului artistic național sunt teme majore ale cercetării sale. Din acestea se disjung subiecte specializate cum sunt cele prezentate într-o formă simplificată, parțial adaptată publicului nespecialist, în cadrul conferințelor radiofonice.

Cercetarea artei populare are pentru Samurcaș conotații politice și sociale, iar această concepție îi va influența arhitectura cercetării, instrumentele analitice și discursul. În contextul politic marcat de construcția națională, cercetarea artei populare trebuia să furnizeze discursuri și argumente politice și culturale de natură să contribuie la construirea națiunii. Din această perspectivă, Samurcaș își propune să elaboreze un discurs despre artă cât mai convingător prin intermediul căruia să aducă astfel de „argumente și dovezi”. În această cheie trebuie înțelese narațiunile sale puternic politizate care atribuie artei populare semnificații sau particularități precum continuitatea, unitatea, specificitatea și care vor construi imaginea unei arte țărănești speciale și reprezentative<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Spirit meticulos și pedant, Samurcaș ținea cu strictețe socoteala activităților și manifestărilor publice la care luase parte. Astfel aflăm că susținuse 161 de conferințe radiofonice. Alexandru Tzigara Samurcaș *Lupta vieții unui octogenar, 1931–1936*, Ed. îngrijită, studiu introductiv și cronologie de C. D. Zeletin, București, Ed. Vitruvius, 2007, p. 191. Pentru titlurile prelegerilor a se vedea: *Bibliografie radiofonică românească*, coord Liliانا Mușteanu, vol. I (1928–1935), București, Societatea Română de Radiodifuziune Departamentul Secretariat General Direcția Patrimoniu, 1998; vol. II (1936–1940), București, Societatea Română de Radiodifuziune Editura „Casa Radio”, 2000; vol. III (1941–1944), București, Societatea Română de Radiodifuziune Editura „Casa Radio”, 2003.

<sup>6</sup> Eugen Denize, *op. cit.*, vol. I; *Microfonul vagabond, Publicistică literară radiofonică din Arhiva Societății Române de Radiodifuziune (reportaje, însemnări de călătorie, eseuri), volumul I, 1932–1935*, prefață de Romul Munteanu, București, Societatea Română de Radiodifuziune, Departamentul Secretariat General Direcția Patrimoniu 1998, p. 11.

<sup>7</sup> Eugen Denize, *op. cit.*, vol. I, p. 101.

<sup>8</sup> Românii alcătuiau 58,6% din populația urbană totală. Irina Livezeanu, *Cultural politics in Greater Romania: regionalism, nation building, and ethnic struggle, 1918–1930*, Cornell University Press, New York, 1995, p. 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> *L'art paysan en Roumanie*. À l'occasion de l'ouverture des sections provisoires du Musée d'Art National, București, 1931.

<sup>11</sup> Istoricul de artă considera arta țărănească „o artă curat națională”, singura în măsură să reflecte „specificul național” și să documenteze „descendența directă și neîntreruptă” a poporului român. Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, Ed. îngrijită, studiu introductiv, cronologie bibliografie și note de C.D. Zeletin, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 377.

După Unirea din 1918, Samurcaș operează o distincție între arta din România și arta românească, prima desemnează arta populațiilor aflate în componența statului-națiune, iar cea de a doua, arta națională produsă de țărani<sup>12</sup>. Autorul va rămâne în continuare preocupat de cea din urmă<sup>13</sup>, iar prin intermediul discursului său, instrumentalizat politic, va opera delimitări identitare și excluderi, separări și diferențieri naționale<sup>14</sup>, susținând retorica politică oficială.

În anii anii '30–40, reflecțiile sale teoretice sunt amprentate de ethosul naționalist, discursul său despre arta țărănească remarcându-se printr-o notă radicală<sup>15</sup>. Pentru Samurcaș noțiunile de rasă și etnie se suprapun și sunt utilizate ca instrumente de analiză culturală<sup>16</sup> prin care este susținută nu numai superioritatea artei populare românești, ci și cea etnică. Artă țărănească devenea artă „afirmării individualității etnice”, punct de vedere larg răspândit în perioadă, alimentat de modelul națiunii definite pe criterii etnice, iar artefactele create de țaran, produse „departe de influențe străine” erau, în opinia istoricului, singurele care păstrau caracterul specific al națiunii, puritatea etnică<sup>17</sup>.

Tot conceptualizării artei populare i se substituie și reconfigurarea terminologică pe care o operează Alexandru Tzigara-Samurcaș în comunicarea *Arta smerită*, reconfigurare de natură să țeasă în jurul artei populare o simbolistică unică. Deși în majoritatea studiilor de până atunci, istoricul de artă utilizase simultan și interșanjabil termenii artă populară și artă țărănească, în comunicarea *Arta smerită* operează o re poziționare terminologică introducând o distincție între cele două noțiuni. Declarându-se împotriva primului termen, amintește luările de poziție din cadrul congreselor internaționale când se pronunțase împotriva utilizării lui. Samurcaș, analizează sensurile cuvântului popular arătând incorecta sa utilizare, faptul că înțelesul său nu reflectă estența artei populare, ci din contră poate duce într-o direcție greșită prin crearea de sensuri și mesaje eronate. În limba franceză de unde a fost și împrumutat, ca și în limba română, termenul „e sinonim cu vulgar și denotă mai mult ce se potrivește poporului, ce e la nivelul său, iar nu ce emană dela el”<sup>18</sup>. Istoricul de artă găsește că termenul „popular” are conotație peiorativă, existând pericolul de a fi interpretat în contradicție cu înțelesurile și semnificațiile pe care el le atribuiseră artei populare, cu mesajul pe care aceasta trebuia să-l transmită publicului. Prin terminologia propusă, autorul accentuează caracteristicile pe care le consideră definitorii pentru arta populară, amplificând potențialul simbolic al acesteia.

