



Opiniile sunt libere, dar nu și obligatorii (I. L. Caragiale)

TEZAU

Foaie a Bibliotecii Academiei Române



N. Grigorescu, Infanterist la atac

ANUL III, NR.2

FEBRUARIE 2022

APARE LUNAR



pag. 2-3

STATUL ROMÂN ȘI

CULTELE RELIGIOASE

pag. 10-11

STATUIA LUI I. L. CARAGIALE DIN BUCUREȘTI



pag. 12

ÎNTRU RĂZBOI ȘI PACE

POVESTEA „ȘALĂILOR VULGO-DOMNICE” DIN COLECȚIA NICOLAE DOCAN

pag. 6-9

ION LUCA CARAGIALE

DESPRE TEATRUL ROMÂNESC

pag. 4-5

NICOLAE GRIGORESCU - DESENE



„Nicolae Grigorescu este român cu tot sufletul și în toată opera sa... Prietenia cu artiști francezi nu a reușit să-l smulgă meditației românești, amintirii doinelor, imaginii întinsei câmpii dunărene, argintate de pulbere, acestei dulci țări de coline, cu vii și căsuțe acoperite cu șindrilă. El rămâne poet, iar arta sa este un cântec de pasăre. El este român prin sentiment, prin lirismul fin, prin simpatia pe care o pune în pictură, în alegerea motivelor de-o melancolică întindere sau de-o intimitate visătoare, prin ceea ce are tandru și spiritual în maniera sa.” (Henri Focillon, *Nicolae Grigorescu, un classique de la peinture roumaine*, Editura Meridiane, București, 1978) Desenele lui N. Grigorescu au intrat în colecție ca urmare a politicii de îmbogățire a fondurilor de grafică cu clasicii picturii românești din secolul al XIX-lea; cele 600 de desene de Nicolae Grigorescu reflectă perioade diferite din creația artistului, începând cu primii ani petrecuți în Franța, la Barbizon, la Vitry, lucrările executate în Moldova, la Câmpina, peisaje și portrete, caricaturi ale unor prieteni

aproșiți, desene din Războiul de Independență din 1877-1878, când pictorul, asemenea altor artiști, a acompaniat trupele pe front, cu caietul de desen și creionul în mână, lăsându-ne opere nemuritoare. Cele mai interesante sunt desenele în creion și cărbune, *Car cu boi*, în care umbrele și lumina sunt tratate în trăsături puternice de cărbune, cu retă albă, sau *Țărancă cu fuior* sau *Țărăncuță cu donița*, unde trupul femeii este evidențiat prin umbriri în estompă, pe alocuri contururi cu cretă roșie, *Țărănuș venind cu oile*, numeroasele *Portrete de evrei* din Bacăul atât de familiar artistului, și o variantă în acuarelă, destul de rară la el, reprezentând *Atacul de la Smârdan*.

În creion sau peniță, schițele lui Grigorescu au forță, sunt pline de nerv, surprind mișcarea, detaliul esențial pentru viitoarea lucrare. Desenul uimește prin complexitate, prin capacitatea sa de-a evidenția esențialul, prin modernitatea condeiului, care îl situează alături de marii artiști ai epocii sale.

Cătălina Macovei

ION LUCA CARAGIALE - 170 DE ANI

Colectivul de specialiști ai Bibliotecii Academiei Române ne-a obișnuit, în anii din urmă mai ales, cu expoziții documentare de excepție, cuprinzând mărturii unice din tezaurul tradiției noastre naționale, ocrotit de venerabila instituție. De data aceasta, adresăm calde felicitări acestor profesioniști pentru reînvierea memoriei lui Ion Luca Caragiale, de la a cărei naștere se împlinesc 170 de ani. Marele scriitor figurează demult printre clasicii literaturii române și s-a bucurat de elogiase evocări, de pertinente analize ale operei, de monografii erudite și obiective. Dar a rămas mereu și o undă de îndoială, o anumită aplecare spre excesivă critică și chiar o lipsă de înțelegere, din partea unora, a mesajului său.

Dimitrie A. Sturdza (om politic și mare cărturar, președinte și apoi secretar general al Academiei Române) considera opera lui Caragiale o permanentă defăimare a instituțiilor publice și a virtuților naționale, iar Nicolae Davidescu (poet simbolist și critic literar) îl numea pe autorul *Scrisorii pierdute* – cu sarcasm – „ultimul ocupant fanariot”, vorbind despre „inaderența lui la spiritualitatea românească”. S-a insinuat uneori chiar că a fost un dușman al poporului român, de care ar fi fost străin prin naștere și prin înțelegere.

Pompiliu Eliade invoca cu plăcere și foarte des vorba lui Caragiale „Suntem o rasă proastă”, iar alții aminteau în momente-cheie zicerea sa „Românul este dușman al slovei”. Spre finele vieții, cum se știe, Caragiale s-a retras la Berlin, „întorcând spatele României”, ca să folosească vorbele grăbite ale unora. Toate au fost apoi amalgamate cu Mitică și „miticismul”, cu zugrăvirea demagogilor, a superficialilor, a țâțelor și fariseilor, a semidoctilor și profitorilor, a unor pierde-vară, dar mai ales a jefuitoarelor de suflete și de idealuri, a politicianilor și politicianismului.

Mult mai puțini critici au fost dispuși să-i analizeze în profunzime opera, să-i cunoască bine viața și gândurile, să-i înțeleagă realist atitudinile. Cei mai mulți, în ciuda declarațiilor de intenții, i-au interpretat literal butadele și i-au generalizat fără justificare satirele, vădind semne de minimă inteligență sau de răstălmăciri voite. Adevărații cunoscători, însă, au relevat un om sensibil, plin de dragoste pentru limba română, un suflet cald, care, în exil, pândește vești despre România. La Berlin, era întotdeauna bucuros de oaspeți din țară și trăia într-o adevărată ambianță românească. Poetul favorit în familie era George Coșbuc, colabora și se întreținea amical cu acesta, ca și cu Vasile Goldiș, cu Alexandru Vaida-Voevod, cu Octavian Goga, cu Ioan Lavici, cu Scipione I. Bădescu ori cu Aurel C. Popovici. Era mereu atent nu numai la ceea ce se petrecea în țară, ci și la frământările românilor din Austro-

Ungaria, angajați în lupta de emancipare națională. A ținut legătura cu studenții români din Berlin, Leipzig și Budapesta. Cei din urmă l-au invitat și l-au primit sărbătorește la sediul lor. Primul exeget al său, Horia Petra-Petrescu, scria în 1907: „E de lipsă să adaug despre dragostea cea mare pe care o are pentru noi, transilvănenii, cari avem caractere și convingeri”. Se știe că scriitorul urma să fie

publicată în 1896: „Sângele a-ncetat să curgă, și, la lumina aceluiași soare de-acum trei sute de ani (1896-1596), porțile de fier ale cetății Alba-Iulia se deschid de perete să primească pe biruitor, pe stăpânul ce se-ntoarce în casa lui uzurpată pe vremuri de către un sălbatic cotropitor. Din toate plaiurile și văile curg roiurile unui mare popor. O mândră oaste biruitoare s-apropie, cu steagul tricolor în frunte... În sunetul triumfal

ungurii revoltați...” (*Poetul Vlahuță. Schiță*, în „Epoca literară” din 10 iunie 1896). Cuvintele de mai sus pot părea scrise după 1918, nu la 1896 și de Coșbuc sau de Goga, nu de Caragiale. Și totuși, ele aparțin autorului schiței *Domnul Goe*. Ca toți contemporanii săi, Caragiale a trăit cu fervoare epoca luptei de emancipare națională și de formare a României întregite. În schița din



directorul unei reviste literare destinate ardelenilor, după cum se cunoaște rolul său inițial de la „Tribuna” sau colaborările sale la o seamă de periodice precum „Luceafărul” și „Românul”. La serbările de la Blaj, din 1911, prilejuate de jubileul ASTREI, Caragiale a fost primit călduros de Iuliu Maniu și l-a cunoscut acolo pe Sextil Pușcariu, marele lingvist și viitor rector al Universității din Cluj, pe atunci profesor la Cernăuți, de erudiția căruia a rămas impresionat. Acesta din urmă i-a trimis dramaturgului câteva scrieri filologice și o caldă și frumoasă scrisoare.

