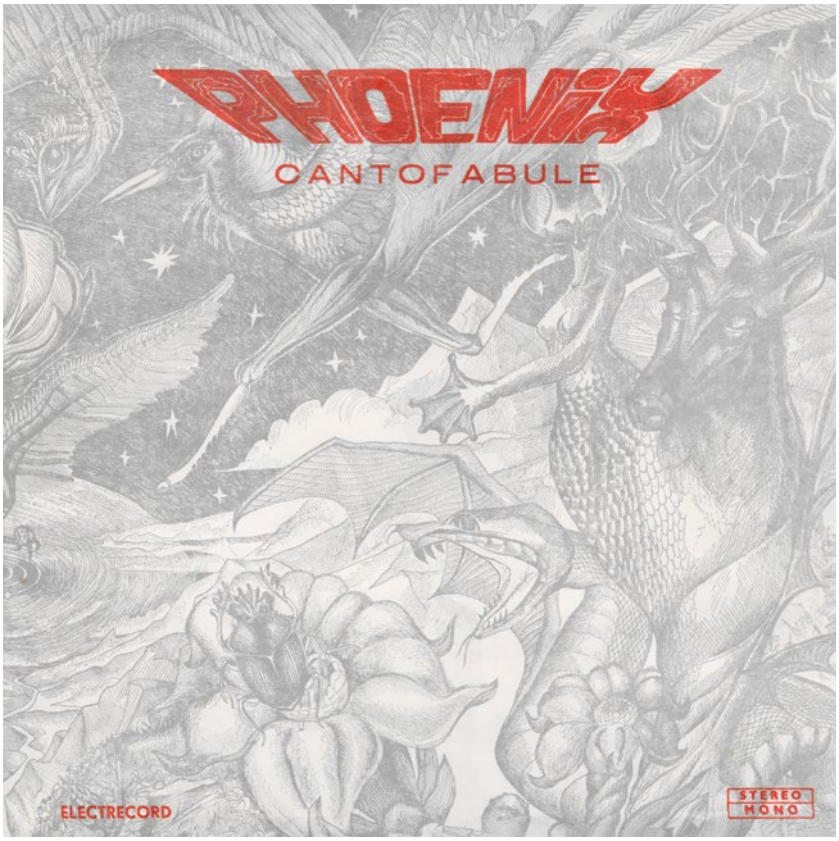
museIKON

A Journal of Religious Art and Culture | **Revue d'art et de culture religieuse**

5 / 2021



Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers

Cover, design, and editing /
Couverture, conception et édition :

Vladimir Agrigoroaei,
Anca Crișan.

Cover photo / Photo de couverture :

Front cover of the original edition of the double LP *Phoenix,* Cantofabule [*misspelling of* Cantafabule], 1976, Electrecord – STM-EDE 01115-01116; 2 × vinyl, LP, album, gatefold sleeve.

Credits: Adela Crișan (private collection).

Couverture de l'édition originale du double LP *Phoenix,* Cantofabule [*faute d'orthographe pour* Cantafabule], 1976, Electrecord – STM-EDE 01115-01116; 2 × vinyles, LP, album, pochette ouvrante.

Cliché: Adela Crișan (collection privée).

http://www.museikon.ro/
https://journal.museikon.ro/
ISSN 2601 - 2200
ISSN-L 2601 - 2200

museIKON

A Journal of Religious Art and Culture | **Revue d'art et de culture religieuse**

5 / 2021

editura MEGA

Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers

Publishing Director / Directeur de la publication :

Gabriel Tiberiu Rustoiu
Muzeul Naţional al Unirii (National Museum of the Union), Alba Iulia (RO)

Senior Editors / Secrétaires de rédaction :

Ana Dumitran
Muzeul Naţional al Unirii (National Museum of the Union), Alba Iulia (RO)
anadumitran2013@gmail.com

Vladimir Agrigoroaei
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers (CÉSCM) – CNRS (FR)
vladimir.agrigoroaei@gmail.com

Assistant Editors / Secrétaires de rédaction adjoints :

Ileana Sasu – *Interactions culturelles et discursives* / ICD EA 6297, Université de Tours, Tours (FR);
Alice Isabella Sullivan - Tufts University, Department of the History of Art and Architecture, Boston (USA);
Alessia Chapel – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CÉSCM), Poitiers (FR).

Language Consultants / Superviseurs linguistiques :

Nicolae Roddy – Creighton University, Omaha (USA) - *English*;
Brîndușa Grigoriu – Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, Iași (RO) - *Français;*
Dan Cepraga – Università degli Studi di Padova, Padova (IT) - *Italiano.*

Scientific Committee / Conseil scientifique :

Chairman / Président :

acad. Marius Porumb
Institutul de Arheologie şi Istoria Artei (Institute of Archaeology and Art History), Cluj-Napoca (RO)

Members / Membres :

Ioan-Ovidiu Abrudan – Universitatea „Lucian Blaga" ("Lucian Blaga" University), Sibiu (RO);

Henrik von Achen – Universitetsmuseet i Bergen (University Museum in Bergen), Bergen (NO);

Vlad Bedros – Universitatea Națională de Arte, București (National University of Arts) / Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" ("George Oprescu" Institute of History of Arts), Bucharest (RO);

Cristina Bogdan – Universitatea din București (University of Bucharest), Bucharest (RO);

Emanuela Cernea – Muzeul Național de Artă al României (National Art Museum of Romania), Bucharest (RO);

Constantin Ciobanu – Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" ("George Oprescu" Institute of History of Arts), Bucharest (RO);

Waldemar Deluga – Ostravská univerzita (Ostrava University), Ostrava (CZ);

Daniel Dumitran – Universitatea „1 Decembrie 1918" ("1 December 1918" University), Alba Iulia (RO);

Claudio Galderisi – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale UMR 7302 / Université de Poitiers, Poitiers (FR);

Elena Genova – Институт за изследване на изкуствата (Institute of Art Studies), Sofia (BG);

Branka Ivanić – Народни музеј Србије (National Museum of Serbia), Belgrade (RS);

Mirosław Piotr Kruk – Uniwersytet Gdański (University of Gdańsk) / Muzeum Narodowe w Krakowie (National Museum of Cracow), Cracow (PL);

Nagy Márta – Debreceni Egyetem (University of Debrecen), Debrecen (HU);

Dragoș Năstăsoiu – Centre for Medieval Studies, National Research University, Higher School of Economics, Moscow (RU);

Darko Nikolovski – Национален конзерваторски центар (National Conservation Center), Skopje (MK);

Ovidiu Olar – Romanian Academy, „Nicolae Iorga" Institute of History, Bucharest (RO) / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für die Erforschung der Habsburgermonarchie und des Balkanraumes (AT);

Kirill Posternak – Музей архитектуры имени А. В. Щусева (Schusev State Museum of Architecture), Moscow (RU);

Vera Tchentsova – UMR Orient et Méditerranée (Monde byzantin), Paris (FR);

Miša Racocija – Завод за заштиту споменика културе Ниш (Institute for Cultural Heritage Preservation), Niš (RS);

Sarkadi Nagy Emese – Keresztény Múzeum (Christian Museum), Esztergom (HU);

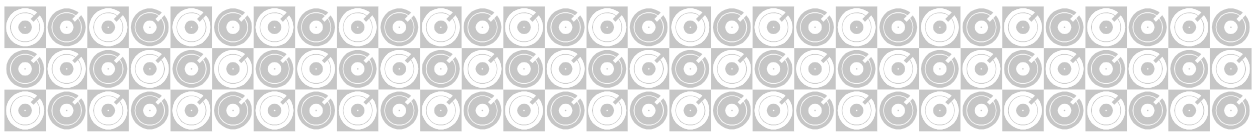
Szilveszter Terdik – Iparművészeti Múzeum (Museum of Applied Arts), Budapest (HU);

Marina Vicelja-Matijašić – Sveučilište u Rijeci (University of Rijeka), Rijeka (HR);

Cécile Voyer – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale UMR 7302 / Université de Poitiers, Poitiers (FR);

Veneta Yankova – Шуменски университет „Епископ Константин Преславски" (‚Constantine of Preslav' University of Shumen), Shumen (BG).

studies



études

Et ainxi comme Dieu het orgueil…
L'allégorie de Prudence faite histoire dans la Chronique de Morée

Yaroslav Stadnichenko
CÉSCM UMR 7302 - Université de Poitiers (FR)

SUMMARY : The *Chronicle of Morea*, a text written in the 14th century at the crossroads of Western and Byzantine worlds, features an episode in which a certain Kantakouzenos, a Byzantine general, is killed during a brief encounter of the Byzantine and the Moreote armies near a place called *Sergiana*. The episode appears in all three main versions of the Chronicle—Greek, French, and Aragonese—although the details of the anecdote are different. The French version of the *Chronicle* explains the death of Kantakouzenos as an act of divine punishment for the deadly sin of pride. This article argues that the episode was at least indirectly inspired by the *Psychomachia* of Prudentius, an allegorical poem of the early 5th century which exerted an immense influence on the Medieval West, thus proving that the Principality of Achaia belonged to the same cultural space. This recalls several other examples of *Psychomachia*'s influences, both in literature and art, notably in France. The differences between the three versions of the *Chronicle of Morea* are also analyzed in connection to this particular episode.

KEYWORDS: Prudentius; *Chronicle of Morea*; medieval historiography; literary influences; divine intervention.

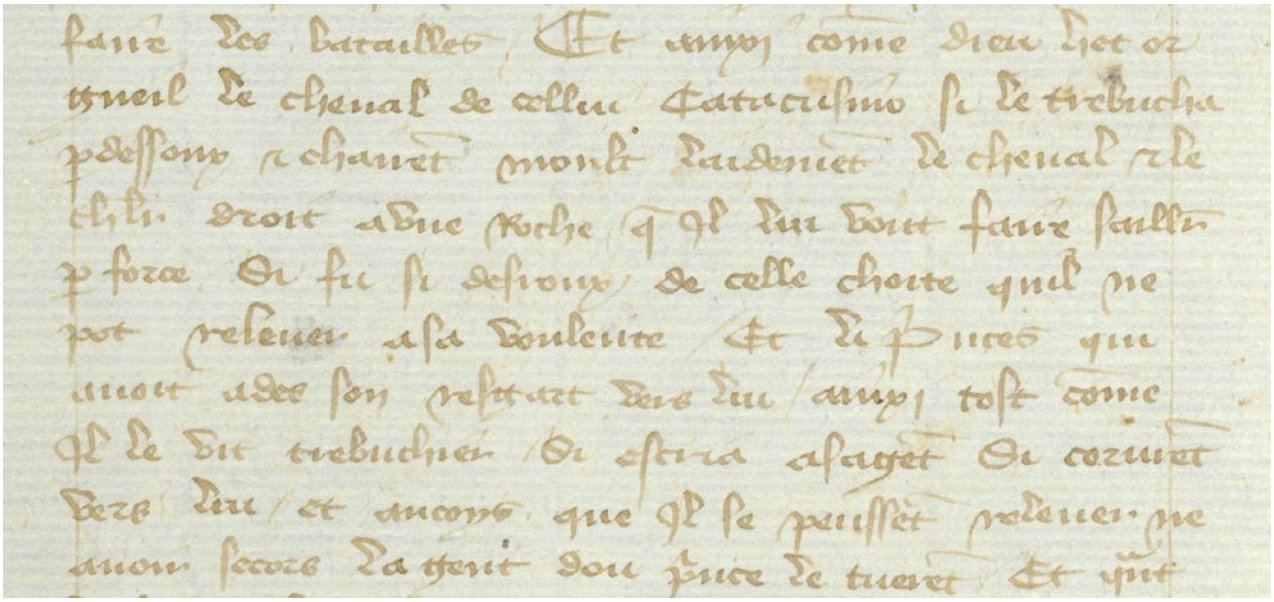
REZUMAT: *Cronica Moreei*, un text scris în secolul al XIV-lea la răscrucea dintre lumea occidentală și cea bizantină, face referire la un episod în care un anume Kantakouzenos, un general bizantin, este ucis în timpul unei scurte întâlniri a armatelor bizantină și moreotă în apropierea unui loc numit Sergiana. Episodul apare în toate cele trei versiuni principale ale *Cronicii* – greacă, franceză și aragoneză –, dar detaliile anecdotei diferă. Versiunea franceză explică moartea lui Kantakouzenos drept un act de pedeapsă divină pentru păcatul de moarte al mândriei. Autorul demonstrează că episodul a fost cel puțin indirect inspirat de *Psihomahia* lui Prudentius, un poem alegoric de la începutul secolului al V-lea care a exercitat o influență imensă asupra Occidentului medieval, dovedind astfel că Principatul Ahaiei aparținea aceluiași spațiu cultural. *Psihomahia* a avut numeroase alte ecouri, atât în literatură, cât și în artă, mai ales în Franța. Diferențele dintre cele trei versiuni ale *Cronicii Moreei* sunt, de asemenea, analizate în legătură cu acest episod singular.

CUVINTE CHEIE: Prudențiu; *Cronica Moreei*; istoriografie medievală; influențe literare; intervenție divină.

La Morée occupée par les Latins après la Quatrième croisade était considérablement éloignée de la France, mais elle appartenait au même espace culturel. Les modes culturelles françaises arrivaient de temps à autre dans cette Morée reculée et faisaient surface dans la littérature. L'un des exemples les plus connus est le poème sur la *Guerre de Troie* (*Ὁ Πόλεμος τῆς Τρωάδος*), basé sur une version tardive du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure,[1] mais il y a d'autres textes qui peuvent témoigner de cette influence culturelle occidentale. La recherche que nous présentons par la suite concerne une échauffourée qui a eu lieu lors d'une rencontre des armées byzantine et moréote dans le Péloponnèse, et dont la scène est décrite dans la version française de la *Chronique de Morée* (XIVe siècle). Cette anecdote emprunte sa structure narrative et plusieurs choix lexicaux à la *Psychomachie* de Prudence, poème latin du début du Ve siècle mettant en scène un combat entre vices et vertus, texte fondamental pour la culture de l'Occident médiéval.

Avant de passer à la découverte proprement dite, il est nécessaire de dresser une présentation générale de la tradition multilingue de la *Chronique de Morée*. Or, la *Chronique* a plusieurs versions – française, grecque, italienne et aragonaise –, et au moins cinq manuscrits principaux. Deux manuscrits conservés à Copenhague (*Kongelige Bibliothek*, ms Fabricius 57 – fin du XIVe siècle) et Paris (BnF, f. gr. 2898 – XVIe siècle), copiés dans plusieurs autres, transmettent une version grecque rédigée en vers politiques de quinze syllabes. Cependant, les deux versions ne présentent pas tout à fait le même texte, s'agissant sans doute de deux rédactions différentes. Les autres versions sont toutes en prose.[2] Celle en italien du manuscrit de Venise (*Biblioteca Nazionale Marciana*, Ital. VII 712 (8754) – daté du XVIIIe siècle) n'est qu'une traduction tardive, abrégée et imprécise, de l'une des versions grecques, ce qui l'élimine de la liste des textes à comparer dans la présente étude.[3] La version aragonaise du manuscrit de Madrid (*Biblioteca Nacional de España*, ms 10131 – fin du XIVe siècle) constitue un essai de recomposition d'une histoire de la région fait dans le dernier quart du XIVe siècle pour Juan Fernández de Heredia, grand maître des Hospitaliers et bailli de Morée.[4] Quant à la version française du manuscrit de Bruxelles (KBR / *Koninklijke Bibliotheek*-Bibliothèque royale, ms 15702 – daté du tournant du XVe siècle), elle semble être le remaniement d'un texte antérieur, peut-être abrégé à partir de la version-source, dont la plupart des détails semblent correspondre au récit du manuscrit grec de Copenhague, avec peu de détails en accord avec le manuscrit grec de Paris.[5] Il est pourtant difficile d'affirmer avec certitude si le prototype perdu de la *Chronique* était

Fig. 1. *Détail de la représentation de l'Orgueil jeté de son cheval sur un pilier de la basilique Saint-Julien de Brioude (Auvergne). Peinture de la fin du XIIe siècle-début du XIIIe siècle.*
Cliché: Anca Crișan.



▲ Fig. 2. *La mort du Cantacuzène dans la version française de la* Chronique de Morée*, manuscrit de Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 15702, f. 64v, daté du début du XV^e siècle. Imprimé d'écran d'après le fac-similé disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque royale de Belgique.*
Source: https://uurl.kbr.be/1734177.

rédigé en français ou en grec. C'est pourquoi la prééminence d'une version grecque ou française (a) fait l'objet d'une polémique active. La recherche considère que les quatre (ou cinq) textes ont un ancêtre commun, source d'inspiration pour toutes les versions conservées, dans toutes les langues, mais l'idiome et la forme de cette version primitive sont impossibles à deviner.[6] Dans le cas précis de notre étude, l'incertitude concernant la source nous oblige à prendre en compte deux hypothèses de travail : un emploi « auctorial » de la scène prudentienne, dès la version primitive de la *Chronique de Morée* ; ou une banale réécriture et intégration dans la version française, à une date ultérieure.

Nous suivrons une position 'agnostique', pour emprunter le terme de T. Shawcross,[7] et ne prendrons en compte que les faits certains. L'auteur de la *Chronique* était probablement un laïc, dont l'origine sociale et ethnique demeure encore peu claire (notaire, chevalier, Latin, Grec ou Latin hellénisé).[8] Les datations des versions grecque et française sont également débattues. En effet, la seule information fiable est que les trois versions qui nous intéressent – française, grecque et aragonaise – ont été composées entre la fin du XIII^e siècle et le 24 octobre 1393.[9] Comme son titre l'indique, la trame narrative de la *Chronique* se focalise sur l'histoire de la Morée ; elle n'évoque d'autres régions qu'en lien avec le Péloponnèse. Cependant, les versions grecque et française commencent par l'histoire de la Première croisade. La version grecque s'arrête aux événements qui suivent l'année 1292 ; tandis que la version française continue bien au-delà du tournant du siècle suivant. Quant à la version aragonaise, elle continue jusqu'en 1377. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'une grande partie de la *Chronique*, notamment sa version grecque, raconte l'histoire du prince de Morée Guillaume II de Villehardouin (r. 1246-1278).[10] Or, l'événement qui retiendra notre attention, inspiré par la scène prudentienne, fait partie d'un passage narratif qui relate la guerre entre le prince et l'empereur nicéen, puis byzantin, Michel VIII Paléologue (r. 1259-1282).

Après la défaite d'une coalition épirote-moréote-sicilienne dans la bataille de Pélagonia (1259), Guillaume II de Villehardouin, prince de Morée, devient prisonnier de Michel VIII Paléologue et se voit contraint d'offrir en rançon trois forteresses du Sud-ouest du Péloponnèse. De retour en Grèce continentale, Guillaume II essaie de récupérer une partie des terres perdues. Ainsi, le conflit avec les Byzantins recommence en 1262. Dans le texte de la *Chronique*, deux nœuds narratifs à haute portée symbolique s'arrêtent sur les victoires des Latins à Prinitsa (1263) et Makryplagi (1264). Les versions française et grecque racontent, par ailleurs, que la victoire emportée à Prinitsa a été le résultat d'une intervention hagiophanique (et/ou mariale) ; tandis que la bataille de Makryplagi ne témoigne d'aucune intervention divine. L'anecdote qui nous intéresse est insérée entre les deux événements et évoque, de façon fort rhétorique, la punition divine. C'est ici que la chute 'orgueilleuse' du cheval d'un chef de guerre byzantin – clairement inspirée du poème de Prudence – se serait produite. Or, il est évident que le but de cette étude n'est pas une analyse de stratégie militaire, qui a déjà fait l'objet d'autres publications.[11] Notre intérêt porte uniquement sur la trame narrative du conflit qui a eu lieu près du *casal de la Sergenay* (selon la version française – reproduite ci-après en original) ou à *Σεργιανά*, (selon la version grecque) :

> *Et quant il furent au casal de Sergenay, si virent leurs anemis, qui estoient appareilliés et arrangiés, qui les attendoient pour combatre la endroit en la chappelle de Saint Nicolay. Lors yssi li princes hors dou casal et fist arrengier les batailles; et se tenoient droit dessus la voye grande, attendant de combatre. Et ainxi comme les batailles se tenoient d'une part et d'autre, .i. grant riche homme de Costantinople que on appelloit Catacuzino, liquelx estoit chapitaine de l'ost et compaignon dou frere a l'empereor, soiant armés sus son cheval, portant son courure et son arc et une mace en sa main, si commença a esperonner son cheval entre les .ii. os par devant nostre gent, adonc ça adonc là, et inbobant et* [f. 64v] *desprisant nostre gent pour ce qu'il les veoit ainxi poy contre les leurs. Et quant il ot assés chevaucié sus .i. cheval, si monta sus .i. autre cheval et, sa mace en sa main, esperonnant cellui cheval ainxi comme l'autre par devant nostre gent. Si*

furent aucun de la gent dou prince qui voulentiers eussent coru sur lui, mais li princes ne les laissa pour non rompre la gent et pour non deffaire les batailles. Et ainxi comme Dieu het orgueil, le cheval de cellui Catacusino si le trebucha par dessoux; et chairent moult laidement, le cheval et le chevalier, droit a une roche que il lui vout faire saillir par force. Si fu si desroux de celle choite qu'il ne pot relever a sa voulenté, et li princes, qui avoit adés son resgart vers lui, ainxi tost comme il le vit trebuchier, si escria a sa gent; si corurent vers lui et, ançoys que il se peust relever ne avoir secors, la gent dou prince le tuerent. Et quant le frere de l'empereor vit ceste mesceance avenir a cellui Catacusino, liquelx estoit .i. des plus grans seignurs de Constantinople et tenus aucques le plus vaillant homme de Romanie, et estoit aussi chapitaine de l'ost et le meillor homme qu'il eust en sa compaignie, si ne vout mie combatre avec le prince, ains fist pranre le corps de Catacusino et l'envoia avant, et puis fist partir sa gent ordinément, l'une bataille apres l'autre, et s'en party en tel maniere, sans combatre au prince. Et li princes, [f. 65r] qui sages estoit, quant il vit celle bele aventure avenir, que le frere de l'empereor avoit perdu son chapitaine et que il se partoit cortoisement de son païs sans combatre ne faire nulle autre novitee, si fu conseilliés de soy tenir en pais, sans combatre ne chassier celle gent, pour ce que il ne avoit mie tant de gent que il peust contrester a eaux; car se par aventure il estoit desconfis, il perderoit son païs [cf. Fig. 2].[12]

Si l'on ignore le modèle prudentien, l'anecdote, en soi, peut passer pour véridique ou bien possible – à l'instar de tant d'autres anecdotes réelles ou imaginées, qui relatent des provocations guerrières en début de bataille, à commencer par le chevalier-jongleur Taillefer à Hastings, en 1066. Un certain Cantacuzène, membre de l'entourage de Michel VIII Paléologue, serait l'un des chefs de l'armée byzantine dirigée par le frère de l'empereur. Ce Cantacuzène caracole sur sa monture en face des troupes moréotes. Il se moque des Grecs et Latins qui composent l'armée du prince et dédaigne les ennemis peu nombreux. Il change de destrier et continue ses moqueries. Les Francs veulent l'attaquer, mais le prince ne le leur permet pas, car il saisit la provocation de la part des Byzantins. Soudainement, *comme Dieu het orgueil*, le cheval de Cantacuzène trébuche sur une pierre que son cavalier voulait lui faire sauter. Après la chute, le Byzantin ne peut plus se relever ; les Francs courent vers lui et le tuent. Finalement, après avoir récupéré le corps de Cantacuzène, les Byzantins se retirent sans livrer bataille ; et le prince ordonne à ses troupes de ne pas poursuivre les ennemis. L'anecdote s'arrête ici.

La moralité est simple : un chef byzantin arrogant est puni par la grâce divine pour son péché. Néanmoins, l'histoire est beaucoup plus complexe qu'il ne le paraît à première vue. La version grecque évoque ici un mûrier ou roncier (*βάτος*) et celle en aragonais mentionne un fossé (*fosado*). Or, la chute dans un fossé est un grand classique de la littérature allégorique médiévale, à commencer justement par la *Psychomachie* de Prudence. Dans l'un des épisodes guerriers de ce poème, *Superbia* (Vanité ou Orgueil) – dame bien habillée et arrogante – chevauche à la tête de la grande armée de vices, se moquant des vertus, ses ennemies, dont les forces seraient inferieures et mal armées. Par la suite, pendant qu'elle essaie d'écraser les ennemis sous les pieds de son cheval, *Superbia* tombe dans un fossé creusé par une alliée, *Fraus* (Fraude). C'est à ce moment que *Mens humilis* (Humilité) approche *Superbia*, saisit l'épée que *Spes* (Espérance) lui tend et tranche la tête de son ennemie. Espérance tire la moralité : Dieu brise tout orgueil.

Or, à bien regarder, l'anecdote racontée dans la *Chronique de Morée* suit de très près la trame et les détails de ce combat entre les vices et les vertus que nous venons de résumer. Il suffit de lire le passage dans le texte allégorique de Prudence – dont nous reproduisons ci-après l'original et la traduction–[13] pour saisir immédiatement toutes les coïncidences:

Forte per effusas inflata Superbia turmas
effreni uolitabat equo, […].

Hoc sese ostentans habitu uentosa uirago
inter utramque aciem supereminet et faleratum
circumflectit equum uultuque et uoce minatur
aduersum spectans cuneum, quem milite raro
et paupertinis ad bella coegerat armis
Mens humilis, regina quidem sed egens alieni
auxilii proprio nec sat confisa paratu.
Spem sibi collegam coniunxerat, edita cuius
et suspensa ab humo est opulentia diuite regno.
ergo Humilem postquam male sana Superbia mentem
uilibus instructam nullo ostentamine telis aspicit,
in uocem dictis se effundit amaris: […]

Talia uociferans rapidum calcaribus urget
cornipedem laxisque uolat temeraria frenis
hostem humilem cupiens inpulsu umbonis equini
sternere deiectamque supercalcare ruinam.
sed cadit in foueam praeceps, quam callida forte
Fraus interciso subfoderat aequore furtim
Fraus detestandis uitiorum e pestibus una
fallendi uersuta opifex, quae praescia belli
planitiem scrobibus uiolauerat insidiosis
hostili de parte latens, ut fossa ruentes
exciperet cuneos atque agmina mersa uoraret,
ac, ne fallacem puteum deprendere posset
cauta acies, uirgis adopertas texerat oras
et superinposito simularat caespite campum.
at regina humilis, quamuis ignara, manebat
ulteriore loco nec adhuc ad fraudis opertum
uenerat aut foueae calcarat furta malignae.
hunc eques illa dolum, dum fertur praepete cursu,
incidit et caecum subito patefecit hiatum.
prona ruentis equi ceruice inuoluitur ac sub
pectoris inpressu fracta inter crura rotatur

At uirtus placidi moderaminis, ut leuitatem
prospicit obtritam monstri sub morte iacentis,
intendit gressum mediocriter, os quoque parce
erigit et comi moderatur gaudia uultu.
cunctanti Spes fida comes succurrit et offert
ultorem gladium laudisque inspirat amorem.
illa cruentatam correptis crinibus hostem
protrahit et faciem laeua reuocante supinat.
tunc caput orantis flexa ceruice resectum
eripit ac madido suspendit colla capillo.
extinctum uitium sancto Spes increpat ore:
'desine grande loqui, frangit deus omne superbum […]'.

[TRADUCTION FRANÇAISE].

À ce moment, la Vanité, bouffie d'orgueil, caracolait sur un cheval fougueux au milieu des escadrons répandus dans la plaine.

[…] [Orgueil et son cheval].

L'orgueilleuse guerrière parade dans cette attitude entre les deux armées qu'elle dépasse de sa haute taille ; elle fait décrire des cercles à son cheval décoré, et du regard

et de la voix elle lance des menaces en fixant le bataillon placé en face d'elle ; il était formé de soldats peux nombreux, aux armes misérables, qu'avait rassemblé pour la guerre l'Humilité. Celle-ci est une reine, il est vrai, mais elle a besoin du secours d'autrui, et manque de confiance dans ses propres ressources. Elle s'était adjointe comme compagne l'Espérance, dont la fortune est là-haut et plane loin de la terre dans un riche royaume. Donc, lorsque la Vanité hors d'elle-même aperçoit l'Humilité munie d'armes à bon marché, sans aucun apparat, elle se répand en paroles acerbes :

[…] [suit le discours méprisant de l'Orgueil].

En vociférant ainsi, elle presse de l'éperon son coursier rapide, et inconsidérément vole à bride abattue, dans son désir de renverser son humble ennemie d'un coup de son bouclier en cuir de cheval, et de fouler aux pieds de sa monture son cadavre abattu. Mais elle tombe la tête la première dans une fosse, que justement l'astucieuse Fraude avait creusée en cachette en éventrant la plaine ; la Fraude, un des fléaux détestables que sont les vices, artificieuse inventrice des tromperies qui, prévoyant la guerre, avait endommagé le terrain plait de trous perfides, en se cachant du côté de l'ennemi, afin que la tranchée reçut les bataillons volant au combat et engloutît les troupes qui s'y enfonceraient ; et pour que l'armée prudente ne pût apercevoir ce puits traître, elle en avait recouvert et l'orifice de branchages, de manière à le cacher ; puis, en plaçant du gazon par-dessus, elle lui avait donné l'aspect du sol. Mais la reine humble, bien qu'elle ne sût rien, restait de l'autre côté, elle n'était pas encore venue jusqu'à l'embûche tendue par la Fraude, et n'avait pas mis le pied sur la ruse de la fosse funeste. L'orgueilleuse amazone, en se précipitant au galop, rencontre ce piège, et sous elle le gouffre caché s'ouvre subitement. Penchée en avant, elle glisse le long du cou du cheval qui s'abat, et roule parmi les pattes brisées, sous le choc du poitrail. La Vertu à la douce conduite, quand elle voit brisée la folie du monstre, abattu et près de mourir, se dirige sans hâte vers lui ; elle lève un peu la tête et son visage modeste laisse paraître une joie discrète. Comme elle hésite, sa fidèle compagne l'Espérance vient à son aide, lui tend un glaive vengeur et lui inspire l'amour de la gloire. L'Humilité saisit par les cheveux son ennemie ensanglantée et la tire hors du trou ; de sa main gauche, elle lui incline la tête en arrière, puis, malgré ses supplications, elle lui courbe le cou, lui tranche la tête, l'arrache du tronc et la lève en l'aire en la tenant par la chevelure humide. L'Espérance, de sa bouche sacrée, invective le vice mort : 'Cesse de parler avec hauteur ; Dieu brise tout orgueil […]'.

Une comparaison raisonnée des deux textes montre que les coïncidences ne touchent pas seulement à la macrostructure ; mais qu'une série d'éléments remarquables ont été repris assez fidèlement à partir de la *Psychomachie* prudentienne : la moquerie ; le général orgueilleux et ses forces supérieures ; les forces du bien (peu nombreuses) qui ne cèdent aucunement à la provocation ; la réitération de la caracolade, etc. En revanche, d'autres détails ne se retrouvent pas dans le texte de la *Chronique* – par exemple, la description presque cinématographique de la décapitation finale ou la création délibérée du fossé –, mais leur absence peut être dictée par une impossibilité de concilier l'allégorie avec la réalité historique, ou bien par le fait que l'auteur de la version française n'avait pas eu sous les yeux le texte de Prudence et avait achevé son pastiche de mémoire. Dans cette clé de lecture allégorique, l'armée moréote joue le rôle de l'Humilité, car elle est composée des Moréotes que saint Georges (et la Mère de Dieu) avai(en)t aidés dans la bataille de Prinitsa ; le prince Guillaume joue le rôle de l'Espérance ; Cantacuzène : la Vanité, l'Orgueil des Byzantins ; et les Byzantins eux-mêmes : des vicieux. À un niveau supérieur, du point de vue de la macrostructure du récit, l'anecdote sert de réparation au discours prononcé par Michel VIII Paléologue suite à la défaite du prince Guillaume lors de la bataille de Pélagonia :

'Princes Guillermes, bien monstrés que vous estes françoys, car le grant orgueil et l'outrecuidance des François les met adés arrieres de leur entendement. Et certes, se vous fussiés teux comme vous deveriés estre, bien seroit droys que vous eussiés cogneu huimais que par vostre grant [f. 57r] *orgueil ysy vous a Dieu abatu en tel maniere qu'il vous a amené a ma prison. Si ne voulés mie cognoistre vostre pechié, ains cuidiés partir de moy pour vos orgueilleuses paroles et par malice; de quoy je vous promet sur ma foy et par mon serement que vous ne partirez jamais de ma prison pour raenchon de monoie, et se vous partés de devant moy de present et vous en alés en vostre prison, car jamais autre chose n'avreys riens de moy'*.[14]

De plus, le discours de la Vanité dans le texte prudentien peut également passer pour le discours d'un Byzantin de souche, de retour dans le Péloponnèse pour réclamer les terres de ses ancêtres, bien qu'il n'y ait aucune preuve qu'un discours similaire aurait pu être inclus dans la version primitive de la *Chronique de Morée*.[15] Sans donner trop d'importance à ce dernier aspect, nous dirons uniquement que la *Psychomachie* de Prudence et la version française de la *Chronique de Morée* sont liées par un rapport de type transtextuel.[16] Ce rapport est mis en évidence par la moralité de l'histoire prudentienne (*frangit Deus omne superbum*) qui trouve son correspondant ambigu et maladroit, presqu'illogique, dans les mots qui ouvrent l'anecdote française (*come Dieu het orgueil*). Nous attirons également l'attention du lecteur sur le syntagme typiquement romanesque *bele aventure*, qui définit l'aventure en rapport avec la merveille.[17] Dans le cas précis de la version française de la *Chronique*, le mot *aventure* est fréquent, mais le syntagme *bele aventure* n'apparaît que dans ce fragment. Il y aurait donc un aspect miraculeux à prendre en compte. L'allégorie s'est faite histoire.

Or, notre anecdote se trouve aussi dans les autres versions de la *Chronique*. La version grecque (cf. le texte du manuscrit de Copenhague et sa traduction parallèle, *vide infra*) suit la même trame ; mais elle supprime certains aspects importants de l'histoire et parle d'un 'mûrier', d'un 'roncier' ou des 'broussailles' au lieu d'un 'fossé' (version aragonaise) ou d'un 'rocher' (version française). De la même manière, la fin de l'anecdote grecque ne présente pas un prince Guillaume prudent ordonnant à ses troupes de ne pas poursuivre l'ennemi ; mais plutôt un prince belliqueux, calmé par les hommes de son entourage, qui lui expliquent les risques qu'une poursuite pourrait engager. De plus, il n'y a aucune mention du nom de Dieu – ce qui élimine l'aspect miraculeux de l'histoire –, tout comme il manque le remerciement à Dieu marquant la fin de deux autres victoires latines lors du même conflit. Certains détails sont plus pertinents, notamment le rôle militaire précis de Cantacuzène (chef de l'avant-garde byzantine). D'autres le sont moins, comme le changement du cheval, la chute et la mort, traités de manière trop expéditive. Et pourtant la logique reste la même : le mépris du Cantacuzène est déterminé par les forces exiguës de l'armée moréote. Mais il y a également un petit détail, absent de la version aragonaise, qui permet de scruter de plus près le rapport du texte grec avec la version française.