Activitatea, proiectele instituționale variate și opera istoriografică a lui Alexandru-Tzigara Samurcaș rămân teme încă insuficient explorate, deși recent au început să suscite interesul cercetătorilor<sup>19</sup>. Reflectând

---

<sup>12</sup> Iulia Pohrib, „Tradition and Ethnographic Display: Defining the National Specificity at the National Art Museum in Romania (1906–1937)”, în Dominique Poulot, Felicity Bodenstein & José María Lanzarote Guiral (eds), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June–1 July & 25–26 November 2011, Linköping University Electronic Press.

<sup>13</sup> Alexandru Tzigara-Samurcaș 1872–1952, *Biobibliografie*, vol. I, Constanța Ex Ponto, 2004. Biobibliografia nu pare a indica un interes al istoricului de artă pentru arta minorităților.

<sup>14</sup> Péter Niedermüller, „Ethnicity, Nationality and the Myth of Cultural Heritage. A European View”, în *Journal of Folklore Research*, vol. 36, no. 2/3, 1999, *Cultural Brokerage: Forms of Intellectual Practice in Society*, pp. 243–253. A se vedea pentru astfel de excluderi Alexandru Tzigara-Samurcaș, *L'art paysan en Roumanie*. À l'occasion de l'ouverture des sections provisoires du Musée d'Art National, București, 1931.

<sup>15</sup> Discursul lui Samurcaș devine în perioada interbelică tot mai permeabil la dezbaterile politice și la naționalismul strident, semnalând o tendință comună în istoriografia de artă din România. Ruxandra Demetrescu, „Conceptul de stil național în istoriografia artistică. Afirmarea vocabularului critic”, în *Istoria României prin concepte*, ed. Victor Neumann, Armin Heinen, Iași, Polirom, 2010, p. 331–333 și urm. A se vedea și Matthew Rampley, „Art historians in Romania: Vlad Țoca, Art Historical Discourse in Romania, 1919–1947. Budapest: L'Harmattan, 2011, 206 pages”, în *Journal of Art Historiography*, nr. 13, dec. 2015, p. 2–3.

<sup>16</sup> În acest sens, discursul lui Alexandru Tzigara-Samurcaș prezintă similitudini cu cel al istoricului de artă Josef Strzygowski. Matthew Rampley, „The Strzygowski school of Cluj. An episode in interwar Romanian cultural politics” în *Journal of Art Historiography*, number 8, June 2013, p. 1–21.

<sup>17</sup> A. Tzigara-Samurcaș, (1925) *L'Art du peuple roumain*, Genève, Musée Rath, *apud* Iulia Pohrib, „Tradition and Ethnographic Display...”, p. 1–2.

<sup>18</sup> BAR-Mss, arhiva Tzigara-Samurcaș, 12 conferințe radio, I mss. 3.

<sup>19</sup> Interesul cercetătorilor s-a axat îndeosebi asupra contribuției lui Alexandru Tzigara-Samurcaș la organizarea Muzeului Național de artă. Ioana Popescu, „Le musée du paysan roumain”, în *Ethnologie française – ROMÂNIA*. Constructions d'une nation XXV, 1995, 3 (Juillet–Septembre 1995), pp. 411–424. Petre Popovăț, „Muzeul de la Șosea” în *Martor* (supliment), IV, 1999, p. 10–140; Iulia Pohrib, „Tradition and Ethnographic Display: Defining the National Specificity at the National Art Museum in Romania (1906–1937)”, în Dominique Poulot, Felicity Bodenstein & José María Lanzarote Guiral (eds), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June – 1 July & 25–26 November 2011, Linköping University Electronic Press, p. 317–329. Recent, Shona Kallestrup a adus în discuție un aspect ignorat al activității lui Alexandru Tzigara-Samurcaș: scrierile acestuia despre arta populară. A se vedea Shona Kallestrup, „Problematising Periodization. Folk Art, National Narratives and Cultural Politics

discursul istoriografic, narațiunile despre artă și lumea rurală, conferințele radiofonice completează opera scrisă, nu foarte prolifică, a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș. Totodată, ele deschid multiple piste de cercetare cercetătorilor interesați de artă, cultură populară, etnicitate și identitate națională sau de contribuția lui Samurcaș la disciplina istoriei artei și la patrimonializarea artei populare.

Transcrierea documentelor a urmărit păstrarea particularităților stilistice, intervențiile noastre constând în minime operațiuni de actualizare a ortografiei, precum înlocuirea apostrofului cu cratima. De asemenea, am operat tacit corecturile datorate dactilografierii sau ortografiei improprie și am semnalat la subsol anulări, corecturi, adnotări.

## Conferințe radiofonice

### Arta smerită<sup>20</sup>

Întrebându-mă termenul de artă smerită, am vrut să evit pe cel mai general de artă populară, precum și pe cel special de artă țărănească. Contra primului termen am luptat și în congresele internaționale. Căci în limba franceză ca și la noi, popular e sinonim cu vulgar și denotă mai mult ce se potrivește poporului, ce e la nivelul său, iar nu ce emană de la el. Literatură populară, spre deosebire de cea poporană, e aceea pe care poporul – vulgul de la orașe și de la târguri – o preferă, fără însă ca el să o fi produs. Oameni populari – sau impopulari – sunt cei preferați sau urâți de popor, fără însă ca ei să facă parte neapărat din clasa de jos, cum, se zice, cu dispreț nejustificat, a poporului. Câți regi nu sunt populari? fără a fi ieșiți din popor. Tot astfel, prin artă populară se înțelege mai degrabă cea preferată de vulg, decât cea produsă de însuși țăranul. Mai putem înțelege sub aceeași denumire tot ce aparține poporului și în acest caz Eminescu, Grigorescu sau Enescu sunt populari. După cum de asemenea arta lor mai este populară și în înțelesul de celebră, apreciată de marea masă a poporului. În schimb însă nu este populară, în sensul de a fi creată pentru popor, pentru țărani, cum sunt de pildă teatrele și universitățile populare, care au menirea specială de a educa pe țăran în primul rând; aceleași instituții din orașe fiind lipsite de orice calificativ. De asemenea arta marilor artiști nu este populară, cu înțeles de anonimă.