Ion Luca Caragiale a trăit intens procesul de emancipare națională a românilor cuprinși în imperiile vecine și de constituire a statului unitar român. Iată ce scria dramaturgul într-o lucrare a sa

al muzicilor, un rege măreț și sever, înconjurat de un strălucit stat major, înaintează încet, călare pe un cal alb. E o pădure de steaguri care i se-nchină... Zidurile cetății bătrâne parcă se zguduie de glasurile neamului întreg, care aclamează pe erou. [...] «Dumnezeu al românilor! – zice regele cu glas puternic – mulțumescu-ți pentru-ntregul meu popor și pentru mine, că m-ai învrednicit să calc pe urmele lui Mihai Viteazul. Privește, Doamne, din înaltul cerului, și de-acum înainte pe poporul tău așa de crud încercat de veacuri, și ajută-l să-și stăpânească de-acum în pace moșia, pe care și-a recăpătat-o cu atâtea jertfe, după voia ta!» [...] Regele a intrat în cetate și a mers drept la catedrală. După *Te Deum*, a mers la casa orașului și a iscălit, în fața poporului, decretul prin care amnestiază, după dezarmare, toți

care a fost extras citatul de mai sus, intitulată *Poetul Vlahuță*, imaginează cu o abia perceptibilă ironie – dar fără satiră – un preot român ardelean cuminte (părintele Mantu) care, dormitând pe acordurile dulci ale cântecului *Deșteaptă-te, române!* (executat în surdina, la pian, de fiica sa, Veturia), visează finalul apoteotic al unui „război uriaș” între români și unguri, câștigat de cei „apăsați” de veacuri. Românii apar în postura de „mare popor”, în frunte cu tricolorul, iar regele lor „măreț și sever” intră în Alba-Iulia pe un cal alb, întocmai precum Mihai Viteazul odinioară, „la lumina aceluiași soare de-acum trei sute de ani”. Personalitatea regelui de la 1900 se îngemănează cu aceea a marelui voievod și domn de la 1600, numit crai în Ardeal, zugrăvit în biserici și preamărit ca sfinții din icoane.

DE LA NAȘTERE



Visul părintelui Mantu este cel mai solemn pasaj din întreaga schiță, el prefigurând în mintea lui Ion Luca Caragiale unirea de la 1918, așezată pe temelia sa de la 1599-1601. Între aceste evenimente majore, despărțite de circa trei secole, se situează unirea din 1859. Aceasta a fost trăită aievea de către scriitor, care, copil fiind, a păstrat amintirea unei întâlniri cu domnul unirii, Alexandru Ioan Cuza. Prin urmare, I. L. Caragiale a iubit poporul român mai mult decât pe oricare popor din lume, fiindcă era poporul său. I-a prețuit în primul rând pe țărani, pe care i-a apărut la 1907, prin cuvinte profunde, „de un patriotism mai luminat” (Tudor Vianu), destinate să reformeze viața publică. Umorul său a fost și un mijloc de îndreptare a relelor, după principiul *ridendo castigat mores*. Iar când acest umor a fost pur și simplu numai un prilej de a face lumea să râdă, Caragiale și-a îndeplinit menirea de mare creator, deoarece râsul este profund omenesc, el umanizează și înfrumusețează. Scriitorul nu a ironizat niciodată țara, poporul în întregul său. Cel mai mare eveniment pe care l-ar fi putut trăi românii, echivalent cu o sărbătoare mai mare pentru poporul nostru decât ziua de 10 mai, ar fi urmat să fie – conform previziunilor lui Caragiale – unirea cea mare. Unirea urma să se înfăptuiască după un „uriaz război” – exact așa cum s-a întâmplat –, în care trebuiau să se confrunte românii cu ungurii – exact cum s-a întâmplat –, ungurii urmând să fie iertați și integrați cu drepturi egale în România – exact cum s-a întâmplat. Prin urmare, Caragiale a fost mai mult decât un vizionar, a fost un patriot realist și plin de bun simț. Alți contemporani, mult mai gălăgioși, retorici și prolifici în scris, deși clamau unirea, nu credeau sincer în realizarea sa, se îndoiau de



forța românilor și de menirea lor. Caragiale, cel blamat de unii, nu a semnat altminteri decât ca „publicist român” sau „patriot român”, demn și dârz, prețuitor al valorilor naționale profunde. Între acestea s-a aflat, fără îndoială, limba română, de a cărei corectitudine a avut mereu grijă, vestejindu-i pe condeierii grăbiți, pe ziaristi improvizați, pe criticii de duzină. De multe ori, în exilul autoimpus sau în alte împrejurări, dezgustat de superficialitatea contemporanilor, de venalitatea și fățarnicia politicienilor, de limitele intelectualilor, s-a refugiat într-o altă patrie – cum ar fi spus un alt clasic

născut pe aceste locuri – anume în limba română. Caragiale a venerat această limbă și i-a închinat adevărate imnuri de mărire. Fie și numai pentru acest motiv, patriotismul său este în afară de orice îndoială. Iar umorul, ironia și satira au fost metodele sale predilecte de biciuire a răului, dar nu spre adâncirea lui, ci din dorința sinceră de îndreptare. Copleșit uneori de neglijență, de nepăsare, de răutate și de ingraturitate, scriitorul s-a lăsat mânat de patimă și a rostit adevărate butade caustice, care, scoase din context și preluate literal, i-au putut scandaliza pe unii.

Profundul Caragiale rămâne însă nemuritor, așezat mereu între clasici, făuritor deopotrivă al noii Români culturale și al celei politice. De aceea, nu ne rămâne decât să citim în continuare, stăruitor, opera lui Caragiale, să-i jucăm piesele, să-i cunoaștem schițele și nuvelele (inclusiv proza fantastică) sau publicistica – după cum ne îndeamnă stăruitor această expoziție – spre a-i descifra și urma mesajul care trece dincolo de răs, conducând la iubirea acestui popor și la grija sinceră față de soarta lui viitoare.

Acad. Ioan-Aurel Pop

ION LUCA CARAGIALE DESPRE

Critica teatrală românească începe în secolul XIX cu Mihai Eminescu și I. L. Caragiale. Chiar dacă, anterior, s-au făcut simțite opinii și îndemnuri spre direcțiile de evoluție a teatrului românesc, prin G. Asachi, I. H. Rădulescu, M. Kogălniceanu și alții, încercări de analiză aprofundată, critică și aplicată, au fost, până la apariția articolelor celor doi, aproape inexistente. Punctul comun al preocupărilor celor doi este referitor la repertoriu, o problemă pe careși Mihai Eminescu și Caragiale o consideră prioritară și în care constă progresul artei dramatice. Dacă Mihai Eminescu insistă pentru un repertoriu național, constituit mai ales din piese originale cu tematică națională, românească, Ion Luca Caragiale este mult mai incisiv când discută despre *preluări*, *localizări* și *plagiate*:

„De zece ani și mai bine, presa românească se bucură de o libertate aproape, ca să nu zicem cu totul nemărginită — stare binecuvântată, ce poate încă n-o visează cel mai democrat dintre democrații Apusului. Nu aci este locul să judecăm dacă aceasta spre folosul sau paguba publicului românesc a fost, ori să cercetăm dacă presa românească, bucurându-se de o așa desăvârșită libertate, a binemeritat-o prin înțelegerea misiunii culturale ce are

presa în societățile moderne. Negreșit că aceste întrebări sunt, din punctul lor de vedere general, de un interes politic prea înalt, așa că nu se poate trece repede și ca ușurătate asupra-le în o introducere la o cercetare critică asupra teatrului. Cu toate acestea, dintr-un punct de vedere parțial și de un interes destul de însemnat, obiectul acestei introduceri trebuie să fie o cercetare în treacăt asupra răspunderii ce are presa de la noi de starea actuală a teatrului românesc, ce, împotriva firii lucrului, mai-nainte de a-și atinge culmea - către care, prin niște bune începuturi, pornise de la întemeierea lui - de vro câțiva ani încoace, dând mereu înapoi, a ajuns astăzi în desăvârșită decadere. Înfrăurirea puternică ce o are critica adevărată asupra mersului lucrurilor publice, în o societate deprinsă oarecum cu citirea ziarelor, este netăgăduită; de aceea ne-am gândit că bine ar fi să dăm cititorilor o critică în cunoștință de cauză, cum am zice, o critică *cinstită* asupra teatrului nostru, și credem că n-am putea începe mai nemerit decât căutând a ne da seama de cum s-a făcut până astăzi îndeobște la noi critica teatrală prin presă.