Version grecque (Καλονάρος 1940, p. 210-212)

Ὁλόρθα τὸν ἐδιάβασαν στὰ Σεργιανὰ πλησίον·
ἀπάνω πρὸς ἀνατολὰς ἐκεῖ τὸν ἀππλικέψαν.
Κλησίδιν ἔνι ἐκεῖ μικρὸν τὸ λέουν Ἅγιον Νικόλαον,
εἰς τὸ Μεσίσκλιν τὸ λαλοῦν τοῦ τόπου γὰρ τὸ ἐπίκλην,
ἐκεῖ ἔστησαν τὴν τέντα του κ' ἐκατουνέψανέ τον.
Τὰ πλάγια ὅλα ἐγέμισαν κι οἱ κάμποι τὰ φουσσᾶτα·
ἐκεῖ ἐσπερῶσαν κ' ἔμειναν ἐκείνην τὴν ἐσπέραν.

Καὶ τὸ αὔριο ἐξημερώνοντα, ὥρα ἀνατελμάτου,
ἦλθεν ἐκεῖ ὁ πρίγκιπας μὲ τὰ φουσσᾶτα ὅπου εἶχεν.
Οἱ καβαλλάροι καὶ πεζοὶ ὅλοι μετ' αὖτον ἦλθαν·
ἐχώρισεν τ' ἀλλάγια του, τρεῖς σύνταξες ἐποῖκεν.
Ἐξέβην ἐκ τὰ Σεργιανὰ ἐκεῖ πρὸς τοὺς Ρωμαίους
κ' ἐστήκασιν οἱ σύνταξες ἕτοιμες τοῦ πολέμου.

Τὸ πρῶτο ἀλλάγιν τῶν Ρωμαίων κ' οἱ σύνταξες ὅπου εἶχεν
ἦτον τοῦ Καντακουζηνοῦ, τοῦ ἐπαινετοῦ στρατιώτου.
Ἐξέβη ἀπὸ τὸ ἀλλάγιν του ἀπάνω εἰς τὸ φαρίν του·
τὰ κούκουρά του ἐβάσταινε, τὸ ἀπελατίκι ἐκράτει·
ἀνάμεσα γὰρ τῶν Φραγκῶν καὶ τοῦ ἐδικοῦ του ἀλλάγι
ὑπάγαινε καὶ ἔρχετον φημίζοντα δρομαίως.

Κι ὅσον ἀπῆλθεν τρεῖς φορὰς μὲ τὸ ἄλογον ἐκεῖνο,
πεζεύγει, ἐμετασέλλησε κι ἀνέβη ἀπάνω εἰς ἄλλο,
κι ἄρξετο νὰ φημίζεται ἐμπρὸς ἀπὸ τοὺς Φράγκους.
Ἐκεῖνο γὰρ τὸ ἔκαμνεν Κατακουζηνὸς ἐκεῖνος,
κ' ὑπηγαινοέρχετον ἐκεῖ φημίζων τὸ φαρίν του,
εἰς καταφρόνησιν τῶν Φραγκῶν, διατὸ ἦσαν γὰρ ὀλίγοι,
κ' εἰς ἔπαρσιν κι ἀλαζονείαν, διατὸ ἦσαν οἱ Ρωμαῖοι
πλῆθος λαοῦ καὶ πλειότεροι παρὰ τὸ ἦσαν οἱ Φράγκοι.

Λοιπὸν ὑπηγαινοέρχετον τρέχοντα τὸ φαρίν του·
τὸ ἄλογο θυμώθηκε, τὸν καβαλλάρη ἐπῆρε
ἐκεῖ σιμὰ στὸν πρίγκιπα ἀπέσω εἰς ἕναν βάτον·
ἐπεδουκλώθην τὸ ἄλογο, ἐπέσασιν κ' οἱ δύο.
Τὸ ἰδεῖ ὁ λαὸς τοῦ πρίγκιπος ἐδράμασιν ἐκεῖσε,
τὸν καβαλλάρη ἐσφάξασιν, τὸ ἄλογον ἀπῆραν.

Τὸ ἰδεῖ ὁ Μέγας Δεμέστικος κι ὁ Μακρυνὸς ὁμοίως
τὸ πῶς ἐχάθη ἡ κεφαλὴ ὅπου εἶχαν στὰ φουσσᾶτα,
ἐφάνη τους ὁλοστινοὶ ἀπέθαναν κ' ἐκεῖνοι·
ἐδράξασιν κι ἀπῆραν τον οὕτως ἀποθαμμένον·
ἐδῶκαν τὰ σαλπίγγια τους, ἀπῆραν κ' ὑπαγαίνουν.

Ἠθέλησεν ὁ πρίγκιπας νὰ ὑπάγῃ στοὺς Ρωμαίους,
κι ὅλοι τὸν ἀνασκόψασιν, συνεμποδίσανέ τον,
λέγας, ὅτι ἂν μετασταθοῦν ἐτότε οἱ Ρωμαῖοι
καὶ τριγυρίσουν τὰ ἄλογα μὲ τὸ σαγιττολάσι,
πολλὰ ἐλαφρὰ τοὺς θέλουσιν σκοτώσει τὰ ἄλογά τους·
κι ἀφῶν ψοφήσουν τὰ ἄλογα καὶ πέσουν οἱ καβαλλάροι,
ὡσὰν γυναῖκες καὶ παιδία τοὺς θέλουσιν κερδίσει
καὶ θέλει χάσει ὁ πρίγκιπας πρῶτα τὸν ἐνιαυτόν του,
κι ἀπαύτου γὰρ τὸν τόπον του καὶ τὸν λαόν του ὅλον.
Ἀκούσων ταῦτα ὁ πρίγκιπας ὑπόμεινεν ἐνταῦτα,
κ' ἐστράφη εἰς τὸ ὁσπίτι του ἐκεῖ στὴν Ἀνδραβίδα.

Traduction (Bouchet 2005, p. 183-184)

Ils l'invitèrent [le grand domestique] à passer près de Sergiana et à établir son campement sur les hauteurs, à l'est. Il y a là une chapelle consacrée à saint Nicolas, à l'endroit nommé Messiscli. C'est là qu'ils dressèrent les tentes et prirent leurs quartiers. Leur campement recouvrit tous les coteaux et la plaine. Ils n'y passèrent qu'une seule nuit.

Le lendemain, au lever du jour, le prince vint là avec les troupes dont il disposait. Tous ses chevaliers et tous ses fantassins l'accompagnèrent. Il forma les bataillons et en fit trois divisions. Il quitta Sergiana pour marcher contre les Grecs. Les divisions se mirent alors en ordre de bataille.

Le premier escadron des Grecs et les compagnies qui le constituaient étaient sous le comman-dement de Cantacuzène, ce remarquable guerrier. Il se détacha de ses hommes, monté sur son coursier. Il portait un carquois et tenait une masse. Il allait et venait entre les Francs et ses propres lignes en lançant son cheval au galop à coups d'éperons.

Quand il eut accompli trois fois ces allées et venues, il descendit de cheval, et se fit seller un autre, le monta, et se mit à parader devant les Francs. Voilà comment agit Cantacuzène : il allait et venait, éperonnant son cheval, affichant son mépris pour les Francs, sous prétexte qu'ils n'étaient qu'un petit nombre, étalant son orgueil et son arrogance, parce que les Grecs avaient une immense armée et qu'ils étaient plus nombreux que les Francs.

Il allait donc éperonnant son cheval. Mais le cheval s'emballa et entraîna son cavalier dans un roncier, près du prince. L'animal s'étant empêtrée, la monture et son cavalier se retrouvèrent à terre. Dès qu'ils virent cela, les hommes du prince accoururent, égorgèrent le cavalier et s'emparèrent du cheval.

Quand le grand domestique et Macrynos s'aperçurent qu'ils venaient de perdre le chef de leur armée, ils se virent perdus eux aussi. Ils allèrent récupérer leur mort et firent sonner la retraite par les trompettes.

Le prince voulut poursuivre les Grecs, mais tout le monde le retint et l'en dissuada. On lui dit que s'ils faisaient volte-face et encerclaient leur cavalerie avec leurs archers, ils abattraient ai-sément leurs chevaux, qu'une fois les chevaux morts et les cavaliers à terre, ils les vaincraient comme il s'agissait de femmes et d'enfants, et que le prince perdrait d'abord la vie, ensuite son pays et son armée. Le prince se rangea à leur avis et s'en retourna chez lui, à Andravida

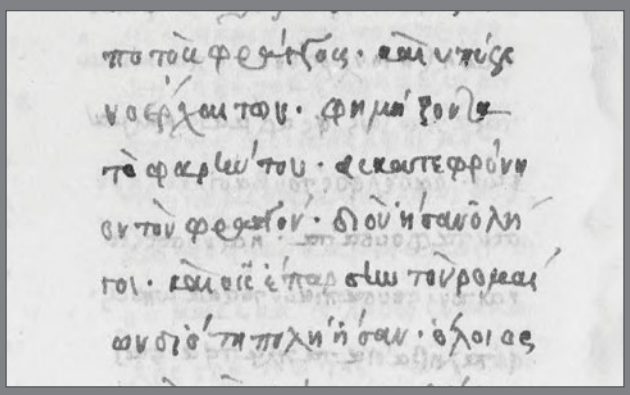
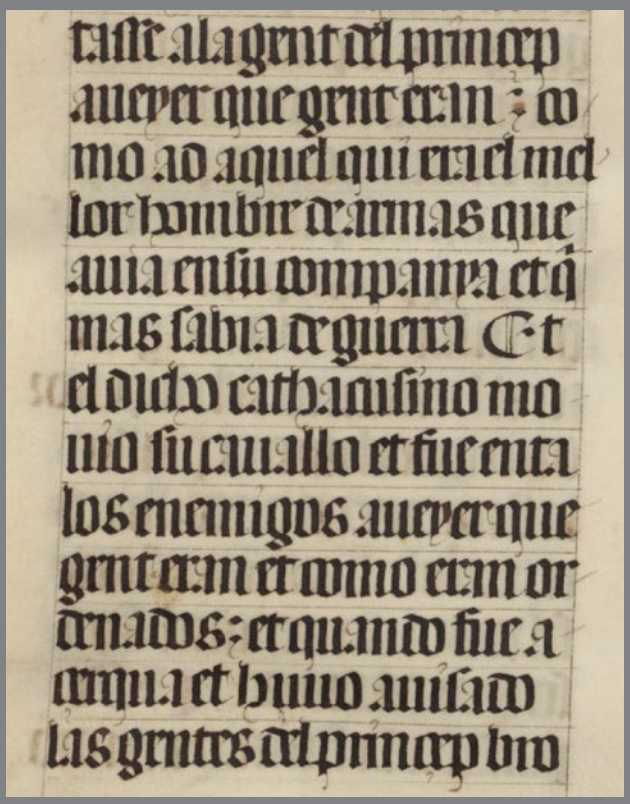
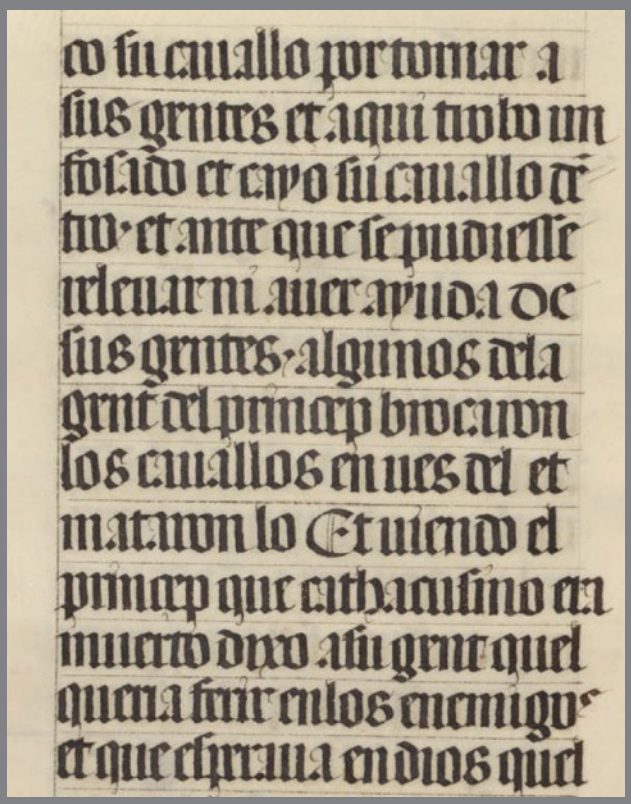


Fig. 3. *Le mépris du Cantacuzène dans la version grecque de la* Chronique de Morée, *manuscrit de Paris, Bibliothèque nationale de France, f. gr. 2898, f. 183vb, daté du premier tiers du XVI^e siècle. L'édition de Καλονάρος 1940 suit ici le texte du manuscrit de Copenhague. Le manuscrit de Paris présente un texte légèrement différent:* καὶ ὑπηγαινοέρχετον φημίζοντα τὸ φαρίν του, | εἰς κατεφρόνιον τῶν Φραγκῶν, διοῦ ἦσαν ὀλίγοι, | καὶ εἰς ἔπαρσιν τῶν Ρομαίων διότι πολλοὶ ἦσαν | ὁ λίος λαὸς καὶ φαίνετον πλέον παρὰ τοὺς Φράγκους. *Cf. l'ancienne édition de Schmitt 1904, p. 333.*
Imprimé d'écran d'après le fac-similé disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque nationale de France.
Source: https://gallica.bnf.fr/.





Texte aragonais (transcription en ligne)

Et el hermano del emperador dixo que el queria passar la flumayra o rio de Illiaco et yr a combatir con el que sil podia uençer quel seria senyor de la tierra. Et passada la flumayra uino [f. 225v] *a un luguar que aguora se clama Sanrto Nichola del Missiscli: et el prinçep Guillem qui era en Andreuilla con toda su gent sabido quel ermano del emperador auia passado la flumayra et era a Sancto Nichola el caualguo con toda su gent et uino a la Sargina et apres partio de alli et fue al encuentro de sus enemigos apres de una milla et aqui en el plano ordeno sus gentes: et el hermano del emperador uidiendo quel prinçep era aqui ordenado por fer batalla dixo a Cathacusino que se adeuantasse a la gent del prinçep a ueyer que gent eran: como ad aquel qui era el mellor hombre de armas que auia en su companya et qui mas sabia de guerra* **Et el dicho Cathacusino mouio su cauallo et fue enta los enemigos a ueyer que gent eran et como eran ordenados: et quando fue açerqua et huuo auisado las gentes del prinçep broco su cauallo por tornar a sus gentes et aqui trobo un fosado et cayo su cauallo dentro. et ante que se pudiesse releuar ni auer ayuda de sus gentes. algunos de la gent del princep brocaron los cauallos enues del et mataron lo** *Et uiendo el prinçep que Cathacusino era muerto dixo a su gent quel queria ferir en los enemigos et que esperaua en dios quel auria uictoria De que toda su gent començaron cridar a ellos a ellos Et el princep comando sonar las trompas et los otros estrumentes et caualguo con toda su gent et fue a ferir en sus enemigos Et ueyendo los grieguos et los turquos que Cathacusino era muerto et que los francos uinian a ellos por conbatir non osaron esperar los mas pusieron se en fugir enta las montanyas et boscages Et antes que pudiessen pleguar a las montanyas los francos los alcançaron ende mataron* [f. 226r] *en grant numero a piet et a cauallo Et auida el princep la uictoria sen torno en Andreuilla con sus gentes con grandes espullas de cauallos et de otras cosas muchas.*

Traduction française (p. 75, 77)

Et le frère de l'empereur dit qu'il voulait passer la rivière du Pénée et aller combattre avec le prince, car s'il pouvait le vaincre, il serait seigneur de la terre. Et après avoir passé la rivière, il vint en un lieu qui maintenant se nomme Saint-Nicolas de Messiscli. Et le prince Guillaume, qui était à Andravida avec tous ses gens, ayant appris que le frère de l'empereur avait passé la rivière et se trouvait à Saint-Nicolas, chevaucha avec tous ses gens et vint à la Sergiana, et après il partit de là et vint à la rencontre de ses ennemis, à distance d'un mille, et là dans la plaine il rangea ses gens. Et le frère de l'empereur, voyant que le prince était prêt pour faire la bataille, dit à Cantacuzène de s'avancer au-devant des gens du prince pour les reconnaître, car il le tenait pour le meilleur homme d'armes de sa compagnie et pour celui qui savait le mieux les choses de la guerre. Et ledit Cantacuzène poussa son cheval et fut au-devant des ennemis pour voir quelles gens c'étaient et comment ils étaient rangés ; et lorsqu'il fut près d'eux, il les reconnut, puis il brocha son cheval pour retourner vers ses gens et, en retournant, son cheval rencontra un fossé et y tomba. Et avant que Cantacuzène put se relever ni avoir du secours de ses gens, plusieurs de la compagnie du prince brochèrent leurs chevaux vers lui et le tuèrent. Et le prince, voyant que Cantacuzène était mort, dit à ses gens qu'il voulait combattre les ennemis et qu'il espérait en Dieu qu'il aurait la victoire. Alors tous ses gens commencèrent à crier : à eux! à eux! Et le prince fit sonner les trompettes et autres instruments et chevaucha avec tous ses gens et fut combattre les ennemis. Et les Grecs et les Turcs voyant que Cantacuzène était mort et que les Francs venaient pour les combattre, n'osèrent pas les attendre, mais se mirent à fuir jusqu'aux montagnes et aux bocages ; et avant qu'ils pussent y arriver, les Francs les atteignirent et leur tuèrent un grand nombre de gens à pied et à cheval. Et le prince, après avoir remporté la victoire, s'en retourna à Andravida avec ses gens et de grandes dépouilles de chevaux et d'autres choses.

Fig. 4. *La mort du Cantacuzène dans la version aragonaise de la* Chronique de Morée, *manuscrit de Madrid, Bibliothèque nationale d'Espagne, 10131, f. 225v (CCXXIV), daté de 1393. Imprimés d'écran d'après le fac-similé disponible en ligne sur le site de la Biblioteca Digital Hispánica.*
Source: http://bdh-rd.bne.es/.

Dans le texte grec, Cantacuzène est armé d'un arc – le texte mentionne un 'carquois' – et d'une massue. Or, c'est le 'carquois' qui pose problème, car il est nommé *courure*, un hapax emprunté au grec dont le seul correspondant serait le mot *χούχουρον*, présent au pluriel dans le texte de la *Chronique* grecque.[18] Cette prééminence de la version grecque du manuscrit de Copenhague permet d'entendre que le prototype, aujourd'hui perdu, devait contenir ce mot grec, soit sous forme d'hellénisme – s'il était rédigé en français –, soit en grec démotique. On peut donc en déduire que le 'carquois' devait être mentionné dans la version primitive du texte. Or, de son côté, la version aragonaise ne contient pas ce mot (*vide supra* le texte original et sa traduction). Elle efface une grande partie des détails et ne contient qu'un seul mot qui fait penser à un rapport direct avec la scène prudentienne : le fossé. S'agit-il d'une banale coïncidence, d'un accident de la traduction (ou de la tradition manuscrite) ? Ou bien son auteur avait eu sous les yeux une version différente de la *Chronique de Morée* ? Ce qui est certain, c'est que la version aragonaise (Fig. 4) renforce une clé de lecture rationaliste. Cantacuzène est parti en mission de reconnaissance. Il ne se moque pas de l'armée moréote et il n'est pas du tout orgueilleux. Il ne porte ni arc, ni massue, mais il tombe dans un fossé lorsqu'il est en train de faire demi-tour pour rejoindre ses troupes. Ce n'est donc pas étonnant que la mention de Dieu soit aussi absente de la version aragonaise. Le texte, en soi, n'a rien de miraculeux. C'est de la pure stratégie militaire (en réécriture) tournée vers le passé. L'allégorie n'existe pas, parce qu'elle a été, sans doute, éliminée.

Il reste à savoir si l'allégorie elle-même était présente dans la version primitive, car les différences entre la version française et les versions grecques peuvent s'expliquer, d'une part, par une banalisation de l'histoire dans les versions grecques (œuvre d'un autre écrivain qui ne connaissait pas la référence à Prudence ou qui avait dû supprimer certains mots et expressions pour des raisons métriques et prosodiques) ; d'autre part, par une volonté auctoriale de l'auteur de la version française, qui a ajouté la référence transtextuelle à la *Psychomachie*.

Or, la version grecque mentionne les concepts de *καταφρόνησις* ('mépris', ici pour les Français), *ἔπαρσις* ('élévation') et *ἀλαζονεία* ('arrogance', 'prétention', car les Romains étaient plus nombreux), tous en rapport avec Cantacuzène, mais il manque le motif de la punition divine. Les concepts utilisés auraient pu être connus par l'auteur – soit un Grec, soit un Franc hellénisé. Dans la littérature grecque didactique, cette réprobation de l'orgueil est fréquente.[19] Il est donc fort possible que le choix des mots dans la version grecque de la *Chronique* (cf. Fig. 3) puisse avoir été déterminé par un automatisme de la langue grecque, où ces concepts étaient bien attendus, et non pas par un rapport transtextuel avec un autre texte. Cependant, le mot *ἀλαζονεία* apparaît dans d'autres contextes de notre version grecque, souvent en rapport avec le *topos* des Francs arrogants. On l'aperçoit dans le discours de Michel VIII Paléologue après la bataille de Pélagonia – *Πρίγκιπα, φαίνεται καλὰ ὅτι Φράγκος ὑπάρχεις, | διατὶ ἔχεις τὴν ἀλαζονείαν, ὡς τὸ ἔχουσιν οἱ Φράγκοι* (« Prince, vous montrez bien par là que vous êtes un Franc, puisque vous avez l'arrogance propre à ce peuple ») –[20] déjà mentionné dans sa version française ; ou bien lors de la défaite du duc d'Athènes Gautier de Brienne, causée par les Catalans – *Οἱ Κατελᾶνοι ἐσύμπεφταν δουλωτικὰ εἰς τὸν δοῦκαν· | κ' ἐκεῖνος ἀπὸ ἀλαζονείας, ὡς τὸ ἔχουσιν οἱ Φράγκοι* (« Les Catalans présentèrent au duc leurs plus plates excuses, mais lui, poussé par une arrogance familière aux Francs… »).[21] La formule grecque est identique, elle semble être un automatisme de la poésie épique démotique.

Or, le discours de Michel VIII Paléologue fait partie d'une série plus longue de discours qui s'articulent autour du concept de l'orgueil et de sa conséquence : la punition divine. Dans la *Chronique de Morée* (versions grecques et française), la mort de Cantacuzène constitue donc une sorte de compensation pour le discours prononcé par Michel VIII Paléologue après Pélagonia, et ce dans une perspective globalisante établie par les paroles de Guillaume II de Villehardouin plus tard, après la bataille de Makryplagi. Dans le dialogue qu'il a avec le grand domestique après la bataille de Makryplagi, Guillaume accuse les Byzantins d'avoir envahi ses terres et affirme que Dieu rétablira la justice, en punissant l'empereur. La formule de la fin de son discours – *Et ainxi me ayt Dieu a l'ame et au corps…* –[22] constitue par ailleurs un écho de la formule de Sergiana (*Et ainxi come Dieu het orgueil…*).[23] L'histoire des conflits péloponnésiens de 1263-1264 correspond au discours prononcé par l'empereur Michel VIII Paléologue après la bataille de Pélagonia : le miracle de Prinitsa (dans la version grecque de la *Chronique*) témoigne de la colère divine (réparation de la colère de l'empereur contre le prince) ; l'anecdote de Sergiana, autrement dit la punition de l'orgueil des Byzantins, sert de compensation pour la punition de l'orgueil de Guillaume dans le discours du Paléologue ; et la dernière bataille, celle de Makryplagi, en particulier le discours princier après la bataille, joue le rôle d'un bilan. Cet effet de macrostructure témoigne du fait que les passages étaient liés par un rapport de compensation dans la trame narrative de la présumée version primitive de la *Chronique*. Il est donc fort possible que l'allégorie prudentienne soit déjà présente dans le prototype et que les versions grecques aient opéré une banalisation.

Cet emprunt transtextuel de la *Psychomachie* dans la version française de la *Chronique de Morée* ne doit pas surprendre. La littérature médiévale française connaît plusieurs textes inspirés par le poème de Prudence. Plusieurs 'batailles' et 'tournois' parsèment la littérature du XIII^e^ siècle : *La Bataille des Vices contre les Vertus* de Rutebeuf, *Le Tournoi de l'Antéchrist* de Huon de Mery, *Le Tournoiement d'Enfer* et une *Voie de Paradis* anonyme,[24] où le combat des vices et des vertus est représenté par un tournoi ou par la défense d'une forteresse de l'âme assiégée.[25] Le duel de l'Orgueil et de l'Humilité refait par ailleurs surface dans le *Tournoi de l'Antéchrist* – le plus long et détaillé de ces poèmes – tout en étant accompagné par le duel du Mépris et de l'Obédience, ainsi que de celui qui oppose Arrogance et Patience. Dans deux des quatre textes déjà cités, le duel se termine par la chute de l'Orgueil de son cheval qui a trébuché.[26]

La *Psychomachie* a survécu jusqu'à nos jours dans plusieurs centaines de manuscrits (Fig. 5-14). Elle était lue pour l'apprentissage du latin ; elle inspirait les peintres, les sculpteurs des églises et les prêcheurs. Le thème du combat des vices et des vertus et notamment la scène de la chute de l'Orgueil se trouvaient partout dans la littérature et l'art français, bien avant le XIV^e^ siècle. On trouve,

SUPBIA IHT URMAS EFFRENE VOLITAT EQUO

SUPBIA EQUITAT

SUPBIA IN EQUO MINATUR TURBIS.
HUMILITAS & SPES INTREPI DE STANT.

SUPBIA INRUERE VULT SUPHUMILITATE

SUPBIA CADIT IN FOVEA.

HUMILITAS DERIDET SUPBIAM
IACENTEM.

SUPBIA. HUMILITATI SPES
OFFERT GLA
DIUM.

HUMILITAS AMPUTAT CAPUT SUPBIE

Fig. 5-14. *Illustrations de l'histoire de l'Orgueil (*Superbia*) dans le manuscrit de Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, fonds latin 8085, f. 59v-61r (daté de la fin du IX^e^ siècle). Le manuscrit contient plusieurs textes de Prudence: le* Liber Cathemerinon *(f. 3r-11r, 37v-40r) ;* Liber Peristephanon *(f. 11r-22v) ;* Liber Apotheosis *(f. 40r-48r) ;* Amartigenia *(f. 48r-55r) ;* Psychomachia *(f. 55v-70r) ;* Contra Symmachum *(f. 70r-82v).*

5) feuillet 59v : Superbia *approche l'armée enemie (*SVPerBIA IN TVRMAS EFFRENE VOLITAT EQVO*) ;*

6) feuillet 59v : Caracolade du cheval de Superbia *(*SVPerBIA EQVITAT*) ;*

7) feuillet 60r : Superbia *se moque de ses enemis (*SVPerBIA IN EQVO MINATVR TVRBIS. HVMILITAS *&* SPES INTREPIDE STANT*) ;*

8) feuillet 60v : Superbia *attaque ses enemis (*SVPerBIA INRVERE uult SVPer HVMILITATEm *&* SPEm*) ;*

*9) feuillet 60v : Le cheval trébuche dans le fossé (*SVPerBIA CADET IN FOVEAm*) ;*

10) feuillet 60v : Humilitas *se moque de* Superbia *(*HVMILITAS DERIDET SVPerBIAM IACENTEM*) ;*

11) feuillet 60v : Spes *donne l'épée à* Humilitas *(*SVPerBIA / HVMILITATI SPES OFFERT GlaDIVM*) ;*

12) feuillet 61r : Humilitas *tranche la tête de* Superbia *(*HVMILITAS AMPVTAT CAPVT SVPerBIE*) ;*

13) feuillet 61r : Humilitas *offre la tête de* Superbia *à* Spes *(*HVMILITAS CAPVT SVPerBIE OFFERT SPEI*) ;*

14) feuillet 61r : Spes *persifle* Superbia *(*EXTINCTAm SVPerBIAm SPES INCREPAT*).*

Source: https://portail.biblissima.fr/.

par exemple, dans la collégiale Saint-Julien de Brioude (Fig. 1, Fig. 15) le même sujet peint sur une colonne : un chevalier tombé de la selle est allongé par terre, près de son cheval renversé, en compagnie de deux autres chevaliers nimbés, dont l'un le désigne de l'index. La critique assimile le chevalier tombé à l'Orgueil ; les deux autres à l'Humilité et à l'Espérance.[27] Le thème est repris dans les peintures de l'église de Saint-Jacques-des-Guérets, sur le mur méridional de l'abside (Fig. 16) ;[28] sculpté en bois sur le côté sud des stalles de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers ou encore en pierre sur le tympan du portail occidental de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques.[29] La présence de la référence transtextuelle à la périphérie du monde francophone, en Morée, dans un récit concernant la mort de Cantacuzène à Sergiana, ne doit donc pas nous surprendre.

Comme nous l'évoquions au début, la punition de Cantacuzène n'est pas le seul fait miraculeux dans la version française de la *Chronique de Morée*, ni dans la version grecque. Parfois, il ne s'agit que de quelques brèves mentions de cette intervention divine,[30] mais elles peuvent aussi devenir éléments centraux de la trame narrative. Dans l'une des histoires relatées uniquement par la version grecque, saint Georges et/ou la Vierge interviennent dans la bataille de Prinitsa, avant la rencontre de Sergiana, pour aider les Moréotes attaqués par les Byzantins.[31] D'après le texte grec, ce serait une autre punition, car les mercenaires turcs de l'armée byzantine avaient déjà pillé et incendié l'abbaye cistercienne de la Mère de Dieu à Isova. Or, le fait de mentionner la Vierge et saint Georges ensemble, dans un contexte guerrier, peut être une référence culturelle byzantine,[32] mais le miracle en question s'accompagne de plusieurs autres *topoi* qui ne sont pas nécessairement hagiographiques. Nous pensons surtout au *topos* du chevalier souffrant.[33] Dans ce cas c'est Jean de Katavas, chef de la petite armée moréote, qui souffre d'une maladie grave non précisée – soit la podagre, soit les rhumatismes –, mais qui réussit à obtenir la victoire. Enfin, le nombre des forces latines est également éloquent : les Moréotes sont en nombre de trois cent (et/ou douze). Ils luttent contre les Byzantins dans le défile d'Agridi Kounoupitsa, référence transtextuelle possible aux Spartiates de Thermopyles, bien que le nombre en question puisse aussi être tout à fait plausible.[34]

La punition divine de Cantacuzène ne s'inscrit donc pas seulement dans la tradition occidentale influencée par la *Psychomachie* de Prudence, mais aussi dans la macrostructure de la *Chronique*. Cantacuzène n'est pas le seul personnage châtié par Dieu. Il y a aussi Manfred de Sicile et le prince Guillaume, punis également pour leur orgueil ; les ennemis de Prinitsa punis pour le pillage d'une abbaye ; ou le duc de Naxos puni de manière très vague, *par pechié*, un peu plus tard dans le récit. On a l'impression que la *Chronique de Morée* condense une série de références historiques aussi bien que transtextuelles. Cela ne signifie pas que le destrier d'un tel noble de Constantinople, de la famille des Cantacuzènes, n'a pas trébuché sur une pierre, dans un mûrier ou dans un fossé quelque part dans le Péloponnèse, près d'une église, à Sergiana, et que les soldats de Guillaume II de Villehardouin ne l'ont pas immédiatement tué. La rationalisation de l'anecdote dans la version aragonaise montre bien que l'épisode pouvait être réel et qu'il suivait une certaine logique de la stratégie militaire, dont s'inspire par ailleurs la *Psychomachie* même de Prudence. La version française de la *Chronique de Morée* et la comparaison avec les deux rédactions en

▲ Fig. 15-16. *L'Orgueil jeté de son cheval sur un pilier de la basilique Saint-Julien de Brioude (Auvergne, tournant du XIII^e siècle) et à l'entrée du sanctuaire de l'église de Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher, deuxième moitié du XII^e siècle).*
Clichés: Anca Crișan.

langue grecque témoignent toutefois de la *forma mentis* de l'homme médiéval, de sa manière de percevoir l'intervention divine à travers un tissu culturel épais dont l'allégorie n'était que l'un des moyens d'expression.

Notes:

1 Cf. *e.g.* Παπαθωμοπούλου, Jeffreys 1996.

2 Pour des mentions détaillées des versions et de leurs spécificités, voir par exemple Shawcross 2009, p. 31-52 (34-42 pour les manuscrits et 42-43 pour la version primitive, dite *common ancestor*) ; ou bien l'article de Jacoby 1968. Cf. Page 2008, p. 177-241, 258-264, 303-304. Voir aussi la discussion concernant le statut des différentes versions dans l'édition la plus récente du texte français : Colantuoni 2017.

3 Jacoby 1968, p. 159.

4 Jacoby 1968, p. 160-163, Shawcross 2009, p. 41.

5 Shawcross 2009, p. 39 (pour l'abrégement), 40-41 (pour les rapports avec les manuscrits grecs).

6 Pour synthétiser, les positions sur les rapports des différentes versions ont été les suivants : texte français dont la version française serait un remaniement, dont dériverait la version grecque (*e.g.* Jacoby 1968, p. 188) ; texte français, source des versions française et grecque (*e.g.* Lurier 1964, p. 60) ; texte grec, source des versions française et grecque (voir Jeffreys 1975, p. 348-349 ; Page 2008, p. 304 ; Shawcross 2009, p. 52 ;).

7 Shawcross 2009, p. 34, note 16.

8 Schmitt 1904, p. XLI ; Lurier 1964, p. 54-56 ; Shawcross 2009, p. 44, 81 ; Jacoby 1984, p. 644.

9 Cf. *e.g.* Jacoby 1968, p. 147-148 ; Shawcross 2009, p. 45-47 ; Jeffreys 1975, p. 349 ; Lurier 1964, p. 52.

10 D'après Setton 1976, p. 68, le prince Guillaume serait le héros principal de la *Chronique*, mais nous devons aussi noter la centralité d'un personnage tel que Geoffroy de Briel / Bruyères, neveu du prince Guillaume. Certains chercheurs ont considéré qu'une partie de la *Chronique* pouvait se baser sur une sorte de chanson de geste autour de ce personnage. Cf. Shawcross 2009, p. 73-76 ; Page 2008, p. 205, 217. Il paraît que la même idée se trouve chez Török 2021, que nous n'avons pas pu consulter.

11 Sur ce conflit, voir Bon 1969, p. 129-135 ; Longnon 1969, p. 253-255 ; Wilskman 2012 ; Wilskman 2015.

12 Collantuoni 2017, p. 144-145.

13 Pelttari 2019, p. 49-50, 52-53 ; Lavarenne 1948, p. 57-60 (pour la traduction).

14 Collantuoni 2017, p. 138.

15 Voici le début du discours de la Vanité dans la *Psychomachie* de Prudence, dans la traduction de Lavarenne 1948, p. 58 : 'Vous n'avez pas honte, malheureux, d'attaquer avec des soldats plébéiens des chefs illustres, et de provoquer les armes à la main une nation glorieuse, à qui sa valeur guerrière a conquis d'antiques richesses et a donné le droit de fouler en maîtresse des coteaux verdoyants ! Maintenant, un étranger indigent s'efforce, si le destin le permet, de chasser les anciens rois ! Voilà ceux qui veulent que nos sceptres deviennent le butin de leurs mains qui prétendent labourer nos guérets, s'emparer le fer à la main de nos champs, y porter le ravage à l'aide d'une charrue étrangère,

et chasser par la guerre nos rudes colons […]'.

16 Il s'agit d'une intertextualité au sens large. Le texte est mis en relation avec d'autres textes.

17 Poirion 1988. L'expression apparaît déjà dans les chansons de geste ou de croisade, où la présence du miraculeux a cependant d'autres connotations. Cf. *e.g.* « Avint bele aventure a Tangré le vallant » dans la *Chanson d'Antioche* (Nelson 2003, p. 161, v. 4031).