Pentru a scăpa de toate aceste subînțelesuri ale calificativului „popular” și mai ales de sensul peiorativ, adică defavorabil, pe care-l are atât în românește cât și în franțuzește, am propus înlocuirea lui. Francezii sunt însă conservatori, tradiționaliști și de aceea – mai mult de nevoie – s-a menținut la ei și la spanioli termenul cel vechi. După cum însă pe nemțește se zice „Bauernkunst”, pe englezește „peasant art” iar pe italienește „arte rustica”; tot astfel și noi putem spune artă țărănească în loc de populară. Întrebându-mă azi calificativul „smerit” am vrut să accentuez și deosebirea ce se mai face între artele așa zise majore, și cele minore sau arte aplicate, decorative.

Arte modeste a țăranului i se opune arta fastuoasă a bogaților și a curților împărătești, care din vremea cea mai îndepărtată și până azi s-au distins pururea printr-o desfășurare de lux nemaipomenită.

Nu de această artă, așa zisă nobilă, care a făcut faima tuturor marilor împărați și cu ale căror rămășițe omenirea se mândrește încă azi, va fi vorba aici. Deși, în ultima analiză, chiar cele mai somptuoase opere sunt datorită tot umililor lucrători, care realizează concepțiile mărețe ale artiștilor. Parthenonul<sup>21</sup> ca și catedralele gotice, de pildă, au fost închipuite de geniul unor artiști binecunoscuți; înfăptuirea lor însă se datorește numeroșilor anonimi cioplitori în piatră, ale căror nume niciodată nu s-au consemnat, dar fără concursul cărora nu s-ar fi putut înălța asemenea monumente.

În artă însă, ca în orice domeniu intelectual de altfel, plăsmuirii, creatorii singuri contează. De executanți ai planurilor altora, lumea este plină, pe când artiști creatori sunt numai puțini aleși ai omenirii, și de aceea numele lor au rămas ca pilde rare, cu care ne mândrim.

---

in *Early Twentieth-Century Romanian Art History*” în Shona Kallestrup, Magdalena Kunińska, Mihnea Alexandru Mihail, Anna Adashinskaya and Cosmin Minea (eds), *Periodization in Art Historiographies of Central and Eastern Europe*, New York and London, Routledge, 2022, p. 192–213.

<sup>20</sup> Comunicare susținută la emisiunea Universitatea Radio, 6 oct. 1932, ora 20.00, *Arhiva Societății Române de Radiodifuziune*, vol. II, p. 536. BAR – Mss, arhiva Alexandru Tzigara-Samurcaș, 12 conferințe la radio, I, mss.9.

<sup>21</sup> În text „Partenoul”.

În arta țaranului, însă, lucrul se petrece altfel decât în domeniul artelor plastice, care fac fala lumii civilizate. Aici de cele mai multe ori, autorul este și executantul plăsmuirii sale, având ca rezultat acea unitate, perfectă în toată simplitatea ei, a produselor țărănești. Țăranul în genere lucrează pentru sine și de aceea pune toată sârguința ca și toată iubirea, în ceea ce execută. El își făurea odinioară și întreținea singur întreaga lui gospodărie. Mi-a fost dat să mai văd asemenea rare exemple, acum un sfert de veac, și pilda preotului Negrescu, din Iașii Gorjului, am și publicat-o atunci<sup>22</sup> ca exemplu de menținerea buneii tradiții necorcite de influența orașelor. Casa și poarta – care-mi atrăsese atenția – erau lucrate de însuși Cuvioșia Sa, salvând astfel un tip particular ce altfel dispărea. Cu bucurie am mai constatat că nici în gospodăria de toate zilele concurența orașului nu înlocuise produsele industriei casnice. Mobilele erau lucrate tot de părintele, iar ștofele de mobile, scoarțele și întreaga îmbrăcăminte și rufărie a numeroasei binecuvântatei familii erau țesute de harnica preoteasă. Cazul era cu atât mai interesant, cu cât Iașii fiind numai la câțiva kilometri de Târgu-Jiu aceasta n-a avut înrăurire nefastă asupra armonioasei gospodării. La fel cu aceasta se mai găesc, din fericire, și altele, mai ales prin vâlcelele ferite de curente streine. Neapărat că nu tot ce se făurește într-o asemenea gospodărie se poate considera ca produs al artei. Din punct de vedere etnografic, firește, că orice prezintă interes; în domeniul artei însă nu se enumeră decât produse la care, pe lângă utilitatea lor, s-au mai avut în vedere și alte preocupări, care depășesc nivelul nevoilor de toate zilele. Pentru ca o lucrare să merite să i se zică că este artistică, ea trebuie să împlinească anume condițiuni, care sunt aceleași pentru orice fel de opere de artă, fie sculptură, pictură sau numai o simplă creștătură țărăneasă. La nevoia utilului trebuie să se asocieze și ideea frumosului, pentru ca din casnic un obiect să devină artistic. Deosebirea fiind astfel însă cam vag formulată, să căutăm a preciza mai de aproape granița ce trebuie să o depășească o lucrare, pentru ca să fie considerată de artă. Vom alege de astă dată exemplul din domeniul așa de bogat al creștăturilor țărănești după ce în rândul trecut am vorbit de scoarțele noastre.

Cât timp ciobanul, de pildă, se mărginește a încresta bâta lui cu un semn particular, prin care s-o deosebească de a tovarășilor săi, el nu face decât o lucrare utilitară. Din momentul în care el însă, fără altă nevoie, ci dintr-un impuls firesc de a se juca, de a satisface acea tainică cerință de a crea ceva deosebit, el multiplică semnele încrustate pe bâta sa și le orânduiește astfel, încât să ne apară sub înfățișarea armonioasă a unui motiv frumos combinat, din acel moment el se ridică, prin plăsmuirea sa, în rândul fericitorilor artiști creatori. De obicei, asemenea tranziție se face pe nesimțite, fără ca executantul să-și dea seamă de treptele pe care le urcă și tocmai din această lucrare liberă și nestânjenită de reguli sau principii, se nasc acele opere spontane și de aceea plăcută naivitate, ce lipsește lucrărilor ieșite din școli și din ateliere. asemenea produse tainice ale firei țărănești, neîntinată de înrăuriri streine, alcătuiesc fondul adevărat al artei căreia, tocmai din cauza modestiei ce a prezidat la a ei desfășurare, i se poate zice artă smerită. Căci într-adevăr modestă, plecată, chiar umilă, într-un cuvânt smerită este și înfățișarea autorului țăran, când i se atrage atenția asupra meritelor lucrării sale.