Să nu ne mai întrebăm câți din gazetarii noștri sunt prin firea lor



chemați și „aleși”, și prin știința lor vrednică a face meseria de care s-au apucat; să nu mai cercetăm câți dintre dâșii au obiceiul cinstit și omenia de a nu scrie nimica, decât numai și numai în deplină conștiință și în cunoștință de cauză; mai bine să ne punem streaje condeiului, deoarece scopul nostru nu e, Doamne ferește, să rărim cumva sin-iubirea imensei majorități — cum se zice parlamentaricește — a confracților publiciști, ci să căutăm a ne desluși cât se poate asupra întrebării: cum se face critica teatrală la noi?

Pentru ca să ne ajungem acest scop cu mai puțină bătaie de cap, mijlocul cel mai practic este să purcedem pe calea constatării faptelor simple. Așa și facem...” În articolul *Literatura în teatrul nostru*, publicat în „România literară” din 16 și 17 ianuarie 1878, autorul Scrisorii pierdute împarte piesele prezente în repertoriul teatrului național, adică teatrul de astăzi... în trei mari categorii: localizări, plagiate și traducții. Nu uită să vorbească despre literatura dramatică originală din care selectează o singură piesă și anume *Răzvan-Vodă* (titlul inițial al dramei *Răzvan și Vidra*) al lui Bogdan Petriceicu Hasdeu. Analiza piesei, din punct de vedere al construcției, al caracterelor și evoluției acțiunii dramatice este convingătoare și la obiect. Observația referitoare la construcția narativă și nu dramatică, cu episoade-scene ce se înlanțuie în ritm de poveste este reală, așa cum reală este și cea privind versificația. Analiza sumară a lui Caragiale asupra dramei *Răzvan și Vidra* (considerată de acesta o „bucată cinstită” și „singura piesă originală”, o opinie apropiată de cea a lui Eminescu, o dramă în cele mai

multe privințe bună”) evită referiri la construcția solidă a personajelor, la militantism și ideologie, la raporturile antagonice ce susțin tensiunea dramatică.

Exemplul piesei lui Hasdeu era necesar pentru argumentația cinică și fără drept de apel ce urmează. Sunt luați în discuție, ironic și dezavuați, doi autori pentru care și Eminescu a avut o serie de articole critice: Frédéric Damé și Antonin Roques, primul pentru *Oștenii noștri* și al doilea pentru *Moartea lui Brâncoveanu*. După cum se știe, Frédéric Damé nu a rămas dator, peste un an, nici lui Caragiale despre piesa căruia, *O noapte furtunoasă* va scrie, în 1879, că este imorală, iar, despre Eminescu, în același an, că în traducerea piesei *Vârful cu dor* de Carmen Sylva a nimicit grațiile textului.

În articolul lui Caragiale nu este uitat nici scriitorul „cu șapte nume” (cum îi spunea Eminescu), V. A. Urechia, cel cu „îmbelșugat condei”, dar pe care îl pomenește doar pentru a-l ironiza. Localizările despre care vorbește Caragiale au fost încurajate și deveniseră o pacoste în teatrul românesc din secolul XIX. Procedul localizării este în strânsă legătură cu adaptările și traduceri care nu respectau originalul. Intenția criticului era nu doar de a semnaliza acest flagel, ci de a demonstra efectele dăunătoare asupra artei dramatice și asupra literaturii originale, Caragiale fiind printre primii care au conștientizat că teatrul românesc din secolul al XIX-lea, dar și în prima jumătate a secolului XX, adăugăm noi, este tribut artelei interpretative și deci actorului.

Cea mai mare problemă pe care criticul o semnalează este însă plagiatul. Și fiindcă trăim în vremuri

B.P. HASDEU



Răzvan și Vidra

TEATRUL ROMÂNESC



Vasile Alecsandri

În care această problemă este intens discutată referitoare la tezele de doctorat, să vedem ce spune Caragiale despre proprietatea artistică și literară: *în țările culte - dintre cari noi ne fălim că facem parte - când vreun asemenea meșter încearcă să dea ca producție a lui aceea ce este lucrarea altuia, își săvârșește meseria aceasta, deși cu multă meșteșugire, totuși cu frică grozavă; rar, foarte rar, se găsește câte un cutezător care să răpească cuiva proprietatea literară; căci în partea locului, plagiatorul este nu numai înfierat amar de opinia publică, dar încă e și tras la grea răspundere de către legile de drept comun respective. La noi însă plagiatul se săvârșește des, foarte des, de-a dreptul, fățiș și cu o liniște sufletească vrednică de o mult mai cinstită faptă; căci adăpostul cel mai bun pentru plagiatori, adevăratul „pământ făgăduit” al acestui soi de industriali este țara noastră - pe de o parte, fiindcă n-avem cu țările străine, pe ai căror*

supuși îi plagiem, nici o convenție privitoare la respectul reciproc al proprietății literare; iar pe de alta, fiindcă în publicitatea de la noi, ca în toate ramurile vieții noastre publice, cu cât cineva are mai mult toupet (Îndrăzneală (fr.)), vorba francezului, cu atât e mai sigur de izbândă și de popularitate. Toupet și calpuzani, două cuvinte care ar trebui să figureze în noul DOOM.

În alt articol, publicat în „Epoca” din 13 decembrie 1896, nu este uitat nici Vasile Alecsandri. Dar, din acest articol ar trebui să luăm în discuție, nu subtilul atac la adresa pieselor de început ale lui Alecsandri, ci opiniile asupra artei dramatice și, mai ales, analogia cu arhitectura. Piesa dramatică ca fiind construcție, arta dramatică ca fiind constructivă sunt idei de teorie teatrală, primele din literatura de specialitate românească, în general: *teatrul are, ca și muzica, mare asemănare cu arhitectura. Piesa dramaturgului și a muzicantului sunt ca planul desinat al arhitectului: el notează*

până în cele mai mici amănunte o construcție - o grămădire rațională de materialuri. Dar pe câtă vreme construcția celui din urmă rămîne una fixă și durabilă, și voind să se repete, va fi tot aceeași, fiindcă materialurile ei sunt inerte - construcțiile dramaturgului și muzicantului se fac în mișcare: încep, se petrec și se sting în câteva momente sub atenția noastră, și, voind să se repete, sunt totdeauna altfel, fiindcă materialurile lor sunt însuflețite.

Toate însă, și planul, și piesa, și compoziția, fără execuție materială, rămân simple deziderate. Fără-ndoială o comedie, o sonată sunt frumoase (dacă sunt) și la citire; și planul unui palat poate fi frumos și la vedere; și cu atât sunt mai frumoase, cu cât ne putem ridica la închipuirea executării lor. Dar, desigur, ele nu ne pot da niciodată, prin închipuirea aceasta, aceea ce ne-ar da prin înfățișarea lor reală, îmbrăcate în formele materiale cerute.

Prin urmare, la teatru, arta execuțiunii are o importanță cu atât mai mare cu cât materialurile lor de construcție sunt deosebite suflete omenești, iar nu pietre și lemne. În arhitectură bolovani peste bolovani au să stea pe un anumit reazim, și sub o anumită greutate, ce nu

trebuie să le depășească rezistența - echilibrul stabil, în teatru sufletele omenești trebuie să se miște; puterea construcției rezidă într-un echilibru nestabil.

Ideea este reluată în des citatul articol *Oare teatrul este literatură?*, publicat în „Epoca” din 8 august 1897, în care discuția se amplifică și nuanțează prin introducerea conceptului de convenție teatrală și conflictualitate. Concluzia finală inițiază și finalizează o dezbatere, ce, ironic, nu s-a încheiat nici azi în teatrul românesc: *Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunui drept de egalitate pe propriul lui teren.*

Scrierile despre teatru ale lui Ion Luca Caragiale trebuie privite sub unghiul noutății ideilor despre arta dramatică, în contextul istoric al unui teatru românesc dependent de modele și influențe. Revoluția sa, de care era conștient, nu s-a produs doar la nivel artistic, ci și teoretic. Acuzele de mai târziu de plagiat l-au mâhnit cu atât mai mult cu cât era cel care atacase printre primii acest flagel.