18 Cf. Collantuoni 2017, p. 318, qui discute ce problème dans le détail. Dans la version grecque du manuscrit de Paris, le mot est *τὰ χαρχάσια* ; dans la version grecque du manuscrit de Copenhague, le mot utilisé est *τὰ χούχουρα*. Conscient de cette analogie, les éditeurs Buchon et Longnon avaient émendé ce mot en *coccure*.

19 Pour ne donner qu'un seul exemple, du genre didactique, où ces concepts étaient plus proches de leur acception dans le texte de la *Chronique de Morée*, voir le poème du XII^e^ siècle (*Poem 4*) qui paraphrase l'*Échelle* de Jean Climaque, pour la formule : *Κακὸν καταφρόνησις, ὑβριστὴς κόρος* ('Disdain is evil, satiety is insolent') ; Meesters 2017, p. 84 (et p. 85 pour la traduction anglaise). Cet exemple a été déjà comparé à un vers d'une paraphrase contemporaine, toujours en vers (*Paraphrase 1*), de Grégoire de Nazianze : *Καταφρόνησιν ποιεῖ καὶ ἡ ἄνεσις, ὑβριστὴς καὶ ὁ κόρος ἐστίν* ; Ricceri 2013, p. 241.

20 Καλονάρος 1940, p. 182. Cf. Bouchet 2005, p. 163 (traduction française).

21 Καλονάρος 1940, p. 296. Cf. Bouchet 2005, p. 240 (traduction française).

22 Collantuoni 2017, p. 154.

23 La formule est toutefois courante : *et ainxi / ainsi* (x 50 fois dans le texte français de la *Chronique de Morée*), dont 32 occurrences de la formule *et ainxi / ainsi com*(*m*)*e.*

24 Roccati 2014.

25 Godin-Bastarache 2020, p. 38-39.

26 Wimmer 1888, p. 92 ; Långfors 1916-1917, p. 539

27 Courtillé, Porte 2004, p. 64. Cf. Davy 2012, § 11.

28 Di Matteo 1981, p. 385.

29 Les représentations inspirées par la *Psychomachie* sont encore plus nombreuses, mais elles ne comportent pas nécessairement la punition de l'Orgueil. Voir à ce propos les scènes du combat des vices et des vertus sur les portails ou colonnes des églises romanes en France, ou dans des peintures comme celles de la crypte de Tavant. La fresque de l'intrados de l'entrée du transept de l'église Saint-Gilles à Montoire-sur-le-Loir montre la Patience détruisant la Colère (la Chasteté est à côté, mais la représentation de la Luxure terrassée n'a pas survécu). Cf. *e.g.* Duprat 1943, p. 52.

30 La plupart des interventions divines dans la *Chronique de Morée* sont moins détaillées. Elles ont pour objectif de rétablir le bon ordre des choses, la justice. C'est le cas de la punition de Cantacuzène ou du miracle de Prinitsa, détaillé par la suite, mais c'est aussi le cas de la victoire moréote dans la bataille de Makryplagi qui a terminé la guerre franco-byzantine et sur laquelle le prince Guillaume a remarqué que Dieu lui *a fait raison et visible vengance* (Collantuoni 2017, p. 152). C'est aussi le cas de l'intervention pour sauver la Quatrième croisade après la mort de Thibaut III de Champagne, son chef supposé dans la version grecque de la *Chronique*. Mais la justice divine était aveugle, donc ce fut aussi le cas de la défaite du prince Guillaume dans la bataille de Pélagonia, d'après les deux versions grecque et française, ou de l'absence d'un héritier mâle du duc Niccolò Sanudo de Naxos ou de la mort de Manfred de Sicile, selon la version française. Les autres interventions divines ne se laissent pas classer facilement : délivrance des nobles francs pendant le massacre des Latins à Constantinople ; fiancée envoyée au prince Geoffroi II de Villehardouin par Dieu ; prise en captivité des nobles byzantins après la bataille de Makryplagi ; etc.

31 Schmitt, 1904, p. 310-321. Bouchet 2005, p. 174-178. Cf. la mention du « benoit baron saint George » plus tard dans la version française (Collantuoni 2017, p. 150), qui permet de supposer que ce miracle avait été déjà raconté.

32 C'est notamment l'intervention commune du saint cavalier et de la Mère de Dieu qui semble être influencée par la tradition byzantine représentée, entre autres, par Léon le Diacre ou Nicétas Choniatès. White 2013, p. 87-89 ; Bekker 1835a, p. 248 ; Van Dieten 1975, p. 190-191 ; voir aussi Lapina 2015, p. 54-74, pour les autres emprunts de la tradition byzantine par les ennemis voisins de l'Empire, y compris par les Latins.

33 Kaeuper 2009.

34 Pour cette idée, voir aussi Wilskman 2012, p. 186, qui l'analyse en rapport avec d'autres références littéraires antiques dans la description de la bataille de Néopatras (début des années 1270). Dans la première mention de la bataille de Prinitsa, la version grecque de la *Chronique de Morée* affirme que 'trois cents Francs ont vaincu ces armées' (*τριακόσιοι Φράγκοι ἐκέρδισαν ἐκεῖνα τὰ φουσσᾶτα*), mais plus tard il est dit que Jean de Katavas (leur chef) avait compté et trouvé qu'ils étaient en nombre de 'trois cents et douze et un' – c'est-à-dire lui-même, ce douze étant une référence à Christ parmi les Apôtres (*τριακόσιοι γὰρ καὶ δώδεκα εὑρέθησαν καὶ μόνον*). Cf. Καλονάρος 1940, p. 197, 198 (pour les deux citations). À ce propos, il est utile de remarquer que la version aragonaise note le nombre 'trois cents', tout comme elle mentionne un 'fossé' dans la bagarre de Sergiana, sachant que ces deux références sont plus proches des textes auxquelles la *Chronique* peut être rapprochée. Pour la plausibilité du nombre de Francs, voir de nouveau Wilskman 2012, p. 186 ; cf. Flori 1999, p. 397-404. En analysant les chroniques de croisade, J. Flori considère que les nombres de 300 et 700 n'ont pas été choisis en raison de leur symbolisme, mais parce qu'ils paraîssaient véritables aux auteurs. D'après J. Wilskman, il s'agirait un *topos*, mais le nombre serait aussi vraisemblable. Nous remarquerons qu'une autre victoire remportée par trois cents Francs contre les forces byzantines est racontée par Georges Pachymérès, sauf que, dans ce cas, il s'agit d'une armée athénienne. Certains détails sont pour autant bien similaires à ceux de la bataille de Prinitsa. Bekker 1835b, p. 327-331 Failler 1984, p. 420-430, et notamment p. 424-427. Pour une analyse globale des batailles dans la *Chronique de Morée*, voir aussi Kyriakidis 2012.

Abréviations bibliographiques:

Bekker 1835a – Immanuel Bekker (éd.), *Nicetae Choniatae Historia*, Bonn, Weber, 1835.

Bekker 1835b – Immanuel Bekker (éd.), *Georgii Pachymeris De Michaele et Andronico Palaeologis libri tredecim*, vol. 1, Bonn, Weber, 1835.

Bon 1969 – Antoine Bon, *La Morée franque : recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la principauté d'Achaïe (1205-1430)*, Paris, De Boccard, 1969.

Bouchet 2005 – René Bouchet (trad.), *Chronique de Morée*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

Colantuoni 2017 – Alice Colantuoni (éd.), *La Cronaca della Morea. Edizione e studio della versione francese*, Naples, thèse de doctorat de l'Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017.

Courtillé, Porte 2004 – Anne Courtillé, Jacques Porte, *Brioude et la basilique Saint-Julien*, Saint-Just-prés-Brioude, Créer, 2004.

Davy 2012 – Christian Davy, « Le cheval et son cavalier dans la peinture murale des XI^e^-XIII^e^ siècles », *In Situ* [En ligne], 18, 2012 [consulté le 19 avril 2019].

Di Matteo 1981 – Colette Di Matteo, « Église de Saint-Jacques-des-Guérets », *Congrès archéologique de France*, 139, 1981, p. 381-386.

Duprat 1943 – Clémence-Paul Duprat, « Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane », *Bulletin monumental*, 102, 1, 1943, p. 5-90.

Failler 1984 – Albert Failler (éd.), *Georges Pachymérès. Relations historiques. II. Livres IV-VI*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

Flori 1999 – Jean Flori, « Des chroniques aux chansons de geste : l'usage des nombres comme élément de typologie », *Romania*, 117, 467-468, 1999, p. 396-422.

Godin-Bastarache 2020 – Alex Godin-Bastarache, *La pensée médiévale du double dans Le Tournoi de l'Antéchrist de Huon de Méry*, Laval, thèse de doctorat de l'Université de Laval, 2020.

Jacoby 1968 – David Jacoby, « Quelques considérations sur les versions de la 'Chronique de Morée' », *Journal des savants*, 3, 1968, p. 133-189.

Jacoby 1984 – David Jacoby, « La littérature française dans les États latins de la Méditerranée orientale à l'époque des croisades : diffusion et création », in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e^ Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982*, Modène, Mucchi, 1984, vol. 2, p. 617-646.

Jeffreys 1975 – Michael J. Jeffreys, « The Chronicle of the Morea: Priority of the Greek version », *Byzantinische Zeitschrift*, 68, 1975, p. 304-350.

Kaeuper 2009 – Richard W. Kaeuper, *Holy Warriors: the Religious Ideology of Chivalry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.

Kyriakidis 2012 – Savvas Kyriakidis, « Crusading Warfare in Frankish Greece: An Examination of the Descriptions of Battles in the Greek Version of the Chronicle of Morea », *Εκκλησιαστικός Φάρος*, 94, 1, 2012, p. 43-58.

Lapina 2015 – Elizabeth Lapina, *Warfare and the Miraculous in the Chronicles of the First Crusade*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2015.

Lavarenne 1948 – M. Lavarenne (éd.), *Prudence : Psychomachie – Contre Symmaque*, Paris, Les Belles Lettres, 1948 (2002).

Långfors 1916-1917 – Arthur Långfors (éd.), « Le Tournoiement d'enfer, poème allégorique et satirique tiré du manuscrit français 1807 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, 44, 175-176, 1916-1917, p. 511-558.

Longnon 1969 – Jean Longnon, « The Frankish States in Greece, 1204-1311 », in *A History of the Crusades*, vol. 2 : *The Later Crusades, 1189-1311*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1969, p. 235-274.

Lurier 1964 – Harold E. Lurier, (trad.), *Crusaders as Conquerors: The Chronicle of Morea*, New York / Londres Columbia University Press, 1964.

Meesters 2017 – Renaat Meesters (éd.), *The Afterlife of John Klimax in The Afterlife of John Klimax in Byzantine Book Epigrams Byzantine Book Epigrams. Edition, Translation and Commentary of Two Poetic Cycles*, Gand, thèse de doctorat de l'Université de Gand, 2017.

Nelson 2003 – Jan A. Nelson (éd.), *La Chanson d'Antioche*, Tuscaloosa, Alabama, University of Alabama Press (The Old French Crusade Cycle, 4), 2003.

Page 2008 – Gill Page, *Being Byzantine: Greek Identity before the Ottomans*, New York, Cambridge University Press, 2008.

Pelttari 2019 – Aaron Pelttari (éd.), *The 'Psychomachia' of Prudentius. Text, Commentary, and Glossary*, Norman, University of Oklahoma Press, 2019.

Poirion 1988 – Daniel Poirion, « Le roman d'aventure au Moyen Age : étude d'esthétique littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 40, 1988, p. 111-127.

Ricceri 2013 – Rachele Ricceri (éd.), *Gregorio Nazianzeno, carm. II,1, 50. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Gand, thèse de doctorat de l'Université de Gand, 2013.

Roccati 2014 – G. Matteo Roccati, « Le service féodal des vertus dans une 'Voye de paradis' inédite (ms. Bruxelles, KBR - Bibl. royale de Belgique IV 823) », *Studi Francesi* [en ligne], 173, 53/2, 2014 [consulté le 13 octobre 2021].

Setton 1976 – Kenneth M. Setton, *The Papacy and the Levant (1204-1571)*, vol. 1: *The Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1976.

Shawcross 2008 – Teresa Shawcross, *The Chronicle of Morea. Historiography in Crusader Greece*, New York, Oxford University Press, 2009.

Schmitt 1904 – John Schmitt (éd.), *The Chronicle of Morea. A History in Political Verse, Relating the Establishment of Feudalism in Greece by the Franks in the Thirteenth Century*, Londres, Methuen, 1904.

Török 2021 – Ábel Török, « A Byzantine Epic in the Chronicle of Morea. The Heroic Deeds of sir Geoffroy de Briel », in *Byzanz und das Abendland VII. Studia Byzantino-Occidentalia*, dir. Erika Juhász, Budapest, Eötvös-József-Collegium, 2021, p. 375-393.

Van Dieten 1975 – Jan-Louis van Dieten (éd.), *Nicetae Choniatae Historia. Pars prior*, Berlin, De Gruyter, 1975.

White 2013 – Monica White, *Military Saints in Byzantium and Rus, 900-1200*, New York, Cambridge University Press, 2013.

Wilskman 2012 – Juho Wilskman, « The Battle of Prinitsa in 1263 », *Byzantinische Zeitschrift*, 105, 1, 2012, p. 167-198.

Wilskman 2015 – Juho Wilskman, « Conflict and Cooperation: Campaigns on the Peloponnese in 1264 », *Acta Byzantina Fennica*, 4, 2015, p. 85-122.

Wimmer 1888 – Georg Wimmer (éd.), *Li tornoiemenz Antecrit von Huon de Mery nach den Handschriften zu Paris*, London / Oxford, Marburg, Elwert, 1888.

Καλονάρος 1940 – Πέτρος Καλονάρος (ed.), *Χρονικόν του Μορέως*, Athènes, Εκάτη, 1940.

Παπαθωμοπούλου, Jeffreys 1996 – Μ. Παπαθωμοπούλου, E. M. Jeffreys (éd.), *Ὁ Πόλεμος τῆς Τρωάδος/The War of Troy, κριτική έκδοση με εισαγωγή και πίνακες*, Athènes, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1996.

Vérifications linguistiques :
Alessia Chapel (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale / CÉSCM UMR 7302 – Université de Poitiers) ;
Vladimir Agrigoroaei (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale / CÉSCM UMR 7302, Poitiers – CNRS).

Examiné par les pairs :
Juho Wilskman (Humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto, Helsinki) ;
Florin Curta (History Department, University of Florida, Gainesville) ;
Martin Aurell (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale CÉSCM – UMR 7302 / Université de Poitiers) ;
Vladimir Agrigoroaei (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale / CÉSCM UMR 7302, Poitiers – CNRS).

Form and Function of the Old Czech Lists of New Testament Lections

Andrea Svobodová | Kateřina Voleková
Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, Prague (cz)

RÉSUMÉ : À la fin du Moyen Âge, les manuscrits bibliques étaient souvent complétés par des textes non bibliques très divers, progressivement utilisés à la place des auxiliaires liturgiques. Ils pouvaient être employés pendant la liturgie de la messe au lieu des missels et des lectionnaires, et dans la prière quotidienne à la place des bréviaires. Cette tendance peut être observée dans les sources bibliques tchèques, dans le cas des péricopes pour la messe. Les évangéliaires, c'est-à-dire l'ensemble de péricopes en texte intégral, prédominaient, au XIVe siècle, mais ils ont été complètement remplacés, au XVe siècle, par de simples index de péricopes attachés aux manuscrits du Nouveau Testament ou accompagnés de passages de l'Ancien Testament en texte intégral (en particulier pour la période de quarante jours du Grand Carême). L'étude se concentre sur la transformation de la forme et de la fonction des registres de péricopes copiés dans les sources bibliques tchèques de la fin du Moyen Âge, en particulier sur la pratique liturgique hussite, bien que la question de leur utilisation reste partiellement sans réponse.

MOTS-CLÉS: liturgie ; lectionnaires ; traductions vernaculaires ; vieux tchèque ; Moyen Âge tardif.

REZUMAT: La sfârșitul Evului Mediu, manuscrisele biblice au fost adesea completate cu diferite texte nebiblice și, treptat, au ajuns să fie folosite în locul cărților liturgice: în timpul Liturghiei, în locul misalelor și lecționarelor, și în rugăciunea zilnică, în locul breviarelor. Această tendință poate fi observată în sursele biblice cehe în cazul lecturilor Misei: în timp ce în secolul al XIV-lea predominau Evangheliarele, adică seturile de pericope cu textul copiat integral, în secolul al XV-lea acestea au fost complet înlocuite cu indici de pericope atașați la manuscrisele Noului Testament sau completate cu lecturi din Vechiul Testament, reproduse integral (în special pentru perioada de patruzeci de zile din Postul Mare). Studiul se concentrează pe transformarea formei și funcției registrelor de pericope conținute în sursele biblice cehe medievale târzii, în special în ceea ce privește practica liturgică husită, deși problema utilizării lor rămâne parțial nelămurită.

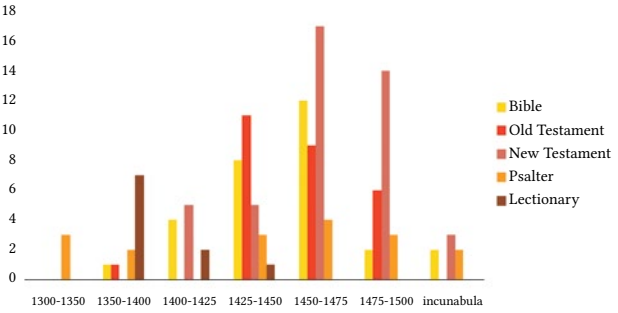
CUVINTE CHEIE: liturghie; lecționare; traduceri vernaculare; limba cehă veche; Evul Mediu târziu.

NOTA BENE: The current paper is based on a partial translation of a previous study in Czech, with ample additions and recontextualisations. For the initial version, see Andrea Svobodová, Kateřina Voleková, "Nebiblické texty v staročeských překladech Bible" [Non-biblical texts in Old Czech translations of the Bible], in Pavlína Cermanová, Pavel Soukup (dir.), *Husitské re-formace. Proměna kulturního kódu v 15. století* [Hussite Reformations. Transformation of the Cultural Code in the 15th Century], Prague, Nakladatelství Lidové noviny, 2019, p. 101-143. The preparation of this article was financed within the statutory activity of the Czech Language Institute of the Czech Academy of Sciences (RVO No. 68378092).

Biblical manuscripts were often changing form and function during the Middle Ages. Among the many reasons determining these changes, the chief influence was that of the liturgical practice. This happened because liturgical offices were based on the biblical text. For instance, the set of prayers of the Liturgy of the Hours consisted of psalms supplemented by biblical readings,[1] and also by other texts such as hymns, canticles, and antiphons. During the medieval Mass, short biblical quotations one or two verses long could be recited by heart, while longer passages were rather read from a book.[2] Modern scholarship points out that Latin biblical codices gradually replaced specific liturgical books. Supplemented by various non-biblical texts with the function of liturgical aids, they could be used during the Mass liturgy, instead of missals and lectionaries, and during the Divine Office, instead of breviaries.[3] Especially in the case of the biblical codices written in a large script, suitable thus for public reading,[4] the first and sometimes also the last words of the particular Mass readings were often indicated in the margins (*in margine*). Besides these marginal indications in the biblical text itself, there existed separate lists of full-text biblical readings, arranged according to the liturgical order. Since the first lists of lections appeared (the oldest one dates to the middle of the 7th century), it became a common practice to copy them in the biblical manuscripts.[5]

During the High Middle Ages, many vernacular translations of the Holy Scriptures were made in European languages and they slowly took over some former roles and functions of Latin Bibles. Czech Bible translation is surprising from the point of view of its number of extant manuscripts, from the beginning of the 14th century to the end of the 15th century. Especially from the second third of the 15th century onwards, the number of manuscripts grew unusually, along with the interest of the laity in the Word of God in vernacular.[6]

As a result, the number of indexes, which were often added to older biblical manuscripts at this time, also in-



▲ Graph 1. *An overview of the surviving Old Czech Bible manuscripts and early prints.*[11]

creased with the production of biblical manuscripts in the 14th and 15th centuries.[7] In the Czech environment, this phenomenon appears only in manuscripts of the 15th century, wherein the index was added by a more recent hand, or added during the binding process. Yet such texts are also evidence of the liturgical use of some 13th-century Latin biblical codices: biblical manuscripts with such additions were also useful aids for the preacher, who chose the theme for his sermon on the basis of the readings of the day.[8] The indexes of pericopes might have thus been created as a tool to help find the mass-reading passage for a given liturgical occasion and are in fact a short version of the lectionary. They contain the full-text text of the pericopes arranged according to liturgical order and are therefore independent of the Bible. Such indexes do not have to be part of lectionaries, but their presence was highly desirable if the Bible itself were to replace the lectionary itself. It is therefore hardly surprising that indexes of Sunday and feast day pericopes were a very usual addition to Bohemian medieval bibles. They are found in 55 sources across the entire 15th century and in all Old Czech Bible translations referred to as redactions or recensions in Czech philology.[9] As a general rule, Old Czech Psalters and Evangeliaries are the chief sources that have survived from the 14th century, whereas manuscripts of entire Old Czech Bibles or individual copies of the Old and New Testaments dominate the 15th century, as shown in *Graph 1*.[10]

In particular, New Testaments were widely copied in the second half of the 15th century, as documented by more than 30 manuscripts from this period. In these codices, the biblical text was often accompanied by various parabiblical tools pointing to their practical use for Bible studies, scholar interest, preaching, or liturgy. Among the texts for the interpretation of the Bible there occur St. Jerome's prologues to the individual biblical books or larger parts of the Bible[12] as well as tools for orientation in the Bible such as the summaries of contents of particular biblical books, although these are not so common in the Old Czech biblical manuscripts as the prologues themselves. As a preaching aid, there appeared a collection of the Old Testament lections for the forty-day period of the Great Lent, when it used to be preached daily. Lists of the Mass readings, which often occur in the Old Czech biblical codices, suggest their possible liturgical use, but it is difficult to ascertain the exact manner in which they were used during Mass, perhaps for reading aloud, or if they rather served as an aid to understanding the Latin reading heard during the Mass, for a more private or personal use.[13]

Latin lists of the Mass readings (capitularies or *capitula lectionum*) were created, as indicated above, as a tool for easier finding the pericopes for a particular liturgical occasion. It is actually a brief version of a lectionary and also its ancestor. But whereas a lectionary contains full-text pericopes and is therefore independent of the Bible, the tables of lections depend on the biblical text for they usually contain only the incipits and explicits of the pericopes. Given the precedents of the Latin tradition, such lists of Mass readings for Sundays and major feasts of the liturgical year would usually be used as a tool for preaching. Czech tradition was also not singular. Vernacular version of lists of the biblical readings accompanied several European Bible translations. To name but one example, the tables of lections of the Middle English *Wycliffite Bible* have already been thoroughly described and analysed.[14] The present study is focused on the lists of lections in the Old Czech Bibles, particularly the reading from the New Testament, as an attempt material for a future comparative studies of this particular vernacular tradition.

* * *

Since the beginning of the 15th century, the Old Czech Bibles replaced the much-earlier Gospel lectionaries. The lists of readings formed a usual complement of the biblical text proper and can be found in as many as 54 Old Czech biblical manuscripts and incunabula, both entire Bibles and New Testaments. Out of the total of 30 entire Bibles, more than a half contain such lists of readings (18 with lists of readings and 12 without them). On the contrary, the lists are comprised in nearly all separate copies of the New Testament (36 copies with lists of readings against three copies without them). Such disproportion may be explained by the fact that the New Testament was a widespread biblical text. Since it was comparatively short, it was also cheap to be copied and thus easily accessible for priests and educated burghers.[15]

Regarding the form of the manuscripts with the lists of readings, most of them are non-representative copies, usually paper codices without illuminations and with signs testifying to their frequent utilization.[16] The popularity of the lists is evidenced, among other things, by the fact that in five Old Czech manuscripts, the pericope lists were added in the 16th century only—or by late 15th-century hands, difficult to date—and it further increased with the spread of book printing. Owing to the *Unitas Fratrum*—'Unity of the Brethren', a Protestant denomination founded in the Kingdom of Bohemia sixty years before Luther's Reformation—, the pericopes were printed separately. Along with this new form, they also acquired new functions associated with their educational role.[17] The form of this aid also became established; the index was usually divided into two units according to liturgical usage (a single unit in the case of Unity of Brethren) and graphic design was gradually improved, as the quotations of incipits were refined.[18] With the possibilities of printing, however, the function of the indexes changed and took on a new dimension, considering the growth of the reading public. According to M. Bohatcová, over time, 'they evolved from mere appendices into formations that went beyond secondary, derivative information and became the key to the reader's grasp of the essence of the biblical message, acquiring an independent educational programme',[19] since 'through the exegetical register, the reader not only learned to know the voluminous book of books (…), but also learned to work independently with the biblical text, *i.e.*, ultimately to create ideas'.[20] Nevertheless, there are no other parabiblical texts (known from Latin Bibles) in Old Czech biblical manuscripts and prints, such as verbal or topical Bible concordances, biblical themes selected for preaching, Gospel Harmonies, and Bible verse summaries.[21]

With this in mind, let us return to the beginnings of pericope registers in the Czech biblical tradition, *i.e.* to the manuscripts and first editions of the 15th century, in which the functional form and content are still being sought for and gradually established. An examination of

the surviving copies led to the conclusion that these lists were usually transcribed by the same copyists who wrote the biblical text proper. However, there are a number of cases in which they were copied by another scribe (*vide supra*).[22] The issue of the brief or extended time interval between these two copies is difficult to ascertain. When tables were added later and were written by another hand, this is also reflected in their layout. As far as the form of the earliest Old Czech lists of lections is concerned, it is typically a table with entries presented in columns. This arrangement of the index was created by dividing the lines of a page (or occasionally a double-page) into segments according to the number of given data. For better clarity, red and black ink are alternated when recording individual pieces of information.[23] Most often, we find the following order of information: the name of the liturgical occasion to which the pericope is related (in red), the source of the pericope (title / abbreviation of the biblical book and chapter number, in black), information whether it is a gospel reading, epistle, or prophecy (in red), the incipit of the pericope (three words in average, written in black), followed by the explanatory word *konec* 'end', possibly abbreviated (in red), and the explicit of the pericope (three words in average, again written in black). This alternate-colour type of layout appears in eight Old Czech representative biblical manuscripts from the first half of the 15th century[24] and in the printed *Bible kutnohorská* 'Kutná Hora Bible' of 1489.[25]

Another form of the list of readings, found in later biblical sources, cites the text continuously, while information of a particular nature is distinguished by a different ink colour, such as the alternation of red and black ink. These tables consist of one or two columns and the text may be written *in continuo* or divided into paragraphs in accordance with a particular liturgical occasion. In six manuscripts, the format of the list was changed during the process of writing. The variation was determined by the type of liturgical occasion.[26] One can only hypothesise whether this was caused by the origin of the layout in the source manuscript or whether it was an invention of the scribe.[27] It is not uncommon that the tables change their form within the given context of a certain manuscript. Perhaps the scribes were inclined to change the provisional nature of the draft itself or perhaps that they implemented a reassessment, for better structural clarity during the transcription process.[28]

* * *

The lists of readings also vary according to content and extent. Tables of lections for *Proprium de tempore* ('temporal') or *Proprium de sanctis* ('sanctoral') occur quite often. Separate lections for the *Commune sanctorum* ('common of saints', pericopes intended for saints without their own offices) and *Missae votivae* ('votive masses', pericopes for masses for someone or something) are less frequent.[29] In the Czech manuscript and printed sources of the 15th century, the most common lists present as two types: *de sanctis* ('sanctoral', hereafter S) and *de tempore* ('temporal', hereafter T), with a separate section for the general pericopes, the so-called *commune sanctorum* (hereafter C), and rarely with the addition of *missae votivae* (hereafter V). These segments are usually separate and follow immediately in the order of TSC(V).[30] Last but not least, the complete set of tables may be found in as few as twenty Bibles. The rest of the sources contain mostly 'temporal' and 'sanctoral' lists. Such lacunae must have made them difficult to use in the liturgical practice. Only a few manuscripts contain a separate list of Old Testament lections for the Great Lent (*vide infra*).[31]

Thus, the selection and order of pericopes in the lists varied in individual manuscripts. Most evident is the variability of the lections for the liturgy proper, which contain pericopes for Sundays and feasts, sometimes including the quadragesimal ones as well. Regarding the order, the lists usually begin with the first Advent Sunday, but there are also instances in which lists begin with Easter time.

Concerning the types of lections, most surviving lists of readings include pericopes for each liturgical occasion of the New Testament, mainly from the Pauline epistles (*epištola* 'epistle'), the Old Testament (*proročstvie* 'prophecy'), and the Four Gospels (*čtenie* 'gospel'). However, the references to Old Testament pericopes were not copied in some New Testaments, since their full text could not be identified in the manuscript in question, and they were programmatically omitted from the index. There are situations in which the scribe notes:

> *Počíná sě zpráva na čtenie a na epištoly, na ty zvláště, ješto sú v Novém zákoně, na nedělnie i na svátečnie i na všědnie, kterak jě má shledati v kterých knihách, točíš který evanjelista aneb apoštol píše a v kteréj kapitole. A tiemto obyčejem položenie té zprávy má býti, že každé epištoly i každého čtenie počátek a konec zde napsán má býti.*[32]
>
> Here begins the list of Gospel and Epistles readings for those which are found in the New Testament, of Sunday, feast and weekday pericopes, how to find them in which books, that is, which Evangelist or Apostle is read and in which chapter. And the overview is structured in the way that the beginning and the end of each Epistle and each Gospel reading is put here.[33] [See Fig. 1]

Another guide rule was:

> *Tuto se počíná zpravidlo na epištoly a na čtenie, kteréž se čtú na mšiech a kteréž epištoly sú psány v Zákoně novém, ty tuto sú znamenány, ale jiné opúštím.*
>
> Here are marked in a list the Epistles and Gospel readings which are read at masses and which epistles are written in the New Testament, but others are omitted.[34]

Last but not least, some sources insert the entire Old Testament pericope in the appropriate place:

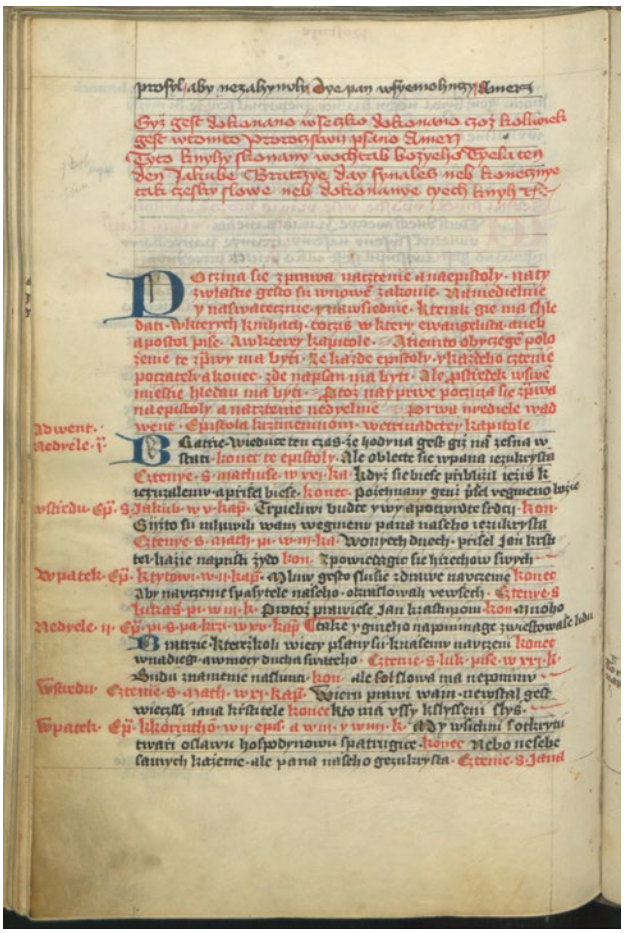
> *Každé epištoly i každého čtenie počátek a skonánie zde má napsán býti, ale prostředek jmá hledán býti v svém miestě krom epištol proročských, ty jsú v svém miestě úplně.*
>
> The beginning and the end of each Epistle and of Gospel reading is to be written here, but the middle part is to be found in its own place, except for the Old Testament readings, which are in their place in full.[35]

In terms of completeness of the sources surveyed, TSC sections are found in 20 sources, while TS sections appear in 22 sources. The indexes of the remaining sources were damaged and / or are fragmentary for various reasons.

There is also a chronological aspect to be taken into account. In Latin Bibles, marginal marks preceded pericope lists.[36] However, this type of signalization is rather rare in the Czech sources. It is usually found in manuscripts that also contain a table of lections (*e.g. Nový zákon Dobrovského* 'Dobrovský's New Testament'). Therefore, it seems likely that those marks were made at a later time on the basis of the incipits and explicits from the tables attached. Otherwise, the graphic marks for signalling the pericope appear more often and in some sources this marking resulted in a reference system (*vide infra*).

* * *

The presence of the lists of lections in the medieval vernacular Bibles may indicate their use as a study or liturgical aid, intended either for the priest (for a loud recitation of the pericopes) or for the participant (to be able to follow Latin Mass). Nevertheless, the issue of their use



▲ Fig. 1. *The introductory instructions for the reader in* Nový zákon Dobrovského *'Dobrovský's New Testament', Budapest, Egyetemi Könyvtár, Cod. Slav. 6, f. 211v. A similar note appears in six other separate copies of the New Testament.*
Source: University Library and Archives of Eötvös Loránd University (Budapest), Cod. Slav. 6, f. 211v.

▶ Fig. 2. Nový zákon brémský *'Bremen New Testament', Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, msc 0020, f. 307v.*
Courtesy of the *Staats- und Universitätsbibliothek Bremen.*

remains an open question.[37] Judging by an isolated cursive note, a Latin pericope index was supposed to be included in the earliest known manuscript of a Czech Bible, the *Bible drážďanská* 'Dresden Bible' from the 1360s,[38] as it could be used in the private preparation for the liturgy or in the preparation of sermons.[39] However, the earliest surviving Old Czech tables of lections appear in the so-called *Bible litoměřicko-třeboňská* 'Litoměřice-Třeboň Bible' (1411-1414), an expensive codex that imitated the *Paris Bible* (*i.e.* the first pandect version of the Bible circulating since 13th century).[40] Therein, the tables had a rather representative function, not necessarily utilitarian.[41]

The situation soon changed in the Bohemian Lands after the death of Jan Hus in 1415, with the outburst of the Hussite Wars. One of the reformist intentions was to vernacularize Mass liturgy, sometimes based on 14th century precedents.[42] The reformers followed and broadened the ideas of Jan Hus, demanding that religious songs and Mass pericopes be read in Czech. This was approved at the Synod of the Hussite clergy on the feast day of St. Wenceslas in 1418, a decision which was confirmed on various occasions during the following years. However, there are only few sources proving its real implementation,[43] perhaps because such synod decisions did not have immediate effects or simply because of the difference between ecclesiastical intent and actual parochial potential, between what the synods decided and what the priests and their parishioners could or would actually do.[44]

To that effect, there are only a few Old Czech manuscripts which could have been used during the liturgy: *Jistebnický kancionál* 'Jistebnice Hymnal' from the 1420s,[45] which includes Czech songs and prayers but no pericopes; the mid-15th century Latin *Husitský misál* 'Hussite Missal',[46] which includes pericopes in Old Czech; or *Utrakvistická chorální kniha* 'Utraquist Choral Book', dating back to the Poděbradian period (1440s-1460s).[47] There is also the issue of the sources used by Hussites in their Czech pericopes, especially when one assumes that they did not translate them anew, by themselves, but rather exploited previous biblical translations.[48] For instance, for the Gospel lections, they could have used the Old Czech Evangeliaries.[49]

The utilitarian destination of the inexpensive biblical manuscripts is further highlighted by the introductory instructions for the reader. Indexes are expanded in several copies, in order to explain the contents of the tables and how the reader should use them. The index of *Nový zákon Dobrovského* 'Dobrovsky's New Testament' points out that only the incipits and explicits of the relevant pericopes are given, so that the reader may know:

> *...kterak jě má shledati v kterých knihách, točíš který evanjelista aneb apoštol píše a v kteréj kapitole. A tiemto obyčejem položenie té zprávy má býti, že každé epištoly i každého čtenie počátek a konec zde napsán má býti.*[50]
>
> ... how to find them in which books, that is, which Evangelist or Apostle is read and in which chapter. And the overview is structured in the way that the beginning and the end of Epistle and each Gospel reading is put here.