Nu odată am rămas uimit de splendida inconștiență a acestor artiști despre valoarea operii lor. Întrebându-i ce i-a călăuzit în lucrarea lor, cei mai mulți răspund, invariabil, că așa le-a venit să facă, fără să știe ei însuși cum au ajuns la asemenea rezultate. Sub această spovedanie naivă și vagă nu se ascunde credința inspirației divine a celor vechi? Dar, oare, cei mai de seamă plăsmuitori ai Renașterii și chiar ai zilelor noastre pot da lămuriri mai precise asupra înălțătorului moment al concepțiunii artistice? Aceleași figuri ale zămislirii, aceeași completă izolare și preocupare numai cu imagina ce vor să înfăptuiască, caracterizează pe artiștii cei mari ca și pe țăranul nostru. El însă nu știe să exteriorizeze simțămintele sale și este mai sincer zicând că nu știe cum i-a venit gândul să facă așa, și nu-și închipuia deloc cum are să iasă lucrul, când l-a conceput. Rămânând la exemplul luat din domeniul creștăturilor putem lesne dovedi cum toate motivele cioplite nu sunt decât reflexul gândirii acelor artiști anonimi. Migăloasele și perfect regulat înșiratele creștături, ce înfloresc furcile sau bâtele lucrate de ciobani reprezintă încheierea în forme plastice a răbdării și liniștii lui, ce reflectează trăinicia de secole a neamului din care face parte.

În varietatea așa de sprintenă a formelor și a ornamentării furcilor ciobănești, se mai oglindește și bucuria de viață a flăcăilor de la munte. Simplitatea orânduirii acelorași motive, îndepărtând orice monotonie, ne redă vorbirea lui măsurată și limpede. Seninătatea acestor suflete, izolate luni de zile de vârful culmilor, prinse

---

<sup>22</sup> *Arta țaranului nostru*, în Alexandru Tzigara-Samurcaș, „Arta în România”, I. Studii critice, București, Minerva, 1909, p. 113–124.

între verdeața întinsă a pajiștilor și albastrul boltei cerești, se răsfrânge în compoziția măiastră a acestor artiști analfabeți, pătrunși însă de măreția firei, care singură și pe nesimțite le-a servit drept îndrumătoare. În contactul nemijlocit cu natura, ei au fost iubiți de succesiunea atât de regulată a soarelui și a lunii, pe care au redat-o în ritmul larg al compozițiilor lor. Iar în noianul încreștăturilor, mărunte și nenumărate ca și stelele unei nopți de vară, se desprinde deslușit firul compoziției, ca și calea lui Traian ce este singura călăuză a ciobanului pe bolta cerească în întunericul nopții. Din așa școală nu puteau izvorî decât atari artiști.

Ecolul doinelor, de care, an de an, tot mai rar răsună vâlcelele, se pierde; de plăsmuirile sufletului de artist al ciobanului nostru, izolat în creasta munților, n-am mai avea deci nici o știre, dacă acele frământări lăuntrice nu ne-ar fi păstrate prin încreștăturile ce ornează bâta sa, ori furca pe care o pregătește pentru aleasa sufletului său. Pe acest băț cioplit din bradul cel mândru și mut, tovarăș nelipsit al gândurilor sale, ciobanul nostru în fiecare zi, ca pe răboj, înseamnă prin creștăturile înșirate de-a lungul furcei, urmele ce sapă în sufletul lui dorul nestins de iubita rămasă în vale. Motivele încrestate țin locul buchilor, cu ajutorul cărora, dacă ar fi cărturar, el ar așterne pe hârtie doina veșnic alinătoare a dorului ce-i arde în suflet. Tânguirile lui iau înfățișarea abstractă a acestor motive plastice.

Iată ce se desprinde din izvoadele încrestate, pentru cel ce știe să le tălmăcească. Ele rămân hieroglife neînțelese pentru cei care neînzeștrați de fire cu harul de a se putea înălța de-a dreptul până la taina concepției artistului făuritor, nu s-au îndeletnicit să învețe alfabetul artei, ce le-ar fi înlesnit citirea creștăturilor noastre. Căci din ele se desprinde același farmec ca și din versurile populare.

Furca păstorului însă nu este numai simbolul poeziei țaranului român, ea ne mai dă și măsura virtuozității mâinilor sale. Ne trădează astfel pe lângă însușirile psihice ale autorului și ceva din cele fizice ale lui. În produsul mâinilor lui se oglindește trupul vioi și mlădios al ciobanului subțirel – ca tras printr-un inel – cum ni-l zugrăvește poezia populară. Nu dintr-o mână grosolană, cu încheieturi greoaie, au putut ieși acele microscopice dar perfect rânduite creștături, care ornează bâtele, furcile, căucele și fluierul lui. Asemenea desenele încrustate sunt demna pereche a izvoadelor de țesături și alesături ale țarancei, pe care o disting aceleași însușiri sufletești și aceleași calități trupesti.

Aceste constatări sunt dovezi indiscutabile despre superioritatea rasei căreia aparțin artiștii noștri populari. Sunt demni și direcți descendenți ai străbunilor Traci – primii locuitori ai patriei noastre de azi – laudați chiar de legendarul Homer pentru arta uimitoare cu care încreștau armele și scuturile lor. Sculpturi din lemn nu ni s-au păstrat, dar prin ornamentele pe metal și prin tradiția olăriei, este bine documentată tendința generală a artei ținuturilor trace de la Pontul Euxin, ce se deosebea de a țărurilor mării Egee. Pentru ca anonimia autori ai cânturilor naționale eline să releveze frumusețea produselor artistice ale neamului „Barbar” de la Nord, trebuie ca într-adevăr aceștia să se fi impus printr-o îndemânare deosebită, a cărei tradiție persistă până azi. Pe aceste nobile moșteniri străvechi s-au altoit în decursul veacurilor și alte influențe, ce au îmbogățit tezaurul nostru artistic, atât de variat în aparență, dar atât de unitar în simplitatea lui organică.