Prof. univ. dr Ioan Cristescu



V. A. Urechia

ÎN TRE RĂZBOI ȘI PACE - POVESTEA „ȘALĂILOR

În fondurile Cabinetului de Numismatică (Medalistică, Gliptică, Filatelie) al Bibliotecii Academiei Române se păstrează o colecție numismatică a lui Nicolae Docan, donată în anul 1934.

Nicolae Docan (1874 - 1933), diplomat și istoric, membru corespondent al Academiei Române; mărturii despre activitatea lui la Ministrul Afacerilor Străine sunt foarte puține, exceptând un pasaj din „Amintiri din viața diplomatică” (I) a lui Raoul Bossy. Aceste rânduri sunt cu atât mai elocvente cu cât este cunoscută exigența lui Bossy față de colegii de „breaslă”. Rememorând împrejurările legate de începuturile sale în viața diplomatică, în februarie 1918, Bossy arată: „Am fost repartizat îndată la Direcția Politică, ceea ce corespundea și cu năzuințele mele, deși a trebuit să constat, după scurtă vreme, că serviciul acela era mai mult, de fapt, contenciosul Ministerului decât „Laboratorul politicii noastre externe”, în ale cărui taine nu pătrundea decât direcția cabinetului ministrului și a cifrului. Director îl aveam pe temutul Nicolae Docan, un istoric și jurist de valoare (codificarea Dreptului nostru Maritim era opera sa), membru corespondent al Academiei Române, dar ursuz cum nu se poate. Inspira o sfântă spaimă în Minister – la drept vorbind, nu prea știu de ce – și mare-mi fu surprinderea să-l văd atât de prevenitor și curtenitor cu mine. Îmi arăta o simpatie și o prețuire de care nu era, îndeobște, prea darnic și care mergea până acolo că a vrut să mă numească „șeful” celorlalți atașați de legație – colegii mei de promoție –, cărora ar fi urmat să le împart lucrul după judecata mea. Voi păstra o amintire recunoscătoare lui Docan pentru ceea ce am putut învăța de la dânsul (și ce puțini șefi în carieră de la care poți învăța ceva!) anume bazele juridice ale meseriei noastre și marea importanță a stilului în redactare: conciziunea, claritatea, îndepărtarea elementelor inutile, evitarea neologismelor și a frazelor prea înflorate.”

Din această „schiță de portret” reiese că Nicolae Docan era unul din „stâlpii” Ministerului Afacerilor Externe, răspunzător pentru unul dintre cele mai importante departamente ale sale, cu merite mai ales în domeniul dreptului internațional, promotor al unui stil adecvat al comunicărilor diplomatice. Sub aparența sa „ursuză” era, de fapt, un personaj prevenitor, care avea „știința” de a promova tinerele speranțe ale diplomației românești, dintre care unii vor deveni reprezentanți de seamă ai „generației de aur” a acesteia. Docan s-a afirmat și în domeniul numismaticii, așa cum o demonstrează substanțialul text *Studii privitoare la numismatică Terii Românești, I. Bibliografie și documente*, apărut de asemenea în „Analele Academiei Române”

(1909-1910), în care el corijează unele inexactități pe care le făcuse însuși Dimitrie A. Sturdza, care avea un prestigiu deosebit în epocă.

Un alt studiu numismatic al lui Docan este acela referitor la monedele lui Petru Mușat. Aceasta colecție include piese ale Principatului Moldovei, fie în legătură indirectă cu acesta, de o importanță istorică remarcabilă. Unele dintre ele sunt considerate rarități numismatice, fiind cunoscute doar câteva exemplare. Piesele pe care ne propunem să le descriem, în rândurile de mai jos, aparțin secolului al XVII-lea. Acestea din urmă reflectă pe deplin istoria militară zbuciumată din spațiul european, ale cărei consecințe au fost suportate inclusiv de Principatul Moldovei. Secolul al XVII-lea a fost un secol al Marilor Războaie. La un moment dat, scânteia războiului s-a extins în aproape în toată Europa, pornind de la întinderile nemărginite ale regatului rus din răsărit, până la strâmtorile și insulele daneze din apus, alături de ținuturile otomane aride din sud și până la fiordurile aspre ale Norvegiei daneze din nord. Practic, aproape orice conflict desfășurat în această perioadă nu a fost scutit de participarea unei monarhii tinere, dar deja cu ambiții clar pronunțate – Regatul Suediei. Iar acolo unde este război, întotdeauna este mare nevoie de bani. „Banii sunt nervii războiului” – această frază renumită a lui Marcus Tullius Cicero ar putea ilustra la motivul proiectelor suedeze din secolul al XVII-lea.

Novgorod

Totul a început în așa-zisa „Epoca Necazurilor” din Rusia, când corpul suedez, sub conducerea lui Jacob Pontusson De la Gardie, a oferit asistență aliată țarului Vasilij Shuiskij. Suedezii au luptat ca parte a armatei cneazului Mihail Skopin-Shuiskij, care a reușit să elibereze o parte semnificativă a Rusiei de invadatori și să elibereze Moscova aflată sub asediu. Cu toate acestea, în bătălia de la Klushino, armata ruso-suedeză a fost învinsă, după care Vasilij Shuiskij a fost detronat, iar polonezii au ocupat Moscova. Jacob De la Gardie a considerat că Rusia nu și-a îndeplinit obligațiile față de Suedia și a trecut la ocuparea părții de nord-vest a Rusiei. Motivele desfășurării unei politici agresive erau simple și ușor de înțeles. Într-o primă etapă, ele au vizat slăbirea generală a statului rus, dar și consolidarea rivalității cu Uniunea Polono-Lituaniană (Rzeczpospolita). În acest sens, nu au fost neglijate interesele personale ale comandanților suedezi, inclusiv ale lui De la Gardie, pentru prada militară bogată. După ce au cucerit Novgorodul, în 1611, suedezii au început să emită moneda rusească, cu o valoare ponderală redusă, absolut deloc jenați de încălcarea



Harta LIVONIA - W. & Joan Blaeu, 1643



Fig. 1



Fig. 1 - 2 - Solidi ai lui Gustav al II-lea Adolf



Figura 3 - Solidus de la Christina, emis la Riga

drepturilor monetare. Fenomenul a continuat pe toată perioada de ocupație, din 1611, până în 1617. Chiar și după încheierea păcii de la Stolbovo cu Rusia, suedezii au

însărcinat un maestru monetar alături de meșterii săi, pe care l-au obligat să bată moneda rusească proprie. Potrivit opiniei lui A.S. Melnikova, un expert în domeniul

VULGO-DOMNICE ” DIN COLECȚIA NICOLAE DOCAN



Harta PRUSIEI - W. & Joan Blaeu, 1644-45



Fig. 6 - Solidus de la Christina emis pentru Livonia



Fig. 7



Fig. 4 - Solidus de la Gustav II, bătut la Elbing



Fig. 8



Fig. 5 - Solidus de la Christina, emis la Elbing



Fig. 9

numismaticii ruse din perioada țaristă, această practică dăunătoare s-a menținut până în a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

Riga (monetăria orașului)

După ce au profitat de beneficii economice în urma falsificării monedelor rusești, suedezii au decis să folosească această metodă și împotriva Uniunii Polono-Lituaniene. Dar, de această dată, jocul s-a desfășurat conform regulilor, însă ușor diferit. Peste nouă zile de la ocuparea orașului Riga, la 25 septembrie 1621, Gustav al II-lea Adolf a confirmat dreptul urbei de a bate monedă și a semnat o nouă ordonanță. Nu este un mister că principala monedă de valoare nominală mică de pe piața monetară a Uniunii Polono-Lituaniene, în primul deceniu al secolului al XVII-

lea, a fost *solidus* (de Riga). Moneda a atras atenția suedezilor, care au continuat să o emită în monetăria orașului, schimbând doar monograma, titulatura și, desigur, coborând titlul acestora [fig. 1-2]. În plus, cel mai interesant este faptul că Jacob De la Gardie, deja cunoscut nouă prin mașinațiunile financiare de la Novgorod, devine general-governator al Livoniei. Baterea *solidi*-lor la Riga s-a perpetuat atât în vremea fiicei lui Gustav al II-lea Adolf, regina Christina [fig. 3], cât și sub Carol al X-lea Gustav. Dovadă că, meșterii-monetari care au deservit monetăria orășenească de la Riga, atât sub Sigismund al III-lea, cât și sub regii suedezi, au fost membrii familiei Wolf. Din păcate, nu toate datele

(continuare în pag. 8)



Fig. 10

ÎNTRE RĂZBOI ȘI PACE - POVEȘTEA „ȘALĂILOR



Fig. 11 - 16 Serie de solidi având pe avers un principe călare și legenda cu numele emitentului, iar pe revers, căciula princiară cu margini întoarse, iar dedesubt, spada și buzduganul

despre activitatea monetăriei de la Riga s-au păstrat, însă se știe cu certitudine că din 1633 și până în 1659 au fost produse aproape 309 milioane de *solidi*. Astfel, abia în 1665 producția acestui nominal mărunț a fost oprită, fiind recunoscută ca non-profitabilă din punct de vedere economic.