A similar notice—that the index contains 'only the beginning and the end of Epistles and Gospel readings, their mid part being missing' (*jedno počátek a konec epištol a čtení, prostředku tuto nenie*)—can be found in several other New Testaments.[51] For the less informed reader, more extensive instructions on the biblical abbreviations used were provided at the end of the index in the late 15th-century *Nový zákon v aksamitu* 'New Testament in velvet':

> *Aby uměli znáti, kterak se tato zpráva psala, že se docela psáti nemohla, ale tuto se naučenie dá, kdež se jest takto psalo „Říma.", to jako by psal „k Římanóm", a kde „I. Korint. II.", to jako „Prvnie k Korintóm, kapitola 2.", a kde „II. k Tesalonicen.", opět též „Druhá k Tesalonicenským", a kde „I. Petr.", to jako psal „Prvnie kanonika svatého Petra", též i „II. Jan." jako „II. kanonika svatého Jana" a tak i jiné všecky.*[52]
>
> That they may know how this index was written, that it could not be written in full, but this may be learned, where it is thus written 'Rom.', it is as if it were written 'to the Romans', and where '1 Cor. 2', it is as 'First to the Corinthians, chapter 2', and where '2 Thess.', again also 'Second to the Thessalonians', and where '1 Pet.', that as he wrote 'First Epistle of Saint Peter', also '2 Jhn.' as 'Second Epistle of Saint John', and the same for all the others.

Later manuscripts with tables of lections from the Hussite period point to their usage in practice as proved by their more utilitarian design. Due to the lack of lectionaries in late medieval Bohemia, Bibles with lists of readings seem to have been used instead. In several rather ordinary

Prima se ꝑwidło
na epistoły a na
ctre nedelne.

Nedele prwe wadwent.
Epysto. ē prima. ym. Bb
ctre matuś. xxy. Da

Nedele dwuha
Ep̄ ē prima. xy. Da
ctre lukas. xxj. Bb

Nedele. m.
Ep̄. j. korynt. m. Da.
ctre mat. xj. Da

Nedele. my.
Ep̄ ē Wlipen. my Bb
ctre jan. j. Bb

Na wanoce prwe
Ep̄ ē dyto. n. Bb
ctre luk. n. Da

Na wanoce dwuha
Ep̄ ē dyto. m. Da
ctre luk. n. Bb

Na wanoce trzebe
Ep̄ ē zidom. j. Da
ctre jan. j. Da

Na S Stępana
Ep̄ w skut. vj. Cc
ctre mat. xxm. Cc

Na S jana
Ep̄ ec. y. xy.
ctre jan xxj. Cc

Na mladatka
Ep̄ wzene. xm. Da
ctre mat. n. Bb

Nedele mezy ochtab.
Ep̄ ē galato. m. Da.
ctre luk. n. Ee

Na nowe leto
Ep̄ ē dyto. m. Da
ctre luk. n. Cc

Na den krcze ẽma
Ep̄ wzaiase. kr.
ctre mat. n. Da

Nedele mezy ochtabe.
Ep̄ ē prima. xy. Da
ctre luk. n. ff

Prwe nedele pochta.
Ep̄ ē prima. xy. Bb.
ctre jan. n. Da

Nedele n
Ep̄ ē prima. xy. Cc
ctre mat. vm. Da

Nedele. m.
Ep̄ ē prima. xm. Da
ctre mat. vm. Jj

Nedele my
Ep̄ koloce. m. Bb
ctre mat. xj. Jj

Nedele wdewietmk
Ep̄. j. korint. ix. Jj
ctre mat. xx. Da

manuscripts, one can find further evidence of their use, namely introductory instructions for the reader explaining what the tables contain and how to use them. A perfect example is once again the note given in the same *Nový zákon Dobrovského* 'Dobrovský's New Testament', specifying that the tables include only the incipit and explicit of each pericope (*vide supra*).

As a consequence of the users' needs, the content and form of the lists of readings in the biblical manuscripts changed over the course of the 15th century. The Old and New Testament lists of lections could only have been fully used together with a complete Bible, therefore the specific lists of the Old Testament readings were intentionally omitted in the majority of Old Czech New Testaments, as it was not possible to search and identify their full-text versions in the leaves of that particular manuscript. An alternative solution is also attested: New Testament lists could be extended by the Old Testament pericopes in full. In this case, the collection of the complete texts of Lent epistles appears most often. The earliest confirmation of this practice is found in the already-mentioned *Nový zákon Dobrovského* 'Dobrovský's New Testament' of 1417, that is, from the very beginning of the Hussite movement.

Lent occupied a very special position during the liturgical year. In the Late Middle Ages, both New and Old Testament lections were read and served as preaching material on a daily basis during this forty-day period. Czech preachers (*e.g.* Jan Hus and Jakoubek of Stříbro) usually used Epistle readings for the morning sermons and Gospel readings for the afternoon sermons.[53] Later, the lists of readings were extended by the full-text Old Testament lections, for other occasions beside the Great Lent. Only a biblical text such as this could have fully met the purposes of the liturgical use, yet this type of New Testament accompanied by the full-text Old Testament pericopes was rather rare: it has only survived in eight manuscripts and one print to this day, all dating mainly from the second half of the 15th century.[54]

The use of vernacular New Testaments in Utraquist liturgy led to the application of a new system of references in the list of readings. This new way of marking the lections survived in four New Testament manuscripts from the late 1470s and the early 1480s.[55] The reference system in the tables of lections, using referential letters to indicate the location of the reading within the particular biblical book and chapter, helped the user to find the pericope in the biblical text. Each lection could be easily found thanks to the same letters in the margin of the biblical text alongside the reading, the majuscule ('A', etc.) referring to the opening words, and the minuscule ('a', etc.) to the closing words. Moreover, the incipits and explicits were often underlined in the biblical text itself.[56] In the tables of these four manuscripts, the Old Testament lections are identified only by the number of the chapter, and since the Old Testament text is not included, the referential letters were also omitted. For this reason, none of these New Testaments, despite being supplemented with a table of lections with a referential letter apparatus, could have substituted the lectionary during the Mass completely, but they could have been at least sufficient for private reading of the New Testament pericopes (see Fig. 2).

* * *

Beside the form and content, the changes also affected the language of the full-text pericopes themselves, as they were often adapted to the actual language usage on one hand and on the other hand to the wording of the affiliated manuscript. The title of the tables of lections changed as well, when adapted to the Czech Bibles: next to the original Latin name *registrum*, there may be found its Czech modification *rejstrum* ('register'). This situation occurs in nine cases.[57] Scribes also used Czech words such as *zpráva* ('pattern, teaching; rule, law; order; register, index'), *zpravidlo / pravidlo* ('rudder, oar; measure, weight; guide, rule, order; register, index'), or *ukazadlo* ('pointer'). It was quite common for these lists to be designated both by the Latin name of the 'register' and its Czech equivalent, connected by the explanation *točíš, to jest, to věz* 'namely; that is; i.e.'. The use of two Czech synonyms to designate a register within a given text is not exceptional either (*zpravidlo neb zpráva* in *Nový zákon Cerroniho* 'Cerroni's New Testament', 1459; or *registrum*, *zpravidlo*, *zpráva* in *Nový zákon v aksamitu* 'New Testament in velvet', late 15th century). However, there are also sources in which the title is missing, either because the list is fragmentary or because the entry begins with the text of the register itself.[58]

This variety of different names points to the unstable character of Czech terminology in this particular field, to synonymy, polysemy, and polylexy. Polylexy in particular is obvious when the name of the registers uses of lexemes derived from the same verb stem *-prav-* by means of different suffixes (*-a*, *-dlo*: *zpráva*, *pravidlo*, *zpravidlo*), also attesting to the gradual specialization of these terms. The term *zpráva* is used mainly in the earliest sources from the first third of the 15th century.[59] It seldom appears in New Testaments from the second half of the 15th century.[60] On the contrary, deverbatives formed with the suffix *-dlo* primarily denote agent names. However, the deverbative noun *ukazadlo* is attested only in *Nový zákon těšínský* 'Těšín New Testament' (1418—Cieszyn, Książnica Cieszyńska, SZ DD IV 8), and in a text by Jan Hus. In that extensive work of an educative nature—*Výklad viery, desatera a páteře* 'Commentary on the Faith, the Decalogue and the Pater' (1412), Hus created a detailed index, which he described in the preface as follows:

> *A že mieti mnoho peněz a nevěděti, kde ležie v komoře, bývá teskno hledati, když přijde potřeba, a mieti rybník veliký, z něhož nemóž člověk ryb prodati jinému, než aby sám lovil, a pak nemieti ani sieti, ani saku, ani nevodu, bylo by dost těžké ryb k jiedlu dobývati, protož aby v těchto knihách, ktož je bude mieti, věděl, kde jako v komoře leží poklad duše a jako v haltéříku ryba, aby ji ku požitku sobě i jinému popadl, připravil sem sieti, to věz zpravidlo neb ukazadlo, jenž tě zpraví a ukáže tobě, kde co stojí v knihách.*[61]
>
> It is difficult to have lots of money and not to know where it is hidden. It is annoying to search for it when the need comes. The same is if we have a fishpond and do not have tools to net. It would be difficult to get a fish to eat in such case. Therefore, in these books I made up a net, that means, direction [i.e. rule] and register [i.e. pointer], for everybody who will own the books and will want to know where the treasure of the soul is hidden as if in a closet or like a fish in a tank that has to be caught for the benefit of the owner but also of the others.[62]

Perhaps the copyist of the register from *Nový zákon těšínský* 'Těšín New Testament' borrowed these terms from the writings of Jan Hus. Nevertheless, unlike many other terms for 'register', *ukazadlo* did actually not catch on. On the contrary, the other term used by Jan Hus, *zpravidlo* 'rule', was the most common designation of the register of pericope readings in Czech. The polysemous term of a synonymic nature *pravidlo* was rarely used, such as in the texts connected with Martin Lupáč,[63] or in the fourth redaction of the Old Czech Bible.[64]

* * *

From the standpoint of the tables of lections, it then seems that Old Czech Bible translations were closely related to the liturgical practice. As early as the 14th century, a time when Psalter translation already served as basis for the secular vernacularization of the Divine Office, Gospel lectionaries probably served as tools for understanding Latin liturgy. In the 15th century, Old Czech biblical manuscripts and prints were supplemented with lists of readings. In terms of the use of the biblical manuscript in liturgical practice, the content and form of the lists was changeable. In the referential apparatus, only a handful of tables contained the letter system referring to the biblical text. Most of them displayed references to the biblical book and the respective chapter, together with the incipit and explicit of the particular lection. As a consequence, when the biblical manuscripts were supplemented with pericope lists, they gradually replaced earlier Gospel lectionaries. Beside the tables of lections, biblical texts were often accompanied by full-text Lent pericopes as well, mostly coming from the Old Testament. These extended manuscripts could have served both for the personal use of an educated layman and for a priest during the preparation of the homily. It is significant that the lists of readings with full-text Old Testament pericopes appeared at the same time as Hussite reform tendencies. In the Utraquist community, biblical manuscripts (entire Bibles or separate copies of New Testaments) were used during the Mass. The reading of pericopes in Czech could therefore be considered to be one of the first steps of the vernacularization of Mass liturgy.[65]

All this points to the relevance of the tables throughout the 15th century and later in the 16th century, explaining thus why the New Testaments with the lists of readings had become independent of other liturgical tools. Last but not least, the idea of the widespread use of the vernacular Bible for liturgical use or personal piety is supported by the material itself: compared to other West-Slavic languages, a tremendous amount of the Old Czech biblical texts has survived. Yet, at the same time, these texts were also modified from a linguistic point of view. The wording of the Old Testament passages was adapted both to the contemporary use and to the specific habits one can notice in several Middle English similar examples. The Czech pericopes reflect the change of linguistic means during the 15th century. It is no wonder that during the second third of the 15th century, the New Testaments with their improved indexes became independent of other Czech liturgical aids.

Notes:

1 Particularly the prayers for Matins were divided into two or three nocturns, each concluded by a reading from the historical, prophetic, or sapiential books of the Old Testament or from the New Testament; cf. Dyer 2012, p. 664; Light 2013, p. 186.

2 Dyer 2012, p. 665.

3 Cf. Light 2013, p. 187-190.

4 For 12th-century Latin monastic Bibles, see Light 1994, p. 158.

5 Dyer 2012, p. 671. In medieval Vulgate manuscripts, one of the most common non-biblical texts is a list of Mass pericopes according to the liturgical year (Light 2011, p. 173). The Latin list of epistle readings is referred to as *capitulare lectionum*, while the list of Gospel pericopes is defined as *capitulare evangeliorum* (Dyer 2012, p. 671). In Latin Europe, registers of Gospel pericopes were created from the 9th century onwards, but combined registers of Gospel and Epistle readings were also created since the 13th century (Light 2011, p. 175).

6 While the earliest Bible translations are thought to have a more scholarly purpose (as an aid for understanding Latin), the other functions of the vernacular translation have become increasingly important: a representation of the literary Czech language (especially in the first complete translation of the Bible), an use of the vernacular version for private prayer (especially in the Psalms), and a comprehensible and accessible form for the general public (especially in the low-cost, pocket-size Bibles and New Testaments).

7 Peikola 2013, p. 353.

8 Light 2011, p. 176.

9 For the purposes of this study, all available Old Czech sources were examined, even though some of them were missing (*e.g. Bible Hrochova* 'Hroch's Bible', also called *dominikánská* 'Dominican'—formerly owned by Prof. František Ryšánek, cf. Ryba, Kyas 1952, p. 39; or the *Nový zákon Ribayův* 'Ribay's New Testament'—formerly owned by Juraj Ribay, cf. Ryba, Kyas 1952, p. 42) and other ones were unavailable for consultation at the time (*e.g. Nový zákon tarnovský* 'Tarnów New Testament', also called *moravský* 'Moravian' from 1460—Tarnów, Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego, BWDS Rkps: 01; cf. Brodský 2004, p. 104). We did not include the late copy of the New Testament dating back to 1523 from Rataje in the Kroměříž district (Prague, Knihovna Národního muzea, IV E 8).

10 We must stress the fact that the surviving manuscripts represent only a fraction of the original existing amount of manuscript sources in the Middle Ages, which is estimated to be several times larger. The great number of Old Czech Bibles not preserved in their entirety is indicated by the number of biblical manuscript fragments that amount to over 100 items.

11 In the case of the early prints, the individual editions rather than their preserved copies are counted.

12 For more information about biblical prologues in Old Czech manuscripts see the critical edition of Voleková, Svobodová 2019.

13 Light 2011, p. 176; Peikola 2013, p. 367nn.

14 See Peikola 2013.

15 Other possible reasons for the New Testament preference could be the fact that the Gospels were the basis for many commentaries and exegetical writings, or perhaps the Christocentric character of late-medieval devotional life.

16 Of the complete thirty-nine manuscript and three printed New Testaments, the index of pericopes is contained in the vast majority of sources (92% or 36 codices). In eight manuscripts and in the most recent print, the index is additionally expanded to include the entire Old Testament pericopes, *i.e.*, their full textual text, not just a reference to the relevant book and chapter with incipit and explicit. Two of these sources contain only the Lenten readings from the entire Old Testament pericopes. In twenty-three manuscripts, *i.e.* more than half of the New Testaments (55%), however, the full-text Old Testament pericopes for Lent (the so-called Lenten epistles) are set apart as a separate entity from the index of pericopes and usually precede it. Of the twenty-five complete surviving manuscript and two printed Bibles, which have both Old and New Testaments, they usually contain only brief pericope tables without the full text of the Old Testament pericopes, so we find them in eighteen sources (*i.e.* 67%). The entire Lenten epistles are included only in the *Bible moskevská* 'Moscow Bible', the smallest Czech manuscript Bible in size (18.3 × 13.5 cm—Moscow, Gosudarstvennyj istoričeskij muzej, Otdel rukopisej a staropečatnych knig; sbírka Chludova 130d), and are written separately, in the absence of an index at the end of the manuscript, by the same scribe as the preceding second-redaction New Testament; cf. Kyas 1959, p. 247. Of the other extant Bohemian Old Testaments, none has an index of pericopes or Lenten epistles. Last but not least,

from the point of view of the content, *Starý a Nový zákon v klementinském sborníku* 'Old and New Testament in the Clementinum Collection' of 1465 is an exceptional biblical manuscript (Prague, Národní knihovna České republiky, XVII B 15), which contains only some Old Testament books (Tobias, Judith, Esther) and an incomplete New Testament, and therefore the register is written with all the Old Testament pericopes, *i.e.* including the Lenten ones. In addition to the complete sources, the register is also preserved in fragmentary form on the Strahov Manuscript Fragment from the first half of the 15th century (Prague, Strahovská knihovna, 42/zl).

17 Cf. Bohatcová 1971. The current paper focuses on the lists of lections, one of the non-biblical texts added to most Czech biblical manuscripts in the Late Middle Ages, and on the changes made in these lists, questioning the liturgical use of Old Czech Bibles in the 14th and 15th centuries. Most of these biblical sources date back to a period before 1500, but in some of them the registers were added at a much later date and their origin is therefore no longer in the Old Czech period. For this reason, the indexes created during the first decades of the 16th century were also included: *Bible boskovská* 'Boskovice Bible', dating back to the 1420s (Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, M III 3), with a list from the turn of the 16th century; *Bible hodějovská* 'Hodějov Bible', dating to the second third of the 15th century (Prague, Národní knihovna České republiky, XVII A 30), with a list written by two hands at the beginning of the 16th century; *Nový zákon s dvojím zpravidlem* 'New Testament with double index', from 1466 (Prague, Národní knihovna České republiky, XVII E 3), with a second list transcribed at the turn of the 16th century; *Nový zákon Jana truhláře* 'New Testament of Jan carpenter', dating to the 1470s (Praha, Národní knihovna České republiky, XVII D 17), with a list written by two hands at the beginning of the 16th century; and *Nový zákon mikulovský* 'Mikulov New Testament', dating most probably to 1466 (Prague, Národní knihovna České republiky, XVII G 55), with a list transcribed at the beginning of the 16th century (and subsequent modifications). However, the aftermath is equally important. With the development of the printing press, thus, with the increased availability of the entire Czech Bible, the need to attach indexes to the Bible did not disappear. On the contrary, it grew so much that from the beginning of the Czech printing press until the publication of 'Veleslavín's Bible' (*Biblí Česká* […], Praha, Samuel Adam z Veleslavína, 1613, Knihopis 01106) and the single-volume 'Kralice Bible' in 1613 (*Biblí svatá* […], [Kralice, tiskárna Jednoty Bratrské, 1613], Knihopis 01110), almost thirty editions of New Testament and Old Testament pericopes for liturgical use and home reading were published in the Czech language, in addition to entire Bibles, New Testaments, Old Testaments and Psalters. Cf. Bohatcová 1971, p. 255. In the 16th century, the index of pericopes in separate book form became an important means of ecclesiastical communication, and the Unity of the Brethren in particular cultivated these publications directly as a programme. See Bohatcová 1971, p. 260. The most recent research on Brethren pericopes was carried out by Robert Dittmann (see Dittmann 2018b).

18 Bohatcová 1971, p. 272.

19 Bohatcová 1971, p. 260: *Časem se z pouhých přívěsků vyvinuly v útvary přesahující rámec sekundární, odvozené informace a staly se čtenáři klíčem k uchopení podstaty biblické zvěsti, nabyly samostatného programu vzdělávacího.*

20 Bohatcová 1971, p. 260: *Prostřednictvím rejstříků exegetického charakteru se čtenář učil nejen vyznat se v objemné knize knih* (…), *ale učil se i s biblickým textem samostatně pracovat, to znamená koneckonců myšlenkově tvořit.*

21 Cf. Light 2013, p. 186.

22 Cf. Light 2011, p. 172.

23 Cf. Peikola 2013, p. 355.

24 *Bible litoměřicko-třeboňská* 'Litoměřice-Třeboň Bible' (Litoměřice, SOA v Litoměřicích, fond Biskupské sbírky Litoměřice, BIF 3.1), *Bible hodějovská* 'Hodějov Bible', *Nový zákon mikulovský* 'Mikulov New Testament', *Nový zákon muzejní mladší* 'The Younger Museum New Testament' (Praha, Knihovna Národního muzea, I D 13), and Strahov Manuscript Fragment. A specific columnar layout of the index is contained in *Bible šafhauzská* 'Schaffhausen Bible' (Schaffhausen, Stadtbibliothek, Msc Generalia 29).

25 Kutná Hora, Martin z Tišnova, 1489, GW 4324, ISTC ib00621000, Knihopis INC035, INC036.

26 For example, in *Nový zákon Kořečkův* 'Kořeček's New Testament' from 1425 (Prague, Národní knihovna České republiky, XVII D 30), the tables for temporal and common of saints are written in a column format, but the table for sanctoral is written *in continuo*.

27 Above that, the language changes in *Nový zákon rajhradský* 'Rajhrad New Testament', from the second third of the 15th century (Rajhrad, Muzeum Brněnska, Knihovna Benediktinského opatství Rajhrad, R 390): the table for the temporal is in Czech (yet with Latin rubrics) and the tables for the sanctoral and the common of saints are in Latin.

28 In the entry of the index from *Nový zákon v aksamitu* 'New Testament in velvet' (end of the 15th century—Prague, Národní knihovna České republiky, XVII D 19), the scribe began to write the index in single columns *in continuo* on f. 424v, but he abandoned this format after the first leaf and began writing the index again, this time in columns, from f. 425v onwards. In earlier sources, there was also a formal alternation in the notation: in the *Bible Dlouhoveského* 'Dlouhoveský's Bible' (1475—Prague, Národní knihovna České republiky, XVII A 37), the sanctoral and temporal registers are written in *in continuo* as a two-column format, while the register for the Common of the Saints is also written in two columns, but each lesson is given on a separate line. There is also the peculiar aspect of the format deployed in *Nový zákon Kořečkův* 'Kořeček's New Testament', in which the temporal and common of the saints are written in columnar form, while the text of the sanctoral section is written *in continuo* in a single column. In *Nový zákon libuňský* 'Libuň New Testament' (3rd quarter of the 15th century—Prague, Knihovna Národního muzea, I G 10), the continuous writing of Lent readings changed from a two-column format to a single-column one. The beginning of the index to the temporal in the *Bible pernštejnská* 'Pernštejn Bible' (1471—Prague, Národní knihovna České republiky, XVII A 7) also follows the single-column structure of the previous text transcribed on f. 346r, but changes to a two-column format on the next folio. In the *Nový zákon vyšehradský* 'Vyšehrad New Testament' (2nd half of the 15th century—Prague, Knihovna Královské kolegiátní kapituly sv. Petra a Pavla, MS 3), the format differs between the temporal, in a columnar format, and the sanctoral, which is written in a single column in continuo.

29 Cf. Light 2013, p. 191.

30 An exception is *Nový zákon palimpsestový* 'New Testament on Palimpsest' from the 1420s (Prague, Národní knihovna České republiky, XVII G 5), in which the list is transcribed at the beginning of the manuscript for temporal section (f. 1v-10v), while the sanctoral and the general pericopes are copied at the end (f. 269v-270v). See also the index fragment preserved in one of the two known copies of the printed *Nový zákon Dlabačův* 'Dlabač's New Testament' ([Plzeň, Pokračovatel Tiskaře Statut Arnošta z Pradubic (?), c. 1492], GW M45679, ISTC ib00650650, Knihopis INC006). For the latter case, the index fragment was bound at the very beginning of the Strahov exemplar (Prague, Strahovská knihovna, DM V 5). However, this may not represent the original state of the book, as foliotation is not preserved on two damaged leaves; the two sections could have been swapped during later rebinding.

31 The Lenten Rule, *i.e.* the index of the Lenten readings, separated from the index to the temporal, is found only in the *Bible kunštátská* 'Kunštát Bible' (1440-1460—Brno, Moravská zemská knihovna, Mk 3), *Bible pernštejnská* 'Pernštejn Bible', and *Nový zákon oxfordský* 'Oxford New Testament' (1470s—Oxford, Bodleian Library, Laud Misc. 516).

32 Quotation from *Nový zákon Dobrovského* 'Dobrovský's New Testament' (Budapest, Egyetemi Könyvtár, Cod. Slav. 6), f. 211v.

33 Quotation from *Nový zákon Dobrovského* 'Dobrovský's New Testament', f. 211v.

34 Quotation from *Nový zákon s Umučením* 'New Testament with the Passion' (Prague, Národní knihovna České republiky, XVII D 37), f. 197r.

35 Quotation from *Nový zákon krumlovský* 'Krumlov New Testament' (Prague, Knihovna Národního muzea, III E 28), f. 281r. Cf. Peikola 2013, p. 361.

36 Cf. Peikola 2013, p. 359.

37 Cf. Light 2011, p. 176; Peikola 2013, p. 367-371.

38 Formerly Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Oe.85; destroyed in 1914.

39 For the cursive note, see the *Tabula epistolarum et ewangeliorum per totam quadragesimam per capitula et punctos hic inferius conscripta manifeste apparebit. In Capite ieiunii leccio Iohelis*, c. II at the f. 681ra of the manuscript. Cf. Kyas 1971, p. 59.

40 Light 1994; Light 2012.

41 Cf. Voleková 2021, p. 281.

42 Rychterová 2015, p. 172-173.

43 Cf. Holeton 2006, p. 82; Baťová 2015, p. 220; Dittmann 2018a.

44 The same explanation can be applied to the Middle English corpus, in a reverse situation, based on the use of heterodox texts in orthodox ones. According to the *Constitutions* of Thomas Arundel (drafted in 1407, published in 1409), orthodox books were supposed not to use texts connected with John Wycliffe (or interpretation choices pertaining to Lollardy). Yet it becomes difficult to determine the exact extent of borrowings from Wycliffite sermons into Orthodox ones, as certain borrowings are simple formulations that could be nothing more than a sign of the time or of a protest movement. Cf. Gradon, Hudson 1983-1996, vol. 1, p. 110-115. Cf. *e.g.* Morrison 2011, p. 188, for several on more situations in which a compiler copied a text whose degree of heterodoxy he was not necessarily able to measure, or else he often did so too late.

45 Prague, Knihovna Národního muzea, II C 7. Cf. Holeton, Vlhová-Wörner 2005.

46 Prague, Knihovna Národního muzea, IV B 6. Cf. Holeton 1993, p. 159.

47 Prague, Národní knihovna České republiky, XVII F 3. Cf. Baťová 2015. For more Utraquist liturgical manuscripts (graduals and antiphonals) dating back to the last third of the 15th century and preserved to this day, see Holeton 1993, p. 158.

48 The Old Czech biblical translation was reworked in the Utraquist milieu: this significantly modified version of the third redaction is attributed to the Utraquist priest and Hussite theologian Martin Lupáč (Martinus Lupacius); cf. Kyas 1997, p. 112-113, 115.

49 The Epistle lectionary was probably not available, as there is only one Old Czech lectionary extant nowadays, namely the so-called *Evangeliář olomoucký* 'Olomouc Evangeliary' of 1421 (Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, M II 249).

50 Quotation from *Nový zákon Dobrovského* 'Dobrovský's New Testament', f. 211v.

51 Quotation from *Nový zákon Jana truhláře* 'New Testament of Jan carpenter', f. 128r. Cf. *Nový zákon muzejní* 'Museum New Testament' (Prague, Knihovna Národního muzea, I H 28), *Nový zákon Cerroniho* 'Cerroni's New Testament' (Brno, Moravský zemský archiv, G 12, Cerr II 384), *Nový zákon s dvojím zpravidlem* 'New Testament with double index', *Nový zákon Lupáčův* 'Lupáč's New Testament' (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3304), *Nový zákon Patočkův* 'Patočka's New Testament' (Prague, Knihovna Národního muzea, V E 42).

52 Quotation from *Nový zákon v aksamitu* 'New Testament in velvet', f. 433r. A detailed interpretation of Latin abbreviations for biblical books has already been transcribed in the introduction to the *Expositions of Master Jan Hus*; Daňhelka 1975, p. 26.

53 Halama 2006, p. 203-204.

54 *Nový zákon krumlovský* 'Krumlov New Testament', *Nový zákon františkánský* 'Franciscan New Testament' (Prague, Františkánská knihovna u P. Marie Sněžné – historické fondy, Af 3), *Nový zákon v klementinském sborníku* 'New Testament in the Clementinum Collection', *Nový zákon s dvojím zpravidlem* 'New Testament with double index', *Nový zákon Lupáčův* 'Lupáč's New Testament', *Nový zákon Patočkův* 'Patočka's New Testament', *Nový zákon strahovský* 'Strahov New Testament' (Prague, Strahovská knihovna, sign. DB II 1), *Nový zákon se Štěpařstvím* 'New Testament with a Treatise on grafting' (Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, M I 168), and *Nový zákon Dlabačův* 'Dlabač's New Testament'.

55 *Nový zákon nostický* 'Nostitz New Testament' (Prague, Knihovna Národního muzea, the collection Nostická knihovna, MS a 3), *Nový zákon lobkovický úplný* 'Complete Lobkowicz New Testament' (Nelahozeves, Roudnická lobkowiczká knihovna, VI Fg 35), *Nový zákon kolínský* 'Kolín New Testament' (Prague, Knihovna Národního muzea, II H 24), *Nový zákon brémský* 'Bremen New Testament' (Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, msc 0020). All these manuscripts belong to one group based on an unknown revised version of the New Testament text of the third redaction, cf. Souček 1967, p. 110-113.

56 This referential system differs from the alphabetical division of the *Paris Bible*, known also from a majority of the tables in *Wycliffite Bibles* (cf. Peikola, 2013, p. 358–361). In Czech manuscripts, the system of the *Paris Bible* is only rarely found: in *Nový zákon klementinský glosovaný* "Clementinum Glossed New Testament" (1426—Prague, Národní knihovna České republiky, XVII E 13) and partly in *Bible mikulovská* "Mikulov Bible" (1440-1460—Brno, Moravská zemská knihovna, Mk 1).

57 *Nový zákon palimpsestový* 'New Testament on Palimpsest', *Bible Duchkova* 'Duchek's Bible' (Kroměříž, Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž, 21133), *Nový zákon mikulovský* 'Mikulov New Testament', *Bible neznámého původu muzejní* 'Museum Bible of unknown origin' (Prague, Knihovna Národního muzea, XVIII A 42), *Bible hodějovská* 'Hodějov Bible', *Nový zákon františkánský* 'Franciscan New Testament', *Nový zákon křivoklátský* 'Křivoklát New Testament' (Křivoklát, Hradní knihovna, I c 37), *Bible kutnohorská* 'Kutná Hora Bible', *Nový zákon v aksamitu* 'New Testament in velvet'.

58 See for this *Nový zákon lnářský* 'Lnáře New Testament' (Plzeň, Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje, 21 A 35), *Nový zákon Jana z Prahy* 'New Testament of Jan of Prague' (Brno, Moravská zemská knihovna, Mk 78), *Bible Dlouhoveského* 'Dlouhoveský's Bible', *Nový zákon Dlabačův* 'Dlabač's New Testament', *Bible lobkovická* 'Lobkowicz Bible' (Brno, Moravský zemský archiv, G 10, 122), *Nový zákon se Štěpařstvím* 'New Testament with a Treatise on grafting', and Strahov Manuscript Fragment.

59 See for this *Nový zákon Dobrovského* 'Dobrovský's New Testament', *Nový zákon palimpsestový* 'New Testament on Palimpsest'.

60 See for this *Nový zákon krumlovský* 'Krumlov New Testament', *Nový zákon Cerroniho* 'Cerroni's New Testament', *Nový zákon křivoklátský* 'Křivoklát New Testament', *Nový zákon v aksamitu* 'New Testament in velvet'.

61 Daňhelka 1975, p. 29 (Bautzen, Stadtbibliothek Bautzen, 2° 51, f. 2ra).

62 English translation in Rychterová 2015, p. 184-185, note 51.

63 The term *pravidlo* is found in two manuscripts of the third redaction, the first of which is *Nový zákon oxfordský* 'Oxford New Testament' (1470s), the second being *Nový zákon vyšehradský* 'Vyšehrad New Testament' (2nd half of the 15th century), connected to Martin Lupáč reworkings of parabiblical texts, namely the prefaces to the books of the New Testament. Cf. Homolková, Voleková 2016, p. 116.

64 *Bible pražská* 'Prague Bible' (Praha, [Tiskař Pražské bible], 1488, GW 4323, ISTC ib00620000, Knihopis INC013), *Bible litoměřická* 'Litoměřice Bible' (late copy; missing, formerly Litoměřice, Státní oblastní archiv v Litoměřicích, fond Biskupské sbírky Litoměřice, BIF 2), *Bible kutnohorská* 'Kutná Hora Bible', *Nový zákon ilustrovaný* 'Illustrated New Testament' (Praha, [Tiskař Pražské bible], 1497-1498, GW M45682, ISTC ib00650700, Knihopis INC025).

65 There seems to be a certain degree of pluralism in the Utra-

quist liturgy during the 15th century, since the liturgical practice varied from community to community, and both Latin and Czech were used as liturgical language. Cf. Holeton 1993, p. 158, 163. The full vernacularization of the Mass liturgy by radical Hussites during the Bohemia Reform of the 15th century preceded the Lutheran reforms and holds primacy in the Western Church.

Bibliographical Abbreviations:

Baťová 2015 – Eliška Baťová, "A Neglected Source of Utraquist Chant from the Poděbradian Period", *Filosofický časopis / Journal of Philosophy*, Special Issue 2 (= *Bohemian Reformation and Religious Practice*, vol. 10, dir. Z. V. David, D. R. Holeton, assist. M. Dekarli, Ph. Haberkern, Prague, Filosofický časopis), 2015, p. 197-224.

Bohatcová 1971 – Mirjam Bohatcová, "Vydavatelský rámec českých předbělohorských biblí", *Strahovská knihovna* 5-6, 1970-1971, p. 255-277.

Brodský 2004 – Pavel Brodský, *Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách*, Prague, Archiv Akademie věd ČR / Euroslavica, 2004.

Daňhelka 1975 – *Mistr Jan Hus: Výklady* (*Magistri Iohannis Hus Opera Omnia*, Tomus I, *Expositiones Bohemicae*), ed. J. Daňhelka, Prague, Academia, 1975.

Dittmann 2018a – Robert Dittmann, "Slawische Sprachen in der eucharistischen Liturgie in den böhmischen Ländern bis 1621", in *Linguistik als diskursive Schnittstelle zwischen Recht, Politik und Konflikt*, dir. Martin Henzelmann, Hamburg, Dr. Kovač, 2018, p. 103-140.