Dar pe cât de intensă, din punct de vedere al însușirilor artistice, a fost această îndelungată activitate, pe atât a fost de modestă, de smerită. Căci nu pentru alții, ci pentru mulțumirea lor proprie făureau străbunii noștri aceste adevărate capod'opera în toate domeniile artei casnice. De olărie și de țesături am mai vorbit altădată; azi căutarăm să dovedim că și în sculptură nu stăm mai prejos. Deci fără teamă de a fi contrașiși, putem proclama superioritatea artei noastre țărănești, pe care străinii mai bine decât noi o pot aprecia. Cu plăcere mi-amintesc de cuvintele de laudă ce i s-au adus cu prilejul expoziției din Muzeul Rath, din Geneva, în 1925.

Cu drept cuvânt s-a accentuat atunci superioritatea obiectelor noastre, față de ale celorlalte expoziții, în care se aduc opere anume făcute pentru a fi expuse. Lucrând la pânza sa, pictorul, de pildă, se gândește să obțină efectele cele mai capabile de a impresiona pe vizitatorii, cărora el vrea să le placă spre a le putea desface arta sa. Câtă deosebire de scoarțele și de velințele noastre, care au fost țesute într-o cămăruță modestă de o țarancă smerită, căreia nici prin gând nu i-ar fi trecut, că vreodată țesăturile ei ar putea ajunge în mâini streine, și încă mai puțin peste granițele țării. Același impunător efect l-au produs scoarțele și în expoziția din Pavillon Marsan, în 1927, când alături de produsele similare ale întregii Europe apusene, din Scandinavia, prin Letonia, Polonia și până în Serbia, tot scoarțele noastre s-au impus față de celelalte. De ce? Pentru că cu cât mai smerită, cu atât mai firească, mai concentrată, mai ferită de înrâuriri streine este arta noastră țărănească. În modestia ei rezidă și măreția ei necontestată.

Fi-vom în stare să-i păstrăm, și de aci înainte, aceste splendide însușiri, smeritei noastre arte țărănești?

### Etnografie și industrie<sup>23</sup>

Cerându-mi să vorbesc despre etnografie și industrie, inventivul prieten Adrian Maniu, care cu atâta pricepere și grijă știe să varieze programele Universității Radio, trebuie să se fi gândit, ca și mulți dintre noi, la slăbirea tot mai accentuată a raporturilor dintre cele două noțiuni enunțate. Pe când altădată aproape se acopereau, azi ele se diferențiază tot mai mult. Cu cât însă ne ducem mai îndărăt spre începuturile îndeletnicirilor omenești, cu atât industria se confundă mai intim cu etnografia. Aceasta înseamnă că din cercetarea oricărui produs industrial mai vechi se pot deduce concluziile cele mai sigure asupra autorului obiectului examinat. Putem ajunge la indicarea neamului, a regiunii și chiar a moravurilor aceluia al cărui efort industrial îl avem în fața noastră. Metoda inductivă a cercetării directe a obiectelor este mult mai sigură decât cea deductivă a mărturiilor istorice. Căci lucrurile, deși mute în aparență, au însă și ele graiul lor, mai elocvent, căci mai adevărat și direct, decât istorisirile oamenilor despre ele. Iar de ne-am mărgini numai la cele înregistrate de istorie, ar trebui să renunțăm la cunoașterea traiului omenirii din epoca așa zisă proto- sau pre-istorică, vârsta cea mai lungă a omenirii, căci se măsoară cu miile de ani înainte de primele știri scrise.

Dar ce limbă trebuie să cunoaștem pentru a desprinde graiul obiectelor mute și neanimate? Nici una. Să procedăm numai cu atenție și cu bun simț. De pildă, să luăm o sdreanță oarecare de scoarță veche, din cele uzate, rămase dela bunici și, examinându-o cu atenție, vom vedea câte ne destăinuiește ea. Din materialul ei, lâna, aflăm că autorii ei, dacă nu exclusiv, dar în parte cel puțin, erau și păstori. Iar dacă urzeala e de fir de cânepă sau de in, conchidem că ei cultivau și aceste plante. Mult mai interesante revelațiuni ne dau însă culorile scoarței. Când nu-s produse ale anilinei, ca majoritatea cazurilor de azi, stabilim etatea scoarței, ca fiind cel puțin mai veche de răspândirea acestor prafuri chimice la noi. Iar culorile naturale din pațachină sau garanță, din șofran, din foaie de anin și de nuc și din atâtea altele ne dovedesc că în regiune creșteau copacii și plantele din care s-au extras culorile întrebuițate la boitul scoarței. Dar desaturările chenarelor și câmpul cu florile, câte nu ne<sup>24</sup> spun ele? Întâi, ne arată că autoarea scoarței, deși n-a umblat la vreo școală, era însă foarte dibace în arta de a compune un izvod perfect, atât din punct de vedere al desenului cât și al înfrățirii culorilor, care, deși vii, sunt însă foarte armonioase. Și că au fost strălucitoare culorile la început, ne putem convinge destrămând lâna, care numai la suprafață s-a ofilit, a căpătat acele tonuri stinse, pe care țesătoarele nepricepute de azi le imită, dându-ne produse noi cu tonuri îmbătrânite, ceea ce e tot atât de fals ca și cum s-ar picta copii rumeni cu părul alb. Toate constatările rezultate din analiza sdreanței de scoarțe corespund domeniului etnografiei, căci prin ele stabilim că scoarța provine de la un popor care practica și păstoria, trăia într-o regiune bogată în nuci, frasină, garanță, etc. Mai aflăm că oamenii erau fericiți și mulțumiți și că aveau traiul ușor și din belșug, căci altfel nu ar fi consacrat atâta vreme țesutului unor scoarțe așa de migăloase și artistice, ci s-ar fi mulțumit cu o țesătură grosolană și simplă, de culoarea naturală a lânii țigaie – cum se găsesc și azi la familiile nevoiașe din regiuni sărace, unde viața de toate zilele e mai grea și mai absorbantă decât aiurea. Examenul scoarței ne mai instruieste și asupra tradiției în educația țesătoarelor, a căror produse prin subtilitatea motivelor și armonia culorilor dovedesc că numai prin exercițiul în această direcție a mai multor generații s-a putut ajunge la perfecțiunea de azi.