Elbing

După anexarea orașului Elbing, în 1626, al doilea centru urban ca importanță din Prusia Regală (poloneză), Gustav al II-lea Adolf a repetat strategia cu care a avut succes la Riga – el a confirmat orașului dreptul de a bate moneda. Însă, de data aceasta, a apărut o problemă. Se pare că Elbing nu avea aceleași rezerve de argint ca Riga, în timp ce monetăria orașului a funcționat ultima oară sub Sigismund al II-lea Augustus (autenticitatea *solidi*-lor de la Elbing, din 1614, rămâne sub semnul întrebării).

Se pare că aici totul trebuia făcut de la zero și, prin urmare, numărul meșterilor-monetari a fost suplimentat: Heinrich Funke, Marsilius Philippson și Benedict Stephens (partener și socru lui M. Philippson). Producția monetară al lui G. Funke ne este cunoscută doar prin emisiunile din 1628, în valoare de un groș și cele de nominal mare, cum ar fi taleri tripli, dubli, cu valoare de unu, unu și jumătate, jumătăți de taler sau de un sfert. În schimb tandemul M. Philippson și B. Stephens a debutat, în 1628, cu monedele în valoare de poltorak (monede de un groș și jumătate), urmând apoi diversificarea pieței monetare cu groși și solidi [fig. 4].

Bineînțeles, alegerea administrației suedeze s-a aflat la apanajul lui Philippson și al lui Stephens, ei fiind însărcinați cu menținerea activității monetare la Elbing până în ianuarie 1636 [fig. 5], când orașul a fost readus sub stăpânirea poloneză, iar monetăria închisă și sigilată. O a doua etapă a controlului monetar exercitat de suedezi la Elbing a fost între 1656-1659. De această dată, masa monetară dominantă a fost alcătuită din orți și șustaci, în timp ce solidi și poltoraci au fost emiși în cantități mici, fapt dovedit de raritatea lor în ziua de astăzi.

Riga (monetăria regală)

Deschiderea celei de-a doua monetării la Riga a fost realizată de M. Philippson, deja cunoscut pentru activitatea sa din Elbing. În noiembrie 1643, Philippson a ajuns la Riga și s-a îndreptat imediat către generalul guvernator al Livoniei, Herman Wrangel, cu un proiect tentant de a deschide o monetărie, ale cărei venituri puteau fi încasate direct de către acesta din urmă, astfel ocolind consiliul orașului. Procedul putea fi realizat doar dacă monetăria ar fi fost subordonată coroanei suedeze și, nemijlocit, reprezentantului ei – generalul-guvernator. Lui Herman Wrangel i-a plăcut această idee, dar un astfel de proiect necesita aprobarea unei autorități superioare. După un schimb de scrisori cu Axel Oxenstierna, cancelar și membru al Consiliului de administrație al reginei minore Christina, aprobarea a fost primită sub forma unui decret regal, în 20 mai 1644. Acesta prevedea deschiderea monetăriei

regale din Riga, al cărei arendaș și magistrat a fost M. Philippson. Însă consiliul orașului Riga a decis să nu să cedeze fără luptă și, pe tot parcursul anului 1645, a sufocat Raksdag, cancelarul și regina cu scrisori, în care au fost descrise abuzurile lui Philippson și a fost combătută ideea necesității unei a doua monetării în oraș. Acest *status quo* a adus la faptul că, în timpul acțiunilor judecătorești din 1646, monetăria regală a fost închisă. Ea s-a deschis abia în vara anului 1647, la scurt timp după decesul lui M. Philippson. Arendașul și magistratul acesteia a devenit partenerul lui Philippson, Heinrich Jager. Sub conducerea sa, producția monetară a atins cote semnificative [fig. 6]. Din această cauză, nu este deloc surprinzător că, din 1644 și până în 1665, la monetăria regală au fost bătute peste 405 milioane de *solidi*. Toate aceste sabotaje economice au acționat convergent. De aceea, piața monetară a Uniunii Polono-Lituaniene și a vecinilor apropiați, printre care se afla și Principatul Moldovei, a fost umplută la capacitate maximă cu moneda mărunță a atelierelor monetare baltice, aflate sub autoritatea suedează. În fața acestei situații, nici un act legislativ al Seim-ului polonez nu putea împiedica inundarea pieței cu moneda de calitate proastă.

Anul 1661 a devenit un moment de cotitură al marilor schimbări: în ianuarie, în îndepărtata Franța, fostul prim-ministru, cardinalul Mazarini, cunoscut tuturor din romanele lui Dumas, a decedat, în timp ce în Rusia țarului Alexei

Mihailovici i s-a născut fiul Fiodor, a cărui viață și domnie vor fi întrerupte de circumstanțe foarte misterioase. În nord, pentru prima dată în Europa, Suedia a început să emită bancnote, un act decisiv care a avut implicații semnificative, deopotrivă pozitive și negative, asupra istoriei banilor. Sub auspiciile Porții, pe tronul Moldovei a urcat bătrânul Eustratie Dabija, care, foarte curând, a poruncit baterea monedei locale, odată cu redeschiderea monetăriei de la Suceava, închisă până atunci pentru aproape jumătate de veac. Politica monetară a acestui principe a schimbat viața multor oameni. Eustratie a ajuns principe asupra țării ce cunoștea o perioadă profund nefavorabilă, dominată de foamete și război civil. Or, cum se întâmplă în istoria omenirii, vremurile disperate necesită măsuri disperate. Pe această cale a apărut soluția, bine-cunoscută din cele mai vechi timpuri, de a bate moneda proprie, deoarece veniturile obținute din baterea monedelor mereu consolidau vistieria țării. „Și, care monedă va oferi un venit maxim? Desigur, cea mai mică. Dar dacă nu adăugăm argint la un aliaj de calitate scăzută, ci batem doar din cupru? Cu atât mai bine, atunci costurile producției monetare vor scădea, iar veniturile vor crește, principal lucru este să evităm o revoltă” – așa, sau într-o manieră asemănătoare a gândit persoana care a avut ideea de a relansa monetăria de la Suceava. Nu știm cine a fost persoana respectivă: însuși Eustratie Dabija sau unul din sfetnicii sau boierii lui. Prudența cu care a fost abordată sarcina monetară la început și amploarea

VULGO-DOMNICE ” DIN COLECȚIA NICOLAE DOCAN



Fig. 17 - 26 Fâșii de tablă cu „șalăi vulgo-domnice” din colecția Nicolae Docan

cu care s-a continuat mai târziu, foarte probabil supraviețuind lui Dabija însuși și chiar succesorilor săi, ne sugerează că profitul din această întreprindere a fost unul consistent, iar el s-a revărsat în mâinile potrivite.

Inițial, a fost lansată o serie de *solidi*, care aveau reprezentat pe avers principe călare și legenda circulară cu numele emitentului. Pe revers apărea căciula princiară cu margini întoarse, dedesubtul căreia figurau spada și buzduganul, încrucișate. Aparent, monedele de acest tip au fost emise în cantități destul de mici, fapt ce poate fi dovedit prin raritatea lor. Într-un volum mult mai mare au fost bătute piesele, ce aveau pe revers, în centrul câmpului, una sau două litere mari, cum ar fi V [fig. 11], T [fig. 12], C-C [fig. 13], C-B [fig. 14], C-H [fig. 15], C-P [fig. 16], C-Д, D-I și altele.