Dittmann 2018b – Robert Dittmann, "Czech Reformational Biblical Translation: The Case of Pericopes in the Unity of the Brethren in the 1550s-1570s", *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza*, 25 (45), 2, 2018, p. 11-29.

Dyer 2012 – Joseph Dyer, "The Bible in the Medieval Liturgy, c. 600-1300", in *The New Cambridge History of the Bible. Volume 2. From 600 to 1450*, dir. R. Marsden, E. A. Matter, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 659-679.

Gradon, Hudson 1983-1996 – Anne Hudson, Pamela Gradon (eds.), *English Wycliffite Sermons*, 5 vols., Oxford, Clarendon Press, 1983-1996.

GW: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. Online version at: http://www.gesamt-katalogderwiegendrucke.de/.

Halama 2006 – Ota Halama, "Jakoubkovy české postily", in *Jakoubek ze Stříbra. Texty a jejich působení*, dir. O. Halama, P. Soukup, Prague, Filosofia, 2006, p. 183-208.

Holeton 1993 – David Holeton, "The Evolution of Utraquist Liturgy: A Precursor of Western Liturgical Reform", *Religio: revue pro religionistiku* 1, 1993, p. 155-164.

Holeton 2006 – David Holeton, "The Role of Jakoubek of Stříbro in the Creation of a Czech Liturgy: Some Further Reflections", in *Jakoubek ze Stříbra. Texty a jejich působení*, dir. O. Halama, P. Soukup, Prague, Filosofia, 2006, pp. 49-86.

Holeton, Vlhová-Wörner 2005 – *Jistebnický kancionál*. Bd. 1: *Graduale*, ed. D. R. Holeton, H. Vlhová-Wörner, Brno, L. Marek, 2005.

Homolková, Voleková 2016 – Milada Homolková, Kateřina Voleková, "Staročeské biblické prology: argumenta k listům sv. Pavla", *Listy filologické*, 139, 1-2, 2016, p. 91-120.

ISTC: *Incunabula Short-Title Catalogue*. Online version at: http://data.cerl.org/ istc/_search.

Knihopis: KPS – *Databáze Knihopis*. Online version at: http://www.knihopis.cz/.

Kyas 1959 – Vladimír Kyas, "Česká rukopisná bible v Moskvě", *Listy filologické* 82, 1959, p. 247-249.

Kyas 1971 – Vladimír Kyas, *První český překlad bible*, Prague, Academia, 1971.

Kyas 1997 – Vladimír Kyas, *Česká bible v dějinách národního písemnictví*, Prague, Vyšehrad, 1997.

Light 1994 – Laura Light, "French Bibles c. 1200-30: a New Look at the Origin of the Paris Bible", in *The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use*, dir. R. Gameson, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 155-176.

Light 2011 – Laura Light, "Non-biblical Texts in Thirteenth-Century Bibles", in *Medieval Manuscripts, Their Makers and Users. A Special Issue of Viator in Honor of Richard and Mary Rouse*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 171-183.

Light 2012 – Laura Light, "The Thirteenth Century and the Paris Bible", in *The New Cambridge History of the Bible. Volume 2. From 600 to 1450*, dir. R. Marsden, E. A. Matter, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 380–391.

Light 2013 – Laura Light, "The Thirteenth-Century Pandect and the Liturgy: Bibles with Missals", in *Form and Function in the Late Medieval Bible*, dir. E. Poleg, L. Light, Leiden / Boston, Brill, 2013, p. 185-215.

Morrison 2011 – Stephen Morrison (ed.), *A Late Fifteenth-Century Dominical Sermon Cycle edited from Bodleian Library MS E Musaeo 180 and Other Manuscripts*, 2 vols, Oxford, Early English Text Society / Oxford University Press, 2012.

Peikola 2013 – Matti Peikola, "Tables of Lections in Manuscripts of the Wycliffite Bible", in *Form and Function in the Late Medieval Bible*, dir. E. Poleg, L. Light, Leiden / Boston, Brill, 2013, p. 351-378.

Ryba, Kyas 1952 – Bohumil Ryba, Vladimír Kyas, "Označení českých biblických rukopisů a tisků", *Věstník České akademie věd a umění* 63, 1952, p. 37-45.

Rychterová 2015 – Pavlína Rychterová, "The Vernacular Theology of Jan Hus", in *A Companion to Jan Hus*, dir. František Šmahel, coll. Ota Pavlíček, Leiden, Brill, 2015, p. 170-213.

Souček 1967 – Bohuslav Souček, *Česká Apokalypsa v husitství*, Prague, ÚCN, 1967.

Voleková, Svobodová 2019 – *Staročeské biblické předmluvy*, ed. K. Voleková, A. Svobodová, Dolní Břežany, Scriptorium, 2019.

Voleková 2021 – Kateřina Voleková, "Non-biblical Texts in Old Czech Bibles", in *Wycliffism and Hussitism: Methods of Thinking, Writing, and Persuasion c. 1360 – c. 1460*, dir. Kantik Ghosh, Pavel Soukup, Turnhout, Brepols, 2021, p. 275-297.

Linguistic supervision:

Vladimir Agrigoroaei (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale / CÉSCM UMR 7302, Poitiers – CNRS);
Ileana Sasu (*Interactions culturelles et discursives* / ICD EA 6297, Université de Tours, Tours).

Peer-reviewed by:

Vladimir Agrigoroaei (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale / CÉSCM UMR 7302, Poitiers – CNRS);
Korondi Agnes (Magyar Tudományos Akadémia / Országos Széchényi Könyvtár, Budapest);
Ana Maria Gînsac (*Monumenta Linguae Dacoromanorum*, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, Iași);
Mădălina Ungureanu (*Monumenta Linguae Dacoromanorum*, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, Iași);
Francesca Tasca (Società di Studi Valdesi, Torre Pellice / Centro Culturale Protestante, Bergamo);
Ileana Sasu (*Interactions culturelles et discursives* / ICD EA 6297, Université de Tours, Tours).

Icons on Trial
Negotiations Between Moscow and Moldavia over Some 'Noncanonical' Icons in the First Decades of the 17th Century

Elena Firea
Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga", Cluj-Napoca (RO)

RÉSUMÉ : En 1629, une ambassade dirigée par l'archimandrite Varlaam est arrivée à la cour du tsar Mikhaïl Féodorovitch Romanov, demandant la permission de passer une commande aux peintres moscovites, afin de peindre deux icônes pour le prince Miron Barnovschi. Les sources documentaires nous renseignent sur la dédicace des icônes et sur le fait qu'elles appartenaient à la typologie des icônes hagiographiques, avec des portraits de saints au milieu et des scènes narratives de leur vie sur les bords. Bien qu'achevées et payées intégralement par le prince moldave, les icônes ne sont jamais parvenues à leur commanditaire. Le patriarche Philarète Nikititch les a retenues à Moscou sous prétexte qu'elles étaient 'inconvenablement' peintes. Sept ans plus tard, alors que Varlaam occupait le poste de métropolite de Moldavie, le prince Vasile Lupu envoya une autre ambassade à la cour de Moscou, pour tenter de les récupérer. Le tsar organisa une enquête, les peintres furent interrogés sur les modèles suivis, mais le résultat resta le même : les icônes avaient été peintes de manière non canonique et ne pouvaient pas être remises aux messagers moldaves. L'enquête sur cet intéressant 'échec' diplomatique fait l'objet de la présente étude. En suivant André Grabar, qui soulevait pour la première fois la question du prétendu manque de canonicité de ces icônes, l'article reprend toute la question des causes possibles du refus inhabituel des autorités moscovites de les remettre à leurs commanditaires. En corroborant les informations documentaires avec l'analyse des sources visuelles disponibles, dans le contexte plus large de la commande des icônes et de l'évolution du culte de saint Jean le Nouveau à l'époque, l'étude suggère qu'une raison possible de ce rejet pourrait être la représentation du martyr de Suceava – et ce, non pas parce qu'il s'agissait d'un saint inconnu en Russie à l'époque (cf. A. Grabar); mais surtout à cause de l'utilisation d'un certain modèle iconographique employé dans l'entourage du métropolitain Anastasie Crimca. Ce modèle était sans doute susceptible d'avoir déplu au patriarche Philarète Nikititch. Varlaam connaissait bien ce type de représentation et avait probablement donné des instructions précises aux peintres moscovites, qui les ont sans doute suivies à la lettre. En effet, à la suite de cet épisode, Varlaam enverra également au tsar une hagiographie et une icône de saint Jean le Nouveau, qui semblent avoir dynamisé le culte et les représentations iconographiques dédiées au martyr de Suceava en Russie à la même époque.

MOTS-CLÉS : icônes ; Miron Barnovschi ; le métropolitain Varlaam ; saint Jean le Nouveau ; Moldavie ; Moscou.

REZUMAT: În anul 1629 o solie condusă de arhimandritul Varlaam era primită la curtea țarului Mihail Feodorovici Romanov, cerând permisiunea ca zugravii moscoviți să picteze două icoane pentru domnitorul Miron Barnovschi. Surse documentare ne informează despre dedicația icoanelor și că ele aparțineau tipologiei icoanelor hagiografice, cu portretele sfinților în mijloc și scene narative din viața lor pe margini. Deși finalizate și plătite integral de către domnitorul moldovean, icoanele nu au mai ajuns niciodată la comanditarii lor, fiind reținute la Moscova de către patriarhul Filaret Nikitici sub pretextul că sunt „necuviincios" pictate. Șapte ani mai târziu, pe când Varlaam se afla în funcția de mitropolit al Moldovei, domnitorul Vasile Lupu a trimis o altă solie la curtea moscovită, în încercarea de a le recupera. Țarul organizează o anchetă, sunt interogați pictorii în legătură cu modelele urmate, dar rezultatul rămâne același: icoanele fuseseră pictate într-o manieră necanonică și nu puteau fi predate solilor moldoveni. Investigarea acestui interesant „eșec" diplomatic constituie subiectul studiului de față. Mergând pe urmele lui André Grabar, care a ridicat pentru prima oară chestiunea presupusei lipse de canonicitate a acestor icoane, articolul reia întreaga problematică a posibilelor cauze pentru refuzului neobișnuit al autorităților moscovite de a le înmâna comanditarilor. Coroborând informațiile documentare cu analiza surselor vizuale disponibile, în contextul mai larg al comisionării icoanelor și al evoluției cultului Sf. Ioan cel Nou în epocă, studiul sugerează că un posibil motiv pentru respingerea lor ar fi putut fi maniera de reprezentare a mucenicului de la Suceava. Nu atât faptul că acesta ar fi fost un sfânt necunoscut în Rusia la momentul respectiv (cum a crezut A. Grabar), cât mai ales un anume model iconografic utilizat în mediul mitropolitului Anastasie Crimca e posibil să-l fi nemulțumit pe patriarhul Filaret Nikitici. Familiarizat cu acest tip de reprezentare, Varlaam dăduse probabil instrucțiuni precise pictorilor moscoviți, care le-au urmat întocmai. De altfel, în urma acestui episod, tot el va trimite țarului hagiografia și o icoană a Sf. Ioan cel Nou, care par să fi impulsionat cultul și reprezentările iconografice dedicate mucenicului de la Suceava în Rusia epocii.

CUVINTE CHEIE: icoane; Miron Barnovschi; mitropolitul Varlaam; Sf. Ioan cel Nou; Moldova; Moscova.

In March 1629, a group of diplomatic envoys sent by Prince Miron Barnovschi (r. 1626-1629; 1633) and led by Archimandrite Varlaam[1] were received in Moscow by Tsar Mikhail Feodorovich Romanov.[2] Besides the more ambitious goals of this mission and the offering of prestigious relics to the tsar,[3] Varlaam was charged with obtaining the latter's approval for the commission of two icons by Muscovite painters. Intended to adorn the recently build religious foundations of the Moldavian prince,[4] each icon was supposed to have a double dedication—St. George and St. John the New and, respectively, St. Procopius and St. Mercurius—with portraits of the saints in the center and narrative episodes from their lives on the margins.[5] Obviously, they both belonged to the *vita* or hagiographical type of icons[6]—a genre in which Russian artists were highly experienced masters by the 17th century. Unfortunately, the two icons have not survived. For all we know, their trace is lost. The scarce information available derives exclusively from written sources, namely several letters and diplomatic documents from 1628-1629 and 1636-1637 exchanged between the Moldavian and Russian authorities and preserved in the archives of the former Ambassadors' Office in Moscow. They were studied and published in 1912 by the Romanian historian Silviu Dragomir,[7] whose notes on the margins on these documents remain referential for reconstructing the historical background of the entire episode. Thus, we learn that, despite the fact that the icons were completed and fully paid for by Miron Barnovschi's emissaries, they never reached their destination. In 1629, Patriarch Philaret Nikitich retained them in Moscow because, apparently, they had not been properly painted. In 1636, the ambitious Moldavian Prince Vasile Lupu (r. 1634-1653) appealed to the tsar, in a second attempt to retrieve the paintings, but the result was again unfavorable. The tsar issued an official inquiry, the iconographers were questioned about the models they followed, but the Russian authorities insisted that the icons had been 'painted in a disrespectful manner' and therefore they could not be released to the princely envoys.[8]

This diplomatic 'failure' concerning Barnovschi's icons and the specific circumstances of their production and ensuing rejection are at the core of the present investigation, which revisits the subject bearing several research questions in mind: Why exactly were they considered 'disrespectfully' or 'inappropriately' painted? Who was responsible for such an outcome? What was the impact of this particular incident on the cultural and religious transfers between Russia and Moldavia during this period?

Previous historiography and subject matter

The incident was only tangentially addressed in previous historiography, mostly to illustrate the diplomatic or ecclesiastical relations between Russia and Moldavia in the 17th century,[9] or to discuss Russian influences in Moldavian religious art.[10] More recent contributions briefly referred to it in relation to Miron Barnovschi's religious founding activity.[11] Art historians have showed a rather marginal interest in the subject. Tania Velmans has mentioned it in passing to stress the idea of the importance of following officially approved models in the art of 17th century Russian painters.[12] Romanian art historiography has addressed the icons and icon painting relate to the Muscovite episode in order to underline a presumable change of esthetic taste in Moldavia.[13]

Within this rather peripheral historiographic concern with the icons commissioned in Russia by Prince Miron Barnovschi, a special mention should be made to André Grabar's contribution to the topic. In an article published in 1940, dedicated to the expansion of Russian art in various Orthodox territories during the early modern period, the famous Byzantinist dwelled on this peculiar episode.[14] With his astute intuition, Grabar inquired the reasons behind the refusal of the Russian authorities to release the icons to the Moldavian envoys. He raised, for the first time, the question of the supposed 'lack of canonicity' of the icons in relation to their iconography and brought some valuable insights to the issue.[15] For example, he suspected that their rejection must have been connected to the depiction of St. John the New. However, Grabar had only a fragmentary knowledge of the veneration of St. John the New in the period, which impacted his final conclusions. Following his suggestions, the present study readdress the question of the original iconography of the icons and their alleged inappropriate character within the broader context of their production. By corroborating the available information from written and visual sources with data about the cult of St. John the New and his contemporary visual representations, my investigation aims to bring new insight on three fronts: how these icons may have looked like; the possible iconographical preferences of the Moldavian commissioners; and whether the latter were responsible for the rejection by the Russian authorities.

The documentary evidence

A first step in this analysis involves a reconsideration of the specific circumstances of the icons' commission. According to the notes and diplomatic documents from the Russian archives, in the winter of 1629, Archimandrite Varlaam brought with him to Moscow six letters issued by the lay and ecclesiastic authorities of Suceava and Kyiv, out of which only two are still accessible.[16] The one dated December 9, 1628, is the supplication letter addressed by Miron Barnovschi to tsar Mikhail Feodorovich Romanov, which contains the initial request for the icons. The formulation is rhetorical and lacks any specific details about the display or content of the icons. After the prince proudly enumerates his recent religious foundations in Moldavia (among which is one church dedicated to St. George and St. John the New), he details his eagerness to provide them with Muscovite icons since 'he had seen everywhere the Orthodox faith adorned with most beautiful icons from the tsar's realm, for the defense of all God's churches'.[17] Indeed, the art of Russian icon painters was highly esteemed at the time. Starting with the second half of the 16th century and throughout the 17th century, Moscow became the cultural center of Russia, concentrating most of its artistic activity and exporting fine quality icons (most often as diplomatic gifts) all over in the Eastern Christian world.[18] Thus, Barnovschi's intention to purchase Muscovite icons was fully justified and aimed at conferring prestige to his newly founded churches.

No doubt that all the details of the commission, the iconographic instructions to the artists, the supervision of the painting (and the making of the final) payment was the responsibility of Archimandrite Varlaam.[19] He spent the whole year of 1629 in Moscow, waiting for the completion of the icons.[20] Nonetheless, he eventually returned home without them, even though the works had been finished and paid for.

Seven years later, when Varlaam was metropolitan of Moldavia, another diplomatic mission was sent to Moscow in order to retrieve the icons. In a letter from February 1636 written to Mikhail Feodorovich, Prince Vasile Lupu mentioned that each of the icons had a double dedication

and that they both had narrative episodes on the margins. Moreover, he specified that they had been painted at the tsar's command by a certain Nazary and remained in his custody when 'they could not bring them' to Moldavia.[21] The painter could be Nazary Istonim Savin, one of the tsar's *izografy* who was active in Moscow in the early decades of the 17th century and also engaged in several works commissioned by patriarch Philaret Nikitich or by the Stroganovs.[22]

So why did the icons not reach Moldavia? According to the available sources, it seems that an argument aroused between the archimandrite and the painters, on the one hand, and Philaret Nikitich, on the other hand. Apparently, the patriarch did not approve of the icons because of a stylistic or iconographical aspect and decided to retain them in Moscow.[23] In order to answer to Vasile Lupu's solicitation, the tsar ordered an official interrogation of the painters. On that occasion, Nazary informed him that patriarch Philaret Nikitich requested that the icons be rejected because the martyrs had been "disrespectfully" or "impiously" depicted. The patriarch wanted to know what model the painter followed when he represented the martyrs seated on chairs. To this, Nazary replied that they were painted after an icon of St. Demetrius of Thessaloniki that Varlaam had seen and much appreciated in the Dormition Cathedral in Kremlin.[24] An intriguing marginal comment by Silviu Dragomir suggests that, initially, the patriarch was satisfied with the answer and allowed the icons to be taken by the Moldavian envoys. However, due to unelucidated reasons, this did not actually happen, and the panels were subsequently hung on the walls of St. Sergius monastery.[25] Previous literature has noted, ironically, that the same icons contested on grounds of their inappropriateness, eventually proved to be appropriate enough to be exposed in a prestigious Russian monastery.[26]

Finally, another source for the subject under consideration is the official answer Mikhail Feodorovich gave to Vasile Lupu in a letter dated June 8, 1636.[27] The tsar confirms that the icons in question had been painted during archimandrite Varlaam's stay in Moscow, at his direct indications, but in "a disrespectful manner," which precluded their release to the Moldavian envoys.[28] This marks the end point of the whole affair around Barnovschi's icons. Later documents do not inform us about the aftermath of the events. In the absence of any trace of their presence in Moldavia, one can fairly assume that they were kept in Russia, at the tsar's command. However, this refusal to send the icons does not seem to have impacted negatively the ensuing diplomatic relations between the Moldavian and the Muscovite authorities, even when they involved the same actors. Just one year later, in 1637, metropolitan Varlaam wrote to Mikhail Feodorovich asking for support to print a book.[29] He explicitly recalls having been delegated to Moscow by Prince Miron Barnovschi "for the holy icons" and expresses his gratitude for the benefits received. Additionally, he informs the tsar that he sent him the office and hagiography of St. John the New, whose uncorrupted holy body lies in his metropolitan see at Suceava, working healing miracles. More interestingly, the hierarch adds that he also sent to Moscow "the likeness" of the saint "for the blessing and strengthening of your great country".[30] Could this exchange of text and images be connected to the Barnovschi icons? André Grabar wondered if this was not an attempt by metropolitan Varlaam to offer a "canonical" model for the icon of St. John the New (a saintly figure less familiar to the Russian painters) and to facilitate the work of the tsar's official iconographers.[31] Lidia Semenova assumed that Varlaam's initiative most probably helped the Russian painters complete the Moldavian icons, which eventually arrived at their destination.[32] Unfortunately, there is no proof for such a course of events. One notices, however, that very soon after the unsuccessful attempt to retrieve them, Vasile Lupu made another commission of icons to Moscow (successful this time) and hired Russian painters to decorate his newly founded monastery of the Three Hierarchs in Iași (*Trei Ierarhi*).[33] Moreover, the archdeacon Paul of Aleppo later confirmed the presence of beautiful Russian icons in many of Lupu's religious foundations in the famous description of his journey to Moldavia.[34]

The icons within the broader context of their commission

The evidence suggests that the peculiar episode of 1629 seems to have inaugurated the practice of purchasing Muscovite icons by 17th century Moldavian princes.[35] However, the start was not at all straightforward and it contains many intriguing aspects about Barnovschi's commission of icons and about such cultural exchanges in general.

As far as the particulars of the original request are concerned, one should keep in mind that purchasing icons was not necessarily the main goal of the 1628-1629 diplomatic mission to Russia. As Vera Tchentsova has rightfully pointed out, the Moldavian envoys were appointed to offer to the tsar a precious reliquary with a fragment of the earthly remains of St. James the Persian, most probably as a diplomatic maneuver by Miron Barnovschi aimed to make him part of an anti-Ottoman alliance forged by the Russian and the Persians at the time.[36] In his recommendation letter, Peter Moghila interceded to obtain permission for the Moldavian delegates to venerate Christ's Robe (recently received by the tsar as a gift from Shah Abbas and exposed for veneration in Moscow), as well as other saintly relics and "to copy their *zhitya*".[37] Does this mean that Varlaam and his clerics intended to copy texts or hagiographical icons of these saints? If the latter, then the detail would not only indicate their expertise as skilled iconographers, but it would also reflect more complex religious exchanges between Russia and Moldavia at the time. In this respect, it is a pity that the other missive carried by the delegation, namely the one by metropolitan Anastasius Crimca to Patriarch Philaret Nikitich, has not been preserved. This is even more so since Crimca was already experienced in soliciting icons from the Muscovite court: only three years before, in 1625, he had written to the tsar requesting an icon of the Descent of the Holy Spirit for his foundation at Dragomirna Monastery.[38]

The Barnovschi icons are only tangentially referred to in the official exchange of letters from 1628-1629; only later documents indicate their specific dedication and that they belonged to the hagiographical or *vita* type. As André Grabar already noted, three of the depicted figures—St. George, St. Procopius, and St. Mercurius—were well-known military saints frequently represented in Orthodox art, while the fourth was a local saint, venerated mostly in Moldavia.[39] The preference for St. John the New corresponds to Miron Barnovschi's special devotion for him and continues a series of founding gestures undertaken by the prince to promote his cult.[40] One of the most important such gestures was precisely the foundation of a new monastery near Iași dedicated to St. George and St. John the New,[41] for which the Muscovite icon with the same dedication was probably destined. André Grabar finds it "cu-

rious" that a Moldavian prince would order in Russia a representation of the most important local saint,[42] but Russian icon painters were well accustomed to painting local saints and their lives (especially after the canonizations of mid-16th century), sometimes by transposing hagiographical texts into images in the absence of previously established iconographies.[43] Unlike their Byzantine counterparts, mostly consecrated to universal holy figures, Russian vita icons often honored local saints, like the martyred princes Boris and Gleb (Fig. 2), prestigious monastic founders (such as Sergius of Radonež, Kiril Belozerskij) or sanctified churchmen, such as metropolitans Peter and Alexis of Moscow (Fig. 1).[44] Starting with the 16th century, such icons would often depict not one, but two or even three associated saintly figures in the centerpiece, surrounded by multiple rows of narrative episodes (Fig. 3). In 1629, the Moldavian prince desired precisely such icons for his churches, namely large panels with double dedications that would depict pairs of saints in the central field and hagiographical scenes on the margins. Marina Ileana Sabados has rightfully noticed that this iconographical type was common in contemporary Russian art, but unfamiliar to the earlier Moldavian icon tradition.[45] From this perspective, Barnovschi's appeal to Muscovite artists is not unusual.

The interrogation of the painters

The most interesting and peculiar feature of this icon commission is the initial rejection of the works by the Russian patriarch and the ensuing interrogation episode. The mere fact that such an interrogation occurred at the tsar's command is not at all surprising. Since the mid-16th century, Muscovite authorities were strongly concerned with the orthodoxy of religious iconography. Strict ecclesiastical control over icon production was stipulated by the resolutions of the church councils of 1551 and 1553-1554, as well as in theological treatises from the late 15th and 16th centuries.[46] The official decisions of the Stoglav repeatedly stressed that the Orthodox hierarchs were guardians of the canons and the high quality of icon painting, as well as the ones responsible for the following of correct models.[47] According to these recommendations, icons were supposed to be painted in strict observance with the works of "old venerable iconographers and following the good models".[48] The older and more authoritative (preferably Greek) the model for a new icon, the better.[49] In a dispute with *dyak* Ivan Viskovatyi, who contested the canonicity of the new icons painted in the Church of the Annunciation, Metropolitan Macarius of Moscow pleaded in their defense by invoking precisely the oldness and the Greek origin of the models followed by the painters.[50]

That is probably the reason why Nazary indicated the 13th century icon of St. Demetrius from the Dormition Cathedral in Kremlin when he was questioned about his models for representing the martyrs seated and not standing in the Moldavian icons. Preserved now in the State Tretyakov Gallery in Moscow, the image is well-known: it depicts the martyr in an ancient military attire, seated on a throne and unsheathing his sword (Fig. 4). Dated to the second half of the 12th century or the beginning of the 13th century, it is considered to be the oldest representation of St. Demetrius of Thessalonica in Russian art, with a great influence on other representations of the saint during the medieval and early modern periods.[51] Art historians have

Fig. 1. *'St. Alexis Metropolitan of Moscow and all Russia with scenes from his life', icon (Dionisius, late 15th century), The State Tretyakov Gallery, Moscow.*
Source: http://www.iconrussia.ru/.

Fig. 2. *'Saints Boris and Gleb with scenes from their lives', icon (first third of the 17th century), The State Tretyakov Gallery in Moscow.*
Source: Kondakov 2006.

Fig. 3. *'Sts. Peter and Fevronia of Murom with scenes from their lives' (1618), Murom Museum of History and Art.*
Source: https://www.icon-art.info/.

▲ Fig. 4. *'St. Demetrius of Thessalonica with scenes from his life', icon (early 15th century, Novgorod school), State Hermitage Museum in Sankt Petersburg.*
Source: https://www.icon-art.info/.

▶ Fig. 5. *''St. Demetrius of Thessalonica with scenes from his life', icon (early 15th century, Novgorod school), State Novgorod Museum.*
Source: https://www.icon-art.info/.

showed that its iconography is highly indebted to 12th century Byzantine art. Its closest analogy is the relief representing St. Demetrius on the western façade of San Marco church in Venice – most probably a work of Constantinopolitan origin.[52] Since it was both old and following Greek prototypes, the model indicated by Nazary for the iconographical type of seated martyrs was trustworthy and authoritative, according to the aforementioned recommendations. Moreover, the painter mentioned that the icon was located in the Dormition Cathedral of Moscow, the most important sanctuary of the Russian capital and one of the most prestigious places for displaying icons at the time.[53]

The representation of seated saints

Indirectly, the answer offers a significant detail about the appearance of the icons, namely that the pairs of saints depicted in the centerpiece were seated and not standing. It seems that this particular iconographical detail became the bone of contention between patriarch Philaret Nikitich and the commissioners of the works. But was it really a disrespectful way to paint martyrs? Generally reserved to representations of imperial figures, Jesus Christ or the Mother of God, apostles and martyrs could also be depicted enthroned in Byzantine art, as André Grabar has shown in a special study.[54] St. Demetrius was one of the first martyrs to be represented like this in a 7th century mosaic from his church in Thessaloniki (now lost), while medieval icons often show him seated on a throne, in a triumphal posture.[55] Beginning in the 12th century, St. Demetrius enjoyed an established iconographical tradition in this respect, which spread beyond the Byzantine territories,[56] as the icon in the Tretyakov Gallery clearly testifies. A very interesting example is a mid-16th century icon from Varlaam Monastery, Meteora, that depicts him accompanied by St. Nestor, with the remarkable distinction that only St. Demetrius is represented seated, while the other saintly figure stands more humbly behind the throne.[57] Russian hagiographical icons also show St. Demetrius enthroned and victoriously stepping on a personification of evil, surrounded by narrative scenes, as in a 15th-century work attributed to the Novgorod school and now in the State Novgorod Museum (Fig. 5).

A special category of enthroned saintly figures in Byzantine and post-Byzantine art refers to military saints.[58] Besides St. Demetrius, St. George—the great martyr and victory-bearer—was the other military saint frequently depicted enthroned in marble reliefs, icons, embroideries, and medieval frescoes.[59] Such representations are numerous and their discussion exceeds the limits and purpose of the present study. Medieval Moldavian art was likewise familiar with this iconographical type, although not in icons surrounded by hagiographical scenes. Much more interesting and less common are the depictions of other enthroned military saints in Christian art. During the 15th-16th centuries, Russian icon painters were fond of a certain iconographical type of St. Nicetas seated and defeating an evil figure.[60] The frescoes of St. Nicholas Church in Curtea de Argeș, dated to around mid-14th century, preserve an unusual series of six monumental portraits of enthroned military saints,[61] among which St. Mercurius and St. Procopius (Fig. 6). One of the icons commissioned by Miron Barnovschi was dedicated to the same saints, associated in a single panel double portrait and surrounded by narrative episodes from their lives. Art historians have shown that in post-Byzantine art, enthroned or simply seated saintly figures were much more frequently represented, either military or not.[62] The beautiful fresco portrait of St. Nicholas from Probota Monastery (Fig. 7) or the large hagiographical icon of St. Stefan Dečanski, now in the Museum of the Orthodox Church in Belgrade (Fig. 8)—both dated to the 16th century—illustrate this evolution.

Without any pretention of exhaustivity, the discussed examples are sufficient to suggest that the mere depiction of seated saints was not responsible for the accusation of non-canonicity in the case of the Barnovschi icons. It is highly improbable that the Muscovite ecclesiastic authorities were scandalized by an iconography with so many antecedents and models in Byzantine and Russian religious art. Therefore, I share André Grabar's caution in accepting that such an iconographical detail, inspired from an old and authoritative model, publicly exposed in a most prestigious church of Kremlin, triggered the suspicion of patriarch Philaret Nikitich and the ensuing rejection of the works.[63] The famous Byzantinist wondered if the diplomatic sources do not deliberately indicate a different reason than the real one for declaring the icons 'inappropriate'.

◀ Fig. 6. *St. Procopius, fresco (14th century), St. Nicholas church in Curtea de Argeș.*
Credits: Ciprian Firea

▲ Fig. 7. *St. Nicholas, fresco (16th century), Probota Monastery.*
Credits: Ciprian Firea

◥ Fig. 8. *St. Stefan Dečanski, icon (16th century, Dečani Monastery), Museum of the Orthodox Church in Belgrade.*
Source: https://www.decani.org/.

St. John the New and his visual representations

What could have been the real motive then? Considering the selection of the four saints for the icons' dedications—three great military saints and a lesser known local one—André Grabar rightfully suggested that the representation of St. John the New might have contained something disturbing and been the cause of the patriarch's decision. Since several cult indicators point to a growing veneration of the martyr from Suceava in Russia during the fourth decade of the 17th century, Grabar advanced the hypothesis that St. John was introduced in the church calendar of the Russian Church after Prince Miron Barnovschi's commission of icons.[64]

But here is where André Grabar was wrong. St. John the New—a 14th-century Greek neo-martyr who suffered death in Crimea and whose relics were venerated in Moldavia after they had been transferred there by prince Alexander the Good in 1415—was definitely not an unknown saint for the Russian Church when the icons were painted. According to Anatoly A. Turilov, his cult probably reached Moscow already in the late 15th century, after the wedding of Stephen the Great's daughter with the son of Grand Duke Ivan III.[65] Little is known about this early phase of his veneration in Russia, but St. John the New surely received official recognition in mid-16th century, when his name was listed among the miracle-working saints validated by the Church councils of 1547-1549. Against the background of a tremendous popularity of miracles in Russian religiosity, the expansion of newly venerated saints triggered the necessity to regulate canonizations and to strengthen the official control over the new cults.[66] Consequently, two church councils assembled by metropolitan Macarius of Moscow established the official framework for the liturgical celebration of miracle-working saints in Russia.[67] St. John the New was included among them. His *Vita* was added to the great *Great Menaion Reader of Metropolitan Macarius*, which indicates that the hagiography and liturgical service for St. John the New were thus approved by the ecclesiastical authorities for general distribution in Russian territories.[68] The baptizing of one of Mikhail Feodorovich Romanov's sons (Tsarevitch Ivan Mikhailovich, born in 1633) in the name of St. John the New and the ensuing dedication of altars in two Muscovite churches, in 1635[69] prove that the officialization of St. John's cult was successful in the long run. Moreover, it strongly indicates an intensification of his veneration at the Russian court in the fourth decade of the 17th century. Strengthened by the commission of the icons from 1629, such an evolution corresponded to the unprecedented revival of St. John's cult in Moldavia in the same period and to the dissemination of his recently performed miracles through the works of Peter Moghila.[70] Miron Barnovschi requested his icon to be painted by the tsar's artists as a result of the increased veneration en-

joyed by St. John the New in the period and not the other way around. It is true, however, that the whole discussion around them, followed by Varlaam's efforts to provide the Russian authorities with the hagiography of the martyr and with a 'canonic' model for his iconographic depictions, may have prompted a stronger interest in his cult at the tsar's court.

What was the previous tradition of representation for St. John the New and how can it be related to the Muscovite icons? Since the acquisition of his relics by Alexander the Good and their deposition for public veneration in the most representative church of Suceava, this Greek neomartyr who became the official protector saint of the country enjoyed a growing popularity in Moldavia during the 15th-17th centuries. Among the common indicators of veneration, the creation and diffusion of a special iconography dedicated to him is definitely one of the most original features of St. John's medieval and early modern cult.[71] Forged and promoted by the local ecclesiastical elite, the iconographic representations conferred a strong visual dimension to his veneration. Narrative cycles of St. John's martyrdom decorated the successive reliquaries that housed his relics[72] and were later included in the frescoes of several important churches patronized by the princely elite or by the high clergy.[73] Based on the text of the *Passio*, the selection of scenes is very similar among the monuments, with only minor iconographic variations at Bistrița and Roman, suggesting that they were independent visual variants of the same hagiographic narrative.[74] Besides the pictorial cycles, St. John the New was also represented as an intercessory saint in votive images,[75] as well as in monumental full-length portraits (Fig. 9-10) associated to military saints or to the *Deësis* theme.[76] Finally, his depictions were included in book decoration as well, on the gilded covers of a 16th-century Gospel Book[77] and in the illuminations of several manuscripts created in the scriptorium at Dragomirna.[78] In two of these miniatures, namely the ones in the Vienna *Apostol* of 1610 and the *Hieratikon* of 1616, as well as in the nave of Sucevița (Fig. 11), St. John the New was represented in the company of St. George, in what could be considered an associated portraits of the two saints—probably a visual allusion to the double dedication of the metropolitan church in Suceava, where the martyr's relics laid.

Nevertheless, despite this abundance of visual representations, no icons of St. John the New were preserved from the first centuries of his veneration in Moldavia.

Fig. 9. *'St. John the New', fresco (late 15th century), Voroneț Monastery.*
Credits: Ciprian Firea.