Ca să vă dovedesc că toate cele spuse aici nu-s simple închipuiri, vă atrag atenția că, fără să vă dați seama, ați ajuns la același rezultat ca și mine. Căci atunci când cu siguranță – care nu totdeauna este infailibilă – decretați că cutare scoarță e din Oltenia, iar alta din Basarabia, stabilind aceleași legături între produsul industrial ce vi se prezintă și locuitorii din cutare regiune. Cu alte cuvinte recunoașteți stilul acestor obiecte, pe care, numai după înfățișarea lor, le clasați în timp și în spațiu. Cu oarecare exercițiu se ajunge ușor la recunoașterea tuturor stilurilor artei clasice.

Cu cât stilul este mai pregnant mai lesne de recunoscut, cu atât obiectul este mai nobil, adică de mai bună calitate, cu caracter etnic și artistic mai clar pronunțat. Epocile de seamă ale istoriei au avut întotdeauna semnele lor distinctive, adică stilul lor<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> BAR – Mss, arhiva Alexandru Tzigara-Samurcaș. 12 conferințe la radio. I mss 10, f. I–VI, Documentul este datat, în creion, 2 sept. 1932 și conține numeroase anulări, corecturi, adnotări și intervenții autografe ale autorului, majoritatea făcute cu cerneală albastră. Din păcate, tăieturile insistente fac ilizibilă partea eliminată, fiind imposibil să o redăm în transcriere, așa cum impun normele de editare. Două paragrafe constând, primul, în considerații sumare despre stiluri în artă și, cel de al doilea, într-o tentativă naivă de a interpreta stilul drept o caracteristică a unei perioade istorice, au fost eliminate, cel mai probabil, de autor. Comunicarea a fost prezentată la radio în emisiunea *Universitatea Radio*, 8 septembrie 1933, ora 20.00. *Arhiva Societății Române de Radiodifuziune*, vol. II, p. 536.

<sup>24</sup> În text „se”.

<sup>25</sup> Urmează un paragraf tăiat cu creionul.

De corcirea, de amestecul și lipsa de stiluri în produsele artistice ne plângem azi. Nu se mai ține deloc seamă de legătura ce am dovedit că trebuie să existe între etnografie și industrie, adică între țară, producător și munca sa, între artist și opera lui. La cele mai multe dintre obiectele zilelor noastre nu mai recunoaștem nici patria, nici paternitatea și nici vârsta lor. Renunțând la elemental etnic, lucrurile pierd stilul și noblețea lor. Rămân niște produse hibride, corcitură oribile și, cum se zice așa de frumos în graiul bătrânesc, lucru fără' de Dumnezeu. Uitați-vă, de pildă, la scoarțele spânzurate de-a lungul Dâmboviței noastre! Cum nu mai seamănă cu apa, scursora gudronată din canal, tot astfel nu se mai pot numi produse de artă țesăturile de pe cheiuri. Vrând să varieze modelele clasice, țesătoare fără altă pregătire artistică decât cunoașterea meșteșugului, s-au apucat să combine chenare oltenești cu câmpuri basarabene și să amestece motive cu totul disparate, care, foarte frumoase în ansamblul lor original, nu se mai potrivesc de loc când sunt alăturate fără pricepere. Sunt tot atât de supărătoare la vedere, cum ar fi de jignitoare la auz fraze în care s-ar amesteca dulcele graiu moldovenesc cu sonoritatea clară oltenească, sau neologisme și franțuzisme cu arhaisme scoase din uz. Nu este destul ca elementele din care se alcătuiesc noile scoarțe să fie românești, fiecare luat în parte, pentru ca și așezarea lor în alte combinații să fie frumoase ca și originalele ce au servit de model. Scoarțele de pe cheiul Dâmboviței și din preajma clasicului templu al Ateneului mai păcătuiesc și prin coloritul supărător cu anilină. În zadar caută să atenueze vopselele, dându-li-se în mod artificial înfățișarea ștersă, ce numai cu vremea o capătă scoarțele vechi, căci produsele noi tot groaznice rămân. Cu toată îngăduirea libertății comerțului, cred că ar trebui oprită desfășurarea, în locuri așa de expuse, a jignitoarelor scoarțe, ce ne compromit renumele de popor artistic, pe care cu drept ni-l recunoaște și străinătatea. Iar cazul acesta nu este izolat. Și olăria țărănească, cu o falnică tradiție de mai multe mii de ani, este astăzi compromisă prin produsele nepricepuților. Oalele păstrându-se în pământ, fără a fi irosite ca țesăturile, se pot urmări până la vreo cinci mii de ani în urmă. Și din compararea celor mai vechi, contemporane cu uneltele de piatră șlefuită, deci din epoca neolitică, cu olăriile zilelor noastre se dovedește continuitatea aceluiași ornamente în spirală, prin senzaționalele descoperiri din țara noastră cu care se fălește și Muzeul din Berlin, superioritatea ceramicii preistorice în regiunea vechii Dacii este azi necontestată de toți specialiștii preistoriei. În Muzeul de la Șosea sunt câteva exemplare ce ne uimesc prin perfecțiunea lor tehnică și nespusa lor frumusețe. Pe lângă spiralele pictate cu două și trei culori suprapuse, mai sunt altele cu modele adâncite cu degetul, de o așa mlădioasă linie, cum nu s-ar putea executa mai bine, azi, de cel mai iscusit olar, și chiar absolvent al oricărei școli superioare de arte și meserii, din țară sau străinătate. Asemenea vase trădează în mod palpabil admirabila concepție și îndemănare artistică a acelor strămoși îndepărtați, pe care îi tratăm de inferiori nouă, un ultim exemplu ne va lămuri mai bine în privința acestor erori față de trecut. Există în Muzeul de artă națională dela Șosea – acela pe care Suveranul țării l-a vizitat îndelung mai deunăzi, pe când dintre ascultătorii de astă seară nu știu câți la sută l-or fi văzut – în acel Muzeu atât de oropsit până acum, există între alte obiecte preistorice și o lingură de pământ cu ornament în trei tonuri, pe dinăuntru, pe dinafară ca și pe întreaga coadă a lingurei. Față de înfloritoarea artă a acelei epoci neolitice, noi apărem azi ca niște epigoni netrebniți. Căci dacă examinați lingurile de care vă serviți, cei mai mulți o să găsiți pe ele Marca Christofle sau Berndorf! Nu sunt acestea dovezi ale inferiorității noastre artistice și economice?! Ne oprim căci la fel sunt mai toate ramurile industriei noastre. Când nu importăm marfă streină, o imităm. Câte din marile noastre întreprinderi industriale au căutat să se pună în concordanță cu cerințele artei naționale? Maimuțărăm pe streini, în loc de a da izvoadelor strămoșești dezvoltarea cuvenită potrivit nevoilor timpului și progreselor tehnice. Ar fi absurd, desigur, să imităm orbește modelele învechite, care nu mai corespund mult invocatului „ritm al vremii”. Nu, nu, pretindem servilism față de trecut, dar cerem demnitate față de noi înșine; să nu ne dezbrăcăm de voie bună de tot ce e al nostru, pentru a ne împăuna cu penele altora. Să luăm exemplu de la streini și să respectăm și noi tradiția noastră, după cum ei invocă pe a lor, și întocmai ca și ei să evoluăm și noi în spiritul nostru propriu, însă să căutăm să atingem desăvârșirea produselor specific românești, pe care să le exportăm și în străinătate. Căci piețele mondiale, care absorb atâtea covoare orientale, atâtea obiecte de lemn sculptat din Scandinavia, atâtea porțelanuri daneze și altele, care toate aduc venituri importante țărilor respective, ar primi cu siguranță, în cantități mai mari, și splendidele noastre scoarțe și broderii, ce în expozițiile internaționale au fost veșnic clasate printre cele dintâi. Din nenorocire însă, începuturile fericite ale exportului de asemenea lucrări naționale, dinainte de război, sunt compromise azi prin marfa inferioară, cu care ne înfățișăm peste hotare.