Această alegere a iconografiei nu pare a fi deloc surprinzătoare. Combinarea câtorva elemente principale a făcut ca moneda moldovenească a lui Dabija Vodă să arate (din punct de vedere vizual) ca o variantă hibridă a *solidi*-lor lituanieni ai lui Jan al II-lea Casimir și *solidi*-lor suedezi din posesiile lor baltice de la Riga, Livonia și Elbing. Diferența majoră este că, în timp ce monedele lituaniene și cele baltice au avut un conținut de argint (nu foarte mare, între 9 și 20%), cele moldovenești erau realizate integral din cupru, beneficiind de un strat subțire de argintare (era aplicat prin introducerea într-o soluție de săruri de argint). Se pare că acesta a fost unul din motivele pentru care monedele moldovenești nu prea au fost acceptate pentru plata în

străinătate. Însă, unele dintre ele intrau pe piața monetară, nefiind supuse unor verificări minuțioase. Se pare că această verificare a monedelor din epocă nu era chiar atât de meticuloasă. Faptul că piesele lui Dabija aveau iconografia similară a banilor relativ mai buni (în cazul de față, de altă origine), nu trezea, la prima vedere, suspiciuni asupra calității lor.

Următoarea etapă din istoria monetăriei de la Suceava a fost pregătirea pentru ceea ce ulterior urma să provoace o reacție virulentă în epocă în rândul populației. Cu acest prilej, un nobil din Polonia consemna în jurnalul său că tranzacțiile în oraș s-au oprit, pe motiv că nimeni nu vrea să facă comerț cu bani mici, pentru că nu se mai poate face diferența între moneda bună și imitațiile „valahe”. Nu putem decât să fim surprinși de precizia și acuratețea cu care meșterii suceveni au început să imită *solidi* baltici ai Suediei, Prusiei și Lituaniei. Pot fi amintite, din perspectivă comparativă, monedele originale ale Christinei, bătute la Riga, între 1640-1644 [fig. 17-18] și imitațiile sucevene după acestea [fig. 19-20]. Cât sunt ele de diferite? Bineînțeles că se aseamănă foarte mult unele cu altele. Totuși, dacă astfel de monede nu sunt doar una, două, ci sute de piese? Și ele sunt amestecate cu cele originale? Nu mai există nici o modalitate de a le deosebi. La acestea se adaugă și puterea de cumpărare, destul de mică, a fiecărui *solidus*, fie el original sau imitație, pe care nimeni nu o va verifica în parte. Mai mult de atât, meșterii suceveni au abordat cu toată seriozitatea producția de imitații. Astfel, dacă

pentru baterea monedelor originale ale lui Eustratie Dabija se utiliza mașina de tip *Walzwerk*, pentru confecționarea imitațiilor se folosea nu doar de instrumentul respectiv, ci și de un set de matrițe imprimate pe un tambur, cu proveniență variată – de la diferiți emitenți, din diferiți ani. Practic, pe un tambur puteau să apară imaginile monedelor ce se aflau în circulație pe teritoriul Uniunii statale Polono-Lituaniene de la sfârșitul anilor '50 și până la începutul anilor '60 ai secolului al XVII-lea. De exemplu, pe această fâșie se regăsește o imitație după un *solidus* de la Christina alături de un alt *solidus* de la Carol al XI-lea [fig. 21], iar imitațiile acestea copiază monedele Christinei [fig. 22], lui Carol al X-lea Gustav [fig. 23-24] și Carol al XI-lea [fig. 25-26].

În documentele poloneze, monedele de acest gen poartă denumirea de «szeląg włoński», fapt care, indirect, poate sugera existența unor reminescențe italiene în această poveste. Mai ales că, în limba poloneză, denumirea țărilor Italia și Valachia, la forma de genitiv, sună aproape identic - *włoski* și *włoski*. De altfel, doi italieni aflați în serviciul polonez, implicați în fabricarea monedelor, au ajuns să se numere printre personajele-cheie al „dosarului” nostru. Numele lor sunt Giovanni Battista Amoretti și Titus Livius Boratini.

Din izvoarele scrise se știe că, în perioada de la sfârșitul anului 1661 și până în 1662, Boratini nu se afla în Polonia. El s-a reîntors în țară abia în 1663, astfel că nu este exclusă participarea lui, alături de

Eustratie Dabija, la organizarea producției monetare de la Suceava. Din 1660, Amoretti a gestionat monetăria din Lviv, însă, deja în aprilie 1663, el a fost chemat în fața instanței sub acuzația că ar fi importat în țară „șalăi valahi”. J. Amoretti a recunoscut că a perceput taxa de la unii comercianți pentru trecerea prin vamă a „șalăilor suceveni vulgo-domnice”, însă, în fața instanței, a jurat că nu a cumpărat moneda contrafăcută și nu a importat-o pe teritoriul Uniunii Polono-Lituaniene. Cu toate acestea, deja în luna iunie a aceluiași an, asistenții lui Amoretti, au fost reținuți cu 16 saci care conțineau „șalăi valahi”, în drum spre casa lui, în timp ce alți opt saci au fost confiscați la vamă. Apariția unor astfel de dovezi importante a confirmat vinovăția lui Amoretti, iar instanța comisiei de la Lviv a decis confiscarea bunurilor sale mobile și imobile. Cu toate acestea, marele intrigator a reușit să scape nepedepsit, implicând multiple cunoștințe și dând mită, pentru ca, în final, să păstreze postul de arendaș al vămii „în Ucraina”. În vara anului 1664, potrivit unor rapoarte din Lviv, Amoretti a decedat în regiunea Transnistriei, unde a încercat să vândă „șalăi valahi”. Dacă avem în vedere faptul că italianul a fost, deopotrivă, comerciant, vameș și administrator al monetăriei, opera cu sume uriașe atât în monede originale, cât și cele de tip „șalăi valahi”, credem că este plauzibil să ni-l imaginăm în ipostaza de organizator sau chiar inițiator al producerii în masă a monedelor contrafăcute la Suceava.

Dr. Lilia Dergaciova

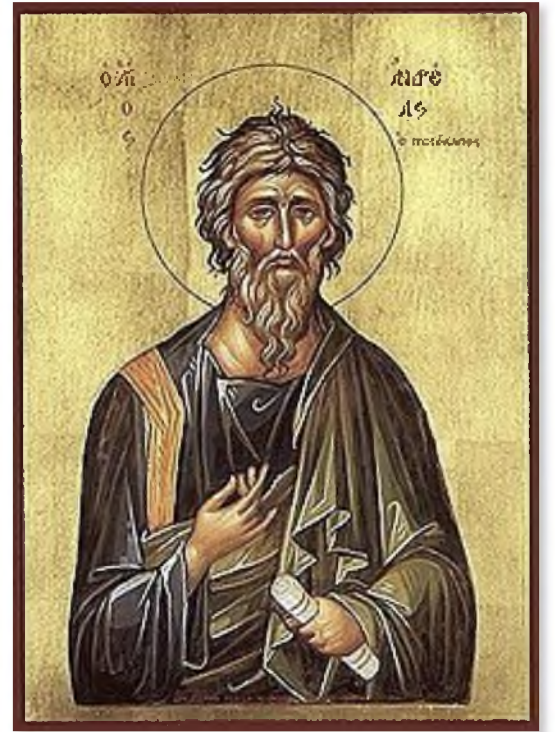
Lucrări importante dedicate studiilor religiilor atestă că pe teritoriul Dobrogei a ființat o primă zonă a creștinătății în care a fost prezent unul din cei mai de seamă ucenici ai lui Iisus, Sfântul Andrei. Religia creștină începe să cucerească teren în teritoriile fostei Dacii, chiar înainte de cucerirea ei de către romani. Cum era și firesc, biserica ortodoxă apărută după marea schismă din anul 1054 și-a fixat un centru de conducere și îndrumare, respectiv Constantinopolul, capitala Imperiului Roman de Răsărit. Alături de acesta regăsim și autoritatea ierarhilor muntelui Athos, cu puternică influență asupra ritualului de conduită a preoției în Țările Române. Nu trebuie să neglijăm de asemenea, influența ortodoxiei slavone, datorită ritualului de slujbă și a scrierilor bisericești.

De exemplificat că termeni slavoni cum ar fi „utrenie” și „vecernie” se mai folosesc și astăzi pentru a defini slujba de dimineață, respectiv de seară. Statele feudale românești nu aveau efectiv o autoritate sau imixtiune în organizarea bisericească. Domniile și dragătorii ofereau sprijin nemijlocit prin daniile reprezentate de moșii și obiecte de cult deosebit de scumpe (potire, icoane cu rame de aur sau argint, veșminte preoțești cusute cu fir de aur sau argint etc...) Bisericele erau ctitorii ale domnitorilor, ale oamenilor avuți sau ale obștilor sătești. La aceștia trebuie să adăugăm pe unii reprezentanți de seamă ai Bisericii Ortodoxe Române cum au fost Nicodim de la Tismana sau Antim Ivireanul. Situându-ne în perioada în care vorbim de un Stat românesc consolidat, având ca reper numele de România, trebuie să menționăm faptul că aproape un sfert din pământurile arabile și pădurile țării erau proprietatea bisericii. Din veniturile obținute cea mai mare parte era oferită către muntele Athos.