Fig. 10. *'St. John the New', fresco (1530), Humor Monastery.*
Credits: Ciprian Firea.

One can fairly assume that such icons must have existed for devotional purposes, but none of them survived. Therefore, it is impossible to know if there was an established local tradition for depicting St. John the New in icons before Miron Barnovschi's commission to Moscow. Nor can we find a visual analogy in medieval or early modern Moldavian art for the icon sent to the tsar by Metropolitan Varlaam, in 1637. For all we know, the purpose of the princely commission of 1628-1627 was to obtain two large vita icons, not common to the Moldavian tradition, but for which the Russian painters were famous at the time. That one of them would celebrate the local cult of the martyr from Suceava was a minor detail.

Whether or not Barnovschi's envoys supplied the artists with models for the portrait or visual hagiography of St. John the New remains an open question. It is certain, however, that in 1629 the Moldavian commissioners had iconographical preferences and Varlaam gave indications to the painters, as suggested by Nazary during the interrogation. According to the latter, the archimandrite himself had chosen the icon of St. Demetrius from the Dormition Cathedral in Kremlin as the model for rendering the saints seated and not standing. However, this was rather a formal answer delivered during a formal interrogation. It is highly probable that Varlaam had in mind other visual models for Barnovschi's icon. I am referring to a special Moldavian iconographic type of representing St. John the New seated, accompanied by St. George and, sometimes, by other saints. Two such examples have survived, both deriving from the artistic milieu patronized by Metropolitan Anastasius Crimca. One is the already mentioned illumination from a Hieratikon (inv. 3/1934) copied and decorated in 1616 in the workshop at Dragomirna (Fig. 12). On f. 14, a beautiful composition shows St. George and St. John the New in the foreground, sitting on a bench with a backrest, wearing martyrial tunics and holding three-armed crosses in their hands, while Jesus Christ blesses them from above. None of them displays military attributes. Framed by a border decorated with vegetal motifs, the image has the appearance of an icon. Significantly, on f. 14v of the same manuscript, another illumination shows St. Enoch, St. Elijah, and St. John the Theologian—the three patron saints of the small church at Dragomirna Monastery—also sitting on a similar bench.[79] This telling juxtaposition strongly suggests that the selection of saints and perhaps even their manner of representation corresponded to the dedications of the churches shepherded by Anastasius Crimca - the commissioner of the manuscript, namely the metropolitan church in Suceava and his foundation at Dragomirna.

The second example has only recently been published and was occasioned by the fortuitous discovery of a fragmented liturgical vessel with a dedicatory inscription that relates it to Metropolitan Anastasius Crimca and his monastery at Dragomirna.[80] Highly interesting for the present discussion is the fact that it offers a new example of the iconographical type that concerns us, but in an unexpected artistic medium. One of the decorated medallions of the gilded liturgical plate shows St. John the New accompanied by St. George and a third unidentified saint, all of them sitting on a bench.[81] In the absence of more detailed information, little else can be said about the provenance or functions of this liturgical object. Corroborated with the other examples discussed, however, it points out to the existence of a special iconographic pattern in the cultural milieu of Anastasius Crimca of representing St. John the New together with St. George, seated and not standing. Although he was metropolitan of Suceava, Crimca showed a special devotion to St. John the New

Fig. 11. *'St. George and St. John the New', fresco (1596), Sucevița Monastery.*
Credits: Ciprian Firea.

Fig. 12. *'St. George and St. John the New', manuscript illumination (1616, Hieratikon (inv. 3/1934), f. 14, Dragomirna Monastery.*
Source: Popescu-Vîlcea 2014.

Fig. 13. *'St. John Belogradsky', icon set in silver frame (1633, Kremlin workshop), Moscow Kremlin Museums.*
Credits: Aleksandr Preobrazenskii.

Fig. 14. *'St. John the New Sochavsky and tsarevich Ivan Michailovich', icon (1639), Moscow Kremlin Museums.*
Credits: Aleksandr Preobrazenskii.

and undertook a series of founding gestures meant to promote his cult, sometimes in association with Prince Miron Barnovschi.[82] Most likely he was also involved in the icon commission of 1628-1629, even if the documents do not explicitly mention him.

In this broader context, it would not be surprising at all if the Moldavian envoy to the Russian court had a specific iconography in mind when he initiated and supervised the painting of the icons. Well acquainted with monastic and artistic circles around Metropolitan Crimca, Varlaam most probably knew the iconographic type of the seated saints when he instructed the Muscovite painters. More than the icon of St. Demetrius, such Moldavian depictions of St. George and St. John the New must have been the visual model he had in mind when he negotiated with them, probably asking for a very similar representation on the icon for Miron Barnovschi. There was nothing 'non canonical' about it from the point of view of the Moldavian patrons.

Russian representations of St. John the New in the first half of the 17th century

But this was not the same for Patriarch Philaret Nikitich, not familiarized with such a visual model. This particular detail or perhaps something else connected to the depiction of St. John the New determined him to classify the icons as "disrespectfully" painted and to keep them in Moscow. Was this the result of Philaret's zeal for purity of iconography or was there another reason? In times of coexistent trends in religious icon painting,[83] it is unlikely that some specific stylistic features of the icons (too conservative or, on the contrary, too naturalistic) displeased the patriarch, despite the fact that the works had been executed in the Kremlin workshop. Alas, the scarce available documentation does not allow a satisfactory answer to this question.

Nothing is known about existing images of St. John the New in Russia before 1629. The earliest such representations known are several icons of the saint dated to the fourth decade of the 17th century, most probably in connection with the dispute over the Moldavian icons. One is a beautiful full-length portrait of the martyr surrounded by a gilded frame richly decorated with vegetal motifs (Fig. 13). Preserved now in the collections of the Moscow Kremlin Museums, it originally came from the Archangel's Cathedral and it was a so-called "measure icon" for Tsarevitch Ivan Mikhailovich, born in June 1633 and baptized the same year in the name of St. John the New.[84] Such icons usually depicted the patron saint of the prince in panels that were equal to the height of the new-born baby. Attributed to the Kremlin workshop in Moscow, the icon depicts St. John the New frontally, wearing a green tunic and a red mantle, holding a three-armed cross in one hand and the martyrial attribute of the spade in the other. The manner of representation perfectly corresponds to the standing portraits of the saint in Moldavian monumental painting, but the treatment of physiognomic features slightly differs, reflecting Russian

taste. Another icon of St. John the New from the collections of the Moscow Kremlin Museums was painted in 1639, the year when the young tsarevich died[85] and depicts them both in standing portraits, in a supplication prayer to Jesus Christ who blesses from above (Fig. 14). Rendered in the same size as the holy figure, the prince is dressed in court costume, while St. John wears a richly decorated dark tunic and a red mantle. He displays no other martyrial attributes, the emphasis falling on his intercessory role. Both in style and composition, the icon has no analogies in Moldavian medieval art, reflecting a local tradition of representing the martyr from Suceava.

Finally, the last icon dated to the third decade of the 17th century belongs to the hagiographical type and it is preserved in the National Tretyakov Gallery in Moscow (inv. 24525).[86] It comes from the Church of the Mother of God—Grebnevskaia in Moscow—where an altar dedicated to St. John the New was consecrated in the year 1635. According to Aleksandr Preobrazsenskii, the stylistic features of the icon correspond to this date.[87] For a long time, it was considered to be an icon of St. John the Warrior,[88] but the specific iconography of the sixteen narrative scene on the margins clearly indicates that it belongs to St. John the New. He is portrayed alone at the center, dressed as a martyr, standing and not seated. As for the iconographic selection of the marginal episodes, the first two—St. John's Nativity and Baptism of St. John—are completely unknown to the Moldavian visual narratives of the saint and point to a Russian 'reading' of St. John's hagiography. Could this new iconographic variant be indebted to the text and image sent to Moscow by Varlaam in 1637 or does it belong to a different tradition of depicting the martyr from Suceava, forged in the Kremlin workshop? This is difficult to answer. Nevertheless, contested as they were, the Barnovschi icons and the peculiar episode of their rejection certainly triggered a revival of St. John the New's cult at the Muscovite court and a new phase in the evolution of his visual representations in Russia. This topic requires still further study.

Notes:

1 Archimandrite Varlaam, hegumen of Secu Monastery and future metropolitan of Moldavia (1632-1653) was a learned clergyman, often sent in diplomatic missions; see Pop 1957, p. 742-774; Georgescu 1957, p. 262-276, especially p. 269-270.

2 For details about the Moldavian diplomatic mission to Moscow in 1629, see Dragomir 1912, p. 1081-1084; with some of the original documents reproduced in the annexes IV to VI, p. 1145-1151.

3 Tchentsova 2018, p. 265-284.

4 In his supplication letter addressed to tsar Mikhail Feodorovich, Miron Barnovschi proudly mentions two churches he had recently built from the ground: the Dormition of the Virgin church in Iași and another one, dedicated to St. George and St. John the New, the so-called Bârnova Monastery; Dragomir 1912, annex IV, p. 1145-1148, here p. 1147; *Relațiile istorice* 1965, no. 276, p. 91.

5 According to the petitioner's indications; see Dragomir 1912, annex VII, p. 1151-1152.

6 Nancy Patterson Ševčenko calls them *vita icons*. Patterson Ševčenko 1993, p. 149-165; for the Russian hagiographical icons, especially p. 155-156 and figures 9 to 15. Cf. Chatterjee 2014.

7 See supra, note 2.

8 Dragomir 1912, p. 1085-1086.

9 Dragomir 1912; Nonea 1957, p. 807-819, especially p. 811-815; Bezviconi 2004, p. 83-84 (the first edition was published in 1958); Semenova 1994, p. 561-570, especially p. 564-565.

10 Lapedatu 1921, p. 110-114; Brătulescu 1958, p. 722-730; Grabar 1940, p. 65-92, here p. 81-83.

11 Székely 2018, p. 317-332, especially p. 326-328. See also Kruk 2003, p. 127-147, especially p. 131-133.

12 Velmans 1987, p. 79-93, here p. 90-91.

13 Sabados 2018, p. 492.

14 Grabar 1940, p. 81-83.

15 Grabar 1940, p. 82.

16 Tchentsova 2018, p. 269.

17 Dragomir 1912, annex IV, p. 1147. The intention of the Moldavian envoys to purchase holy icons in the name of Prince Miron Barnovschi is briefly confirmed in the recommendation letter signed by Peter Moghila, dated December 30, 1628; Dragomir 1912, annex V, p. 1149.

18 Traimond 2010, p. 600-660; Grabar 1940, *passim*; Uspensky 2005, p. 105-106. For the circulation of Russian icons in a slightly earlier period, see also Smirnova 2016, p. 29-49.

19 As clearly indicated by a petition he made to the Russian authorities to release the envoys sent by the Moldavian prince with supplementary money for the icons; see Dragomir 1912, annex V, p. 1150.

20 While other members of the delegation had left for Moldavia earlier, Varlaam stayed in Moscow until the last days of December; Dragomir 1912, p. 1084.

21 Dragomir 1912, annex VII, p. 1152.

22 Nazary Istonim Savin painted icons for Philaret Nikitich, as well as several rooms of the patriarchal palace in Moscow; for his works and career see Traimond 2010, p. 627-629.

23 Dragomir 1912, p. 1084.

24 Dragomir 1912, p. 1086. It is to be noted that in the two original letters from 1636 published in annexes VII-VIII, at p. 1151-1154 the details about the inquiry of the iconographers by patriarch Philaret and the whole argument about the models they followed are not mentioned. Silviu Dragomir must have learned about them in other documents from the Moldavian dossier that he consulted, but did not present in his annexes. In note 2, p. 1086, he mentions that they were dated March 14, 1636.

25 Dragomir 1912, p. 1086.

26 Székely 2018, p. 328.

27 Dragomir 1912, annex VIII, p. 1152-1154.

28 Dragomir 1912, p. 1153-1154.

29 Dragomir 1912, annex IX, p. 1154-1156.

30 Dragomir 1912, p. 1156.

31 Grabar 1940, p. 83.

32 Semenova 1994, p. 565.

33 For Vasile Lupu's efforts decorate the church of monastery of the Three Hierarchs with Russian works of art, see Dragomir 1912, p. 1088-1091; Lapedatu 1921, p. 112-114; Theodorescu 2007, p. 227-264.

34 *Paul din Alep* 2020, p. 364, 360.

35 During the 17th century, several Moldavian princes commissioned Russian icons and hired Russian painters to decorate their foundations; Semenova 1994, p. 566-568. However, Russian icons have been commissioned even earlier by Moldavian voivodes, as the late 15th century iconostasis from Putna monastery indicates. However, art historians showed that these had not been brought to Putna from Moscow, but made on the spot by visiting masters, even though this was hardly a common practice in Orthodox countries during the 15th and 16th centuries; see Smirnova 2016, p. 40-41 and 44.

36 See supra, note 3.

37 Dragomir 1912, annex V, p. 1148-1150.

38 The supplication of Anastasius Crimca to the tsar was first published by Gorovei 1994, p. 608-609. For a more recent study on this, see Pascal 2018, p. 237-249, especially p. 245.

39 Grabar 1940, p. 81. For the medieval and early modern cult of St. John the New in Moldavia, see Firea 2014a.

40 See Székely 2018, p. 326-327.

41 For the churches founded by Miron Barnovschi during his short reign, see Drăguț 1973/2014; Golimas 1980, p. 87-89.

42 Grabar 1940, p. 81.

43 Gonneau 1999, p. 283-330; for icons of Russian saints exported to Greek territories, see also Smirnova 2016, p. 34-39.

44 Patterson Ševčenko 1993, p. 155-156 and figures 9 to 15. For good reproductions of icons depicting Russian local saints, see also Kondakov 2006, fig. 53, p. 79, fig. 103, p. 151; fig.137, p. 201; fig. 144, p. 211; fig. 157, p. 230; fig. 158, p. 233 or the fine selection of icons at http://www.iconrussia.ru. For the iconography of Boris and Gleb, see also White 2013.

45 Sabados 2018, p. 492. The author gives a few examples of Moldavian hagiographical icons, always depicting just one saint in the center.

46 Uspensky 2005, p. 55-104; Sulikowska 2016, especially chapter II, p. 17-52.

47 Sulikowska 2016, p. 50-51.

48 Uspensky 2005, p. 70.

49 Uspensky 2005, p. 62-63.

50 Uspensky 2005, p. 82-83.

51 Kondakov 2006, p. 86; Traimond 2010, p. 159 and *passim*.

52 For the Venetian relief of St. Demetrius on the façade of San Marco, see Demus 1966, p. 128-129; Tronzo 2014, p. 725-773, here p. 726-727.

53 Gonneau 1999, p. 291.

54 André Grabar dedicated a special study to this iconographical type, with interesting conclusions concerning its origins and functions; Grabar 1952, p. 31-41. See also Dumitrescu 1989, p. 48-63, with slightly different opinions on the origins and significance of enthroned military saints in Christian art.

55 Grabar 1952, p. 31-32.

56 Dumitrescu 1989, p. 56.

57 Dumitrescu 1989, p. 54; Marcović 2013, p. 147-167, here p. 158 and fig. 14 a-b.

58 Dumitrescu 1989; Walter 2003, *passim*.

59 For the iconography of St. George in Byzantine art, see Walter 2003, p. 123-144.

60 Grabar 1952, p. 32; Dumitrescu 1989, p. 56-57. The last author advances an interesting hypothesis that this iconographic type of St. Nicetas might be at the origins of the iconography of seated military saints.

61 Dumitrescu 1989, p. 48-52.

62 Dumitrescu 1989, p. 54.

63 Grabar 1940, p. 82.

64 Grabar 1940, p. 81 and note 61 on the same page.

65 Anatoly A. Turilov, *Ioann Novyi Sochavskii*, in *Pravoslavnaia entsiklopediia*, at https://www.pravenc.ru/text/471404.html [in Russian] [accessed in 11.11.2021].

66 Bushkovitch 1992, p. 99.

67 Musin 2003, p. 74-86.

68 Anatoly A. Turilov, *loc. cit.*; see also Firea 2013, p. 196-229, here p. 212-213.

69 Grabar 1940, p. 81; A. A. Turilov, *loc. cit.*

70 For the revival of St. John's cult in Moldavia, in the third decade of the 17th century see Gorovei 2003, p. 555-572, here p. 56.; Firea 2013, p. 213-222.

71 For the iconographical representation of St. John the New see Bakalova 1991, no. 4, p. 56-77; Costea 1998, p. 19-24; Firea 2014a, *passim*.

72 Two decorated reliquaries have been fragmentarily preserved, namely the silver one—still visible today in St. George church from Suceava—and respectively two panels depicting St. John's martyrdom, from a wooden reliquary. Albeit art historians do not agree in dating the two artifacts, the most influential opinions attribute both pieces to the 15th century; see Voinescu 1964, p. 265-289; Drăghiceanu 1916, p. 21-24; Nicolescu 1970, p. 377-390.

73 In a chronological sequence, the pictorial cycles dedicated to St. John the New in monumental church decoration are the ones from the parecclesion of Bistrița Monastery (late 15th-early 16th century), from the south-eastern façade of St. George church in Suceava (1534), from the southern façade of Voroneț (1547), from the outer-narthex of the episcopal church in Roman (1552-1561) and, finally, the one from the outer-narthex of Sucevița monastery (1596).

74 Firea 2014a, p. 85-244.

75 As intercessory saint in votive images, St. John the New was most probably depicted in the parecclesion of Bistrița monastery (post 1498) and in the second ktetorial portrait on the façade of the bell-tower (1529); see Sabados 1992, p. 110-114.

76 Standing portraits of the martyr were executed in several Moldavian churches between the 15th and the 17th century: at Voroneț (nave, 1499 and eastern façade, 1547), Arbore (southern façade, post 1503), Dobrovăț (narthex, 1529), Humor (nave and eastern façade, 1535), St. Demetrius church in Suceava (nave and possibly façade, 1534-1537), Moldovița (nave and eastern façade, 1537), Roman (exonarthex, 1552-1561), Sucevița (nave, 1596) and Dragomirna (nave, post 1605).

77 Firea 2014b, p. 337-358.

78 The Vienna *Apostol* (1610), an *Euchologion* (1616) and a *Psalter* (1616); see Popescu-Vîlcea 2014, p. 189-355, here p. 294-295, 329 and 338.

79 Popescu-Vîlcea 2014, p. 329; Costea 1996, p. 19-35. The triad Enoch – Elijah – St. John the Theologian, never encounter in Byzantine art, is frequently depicted in Anastasius Crimca'a manuscripts, either standing or seated on a bench; Popescu-Vîlcea 2014, p. 338 and note 28 on p. 338; see also Poirot 2008, p. 133-144.

80 Andrieș-Tabac, Ciocanu 2015, p. 176-196.

81 Andrieș-Tabac, Ciocanu 2015, p.180-181 and fig. 15 on p. 191.

82 Székely 2018, p. 326-327.

83 For the question of the various stylistic trends manifested in the religious art of the Romanian Principalities at the middle of the 17th century, in relation to Russian and Ukrainian influences, see Negrău 2020, p. 229-321, here mostly p. 314-316.

84 Anatoly A. Turilov, *loc. cit.*

85 Anatoly A. Turilov, *loc. cit.*

86 A small reproduction of the icon at Anatoly A. Turilov, *loc. cit.* Unfortunately, I was not able to find a better illustration before the submission of the present article.

87 I am grateful to Aleksandr Preobrazsenskii for providing me good quality reproductions of two Russia icons of St. John the New, as well as interesting data concerning them.

88 Anatoly A. Turilov, *loc. cit.*

Bibliographical Abbreviations:

Andrieș-Tabac, Ciocanu 2015 – Silviu Andrieș-Tabac, Mihai Ciocanu, "Un nou tezaur de odoare din prada de la 1653 a cazacilor lui Timur Hmelnițki", in *Dragomirna. Ctitori și restauratori*, Sfânta Mănăstire Dragomirna, 2015.

Bakalova 1991 – Elka Bakalova, "Tzamblakovoto Machenie na sveti Ioan Novi v rumanskata monumentalna zhivopis ot XVI-XVII vek", *Paleobulgarica*, 15 (1991), 4, p. 56-77.

Bezviconi 2004 – Gheorghe Bezviconi, *Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse*, 2nd edition, Bucharest: Tritonic, 2004.

Brătulescu 1958 – Victor Brătulescu, "Vechi icoane și fresce la Iași", *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 34 (1958), 9-10, p. 722-730.

Bushkovitch 1992 – Paul Bushkovitch, *Religion and Society in Russia. The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York – Oxford: Oxford University Press, 1992.

Chatterjee 2014 – Paroma Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Costea 1996 – Constanța Costea, "Ilustrația de manuscris în mediul cărturăresc al mitropolitului Anastasie Crimcovici. Liturghierul", *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă Plastică*, 43 (1996), p. 19-35.

Costea 1998 – Constanța Costea, "Despre reprezentările Sf. Ioan cel Nou în arta medievală", *Revista Monumentelor Istorice*, 67 (1998), 1-2, p. 19-24.

Demus 1966 – Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice. Hisstory, Architecture, Sculpture*, Washington, 1966.

Dragomir 1912 – Silviu Dragomir, "Contribuții privitoare la relațiile Bisericii românești cu Rusia în veacul XVII", extras din *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Istorice*, Seria II, t. 34, București, 1912.

Drăghiceanu 1916 – Virgil Drăghiceanu, "O icoană din sicriul sfântului Ion cel Nou din Suceava", *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 8 (1916), 3, p. 21-24.

Drăguț 1973/2014 – Vasile Drăguț, "O epocă artistică uitată: epoca lui Miron Barnovschi", *Buletinul Monumentelor Istorice*, 42 (1973), 1, p. 15-24, reprinted in *Dragomirna. Istorie. Tezaur. Ctitori* vol. II, Sfânta Mănăstire Dragomirna, 2014, p. 239-267.

Dumitrescu 1989 – Ana Dumitrescu, "Une iconographie peu habituelle: les saints militaires siègeant. Le cas de Saint Nicolas d'Argeș, *Byzantion*, 59 (1989), p. 48-63.

Firea 2013 – Elena Firea, "Seventeenth Century Miracles of St. John the New and their Impact on his Cult in Early-Modern Moldavia", *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia*, 58, Special Issue, December, 2013, p. 196-229.

Firea 2014a – Elena Firea, *Religios și politic în discursul ecleziastic din Moldova. Cultul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava (sec. XV-XVII)*, PhD dissertation, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca, 2014.

Firea 2014b – Elena Firea, "O reprezentare necunoscută a Sf. Ioan cel Nou în orfevrăria medievală moldovenească: ferecătura „Tetraevanghelului" fiilor lui Petru Rareș (1543)", *Studii și Materiale de Istorie Medie*, 32 (2014), p. 337-358.

Georgescu 1957 – Ilie Georgescu, "Ierarhi români, soli diplomatici în veacurile XVI-XVIII", *Studii teologice* 9 (1957), nr. 1-2, p. 262-276.

Golimas 1980 – Aurel H. Golimas, *Un domnitor — o epocă. Vremea lui Miron Barnovschi Moghilă, Voievod al Moldovei*, București, 1980.

Gonneau 1999 – Pierre Gonneau, "Fonctions de l'iconographie dans la difussion du culte des saints moines russes (XIVe-XVIe siècles", in M. Derwich, M. Dmitriev (dir.), *Fonctions sociales et*

politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Age et à l'époque moderne, Wroclaw: Larhcor, 1999, p. 283-330.

Gorovei 1994 – Ştefan S. Gorovei, "Relaţiile bisericeşti româno-ruse în secolele XV-XVIII", *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol" Iași*, 31 (1994), p. 601-609.

Gorovei 2003 – Ştefan S. Gorovei, "Mucenicia Sfântului Ioan cel Nou. Noi puncte de vedere", in Ionel Cândea, P. Cernovodeanu, Gh. Lazăr (dir.), *Închinare lui Petre Ş. Năsturel la 80 ani*, Brăila: Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2003, p. 555-572.

Grabar 1940 – André Grabar, "L'expansion de la peinture russe aux XVI[e] et XVII[e] siècles", *Annales de l'Institut Kondakov (Seminarium Kondakovianum)*, 11 (1940), p. 65-92.

Grabar 1952 – André Grabar, "Le trône des martyrs", *Cahiers archéologiques*, 6 (1952), p. 31-41.

Kondakov 2006 – Nikodim Pavlovich Kondakov, *Icons*, New York: Parkstone Press International, 2006.

Kruk 2003 – Mirosław P. Kruk, "The Lvov Oktoich of 1630 in the Collection of the Jagellonian Library in Cracow", in *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, I (2003), p. 127-147.

Lapedatu 1921 – Alexandru Lapedatu, "Icoanele lui Barnovschi-Vodă de la Moscva și zugravii Trei Erarhilor din Iași", *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 5 (1921), p. 110-114.

Marcović 2013 – Miodrag Marcović, "Observations on the oldest known icons of the Monastery of King Marko (I)", *Zograph*, 37 (2013), p. 147-167.

Musin 2003 – A. E. Musin, "Sobory sv. mitropolita Makariia 1547-1549 gg.: Fakt istorii ili fakt istoriografii?" [in Russian], *Soobscheniia Rostovskogo muzeiia*, 13 (2003), p. 74-86.

Negrău 2020 – Elisabeta Negrău, "Painters from Western Macedonia active in the Romanian Principalities. The brothers Ioannis and Georgios (floruerunt c. 1640-1655)", *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias*, 41 (2020), p. 229-321.

Nicolescu 1970 – Corina Nicolescu, "Un nou fragment din racla pictată a Sf. Ioan cel Nou de la Suceava", *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, 44 (1970), no. 7-8, p. 377-390.

Nonea 1957 – Constantin Nonea, "Legăturile mitropolitului Varlaam cu Bisericile Ortodoxe din Chiev și Moscova", *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 33 (1957), 10-12, p. 807-819.

Pascal 2018 – Alexandru Pascal, "O scrisoare a mitropolitului Anastasie Crimca adresată patriarhului Moscovei Filaret Nichitici", *Analele Putnei*, 14 (2018), 1, p. 237-249.

Patterson Ševčenko 1993 – Nancy Patterson Ševčenko, "The Vita Icon and the Painter as Hagiographer", *Dumbarton Oaks Papers*, 53 (1993), p. 149-165.

Paul din Alep 2020 – Paul din Alep, *Jurnal de călătorie. Siria, Constantinopol, Moldova, Valahia și Țara Cazacilor*, translation from Arab, introductory study, and notes by Ioana Feodorov, Brăila: Editura Istros a Muzeului Brăilei „Carol I", 2020.

Poirot 2008 – Éliane Poirot, "Le juste Hénoch, le saint prophète Élie et saint Jean le Théologien dans l'oeuvre du Métropolite Anastase Crimca", *Ars Transsilvaniae*, 18 (2008), p. 133-144.

Pop 1957 – Augustin Z. N. Pop, "Viața Mitropolitului Varlaam al Moldovei", *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 33 (1957), 10-12, p. 742-774.

Popescu-Vîlcea 2014 – G. Popescu-Vîlcea, "Școala miniaturistică de la Dragomirna", in *Dragomirna. Istorie, tezaur, ctitori*, vol. II, Sfânta Mănăstire Dragomirna, 2014, p. 189-355.

Relațiile istorice 1965 – *Relațiile istorice dintre popoarele U.R.S.S. și România în veacurile XV-începutul celui de-al XVIII*[-lea], vol. I, Moscow, 1965.

Sabados 1992 – Marina Ileana Sabados, "Consideraţii în legătură cu tabloul votiv de pe faţada turnului-clopotniţă de la Mănăstirea Bistriţa (Neamţ). Inscripţia originală", *Studii şi cercetări de istoria artei. Seria Artă Plastică*, 39 (1992), p. 110-114.

Sabados 2018 – Marina Ileana Sabados, "Icoane și iconostase în Moldova secolelor XVI-XVII", in Răzvan Theodorescu, Marius Porumb (dir.), *Arta în România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. I, București; Editura Academiei Române, Cluj-Napoca: Editura Mega, 2018, p. 486-497.

Semenova 1994 – L. E. Semenova, "Relațiile Bisericii din Moldova și Muntenia cu Biserica rusă în secolul XVII", *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol" Iași*, 31 (1994), p. 561-570.

Smirnova 2016 – Engelina Smirnova, "Russian Icons, Iconographers, and Iconographic Models in Countries of the Orthodox World in the Late 15[th] and 16[th] Centuries", in Yuliana Boycheva (dir.), *Routes of Russian Icons in the Balkans (16[th]-early 20[th] centuries)*, Seyssel: La Pomme d'or, 2016, p. 29-49.

Sulikowska 2016 – Aleksandra Sulikowska, *The Icon Debate. Religious Images in Russia in the 15[th] and 16[th] Centuries*, Bern: Peter Lang AG, 2016.

Székely 2018 – Maria Magdalena Székely, "Acte ctitoricești și gesturi de putere la Miron vodă Barnovschi", *Analele Putnei*, 14 (2018), 2, p. 317-332.

Tchentsova 2018 – Vera Tchentsova, "Miron Barnovschi-Movilă et la cour de Moscou: a propos des reliques de Saint Jacques le Perse", *Analele Putnei*, 14 (2018), 1, p. 265-284.

Theodorescu 2007 – Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800)*, 2nd edition, Iași, 2007.

Traimond 2010 – Véra Traimond, *La peinture de la Russie ancienne*, Paris: Bernard Govanangeli, 2010.

Tronzo 2014 – William Tronzo, "Reading the display of sculpture on the façade of the narthex of San Marco in Venice", in *Il potere dell'arte nel medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, Roma: Campisano Editore, 2014, p. 725-773.

Uspensky 2005 – Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă Rusă*, trans. Elena Derevici, Cluj-Napoca: Patmos, 2005.

Velmans 1987 – Tania Velmans, "Aspects du conditionnement de l'artiste byzantine: les commanditaires, les modèles, les doctrines", in *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, vol. II, Paris: Picard, 1987, p. 79-93.

Voinescu 1964 – Teodora Voinescu, "Cea mai veche operă de argintărie medievală din Moldova", *Studii şi cercetări de istoria artei. Seria Artă Plastică*, 11 (1964), 2, p. 265-289.

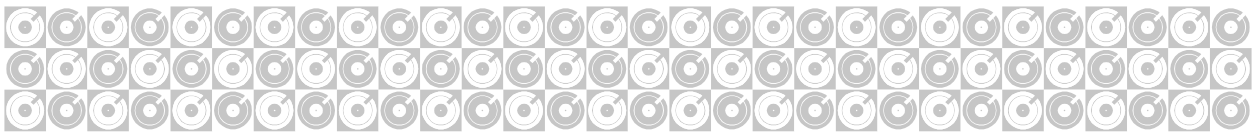
Walter 2003 – Christopher Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2003.

White 2013 – Monica White, *Military Saints in Byzantium and Rus, 900-1200, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.*

Linguistic supervision:
Alice Isabella Sullivan (Tufts University, Department of the History of Art and Architecture, Boston).

Peer-reviewed by:
Elisabeta Negrău (Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române, Bucharest);
Roksolana Kosiv (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, Lviv);
Yuliana Boycheva (Institute for Mediterranean Studies - Foundation for Research & Technology Hellas, Rethymno);
Aleksandr Preobrazhenskii (Государственный институт искусствознания, Moscow).

records



archives

L'inscription 'palimpseste' du château de Larnaca

Tour de force méthodologique interdisciplinaire

Contributeurs	*Sigla*
Clément Dussart	CD
Estelle Ingrand-Varenne	EIV
Maria Aimé Villano	MAV
Savvas Mavromatidis	SM
Thierry Grégor	TG
Vladimir Agrigoroaei	VA
Évaluateurs	*Sigla*
Michalis Olympios	MO
Vincent Debiais	VD

L'étude collective de cette inscription s'inscrit dans le cadre du projet ERC *Starting Grant* GRAPH-EAST (2021-2026), financé par le programme de recherche et d'innovation *Horizon 2020* de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention n° 948390. Son but est d'étudier les inscriptions et graffitis en alphabet latin de la Méditerranée orientale, de la Grèce à l'Égypte en passant par la Turquie, la côte syro-palestinienne et Chypre, du VII^e^ au XVI^e^ siècle.

L'article est l'un des fruits de la mission en Chypre qui eut lieu en juillet 2021. Ce premier terrain a été choisi pour l'abondance des inscriptions lapidaires médiévales : en effet, avec plus de 800 textes épigraphiques répertoriés, l'île offre la plus forte concentration de textes inscrits en latin et français de toute la Méditerranée orientale au Moyen Âge. Cinq objectifs ont guidé la mission. Le premier était de construire l'équipe en se répartissant les domaines de compétences : épigraphie (Estelle Ingrand-Varenne), graffiti (Clément Dussart), taille de pierre (Thierry Grégor), philologie (Vladimir Agrigoroaei), histoire de l'art (Maria Aimé Villano), histoire des monuments funéraires de Chypre (Savvas Mavromatidis). Le deuxième était d'établir des méthodes de travail communes. Collecter et photographier inscriptions et graffitis avec l'aide d'une photographe professionnelle (Eva Avril) constituaient le troisième but. Rencontrer les spécialistes sur place était le quatrième. Enfin, le dernier était de réaliser une série documentaire sur le travail en épigraphie, grâce à deux vidéastes (Stéphane Kowalczyk et Philippe Kern).

Au terme des dix jours de mission, 166 inscriptions ont été récoltées, transcrites et analysées ; 495 clichés ont été pris. L'ensemble est versé dans une base de données sur HEURIST (**https://heurist.huma-num.fr**) qui sera ouverte au public et permettra un accès libre vers tous les textes épigraphiques de Méditerranée orientale, les photos et relevés, ainsi que les cartes.

Parturient montes, nascetur ridiculus mus – dit Horace dans son *Art poétique* – 'les montagnes couvent et accouchent d'une ridicule souris', image souvent reprise par les textes médiévaux. À vrai dire, la présente étude est une souris accouchée par une montagne méthodologique. Cependant, l'intérêt de cette étude n'a jamais été son objet – l'inscription-palimpseste en soi (quoique ce soit bien ce phénomène de stratification graphique qui nous ait attiré l'œil) –, mais la méthode. Pensé dans le même esprit qui a animé la mission, l'article se veut polyphonique, faisant se croiser les sources, les regards et les disciplines, autour d'un objet analysé de façon autoptique et holistique.

Du matériau aux outils des artisans-tombiers, de l'évolution des formes de lettres aux transformations de l'ancien et moyen français, des changements de mise en scène des épitaphes sur la tombe à ceux du costume du défunt, du contenu textuel à la généalogie d'une famille chypriote au XIV^e^ s. et ses armoiries : nous avons essayé de ne rien laisser dans l'ombre, comme le montrent les multiples clichés de détail, et de faire parler les morts. Notre propre regard s'est enrichi des travaux de nos devanciers, érudits modernes, orientalistes du XIX^e^ s., éditeurs récents, avec la conscience que toute transmission – relevé, dessin, photo – est une interprétation. Par le prisme de cet objet, une plate-tombe recyclée, il s'agit aussi de questionner la permanence et la transmission épigraphique.