Cui incumbă vina acestei degenerări a producerii noastre artistice? În primul rând oficialității, care nu se îngrijește de modelele ce se dau școalelor. Nu odată am protestat, dar în zadar, împotriva izvoadelor de

șesături ce, an de an, se editează de Ministerul Industriei, spre a fi împărțite școlilor profesionale din întreaga țară. Drept modele de scoarțe oltenesti s-au reprodus niște copii interpretate de călugărițele de la Văratecul din Moldova! Iar cu ajutorul aceluiași Minister la care s-a aliat și cel al Artelor și Casa Școalelor s-a editat, cu un lux enorm, în anul trecut, un tratat intitulat „Arta decorativă în ceramica românească”, conceput pe principii absolut false. E o crimă răspândirea unor asemenea cărți prin școli, pentru că ele falsifică principiile fundamentale și nesocotesc cele mai elementare noțiuni ale artei industriale. Căci nu trebuie să uităm că fiecare material are legile sale speciale de tratare. Nu e permis să confundăm izvoadele și tehnicile, aplicându-le fără deosebire la orice materiale și orice fel. Nu se poate, de pildă, îmbrăca rotunjimea vaselor cu izvoadele dreptliniare și unghiulare ale șesăturilor, după cum ni se dau atâtea exemple monstruoase în menționata carte. Tot așa de nefericită este și pretenția aceluiași tratat de a orna cu motivele evangheliei putnene din 1507 o „sosieră”, cum i se zice în text de porțelan în stil modern! În loc de a ajuta publicarea unor asemenea aberațiuni, căci volumul menționat nu e singurul, ministerele citate ar fi trebuit să le împiedice de a vedea lumina tiparului. Puse în circulație, ele otrăvesc și pervertesc gustul natural al atâtor fii de țărani, care sunt astfel oficial înstrăinați de frumoasa tradiție a olăriei străbune. Căci nu e destul să întrebuițăm izvoade românești, aplicându-le alandala, unde nu se cuvine și unde nu se potrivesc, pentru a crede că am făcut opera națională. Ne-am săturat de acest pretins patriotism aplicat și în artă. Să arătăm că sunt urate și că trebuie deci excluse din patrimoniul nostru toate acele produse, care, chiar dacă întrebuițează motive românești, nu corespund cerințelor fundamentale ale unei creațiuni artistice. Asemenea produse hibride și de prost gust, de care atât s-a abuzat în așa zisa industrie națională a zilelor noastre, trebuie combătute pe orice cale. N-ar fi drept să închei aceste triste constatări fără a releva că sunt încercări fericite în favoarea primenirii artei. Dar, după cum nici pericolele de înlăturat nu le-am putut semnala pe toate, rezumându-mă numai la unele exemple tipice, tot astfel nici străduințele reușite nu am vreme să le înșir în spațiul minutelor ce ne sunt îngăduite. Drept concluzie, să hotărâm lupta contra banalizării și trivializării artei, sub toate ale ei înfățișări. Iar industriile să se puie de acord cu etnografia proprie a poporului nostru, și atunci vor produce, în chip firesc, opere naționale, care, oglindind spiritul tradițional al adevăratei arte românești, își vor redobânda buna reputație de care se bucura odinioară nu numai în țară, dar și peste hotare.

### **Casa, biserica și costumul țaranului român<sup>26</sup>**

Casa țărănească se deosebește prin pridvorul sau tinda de-a lungul fațadei principale a clădirii. Acest tip este străvechi, urmele sale putându-se urmări până în epoca preistorică.

El variază însă după regiuni. În Dobrogea și în unele părți de-a lungul Dunării se mai găsesc – din ce în ce mai puțin – bordeie sau locuințe subterane ale căror acoperișuri de trestie sau nuiiele ies singure la suprafața pământului. Asemenea locuințe în mai multe încăperi, întrebuițate și de strămoșii Romani, sunt foarte călduroase iarna și răcoroase în timpul verii.