Acest lucru era puternic contrastant cu lipsa cronică a pământului pentru țărani ajunși la limita de jos a sărăciei. Legea secularizării averilor mănăstirilor aplicată de Alexandru Ioan Cuza, a schimbat complet realitatea tradițională. Viziunea domniei acestuia se definea ca o acțiune de dominație a politicului asupra vieții religioase. Aceasta s-a concretizat, pe de-o parte, prin punerea bunurilor bisericești sub administrarea statului și reorganizarea instituțională a Bisericii Ortodoxe din Principatele Unite, transformând-o într-o religie de stat (ca în timpul Împăratului Constantin cel Mare), direct subordonată autorității politice, prin anularea dreptului de autoadministrare. După abdicarea lui Alexandru Ioan Cuza s-a încercat o conciliere între măsurile modernizatoare ale statului și dorința de recăpătare a unei autonomii crescute a Bisericii din

România nu doar față de Patriarhia Ecumenică de la Constantinopol (prin obținerea, cu susținerea activă a statului, a autocefaliei), ci și față de statul român. În această perioadă a început finanțarea de către stat a salariilor clerului, ca formă de soluționare a situației economice critice a clerului. În anul 1862, a luat ființă Ministerul unic al Cultelor și Instrucțiunii Publice. Aceasta este considerată și dată oficială a înființării instituției care poartă azi numele de Secretariatul de Stat pentru Culte. De remarcat că existența primelor forme de instruire școlară organizată apărute sub patronajul instituțiilor bisericești a fost unanim recunoscută prin unificarea activităților de coordonare a cultelor și instrucțiunii publice.

Educației) și primea ca atribuții controlul și administrarea averilor bisericești precum și obligația de a asigura conservarea lăcașurilor de cult. La conducerea Casei Bisericii au fost numiți la început oameni politici din partidul de guvernământ și având mandate pe durata guvernului. Casa Bisericii a funcționat ca o instituție de management bisericesc, situând Biserica mai degrabă în zona administrației publice decât în cea a societății civile. După Primul Război Mondial și după Marea Unire din 1918, are loc o importantă reorganizare a regimului legal al cultelor în contextul pluralismului religios puternic resimțit în România Mare. Noul regim al cultelor, ierarhizat, recunoștea în



Ca o nemulțumire din partea ierarhilor Bisericii, trebuie amintit faptul că în cadrul Ministerului creat funcționa o simplă Direcție a Cultelor, subdimensionată ca număr de funcționari (4 de conducere și 9 de execuție) și cu eficiență redusă. Sub influența unei viziuni politico-administrative preluată din practica anglosaxonă, în anul 1902 s-a înființat Casa Bisericii. Aceasta, deși funcționa pe lângă Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, avea o lege proprie (promulgată prin Decret Regal la 21 ianuarie 1902), menită să elimine imixtiunea arbitrară a diferitelor autorități publice în viața internă ecleziastică. Casa Bisericii prelua Direcția Cultelor din cadrul Ministerului, își construia un sediu propriu împreună cu Casa Școalelor (actualul sediu al Ministerului

continuare Biserica Ortodoxă ca Biserica dominantă în stat; în același timp, Biserica Ortodoxă și Biserica Greco-Catolică erau recunoscute ca biserici românești, cu un statut privilegiat, în raport cu celelalte culte. Biserica Romano-Catolică și Bisericele Transilvaniei (Luterană, Reformată, Unitariană) și cultele mozaic și musulman beneficiau de o anumită autonomie internă în raport cu alte organizații religioase care se bucurau de o relativă libertate de organizare și funcționare sau aveau chiar activități restrânse. Prima lege a regimului general al cultelor (anul 1928) nu exprimă libertatea religioasă, ca drept fundamental cetățenesc, ci libertatea cultelor și așezarea acestora sub protecția statului.

Șefii cultelor erau recunoscuți în funcție, numai după aprobarea Regelui, pe baza recomandării Ministerului Cultelor. După instalarea regimului comunist, Biserica Greco-Catolică a fost interzisă, iar Biserica Romano-Catolică a continuat să funcționeze, dar fără recunoașterea oficială a statului. Bisericii Ortodoxe i s-a impus o restrângere instituțională severă (număr de parohii, eparhii, restrângerea activităților misionare etc.), închiderea și demolarea unor biserici (unele dintre ele monumente istorice). După 1989, acțiunile concertate au avut ca scop libertatea religioasă, libertatea de organizare internă a cultelor religioase, repararea abuzurilor regimului totalitar. Cultele religioase au căpătat un rol recunoscut, fiind considerate ca

ȘI CULTELE RELIGIOASE

parteneri liberi ai statului pentru promovarea unor interese sociale comune. Dacă vorbim despre culte, la modul general trebuie să avem în vedere faptul că, după Marea Unire, structura confesională a aparținătorilor la diverse religii s-a schimbat vizibil : au apărut noi etnii ca maghiarii, germanii, ucrainenii. Biserica Greco-Catolică a devenit a doua confesiune religioasă din România. De asemenea, prin Constituția din 1923, Biserica Română Unită este recunoscută alături de Biserica Ortodoxă drept Biserica românească.

În perioada de după 1989 trebuie să avem în vedere faptul că orice persoană are dreptul de a avea sau adopta o religie, de a se manifesta în public sau particular.

Pornind de la acest cadru, organizațiile religioase cu personalitate juridică sunt: cultele religioase, asociațiile religioase, asociațiile și fundațiile cu obiective religioase.

Culte religioase sunt tratate de statul român drept persoane juridice de drept privat și de utilitate publică. Acestea sunt egale în fața legii și a autorităților publice, se organizează și funcționează în mod autonom, potrivit propriilor statute, coduri canonice și regulamente, cu respectarea Constituției și a legilor țării. Statul român nu privilegiază niciuna din acestea în detrimentul celorlalte, dar are o relație de cooperare și parteneriat social cu diferitele culte religioase recunoscute. Lista cultelor religioase recunoscute înscrie următoarele denumiri: Biserica Ortodoxă Română, Biserica Catolică, Biserica Romano-Catolică, Biserica Română Unită cu Roma, Greco-Catolică, Biserica Ortodoxă de Rit Vechi din România, Biserica Reformată din România, Biserica Evanghelică Luterană din România, Biserica Unitariană Maghiară, Cultul Creștin-Baptist, Biserica Creștină după Evanghelie, Biserica Evanghelică Română, Cultul Creștin Penticostal, Biserica Adventistă de Ziua a Șaptea, Federația Comunităților Evreiești din România -Cultul Mozaic, Cultul Musulman, Organizația Martorii lui Iehova.

Referindu-ne la relațiile dintre Stat și Culte trebuie să menționăm faptul că Secretariatul de Stat pentru Culte este instituția statului care gestionează relațiile dintre acesta și organizațiile religioase din România. Este instituția care oferă expertiza în domeniul vieții religioase și care participă direct la elaborarea și aplicarea politicilor publice privind libertatea religioasă și regimul general al cultelor.