Fig. 1. *Trait effacé témoignant de la gravure de l'effigie d'un défunt, antérieure à celle aujourd'hui visible, qui correspondrait à la phase 1 de l'utilisation de la dalle funéraire de Barthélemy de Tabarie, à Larnaca.*
Cliché: Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

Introduction (EIV)

À la suite de l'ouvrage dirigé par Alison E. Cooley, *The Afterlife of Inscriptions* (cf. Cooley 2000), la 'vie' de l'inscription fait partie des sujets occupant désormais le devant de la scène épigraphique. Chez les historiens d'art et les archéologues, l'intérêt pour les remplois d'éléments anciens dans les monuments de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge n'a cessé de se développer depuis un demi-siècle. Parfois qualifiés péjorativement de *spolia*, les gestes de réutilisation et d'appropriation du passé ont des significations diverses, non exclusives, allant de la récupération pragmatique de matériaux à une démarche esthétique voire idéologique, en passant par la correction ou modification pour éradiquer la mémoire d'un objet. L'intérêt pour ces métamorphoses vient croiser le courant actuel portant sur l'*afterlife* ou *Nachleben* ou encore 'biographie' de l'objet définie par Igor Kopytoff (cf. Kopytoff 1986) – méthode d'enquête critique qui permet de suivre les inscriptions dans leur parcours afin de saisir la multiplicité des changements de statuts sociaux et de régimes de valeurs. Les très nombreuses pierres tombales médiévales inscrites produites en Chypre, en particulier sous les Lusignan (1191-1489), font partie des supports souvent réemployés, et ce, dès la construction des nouveaux murs de la ville par les Vénitiens (Grivaud 2013, p. 206-208).[1] Bien taillées, présentant une surface régulière, elles étaient débitées pour servir de marche d'escalier, de seuil de porte, de tablier de pont comme à Kouklia (Gunnis 1936, p. 285), d'impostes à la base d'un arc à la porte de Paphos à Nicosie (Grivaud 2013, p. 207)[2] ou encore de corniche supportant un bas-relief dans l'église Sainte-Croix de la même ville.[3] Elles perdaient alors leur double fonction initiale – être support d'écriture et garder la mémoire du défunt – pour être réduites à leur seul aspect matériel, notamment lorsque le bâtiment qui les hébergeait changeait lui-même de fonction (église transformée en mosquée, ou réaffectée à une autre communauté confessionnelle, telle l'église arménienne).

Le cas étudié dans cet article collectif, la tombe de la famille de Tabarie ou Tibériade, provenant de l'ancienne église Notre-Dame de Tortose à Nicosie et exposée actuellement dans le château de Larnaca, s'inscrit à la fois dans ce mouvement d'adaptation, de *translatio* d'un support propre à un recyclage, tout en étant un peu décalé car il s'agit d'un remploi au sein de la même société pour la même fonction, et dans un laps de temps relativement court, le XIV^e^ siècle. Cette dalle présente en effet un cas de 'palimpseste lapidaire'. Si le phénomène est courant pour les manuscrits, qui étaient nettoyés ou grattés pour être réutilisés, il est moins connu pour la pierre ou simplement moins pris en compte.[4] Cependant, au-delà du sens concret, le terme de 'palimpseste' est largement utilisé aujourd'hui de façon métaphorique ; il est devenu un concept, notamment chez l'archéologue Geoff Bailey (Bailey 2006),[5] désignant « des objets ou des situations caractérisés par une accumulation de couches, matérielles ou immatérielles » (Plesch 2018, p. 75). Ces nouvelles perspectives, croisées avec le regain d'intérêt pour les surfaces en socio-anthropologie (cf. Ingold 2020) comme en géographie, permet de renouveler les grilles de lecture et de se situer à l'intersection de l'espace et du temps, en articulant synchronie et diachronie.

C'est avec cette approche multidisciplinaire que cette plate-tombe sera étudiée. Quels rapports entretenaient entre elles les deux inscriptions et effigies ? Comment retracer la vie de ce monument funéraire et les mémoires qui lui sont associées, la densité temporelle et sémantique de l'objet inscrit ? Que révèle-t-il de l'économie de la mort en Chypre à cette période, tant dans ses aspects matériels que dans ses répercussions sociologiques et anthropologiques ?

Notes

1. En particulier la fig. 107 de la p. 207, avec le plan montrant les églises détruites pour la construction des murs.

2. Les dalles qui se trouvent désormais à la base de l'arc pourraient provenir des fondations n° 17, 19-21 situées près du bastion Rochas dans la partie ouest de la ville. Cf. Grivaud 2016, p. 488-496 (lettre n° 85 de Bartolomeo Nogiero, Nicosie, 12 août 1567); pour les établissements près de la porte de Paphos, voir Grivaud 2016, p. 495.

3. Ces deux exemples sont des inédits découverts lors de la mission de terrain de juillet 2021. Ils sont en cours d'étude.

4. L'expression est néanmoins ancienne ; on la trouve par exemple dans l'article de l'archéologue Carl Wescher à la fin du XIX^e^ siècle ; voir à ce propos Wescher 1871.

5. Voir également l'utilisation de la notion de palimpseste dans l'architecture et l'urbanisme ; Huyssen 2003.

Les 'palimpsestes' lapidaires : une pratique médiévale répandue ? (SM)

Le phénomène des dalles funéraires palimpsestes, bien que peu courant, est observé dans diverses régions d'Europe à partir du XIV^e^ siècle : à Rhodes, en Angleterre, et en Allemagne, pour ne prendre que trois exemples bien documentés.

Parmi les tombes des Hospitaliers à Rhodes, on trouve au moins un exemple d'une dalle datant du XIV^e^ ou début XV^e^ siècle utilisée pour au moins deux enterrements (Kasdagli 2016, p. 48 et n. 242, 152 ; catalogue no 173, 201 fig. 173).[1] Il s'agit d'un remodelage de la dalle à chaque nouvelle inhumation qui a lieu dans la tombe. Les écussons gravés sur la partie supérieure de la pierre témoignent de la première utilisation de cette dalle. Cependant, l'inscription qui l'entoure est un témoin d'une deuxième utilisation de la même dalle, tandis que les éléments iconographiques de l'ancienne sépulture (c'est-à-dire une partie des écussons gravés sur la même partie supérieure de la pierre) ont été partiellement effacés afin de graver l'écusson et l'inscription qui font référence au dernier 'propriétaire' (troisième utilisation). Kasdagli 2016 suppose que la dernière personne inhumée (Belingier Belomo) a sans doute conservé l'inscription d'un des 'propriétaires' précédents (Bartolomeo di Pietrarubbia), car la dalle funéraire recouvrait les dépouilles des deux (cf. Kasdagli 2016, p. 48, 153, 202 fig. 176 – pour une réutilisation de la dalle funéraire depuis son revers –; et p. 46, 137-138, 194 fig. 121 – pour un cas de sépulture d'au moins deux personnes, des personnes de l'entourage de maître Hélion de Villeneuve). Dans ce dernier cas, il convient de noter que les armoiries / nouvelles figures semblent compléter plutôt que remplacer celles du 'propriétaire' initial de la dalle.

L'Angleterre offre également quelques termes de comparaison. Sally Badham observe qu'il n'est pas rare que des sépultures antérieures soient dérangées par des sépultures postérieures et cite des situations où les administrateurs d'églises vendaient périodiquement des pierres

tombales entières, même afin de libérer l'espace au sol pour une autre tombe. Les propriétaires de pierres tombales s'inquiétaient, car ces dernières pouvaient être démantelées pour permettre la réutilisation du matériel dans de nouvelles tombes ou, dans d'autres cas, être réutilisées en remplaçant ou en insérant des éléments personnels d'identification tels que des armoiries et des inscriptions. Ces dalles funéraires de type 'palimpseste' pouvaient dater de l'époque médiévale, mais c'est en particulier à l'époque de la Réforme que l'on observe l'utilisation des deux faces de ces dalles (cf. Badham 2015, p. 217-218 ; Badham 1996 ; Huchington, Egan, 1992 ; Lack 1996 ; Egan 1996 ; Norris 1977, I, p. 274-276).[2] Enfin, en Allemagne du Nord, à Lubeck et et à Rostock, P. Cockerham a étudié plusieurs cas similaires (Cockerham 2020).

Le phénomène des palimpsestes lapidaires est principalement observé dans les cas de sépultures multiples. Plusieurs interprétations s'imposent concernant la relation entre ces individus : a) ils ont pu être biologiquement liés ; b) ils ont pu s'associer en tant que parents, pairs, ou par mariage (relations symboliques afin de signifier la continuité d'une relation dans la mort) ; ou c) ils ont également pu n'avoir aucune relation pendant leur vie. Dans ce dernier cas, la réutilisation de la tombe est un choix d'ordre pratique et/ou économique.

Dans le cas de Chypre et plus précisément dans celui de Notre-Dame de Tortose, le phénomène le phénomène devait être assez courant, puisque certaines dalles funéraires conservées portent des inscriptions de personnes (religieuses et aristocrates mécènes de l'abbaye) décédées en 1348 et/ou 1363, probablement de la Peste Noire. Ces inscriptions ont été placées sur des dalles témoignant d'une datation antérieure.

Notes

1. Pour les sépultures multiples et la réutilisation des dalles funéraires à la fin du Moyen Âge dans les zones de mixité sociale (Chypre ; Grèce – cimetière latin de Corinthe, de la seconde moitié du XIII^e^ siècle-début du XIV^e^ siècle –; aussi bien que Salente, voire Lecce, en Italie du Sud), voir Imhaus 2004, vol. 1, p. 231-232 (le rapport de D. Michaelides sur les fouilles de *New Paphos*) ; Barnes 2003, p. 436-438 ; Safran 2014, p. 103, 135-136.

2. Je tiens à remercier Christian Steer pour des informations utiles concernant la réutilisation de plates-tombes et de dalles incisées plus anciennes en Angleterre et pour m'avoir signalé une dalle gravée datant d'environ 1280 à Lincoln, qui a été réutilisée à la fin du XV^e^ siècle. Voir Greenhill 1986.

Fig. 2. *Pierre tombale de l'église Sainte-Catherine de Lübeck, en Allemagne.*
Le sol de ce couvent franciscain est entièrement recouvert de pierres tombales, réutilisées, du début du XIV^e^ siècle jusqu'en 1530. La dalle montre trois emplois successifs : une première inscription sur les bords les plus extérieurs avec son blason central qui ont été effacés ; une deuxième épitaphe qui était pour Henry Pape (mort en 1359) et sa femme Elisabeth (décédée en 1350), avec leurs armoiries ; une troisième datant du XVI^e^ siècle indiquant le nom de Johann von Wickeden.
Cliché aimablement fourni par Paul Cockerham.

Lecture de l'inscription (EIV, VA, CD, MAV, SM, TG)

La dalle exposée dans la cour du fort de Larnaca, construit sur le bord de la mer par les Ottomans, provenait du sol de l'abbatiale bénédictine Notre-Dame de Tortose à Nicosie, dont elle fut enlevée en 1961 (Imhaus 2004, vol 2, p. 37; Schabel 2013, p. 182). Elle transita par le Bedestan, bâtiment utilisé comme réserve d'antiquités depuis 1930, au nord de Nicosie, avant de rejoindre le sud de l'île. L'église Notre-Dame de Tortose, toujours en élévation, a conservé sa structure primitive : une grande nef divisée en trois travées. La mémoire de cette abbaye est cependant restée confuse jusqu'à aujourd'hui. Elle fut confondue avec Notre-Dame de Tyr, ou identifiée à l'église des religieuses chartreuses, comme chez Francesco Piacenza, juriste et diplomate italien sur lequel s'appuie Chamberlayne (Piacenza 1688, p. 659). Elle a été transformée en monastère des Arméniens peu après 1571 (cf. Olympios 2018, p. 221-232 ; Imhaus 2001). Selon Chamberlayne 1894, 49 inscriptions ont été identifiées dans cet édifice (cf. Mas-Latrie, qui donne 22 ; et Imhaus 26), ce qui en fait le troisième lieu de concentration le plus important en dalles inscrites de l'île, après Sainte-Sophie (200) et le couvent des Augustins (62) à Nicosie, si l'on suit les chiffres donnés par Imhaus 2004, vol. 2, p. 40. Grâce aux informations de Chamberlayne, la localisation exacte de chacune des dalles dans cette église est connue – du moins à son époque (Chamberlayne 1894, p. 9-10). La tombe en question se trouvait dans le centre de l'église. T. J. Chamberlayne (suivi par B. Imhaus) considère qu'elle a pu être brisée lors d'une éventuelle chute de la voûte, ce qui expliquerait l'état fragmentaire constaté depuis le XIX^e^ siècle, aggravé par les divers déplacements ces soixante dernières années (le dessin de Chamberlayne montre trois fragments, on en compte actuellement six). Cependant la voute actuelle semble être celle médiévale (cf. Olympios 2018).

L'historien français Louis de Mas-Latrie a proposé une lecture de la dalle en 1846 ; il distinguait trois textes différents, identifiés grâce aux lettres A, B et C (Mas-Latrie 1846, p. 513, et Mas-Latrie 1847, p. 221 et 225):

B. † Ci git Madame Marie de Tabarie espouse dou noble chevalier messire Robert de Barut qui trespassa l'an de M . CCC . XXX. de Crist.

A. † Ci git le noble chevalier messire Barthélémy de Tabarie qui trespassa le lundi a XIII jours d'ahoust l'an de M . CCC . LXXXV de Crist. Que Dieu ait leurs armes. Amen.

C. † Ci git Madame ..... coches espouze dou noble chevalier messire Berteleme de Tabarie qui trespassa l'an de m . ccc . xxxiiii de Crist.

Un italien, auteur d'un manuscrit aujourd'hui conservé à la bibliothèque communale de Plaisance (*Ms Communale 14*, fol. 11, p. 42) a fait un dessin de la plate-tombe au milieu du XIX^e^ siècle (*vide infra*).

En 1894, le major Tankerville J. Chamberlayne, excellent médiéviste qui recueillit de nombreuses inscriptions funéraires a donné une autre lecture des trois inscriptions de la couche supérieure (voir à ce propos Chamberlayne 1894, n° 223, p. 98; cf. Fig. 4):

A. † CI . GIT . MADAM . MARIE . D' TABARIE . ESPOVZ' DOV NOBL' CH'R . M'SS' . ROBERT . D' BARVT . Q' TSPASSA LAN . D'MCCCXXX . D' . XI .

B. † CI . GIT . MADA[ME.....] D' COCHES . ESPOVZ' DOV NOBL' . CH'R . M'SS' . B'THL'M . D'TABARIE Q' TS[PASS]A LAN . D' . MCCCXXXIIII . D' . X .

C. † CI . GIT. L' NOBL' . CH'R . M'SS . BERTHEL'M' . D' . TABARIE . L'LVNDI . A XIII . IOVRS . DAHOVST LAN . D' . MCCCLXXXV . D' . XI . Q' DIEVS . AIT . LEVR . ARMES . AMEN MCCCXXX D' XI Q' DIE[V]S AIT LARM AMEN.

Dans son dessin publié dans la pl. XVIII, Chamberlayne transcrit également plusieurs lettres d'une autre inscription, du grand côté gauche, sous la deuxième ligne (celle du bas): † ICI GIT DAM . IZABEV DE MI [---] Q' TSPASSA. Le dessin présente une ligne supplémentaire qui complète ce texte par: FEME Q[.] FV. Plus loin, mal alignées, trois autres lettres semblent être gravées sur la cubitière du bras droit du chevalier répresenté sur la plate-tombe : DSI. Et sur le grand côté droit: MCCCXXX D'X Q' DIE[.]S AIT LARM' AMEN.

Fig. 3. *Plate-tombe de Barthélémy de Tabarie. La dalle est brisée en son milieu, au niveau de la taille du défunt représenté en pied. Elle est également cassée dans l'angle supérieur gauche et dans l'angle supérieur droit. Malgré cette fragmentation, elle est parvenue complète. L'inscription est placée sur les quatre bords, selon une disposition courante depuis le XIII^e^ siècle.*

Cliché: Eva Avril / GRAPHEAST, 2021.

Fig. 4. *Planche XVIII de Tankerville James Chamberlayne. Dessins des inscriptions 222 (effigie de Jean de Tabarie), 224 (effigie d'Alice, épouse de Jean de Tabarie) et 223 (effigie de Barthélemy de Tabarie).*

Source: Chamberlayne 1894.

Foglio 11°

N° 19 ter.

✝ DI . GIO . BATTA . IO . L . NOBL . CAR . DSS . BARTOLO' . D . CAMILLA . Q'. D'SPASSA . L . LVNDI . A . XIII . IOVRS . DANOVS

✝ DI . GIO . BATTA . D . CAMILLA . ASPOVS . DOV . NOBL . CAR . DSS . ROBERTO . D'BARVO . Q'D'SPASSA . L'AR . D

XXIIII . D . X

IOANES . ASPOVS . DOV . NOBL . AR . DS . BERLINGA . D . CAMILLA . Q' . D'SPSSA . LA . D . MCCCX

PIAVS . AIO . LAVRS . AMBS . AVAR .

D . LAL D . MCCCL

MCCCXXX . D . X

XXXV . D . X . Q' .

N° 19 bis.

Une grande partie des textes lus par Louis de Mas-Latrie, l'italien anonyme et Tankerville J. Chamberlayne sont encore visibles aujourd'hui. D'après son état de conservation actuel (voir Fig. 3), les différentes parties des inscriptions peuvent se lire ainsi :

Grand côté gauche : (ligne du haut) :

† CI GIT . MADAM' . MA[..]E D' T[..]ARIE . ESPOVZ' . DOV NOBL' . CH'R . M'SS' . ROBERT . D' BARVT . QI^{I} T'SPASSA LAN [.]

Petit côté supérieur (ligne du haut) :

MCCCXXX . D' . XI .

Petit côté supérieur (ligne du haut) :

† CI . GIT . MA[---]

Grand côté droit (ligne du haut) :

[---]OCHES . ESPOZ' . DOV NOBL' . CH'R . M'SS' . B'TH'L'M[.]E . D' TABARIE . QI T[.]S[---] LAN . D . MCCC X

Petit côté inférieur :

XXIIII . D' . X^{I} .

Grand côté gauche (ligne du bas) :

[.] CI . GIT . L' NOBL' . CH'R . M' . SS . BERTHEL'M' . D' TABARIE . QI T'SPASSA . L' LVNDI . A XIIII . IOVRS . D AHOVST

Petit côté supérieur (ligne du bas) :

LAN D' . MCCC . L

Petit côté supérieur (ligne du bas) :

XXXV . D' . X^{I} . Q'

Grand côté droit (ligne du bas) :

[---]VS AIT . LEVR . ARMES . AMEN .

Autre niveau épigraphique, grand côté gauche (1re ligne):

† [---]DAM[.] . IZA[.]EA[.] [---]

Autre niveau épigraphique, grand côté gauche (2^{e} ligne):

[---]E[---]V[---]

Autre niveau épigraphique, grand côté droit:

M CCC . X[---]X[---]AIT LARME AMEN

Avec quelques restitutions minimales, l'inscription de Larnaca peut se transcrire ainsi :

Grand côté gauche : (ligne du haut) :

† CI GIT . MADAM' . MA[RI]E D' T[AB]ARIE . ESPOVZ' . DOV NOBL' . CH'R . M'SS' . ROBERT . D' BARVT . Q^{I} T'SPASSA LAN [D']

Petit côté supérieur (ligne du haut) :

MCCCXXX . D' . X^{I} .

Petit côté supérieur (ligne du haut) :

† CI . GIT . MA[DAM'] [---]

Grand côté droit (ligne du haut) :

[---] [C]OCHES . ESPOZ' . DOV NOBL' . CH'R . M'SS' . B'TH'L'ME . D' TABARIE . QI T[']S[PASSA] LAN . D . MCCC X

Petit côté inférieur :

XXIIII . D' . XI .

Grand côté gauche (ligne du bas) :

[†] CI . GIT . L' NOBL' . CH'R . M' . SS . BERTHEL'M' . D' TABARIE . QI T'SPASSA . L' LVNDI . A XIIII . IOVRS . D AHOVST

Petit côté supérieur (ligne du bas) :

LAN D' . MCCC . L

Petit côté supérieur (ligne du bas) :

XXXV . D' . X^{I} . Q'

Grand côté droit (ligne du bas) :

[DIE]VS AIT . LEVR . ARMES . AMEN .

Autre niveau épigraphique, grand côté gauche (1re ligne):

† [CI GIT MA]DAM['] . IZA[B]EA[V] [---]

Autre niveau épigraphique, grand côté gauche (2^{e} ligne):

[---]E[---]V[---]

Autre niveau épigraphique, grand côté droit:

M CCC . X[---]X[---] [DIEVS / DES] AIT LARME AMEN

Fig. 4. *Plaisance, Bibliothèque municipale Passerini-Landi, ms. com. 14, f. 11r (p. 42). Anonyme italien de 1845: dessin de la dalle funéraire de Barthélémy de Tabarie avec la transcription des trois inscriptions de la dernière strate épigraphique.*

Crédits: Massimo Baucia, 2021 / avec l'aimable permission de la Bibliothèque municipale Passerini-Landi de Plaisance.

C'est donc désormais l'édition du texte dont nous nous servirons dans la suite de l'étude et la version à partir de laquelle seront menées les différentes comparaisons.

L'Anonyme du manuscrit de Plaisance (MAV)

Un manuscrit rédigé en italien de la Bibliothèque municipale Passerini-Landi de Plaisance (ms. com. 14) contient des informations sur les pierres tombales chypriotes, accompagnées de dessins. L'auteur anonyme a précisé qu'il a écrit son texte en 1845 (f. 4r), bien avant la publication des recueils (plus importants) de pierres tombales chypriotes – Mas Latrie 1846, Chamberlayne 1894, Enlart 1899. Les matériaux étaient donc dans un état antérieur par rapport à leur décontextualisassion (*vide supra*).

Ce manuscrit est d'habitude attribué à Marcello Cerruti (1808-1896), mais aussi à Luigi Palma di Cesnola (1832-1904), consul américain de 1865 à 1876 qui a témoigné d'une inlassable activité archéologique dans de nombreuses régions de l'île (cf. Fig. 4, le f. 11r, p. 42 du manuscrit com. 14). Cependant, le manuscrit n'est pas signé : la main qui a transcrit les deux noms au crayon sur la page de titre, accompagnés d'un point d'interrogation, est probablement celle du bibliothécaire qui l'a inventorié. Toutefois, la date d'exécution du manuscrit, qui figure dans le texte, à savoir 1845, permet d'exclure Cesnola, qui n'avait que treize ans à l'époque. Pour le moment, il est donc plausible de l'attribuer à Marcello Cerruti, qui a séjourné à Chypre en tant que secrétaire consulaire entre 1841 et 1846 (cf. Clemente, Pirjevec 1980), bien que la possibilité que le manuscrit soit exécuté par une troisième personne ne doive pas être complètement exclue. Le manuscrit se compose de 103 feuillets, qui contiennent une courte introduction, la description de 66 inscriptions, deux arbres généalogiques de la maison de Lusignan et 65 illustrations de l'auteur. La plupart des inscriptions analysées correspondent au territoire de Nicosie, à l'exception d'une dalle funéraire trouvée et vue à Paphos. Les 26 premières descriptions sont présentées de manière particulièrement soignée : l'auteur a adopté une mise en page qui permet de trouver facilement les informations. Dans la marge supérieure gauche, il a marqué le roi régnant correspondant à la date de l'inscription, à droite – l'endroit où elle se trouve ; dans la colonne de gauche – le numéro de l'inscription et le numéro du folio dans lequel se situe l'illustration. Dans la colonne de droite du corps du texte, un système de couleurs a été adopté :

le persone le più nemiche al loro Re, e fra queste il Carlo di Blois, e il Giovanni Gravina, il primo dei quali pretendeva essere stato dal Re offeso l'onore d'una sua figlia, Maria.

Questo nome si vede anche scritto Gorafo.

Tempi di Enrico 2° Ugo 1° — Nella Chiesa Armena Cattolica Monastero di Donne.
Pietro 1° e Pietro 1°

Foglio 11°

Iscrizione 19ª — Ci gît Madame Marie de Chabarie épouse du noble chevalier Messire Robert De Barut qui trepassa l'an de 1330 de Christ.

Iscrizione 19ª bis. — Ci gît le noble Chevalier Messire Barthelemi De Chabarie qui trepassa le Lundi à 13 jours d'Août l'an 1385 de Christ, que Dieu ait leurs âmes Amen.

Iscrizione 19ª ter. — Ci gît Madame ... Cochet épouse du noble Chevalier Barthelemi de Chabarie qui trepassa l'an 1334 de Christ.

Questa Lapide di famiglia contiene tre salme, come appare dalla sua triplice iscrizione. L'indicazione de Chabarie, e de Barut deve probabilmente essere indicazione di patria, e non di titolo giacché i veri Signori di Chabariade e di Bayreuth erevano Diritto di sepoltura

l'encre rouge est utilisée pour la transcription de l'inscription, l'encre noire transcrit le commentaire de l'auteur. Entre la description 26 et la fin du livret, la rédaction semble plus précipitée, manquant de systématicité et ressemblant davantage à une série de notes. Néanmoins, il est clair que le manuscrit, du moins au début, était destiné à une éventuelle publication, qui n'a pas eu lieu. Une analyse et une édition approfondies sont actuellement en cours.

Au fol. 14r-v, l'auteur traite de la dalle-palimpseste qui nous intéresse. Il l'a vue encore en place dans l'église Notre-Dame de Tortose et il transcrit trois des quatre inscriptions, en dessinant aussi l'effigie, à côté de laquelle il reproduit à nouveau les inscriptions, cette fois-ci sous forme imitative. Dans un commentaire, l'anonyme de Plaisance suggère que les deux indications « de Tabarie » et « de Barut » étaient liées à la patrie des défunts et non à leur titre de noblesse. Cette hypothèse est probablement tirée d'Étienne de Lusignan, auquel l'auteur du manuscrit fait par ailleurs référence (f. 4v). En 1573, le dominicain Étienne note que les tombes des barons et seigneurs de Tibériade et Beyrouth se trouvaient dans une sorte de panthéon royal constitué à l'intérieur de l'église de Saint-Dominique, détruite par les Vénitiens lors de leurs travaux de fortification de la ville (1567) (cf. Étienne de Lusginan, *Chorographia et breve historia universale dell'isola di Cipro principiando al tempo di Noé per in fino al 1572 per il R.P. Lettore Fr. Steffano Lusignano di Cipro dell'Ordine de' Predicatori*, Bologna 1573, p. 14-15). Sans citer la source, l'auteur de Plaisance précise également que les titres conférés par les rois de Chypre, en tant que rois de Jérusalem, étaient liés à une seule personne et n'étaient pas héréditaires, se demandant ainsi pourquoi la susdite Marie de Tabarie, morte en 1330, pouvait l'utiliser, à moins que l'usage du titre ne soit héréditaire pour une seule génération.

En ce qui concerne la troisième inscription, l'auteur du manuscrit émet l'hypothèse que « Coches » pourrait faire référence au nom d'une famille renommée, ce qui, dans la note de bas de page, permet de faire le lien avec un certain chevalier Girardo de Coches qui était à la tête du Grand Château de Buffavento (Kyrène) en 1230, ou qu'il pourrait s'agir d'une déformation du nom propre « Boches », qui, selon l'auteur, était l'un des comtés de l'époque.

Fig. 6-7. *Plaisance, Bibliothèque municipale Passerini-Landi, ms. com. 14, f. 14r-v. La transcription des trois inscriptions et le commentaire concernant la famille de Tabarie.*
Crédits: Massimo Baucia, 2021 / avec l'aimable permission de la Bibliothèque municipale Passerini-Landi de Plaisance.

Transcription des feuillets 14r-14v (Fig. 6-7)

Tempi di Enrico 2° Ugo 4°, Pietro 1° e Pietrino 1°.

Nella chiesa armena antico monastero di donne.

Iscrizione 19° : *Ci git Madame Marie de Thabarie épouse du noble chevalier Messire Robert De Barut qui trepassa l'an de 1330 de Christ.*

Iscrizione 19° bis : *Ci gis le noble Chevalier messire Barthelemi De Thabarie qui trepassa le Lundis a' 13 jours d'Aôut l'an 1385 de Christ, que Dieu ait leurs âmes Amen.*

Iscrizione 19° ter: *Ci gis Madame ..... coches épouse du noble Chevalier Barthelemi de Thabarie qui trepassa l'an 1334 de Christ.*

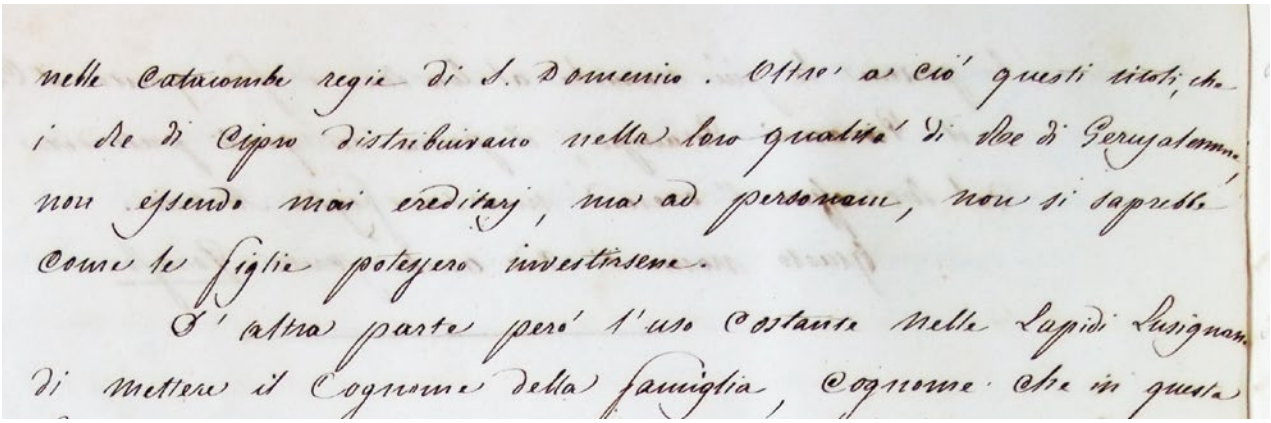
Questa lapide di famiglia contiene tre salme, come appare dalla sua triplice iscrizione. L'indicazione de Thabarie, e de Barut, deve probabilmente essere indicazione di patria e non di titolo giacché i veri Signori di Tabariade e di Bayrouth avevano diritto di sepoltura [f. 14v] *nelle catacombe regie di S. Domenico. Oltre a ciò questi titoli, che i re di Cipro distribuivano nella loro qualità di Re di Gerusalemme, non essendo mai ereditarj, ma ad personam, non si saprebbe come le figlie potessero investirsene.*

D'altra parte però è uso costante nelle lapidi Lusignan di mettere il cognome della famiglia, cognome che in questa Lapide mancherebbe per il Bartolommeo e Maria potrebbe lasciar credere a qualcuno che realmente le sopramemorate indicazioni fossero titoli e non nomi di patria, e che le Donne per una sola generazione potessero prendere il detto titolo una volta che il loro padre o marito ne era investito.

Non si è potuto decifrare quale sia il nome di nascita della Dama indicata nella terza iscrizione non avendo trovato nei documenti storici di quest'epoca alcun cenno appagante. Supponendo Cõches con una lineetta sovrapposta si otterrebbe il nome d'una famiglia rinomata (1) Supponendolo alterazione di Boches si avrebbe il titolo d'una delle contee quell'epoca.

[Note en bas de page]

(1) Un Cavalier Girardo De Conches soggetto nel valore e nella fedeltà senza pari ma aggravato dagli anni comandava il Gran Castello di Buffavento nel 1230 sotto il giovine Re Enrico 1° contro gli Imperiali – Pietro di Conches nel [f. 15r] *1356 seguitò i due Principi Pietro e Giovanni figli di Ugo 4° i quali accesi d'amore per una damigella schiava dal loro padre mandata in Sicilia per allontanarla dalla corte fuggirono da Cipro per ricercarla in Sicilia. V. Giblet Ist. de' Re Lusignani.*



Les strates de la mémoire familiale et l'hypothèse d'une dalle de Marie de Tabarie (CD, EIV)

Commençons par distinguer et décrire les deux couches superposées, en allant à rebours du temps et en débutant par l'épitaphe la plus récente.

La couche supérieure : l'épitaphe collective de la famille de Tibériade

L'épitaphe a été gravée sur une plate-tombe à effigie, nouveau type de monument funéraire qui se répand largement dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle en Occident et ensuite en Orient.[1] Sur ce support, l'image du défunt devient centrale et l'écriture périphérique, renvoyée sur le pourtour. C'est le cas ici, où l'inscription, qui se déroule sur deux lignes, débute sur le grand côté gauche, comme de nombreuses épitaphes chypriotes de la même période (43 autres exemples assurés ont pu être relevés dans catalogue de Imhaus 2004).

Trois mentions s'enchaînent, selon des formules identiques, pour trois défunts différents de la même famille de Tabarie ou Tibériade, issue des Ibelins : Madame Marie de Tabarie, femme de Robert de Barut, morte en 1330 ; Madame [--- de ---]oches, femme de Barthélemy de Tabarie, dont le décès eut lieu en 1334 ; Barthélemy de Tabarie, décédé quelque cinquante ans plus tard en 1385. Si les mentions des trois défunts semblent syntaxiquement et graphiquement autonomes (elles débutent chacune par une croix), la formule finale qui évoque au pluriel les âmes montre bien qu'elles ont été pensées ensemble et forment un seul texte.

Les lacunes de ce texte aujourd'hui partiel ont pu être comblées grâce aux lectures et dessins antérieurs. L'édition critique est la suivante :

> † Ci git madam(e) Ma[ri]e d(e) T[ab]arie, espouz(e) dou nobl(e) ch(evalie)r m(e)ss(ire) Robert d(e) Barut, q(u)i t(re)spassa l'an [de] 1330 d(e) C(r)i(st).
>
> † Ci git ma[dame … d(e) C]oches, espoz(e) dou nobl(e) ch(evalie)r m(e)ss(ire) B(er)th(e)l(e)me d(e) Tabarie q(u) i t(re)s[passa] l'an d(e) 1334 d(e) C(r)i(st).
>
> [†] Ci git l(e) nobl(e) ch(evalie)r Berthel(e)m(e) d(e) Tabarie q(u)i t(re)spassa l(e) lundi a 14 jours d'ahoust l'an d(e) 1385 d(e) C(r)i(st).
>
> Q(ue) [Die]us ait leur armes. Amen.

Trois morts donc, mais une seule représentation, celle du dernier défunt en date, Barthélemy de Tabarie. C'est bien comme chevalier – titre précisé dans son épitaphe – qu'il apparaît, revêtu d'une armure en plaques de fer, cotte d'armes, épaulières, coudières, genouillères simples, jambarts, éperons à molettes, épée et écu. Il est représenté tête nue, cheveux longs ondulés, la barbe taillée à deux pointes, les yeux fermés. Ses mains sont jointes, et son écu portant une fasce au milieu du champ – les armes des Tabarie – couvre ses jambes. L'effigie se trouve sous une arcade trilobée ; dans les angles, un décor végétal ressemblant à des acanthes se déploie, et non des anges thuriféraires ou des armoiries comme sur d'autres dalles.

La couche inférieure : une épitaphe plus ancienne et une inscription pour Isabelle

La couche inférieure est elle aussi complexe. Bien que très effacés, certains traits de la première effigie peuvent encore être distingués ainsi que plusieurs lignes des épitaphes précédentes (Fig. 7d). Les traits du visage et de la tête ont presque tous disparu, mais ceux du vêtement laissent deviner un long manteau allant jusqu'aux pieds, comme une houppelande. Ce vêtement est caractérisé par une ampleur partant des épaules, une encolure montante et des manches souvent larges ; il servait aux femmes comme aux hommes (Piponnier 2004, p. 93 ; cf. Christoforaki 1999 ; Semoglou 2001). Les plis du bas sont tout à fait semblables à ceux d'autres pierres tombales de la même église, telles celles pour Madame Douce, Marguerite Menacier décédées dans les années 1340, et Marguerite Escaface décédée en 1331 (respectivement n° 196 p. 62, n° 212 p. 64, n° 217 p. 79 d'après Chamberlayne). Pour Mas-Latrie comme pour Chamberlayne, il s'agirait d'un costume de religieuse, revêtu probablement sur le lit de mort (Mas-Latrie 1846, p. 514). Plusiers autre dalles funéraires présentent la même mise en scène de l'inscription sur les colonnes et l'arcade trilobée (cf. Fig. 6).