În regiunile muntoase casele se fac din bârne de lemn și se acoperă cu șindrilă. Din punct de vedere artistic această casă prezintă cel mai mare interes prin sculpturile și stâlpii ce-i ornează fațada. Un exemplar din cele mai arătoase și instructive ne oferă casa lui Antonie Mogoș, din comuna Ceauru, din județul Gorj, azi reconstruită în întregime în Muzeul de Artă națională din București. Deși datând numai din 1875 ea redă tipul strămoșesc, cu stâlpii admirabil proporționați și bogat sculptați care alcătuiesc cerdacul atât de caracteristic. Intrarea în curtea caselor de la munte se face, printr-o poartă monumentală – amintind parcă arcurile de triumf ale Romanilor – de asemeni bogat sculptate. Planul casei țărănești este în genere, următorul: la mijloc e încăperea cu vatra la care se fierb bucatele și în jurul căreia se adună, mănâncă și dorm stăpânii casei. În odaia cea mare se află războiul gospodinei precum și, așezate în tronul sau lada de lemn sculptat, zestrea femeii, constând din ii bogat brodate și din scoarțele așezate în teanc pe ladă sau întinse pe bănci și pe pereți. Tot aici se găsește, în zidul dinspre răsărit, icoana cu busuioc. Străchini frumos colorate, atârinate de polițe, ștergare brodate și cromolitografii naționale înveselesc această încăpere în care se primesc rudele și musafirii: o a treia și ultimă odaie, în genere netencuită pe dinăuntru ca celelalte două, cuprinde vasele și uneltele gospodăriei. Alături de casă se află coșarul de porumb, cotineață de păsări și grajdul cu cocina.

---

<sup>26</sup> Titlul comunicării nu figurează printre emisiunile consemnate în *Bibliografia radiofonică românească*, dar acest lucru nu exclude posibilitatea ca el să fi fost schimbat ulterior în *Arta în România*. Conform *Bibliografiei radiofonice*, numeroase conferințe, susținute de Samurcaș, apar sub această denumire, probabil la recomandarea organizatorului emisiunii, din moment ce în arhiva personală ele poartă alte titluri. BAR – Mss, arhiva Alexandru Tzigara-Samurcaș, 12 conferințe la radio, I mss. 8.

Casele construite numai din bârne suprapuse și bine încheiate tind să dispară înlocuindu-se prin construcții mai ușoare cu scheletul de lemn ce susține acoperișul, zidurile laterale fiind alcătuite din împletituri de crengi și lipitură de pământ. În regiunile mai bogate se ridică case de cărămidă, cu acoperiș de țiglă sau de tinichea, cu coloane și arcade tot din zidărie sau chiar de piatră cioplită. Toate locuințele – afară de cele din bârne – se spoiesc în alb cu chenare albastre la temelie și uneori în jurul ferestrelor și ușilor. Ornamente în relief sau mai ales zugrăveli decorative înveselesc aspectul atât de plăcut al locuințelor țărănești.

Bisericile sătești de lemn din care se mai găsesc unele splendide exemplare vechi, tind să dispară, înlocuite fiind prin clădiri de cărămidă. Cele din Muntenia și în special din Oltenia, unde sunt mai numeroase, se deosebesc de cele din Moldova și Ardeal, care, sub influența stilului gotic, au acoperișuri și turla înalte și svelte ce se desprind impunător în mijlocul peisagiului.

Portul țaranului este de asemenea străvechi găsimu-i-se urmele chiar pe figurinele cu ornamente încrustate din epoca de piatră, descoperite în diferite stațiuni preistorice și răspândite azi prin muzeele din țară. El se mai aseamănă întocmai cu reprezentările din vremea primilor noștri voveozi. Această lungă tradiție explică și frumusețea desăvârșită a costumului țaranului nostru, prin care el se deosebește de toți vecinii săi, întocmai după cum se identifică și prin limba sa. Deosebirile porturilor diferitelor provincii românești constau numai în amănunte decorative, toate având același tipic comun.

Portul bărbaților constă dintr-o cămașă de pânză albă, pantaloni tot de pânză sau ȋtari de aba, opinci sau cisme, iar pe cap, vara, pălărie de pîslă neagră și iarna căciulă de oaie.

Trupul e veșnic încins la mijloc de brăul de lână roșie sau de chimirul de piele cusută în diferite culori. Iarna se poartă sumane de dimie, bunda sau pieptarul și cojocul cu mâneci.

În Oltenia cămașa e foarte lungă și pantalonii largi, sumanele de culoare albă cu ornamente negre pe când în Moldova sunt de lână țigaie, iar cămășile mai scurte. Țarii de postav alb se poartă peste tot iarna.

Pitoresc este costumele femeilor, care prezintă varietăți nesfârșite, cele mai frumoase și bogate fiind în Oltenia și Muntenia. Cămașa de pânză albă, lungă până la gleznă, umerii bogat brodați, iar pe mâneci și pe piept curg alțițele de culori variate dar întotdeauna foarte armonioase. Firele de aur ce se împleteau discret în broderii mai vechi au fost cu timpul înlocuite prin fluturii de metal sau prin mărgelile colorate care dau iilor o strălucire ce nu sporește însă efectul estetic. În locul fustelor se întrebuințează catrințe sau oprege și fote sau șorturi care acoperind trupul de la brâu în jos îi lasă totuși întreaga libertate a mișcărilor. În picioare femeile ca și bărbații poartă opinci; iar pe cap marama de borangic care fâlfâie accentuând mișcările trupului. În timp de iarnă poartă bundițe, ciupage blănite sau zeghe de dimie albă cu găitane negre.

Costumele variază grozav fiecare regiune și vale având caracteristicile sale proprii ce nu se pot confunda. Iile cele mai arătoase și fotele cele mai bogat țesute și înflorite se găsesc în Oltenia și prin județele Argeș și Muscel. În Moldova costumele sunt mai puțin bogate, iar în Bucovina și mai ales Basarabia ele sunt foarte sobre.