Atribuțiile principale ale acestei instituții au în vedere sprijinirea tuturor cultelor în vederea participării lor la viața socială și spirituală a țării, asigurarea legăturii dintre culte și organele de stat în vederea respectării libertății religioase și autonomiei cultelor. Secretariatul pentru Culte gestionează fondurile alocate pentru salarizarea personalului clerical, pentru construirea și



Casa Bisericii - astăzi Ministerul Educației și Învățământului



repararea lăcașurilor de cult, pentru restaurarea bisericilor, pentru activitatea social-caritabilă. În concepția Secretariatului de Stat pentru Culte, cooperarea dintre stat și culte este necesară și utilă în mai multe domenii: în educație, pentru edificarea unei societăți întemeiate pe valori; în domeniul social, datorită disponibilității cultelor de a participa cu propria experiență și cu propriile resurse umane și materiale la construirea unei societăți demne și solidare; în domeniul cultural, datorită contribuției specifice a cultelor în toate marile domenii ale culturii. Recunoscând capacitatea ridicată a cultelor religioase de a fi alături de comunitățile de români pentru a asigura păstrarea limbii, a

identității naționale și religioase a românilor, Secretariatul de Stat pentru Culte acționează pentru sprijinirea comunităților religioase românești din vecinătatea granițelor României, cât și a celor din diaspora propriu-zisă. Continuator al acțiunilor cu efecte evidente în promovarea principiilor de colaborare dintre stat și culte, încă de la înființare în 1862 a primei instituții de profil, Secretariatul de Stat pentru Culte aniversează în anul 2022 – 160 ani de la înființarea acesteia. Prezența permanentă la manifestările aniversare ale primelor instituții ale statului modern român, Romfilatelia a realizat o emisiune aniversară pusă în circulație în data

de 21 ianuarie 2022 cu titlul: „Ministerul Cultelor, 160 de ani”. Emisiunea compusă dintr-un timbru și o colită filatelice ilustrează în imagini actualul sediu al Secretariatului de Stat pentru Culte și respectiv bustul realizat în bronz de sculptorul Marius Butunoiu, reprezentând figura primului Domnitor al Principatelor Unite, Alexandru Ioan Cuza, de numele său fiind legată înființarea primei instituții de reglementare a relațiilor dintre statul român și cultele religioase.

Legat de această emisiune aniversară merită să amintim faptul că la conducerea instituției sărbătorite s-au aflat numeroase personalități, dintre care menționăm: V.A. Urechia, Alexandru Odobescu, Dimitrie Bolintineanu, C.A. Rosetti, Titu Maiorescu, Vasile Conta, Take Ionescu, Spiru Haret, Dimitrie A. Sturdza, I.G. Duca, P.P. Carp, Ion C. Brătianu, Simion Mehedinți, Octavian Goga, P.P. Negulescu, Vasile Goldiș, Nicolae Iorga, Dimitrie Gusti, episcopul Nicolae Colan, Ion Nistor, Constantin Giurescu, Ion Petrovici, Nicolae Stoicescu, Gheorghe Vlăduțescu, Răzvan Theodorescu. Portretele majorității acestor personalități se regăsesc pe mărcile poștale emise de-a lungul anilor și am considerat necesar să alăturăm imaginar din grafica colitei emisiunii aniversare pentru a completa în mod benefic expunerea legată de ceea ce a reprezentat Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, în evoluția lui ulterioară înființării.

Cristina Popescu

STATUIA LUI ION LUCA CARAGIALE DIN BUCUREȘTI

Amplasată în mica piațetă de pe str. Maria Rosetti, statuia lui Caragiale domină privitorul de la o înălțime apreciabilă; dacă ar fi înconjurată de un strop de vegetație și copaci, ar putea constitui un mic loc de popas, eventual dacă s-ar monta câteva bănci în preajmă. În spatele statuii se află o frumoasă casă cu o vechime de peste 100 ani, nelocuită, aflată în prezent într-o stare deplorabilă. Din nefericire în jurul acestei case și a scuarului cu statuia s-au construit clădiri moderne din sticlă și beton, care nu rezonază cu zona arhitecturală înconjurătoare. Statuia din bronz a fost realizată de maestrul Constantin Baraschi în 1957. Se spune că inițial era vorba despre o statuie a lui Lenin, care a fost respinsă la un concurs de proiect. Drept urmare, sculptorul a schimbat doar capul statuii și astfel a ieșit Caragiale. Sculptorul Paul Vasilescu infirmă însă această informație dată de Pavel Șușară, susținând că statuia este, din cap până-n picioare, Caragiale, fiind concepută de la început pentru a-l reprezenta pe marele dramaturg și că el însuși a lucrat la statuie, înainte de intrarea la facultate, fiind ucenic în atelierul lui Baraschi. La rândul său, sculptorul Nicu Enea confirmă cele spuse de Paul Vasilescu: „În anul 1952, la o sută de ani de la nașterea lui Caragiale, Ministerul Culturii a comandat un monument de 3 metri



lui Baraschi. Lucrarea a așteptat aproape o lună de zile, după care o comisie ideologică și de partid a aprobat-o”. Statuia nu a fost însă amplasată nicăieri ci a fost luată de scriitorul Marin Preda și dusă în curtea Editurii Cartea Românească (str. General Berthelot), unde era director, fără niciun fel de aprobare. În anul 1993 Primăria Capitalei o amplasează pe actuala poziție, pe

str. Maria Rosetti, în apropierea intersecției cu str. Ion Luca Caragiale – datorită faptului că în apropiere se află unul din imobilele în care a locuit dramaturgul (la nr. 5).” Epopeea continuă însă... Deoarece în anul 2002 Teatrul Național din București aniversa 150 ani de existență, și totodată era și *Anul Caragiale*, această instituție a cerut mutarea statuii în Piața Universității, pe spațiul verde din fața teatrului. Întrucât nu au obținut răspunsul așteptat, angajații teatrului au mutat statuia, fără aprobări, în iunie 2002 în fața Teatrului Național, pe un mic soclu. Monumentul a rămas aici timp de 4 ani, până în 2006. Probabil este și perioada când am văzut statuia în fața teatrului. În 2006 statuia a revenit pe soclul din str. Maria Rosetti, locul din fața Teatrului Național fiind ocupat de grupul statuar „Căruța cu paițe” (autor Ioan Bolborea, inaugurat în 2010). E posibil ca epopeea să meargă și pe mai departe, deoarece proprietarii casei din spatele statuii vor să construiască pe acel loc un bloc cu 5 etaje. Astfel, cine știe unde va fi mutată statuia. În apropiere, pe str. Ion Luca Caragiale nr. 21-23 se află una din casele în care a locuit celebrul dramaturg. Faptul este semnalat printr-o plăcuță și o efigie cu chipul lui Caragiale. Clădirea, care azi adăpostește un restaurant cu nume de epocă, este micuță, cochetă și impresionează prin feronerie de deasupra intrării. Este casa în care s-a născut „Bubico”. Amplasamentul de pe strada Maria Rosetti era firesc, fiind vorba de strada pe care I. L. Caragiale a locuit cel mai mult. Dar, așa cum scriitorul se muta des, nici statuia lui nu apucă un deceniu pe respectivul amplasament. Dar absurdul nu se oprește aici, între timp, noul capitalism a lovit și el în frumoasa zonă, bogată în clădiri cu personalitate și a „plantat” niște „minunății” moderne de sticlă și

beton, bineînțeles fără nici un fel de racord cu ceea ce se află în jur. La o privire mai atentă se mai vede o clădire interbelică, care își mai arată frumusețea, dar a cărui moarte sigur este așteptată, pentru că se află în deplină paragină.

Fiica lui Caragiale, Eleonora Logadi, își amintește de casele în care au locuit: „Văd casa în care am stat cândva și care există încă și azi, pe str. Maria Rosetti nr. 5, pe atunci Sf. Spiridon, și unde, ca și în schița *De închiriat*, se află lipite, spate în spate, două clădiri gemene... Locuința noastră era orientată spre nord, iar cea locuită de proprietar spre sud. Tot ca și în novelă, tata a propus proprietarului să facem schimb de locuință. Refuzat, el s-a supărat și ne-am mutat la mică distanță de acolo, în str. Rotari, azi I. L. Caragiale”. Casa există și azi la nr. 21-23. Proprietarul avea un câțel foarte răsfățat, pe care-l chema Bùbico, și care era sortit să treacă la nemurire în schița cu același nume.

Până una-alta, e singura statuie Caragiale pe care o avem și, ținând cont ca are o poveste neobișnuită și încurcată, nici nu am vrea alta. Unde altundeva decât în lumea lui Caragiale se mai pot muta statui?

Cătălin Munteanu - sculptor



TEZAU - Foaie a
Bibliotecii Academiei Române.
Calea Victoriei Nr. 125,
Sector 1, București
COLEGIUL DE REDACȚIE
Redactor șef:
Petre Mihai Băcanu
Redactori:
Gabriela Dumitrescu,
Lorența Popescu,
Oana Lucia Dimitriu,
Luminița Kövari,
Carmen Albu
Tehnoredactare/Prezentare grafică:
Hașegan Ștefan Dumitru
Gabriela Dumitrescu

Tezaur (București)
ISSN 2784 - 062X ISSN-L 2784 - 062X