Autour de cette représentation féminine semblent être gravées non pas une, mais deux inscriptions. La première, qui devrait correspondre à l'effigie, prendrait place sur les montants des colonnes, comme on peut le constater du côté droit. Il s'agirait là d'une mise en scène très commune en particulier dans la première moitié du XIV^e^ siècle dans le contexte chypriote, avec une effigie encadrée d'un décor architectural, deux colonnes posées sur leur piédestal soutenant une arcature trilobée, comme sur la dalle de Marguerite Menacier. Ces colonnes serviraient de champ épigraphique et l'épitaphe commencerait sur le grand côté gauche comme la couche supérieure. Les traces de lettres appartenant à cette première phase se trouvent principalement sur le grand côté droit, au niveau du mot AMEN de la couche supérieure. La superposition des lettres y est visible : M CCC . X[---]X[---]AIT LARME AMEN. Il s'agit de la date de décès et de la formule de clôture de l'épitaphe (pour une seule personne).

Chamberlayne avait relevé un texte encore plus complet : MCCCXXX D'X Q' DIE[.]S AIT LARM' AMEN. Il n'avait toutefois pas compris qu'il s'agissait d'un autre texte, et précisait en note « on remarquera la répétition de la date 1330 et de l'oraison pieuse ». Les Orientalistes du XIX^e^ siècle n'ont guère fait attention à ce palimpseste.

On trouve également des traces de lettres de façon symétrique sur le grand côté gauche. Cette symétrie entre les fragments et la figure centrale indiquent qu'il s'agit bien d'un premier ensemble cohérent gravé en une fois et pour un seul défunt, comme l'indique le singulier employé pour la formule finale (Fig. 7a).

L'analyse 3D des sillons permet de tirer quelques conclusions de plus. Il n'y avait probablement pas de lettres de la phase 1 dans la partie supérieure du bloc à l'exception de celles qui se trouvaient (peut-être) dans l'arcature trilobée. Ces dernières se trouvent précisément dans le champ où allait être gravé le visage et elles ont été effacées afin d'éviter les interférences, moins graves dans les zones de vêtements. La gravure semble être profonde partout où elle est conservée et ne rencontre pas l'autre dessin de phase 2. L'inscription semble être également terminée puisque la formule finale est profondément gravée. L'usure superficielle de la totalité de la dalle peut être expliquée par son utilisation au sol, mais cette usure ne permet pas d'expliquer l'abaissement de plusieurs millimètres dans des

Fig. 6. *Tombe fragmentaire pour un chevalier mort en 1327, conservée au château de Limassol et dont la provenance est incertaine. La mise en scène de l'inscription, disposée sur les colonnes et l'arcadre trilobée, est tout à fait semblable à celle de la couche inférieure de la dalle de la famille de Tabarie (cf. Imhaus 2004 vol. 1, p. 151-152, n°282).*

Cliché: Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

zones très restreintes, coïncidant avec les intersections de phase 2 ; il s'agit vraisemblablement d'un travail visant à atténuer l'effet d'embrouillamini, en effaçant une partie des tronçons de la phase 1 pour mieux laisser paraître les traits de la phase 2.

Dans un deuxième temps, assez proche chronologiquement du premier, mais suffisamment éloigné pour que l'artisan n'ait pas prévu la place pour une autre inscription, une deuxième épitaphe a été sans doute gravée sur cette plaque (Fig. 7b). Comme l'indique sa disposition, elle vient s'insérer entre le texte et une image déjà existants, sans aucun doute sur deux lignes sur le côté gauche mais il est difficile de savoir quelle était son ampleur exacte. Le fait qu'elle vienne rompre la symétrie d'origine est un argument en faveur de son caractère 'accidentel'. Une croix est encore visible. La formule suivante est effacée, mais on reconnaît les lettres DAM suivies d'un point, pour l'abréviation du titre 'Madame', puis le nom IZA[.]EA[.]

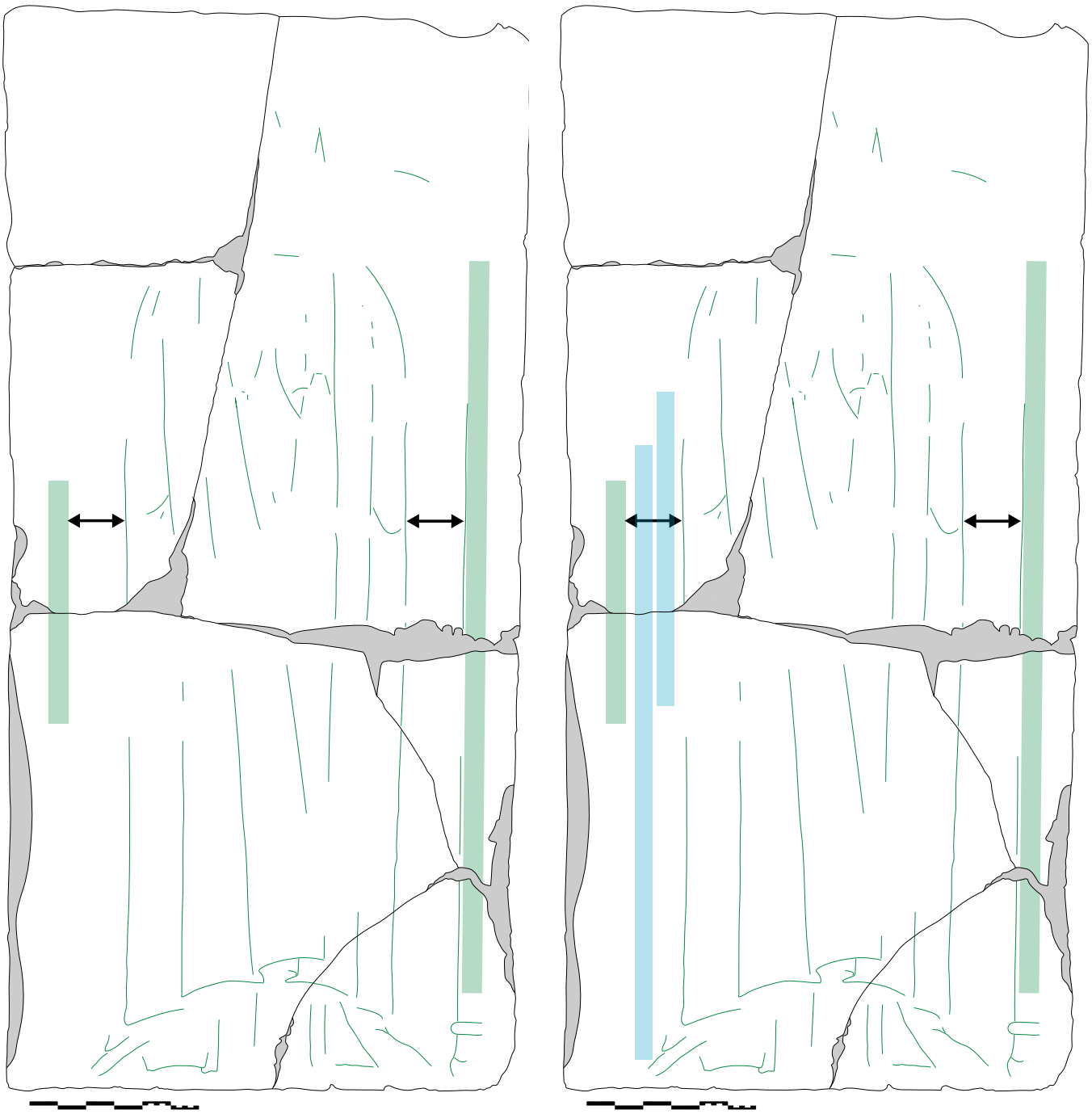
Une prémière inspection de la pierre témoignerait donc de la présence des strates suivantes :

PHASE 1 : Inscription et effigie d'une femme, *c.*1330 (proposition de reconstitution dans la Fig. 7a);

PHASE 1' : Ajout d'inscription pour une autre femme (proposition de reconstitution dans la Fig. 7b);

PHASE 2 : Nettoyage de la pierre et gravure d'une effigie pour un homme ainsi que de trois épitaphes (deux femmes et un homme), 1385 (proposition de reconstitution dans la Fig. 7c).

Les éléments épigraphiques et iconographiques permettent d'avancer une hypothèse. Il pourrait s'agir de la dalle gravée en première phase pour Marie de Tabarie,

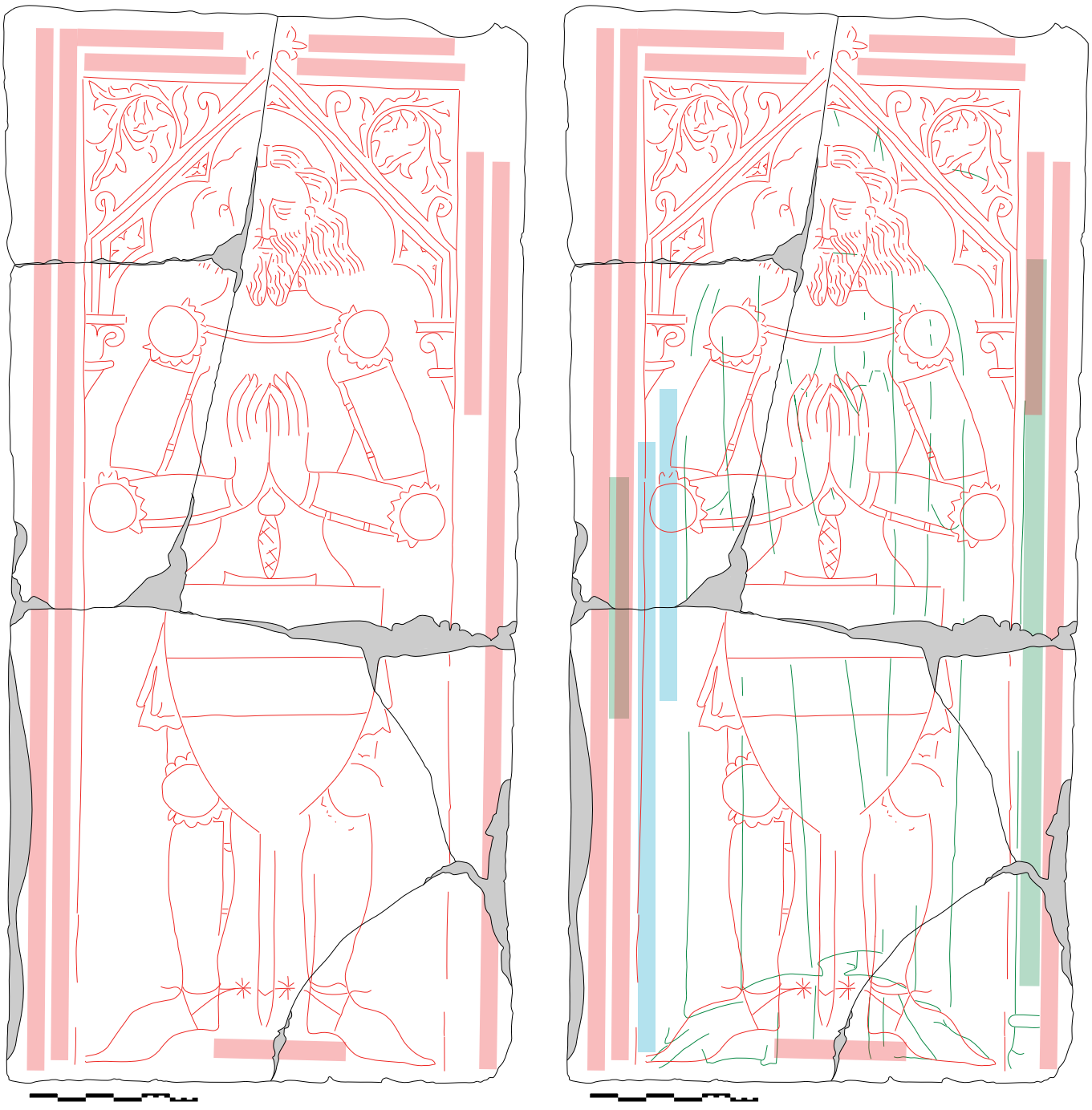


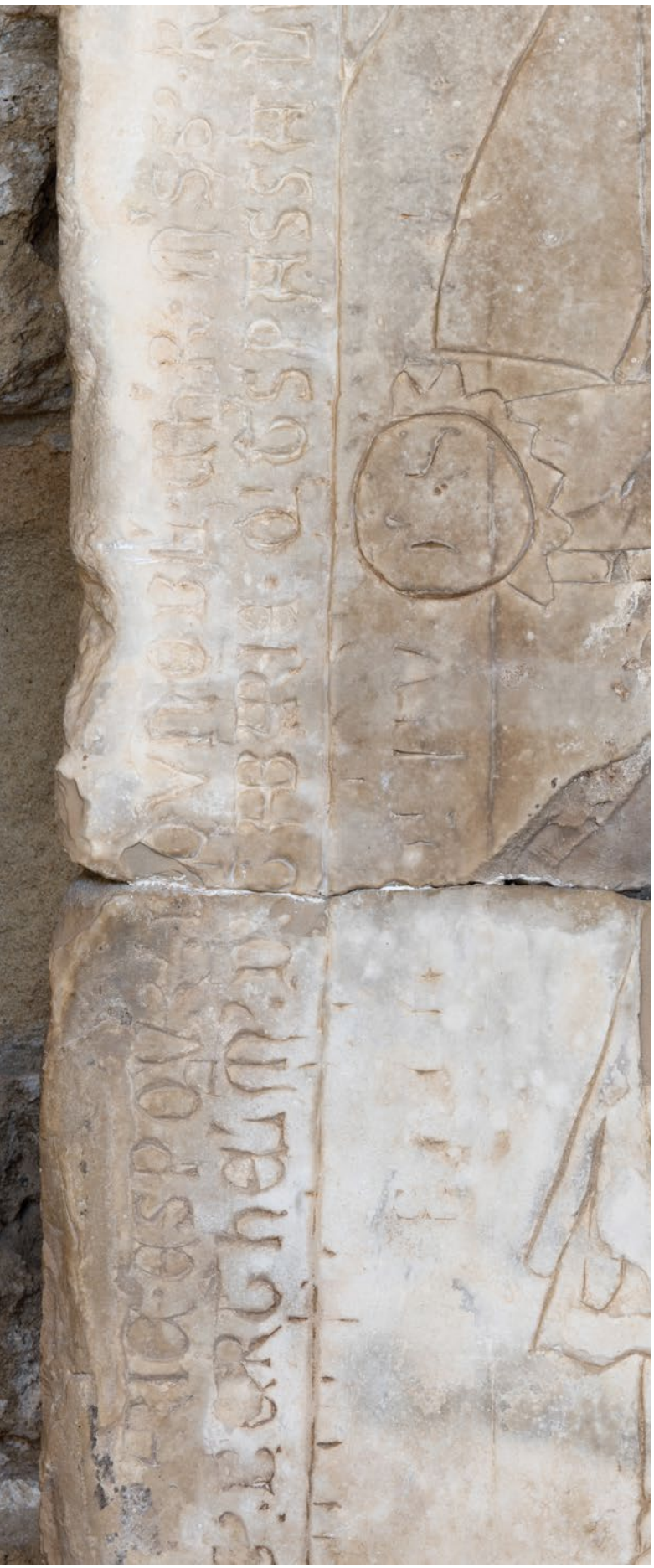
puisque la date de décès et le fait que ce soit une femme concordent, puis en seconde phase pour une certaine Isabeau, qui pourrait être l'épouse de Barthélémy de Tabarie mentionnée dans la strate supérieure mais dont le prénom est effacé et dont seule la fin du patronyme est lisible : Roches ou Co(n)ches ? En tous les cas, le fait que son épitaphe soit insérée de cette manière induit une proximité avec l'autre défunte, mais également une date de mort assez proche. La famille aurait donc repris pour le dernier défunt une tombe qu'elle possédait déjà et a préservé la mémoire des défuntes précédentes. Il s'agit là seulement d'hypothèses. Les données prosopographiques ne sont malheureusement pas suffisamment fournies pour les étayer. On ne peut donc pas évacuer la possibilité d'un réemploi pour d'autres personnes sans lien de parenté, dans un seul but utilitaire (*vide infra*).

Note

1. Pour une étude détaillée des plates-tombes en France, particulièrement en Bourgogne, voir les travaux de Guillaume Grillon : Grillon 2011a et Grillon 2011b, en attendant les résultats de la thèse en cours de Savvas Mavromatidis à l'Université de Chypre, intitulée *The Funerary Sculpture of the Lusignan Kingdom (1192-1474/89) and its Social Role in Medieval Cyprus.*

Fig. 7. *Proposition de reconstitution de la stratigraphie de la plate-tombe de Barthélémy de Tabarie: a) une première effigie entourée d'une inscription disposée de manière symétrique est gravée vers 1330 ; b) la symétrie primitive est rompue par l'ajout d'une seconde épitaphe ; c) l'effigie de Barthélemy, son épitaphe ainsi que celle de deux femmes mortes avant lui sont rajoutées dans le dernier quart du XIV^e^ siècle ; d) la dalle présente les vestiges des différentes strates entremêlées.*
Dessins: Clément Dussart, 2021.





Le travail des artisans-tombiers (CD, TG)

Avant de définir une ou plusieurs interprétations de cette superposition mémorielle, questionnons les aspects matériels. Si les graffitis sont souvent étudiés comme palimpsestes par l'accumulation des couches d'écritures sans que la précédente soit enlevée, on attend au contraire des inscriptions un travail professionnel qui induit une préparation de la surface, plus ou moins bien réalisée, en vue d'obtenir les meilleures conditions pour la gravure. Or, force est de constater que le non effacement de la première strate est un acte volontaire ici, dont il faut comprendre les raisons techniques et économiques.

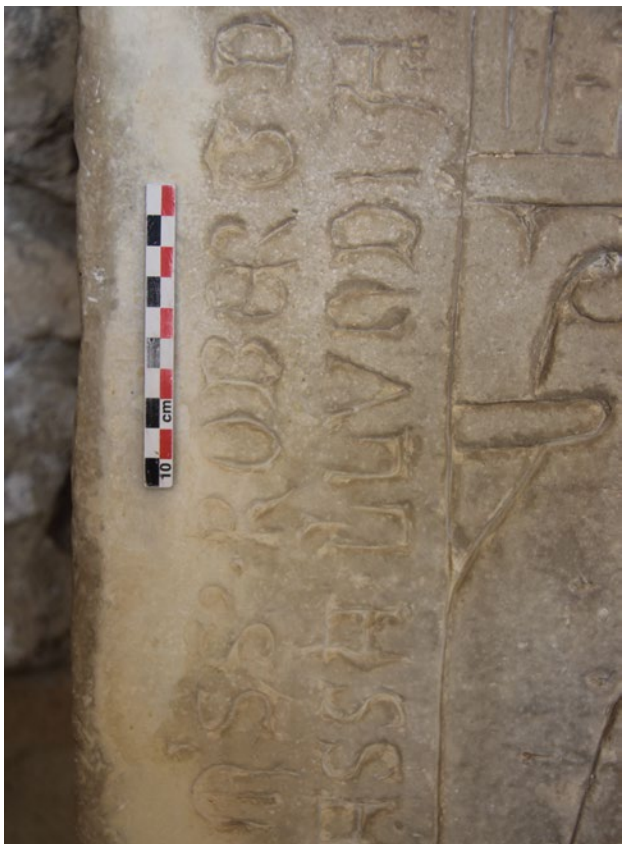
La dalle actuelle, de 186 cm de longueur, 90 cm de largeur et 9 cm d'épaisseur, a été réalisée dans un gypse microcristallin local (Morisseau 2004). Elle a été brisée en six fragments qui n'ont pas subi les mêmes détériorations dues au temps. Certainement stocké dans un endroit non abrité, l'angle gauche est très détérioré, la partie inférieure, elle, est patinée alors que la partie supérieure droite est en bon état. Le parement de la dalle est plan, mais vu son état de conservation, il est difficile de dire s'il est naturellement plan ou s'il a reçu un traitement puis une finition, les montants de la dalle semblant éclatés.

Analyse technique de la couche inférieure (PHASE 1)

La couche inférieure présente une gravure conservée de manière très variable. Encore nettement perceptible par endroits, elle a complètement disparu à d'autres. Une ligne sombre indique parfois l'emplacement du tracé originel ; cette coloration serait due aux dépôts (saleté et / ou pigments) accumulés au fond du sillon gravé. L'artisan-tombier a utilisé un ciseau gravelet pour réaliser son œuvre, une gravure certainement peu profonde à l'origine. Il est difficile d'apprécier son apparence originelle avec exactitude, la dalle ayant été usée par des passages répétés lors de cette première phase (sa position centrale dans l'église fait qu'elle devait régu-lièrement être foulée aux pieds). L'état d'usure des sillons rend difficile l'appréciation de la position du graveur pour cette première étape : à genoux sur la dalle placée horizontalement ou bien travaillant celle-ci à hauteur d'homme (cf. Fig. 8).

Analyse technique de la couche supérieure (PHASE 2)

L'image associée à l'épitaphe collective de la deuxième phase a été gravée en V, de manière profonde, à l'aide d'un ciseau gravelet droit et d'un ciseau gravelet langue de serpent. Ce ciseau fin possède une partie active divisée en deux pointes et est utilisé par les graveurs et sculpteurs pour atteindre des endroits difficilement accessibles (Fig. 9, 10). Parfois maladroite, en particulier sur les décors, la gravure témoigne des problèmes qu'avait cet artisan pour exécuter les courbes, le matériau ayant tendance à partir en éclats lors de la gravure. Les traces présentes – ciseau gravelet droit ou ciseau gravelet langue de serpent – sont très marquées et n'ont pas été effacées par un travail de finition après la gravure. Les pans des sillons composant le décor sont très hétérogènes parfois en V, parfois avec un pan droit et le second très incliné. Cette maladresse peut résulter des difficultés du tombier à graver ce type de pierre, mais également à sa position, à genoux sur la dalle pour graver ou la combinaison des deux. Il semble également qu'il ait voulu donner du volume à son décor, comme en témoigne le chapiteau de gauche qui a fait l'objet d'un malheureux essai de sculpture, tandis que celui de droite, simplement gravé, est d'une meilleure exécution. (Fig. 11, 12). Le texte de l'épitaphe collective



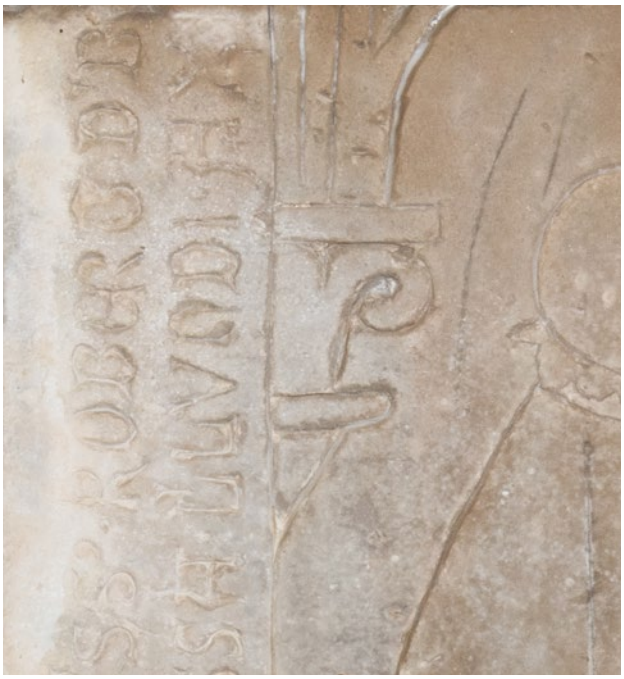
de la phase 2 a été gravé maladroitement, les lettres n'ont pas reçu de finition et laissent voir de nombreuses traces de ciseau gravelet. De nombreux éclats témoignent là encore des difficultés posées par le matériau et certainement par sa position, à genoux sur la dalle. Si l'on compte en moyenne huit minutes pour graver une lettre, selon la proposition de Jean-Claude Bessac (cf. Bessac 2004, p. 75-76), l'épitaphe collective représenterait environ 18 heures de travail. Il faut ajouter à ce temps celui de la gravure de l'effigie (par le même artisan ou un autre spécialisé) et en amont l'effacement de la première strate.

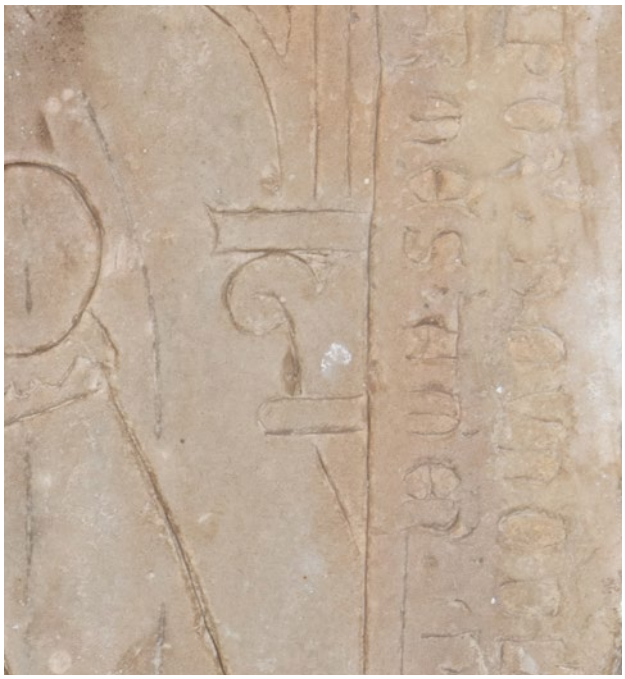
◀ Fig. 8. *Grand côté gauche de la pierre tombale où se superposent l'épitaphe de la phase 2 (les deux premières lignes), et les traces de lettres et de traits des phases 1 et 1' (entre l'épitaphe encore lisible et la représentation du défunt).*

◤ Fig. 9. *Gravelet 'langue de serpent'.*

▲ Fig. 10. *Traces de gravelet sur la même plate-tombe.*

▼ Fig. 11-12. *Chapiteau de gauche et chapiteau de droite sur la plate-tombe de Barthélémy de Tabarie à Larnaca.*
Clichés: Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.





Effacer et réutiliser, ou comment passer de la PHASE 1 à la PHASE 2 ?

Sur le plan technique, le passage de la phase 1 à la phase 2 a pu s'effectuer selon trois scénarios différents : soit la gravure de la phase 1 n'a jamais été finie, ce qui permettait d'être réutilisée pour un autre défunt ; soit elle était usée et de moins en moins lisible ; ou bien son parement a été repris volontairement avant de réaliser le dessin et l'inscription de phase 2.

La première hypothèse ne résiste pas à certains constats : l'inscription semble bien être finie puisqu'il est possible d'y lire le mot AMEN ainsi qu'une date, éléments d'ordinaire situés en fin d'inscription. La reconstitution du dessin de phase 1 semble également indiquer qu'il était complètement achevé : le personnage figure en entier, sans défaut majeur qui aurait pu causer l'abandon de la gravure (Fig. 7). Le deuxième argument, celui d'une usure naturelle de la dalle, est contredit par une simple observation : le poli n'est pas réparti de manière uniforme sur toute la surface travaillée ; de plus, les traits gravés en phase 1 auraient été davantage estompés, ce qui n'est pas le cas dans la partie inférieure de la dalle notamment (Fig. 15).

L'explication la plus satisfaisante semble être la suivante : souhaitant graver une nouvelle figure assortie d'une inscription, l'artisan, pour faire une économie, s'est contenté d'une reprise minimale du parement. Il a pour cela dessiné sa figure sur la dalle gravée en phase 1, a effacé avec un ciseau plat (Fig. 13) ou une ripe (Fig. 14) les traits qui viendraient perturber la bonne compréhension de la silhouette, surtout au niveau du visage, parfois aux intersections entre l'ancien et le nouveau dessin. La partie inférieure a très peu été retravaillée comme en témoignent le début et la fin de l'ancienne inscription, encore visibles, la fin de la date, tête-bêche aux pieds du personnage, ainsi que l'entrelacs causé par le croisement des plis du vêtement du personnage de phase 1 avec les traits formant les pieds du second personnage.

Fig. 13. *Ciseau droit. Le lapicide l'utilise en tenant l'outil par sa partie supérieure et en le poussant, ainsi, la partie active use la surface de la pierre.*

Cliché: Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

Fig. 14. *La ripe, avec ou sans dents, est un outil de taille de pierre servant à finir la surface de la pierre. Elle est tenue d'une main par le lapicide, la seconde appuyant plus ou moins fortement sur la partie active.*

Cliché: Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

Fig. 15. *Détail de la dalle funéraire de Barthélemy de Tabarie, grand côté gauche, partie inférieure. Le lapicide a utilisé un ciseau posé à plat et poussé une ripe afin d'effacer le tracé d'origine aux endroits qui étaient recoupés par le nouveau tracé.*

Cliché: Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

Comparaison avec la dalle d'Alice Béduin-de Tabarie : stratégies d'accumulation de mémoire (SM)

Les inscriptions mentionnant les deux personnes de sexe féminin sur la dalle de Barthélémy de Tabarie ne présentent qu'une banale référence à l'année de leur décès, tandis que pour la personne masculine représentée, tout le calendrier de ce décès (jour, mois, année) est mentionné. La même approche est utilisée sur une autre dalle funéraire de Notre-Dame de Tortose, actuellement conservée dans le même musée, au château de Larnaca. Il s'agit de la dalle funéraire n° 224 de l'inventaire de Chamberlayne 1894, p. 107. La date complète de la mort du personnage défunt semble entretenir une relation avec la représentation de l'effigie sur la dalle (Fig. 16). Cette fois-ci, il s'agit d'une femme de la famille Béduin, qui a été unie par mariage à la maison de Tabarie – Alice Béduin-de Tabarie († 1357).

L'effigie d'Alice est entourée de son inscription, qui commence à la ligne du bas du côté supérieur, continue sur le grand côté droit, pour finir sur le petit côté inférieur, entrant même dans le cadre de l'effigie. L'épitaphe d'Alice est entourée des inscriptions se référant aux deux autres figures féminines, Isabelle de Neville et Marie de Milmars-Neville décédées en 1393, et dont les noms ont été placés sur la même pierre tombale, sans effacer ni l'effigie d'Alice ni l'inscription qui l'accompagne. Le texte de l'inscription mixte est:

> † Ci git dam(e) Izabia(u) d(e) N(e)viles, q(u)i t(re)spassa l'an d(e) 1393 d(e) C(r)i(st) e git dam(e) Mari(e) d(e) Milmars, espouz(e) dou nobl(e) ch(evalie)r m(e)s(ire) d(e) N(e)[v]iles boutoulier dou roiaum(e) d(e) Ch[i]pre q(u)i t(re)spas[sa l'an d(e) 1393 d(e) C(r)i(st)].
>
> [†] Ci git dam(e) Alis fillie dou nobl(e) ch(evalie)r m(e)s(ire) Johan B(e)dui[n], espouz(e) d(ou) nobl(e) ch(evalie)r m(e)s(ire) Johan d(e) Thabarie, nobl(e) mar(e)chau d(e) raum(e) d'(E)rm(e)nie, q(u)i t(re)spassa l(e) samdi a viii jours d(e) St?Br? l'an d(e) [13]57 d(e) C(r)i(st).
>
> Dieu ait leur arm(e)s. Amen.

On comprend que l'effigie appartient à Alice et non à l'une des figures féminines de la maison de Neville, car elle est surmontée de deux écus (de Tabarie et Béduin) qui appartiennent aux deux familles unies par le mariage d'Alice avec Jean de Tabarie. Aucun lien de parenté ou autre relation entre les trois femmes partageant la même pierre tombale ne peuvent être établis à partir des sources.

Le changement ou la réutilisation des pierres tombales peut, cependant, avoir eu lieu lorsque les endroits utilisés par une famille ont été appropriés par une autre au fur et à mesure que les lignées familiales s'éteignaient ou que les endroits étaient abandonnés lorsque les familles émigraient. Il est également possible que l'utilisation continue d'une parcelle de l'église par une famille sur plusieurs générations ait conduit à la suppression des monuments commémoratifs antérieurs pour laisser la place à de nouveaux monuments ou à la transformation d'un même monument afin de commémorer le défunt le plus récent (cf. Mytum 2006, p. 102). Le phénomène de déplacement des corps de leurs anciennes tombes vers des tombes nouvellement fondées ne doit pas non plus échapper à notre attention.

Fig. 16. *Dalle d'Alice Béduin-de Tabarie († 1357). La dalle est complète, bien qu'elle soit brisée au milieu et sur le bord inférieur gauche. Elle porte une inscription sur ses trois bords (supérieur, droit, inférieur). L'effigie d'Alice est surmontée des armoiries des maisons de Tabarie (à gauche de la tête du personnage représenté) et de Beduin (à droite de la tête).*
Cliché: Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

Dans les deux cas que nous comparons (dalles d'Alice et de Barthélémy), les inscriptions font référence à l'inhumation de trois personnes dans la même tombe, alors que l'effigie ne montre qu'une seule des trois personnes en question. L'inscription se référant à la personne représentée a été gravée sur la ligne basse (celle qui est la plus proche de l'effigie) et elle est entourée des inscriptions qui concernent deux autres personnes. La différence entre les deux dalles concerne le rapport avec la mémoire du premier défunt. Sur la dalle funéraire n° 224, l'effigie de la personne représentée à l'origine (Alice Béduin-de Tabarie) n'a pas été effacée, alors que sur la dalle funéraire n° 223, il s'agit probablement d'une superposition de la figure la plus ancienne (Marie de Tabarie – selon l'hypothèse de travail déjà proposée) par l'effigie du dernier défunt (Barthélemy de Tabarie). Pourquoi l'identité du dernier défunt n'a-t-elle pas été indiquée par une inscription supplémentaire, ajoutée aux inscriptions préexistantes ? Pourquoi modifier l'effigie originale en gravant un homme armé et regraver les inscriptions des trois personnes ?

Afin de résoudre le dilemme, nous devons aborder les questions suivantes : 1) les possibilités ou les limites offertes / imposées par la localisation dans le cadre d'une institution religieuse ; 2) le dépeuplement naturel de l'ancienne aristocratie franque au tournant du XV^e^ siècle ; 3) le projet d'appropriation des dalles funéraires après la mort des familles d'autres maisons (ou la tentative d'imposer l'identité de ces dernières à celle des maisons décédées) ; 4) l'économie du mécanisme de la commémoration ; 5) le renforcement de la singularité d'un individu ou d'une unité familiale au sein d'une société plus large ; 6) la pierre tombale comme un processus créatif en cours.

1) La gestion de l'espace dans l'édifice ecclésial.

Un grand nombre de monuments commémoratifs médiévaux ont été réalisés soit une à plusieurs années avant la mort du commanditaire, soit longtemps après. La chronologie peut être plus complexe pour les monuments marquant des sépultures multiples, comme pour les deux cas que nous traitons ici. Même dans le cas où la transformation d'une pierre tombale ou l'ajout de nouveaux corps dans une tombe existante ne laissait pas de traces visibles sur le monument, ce changement était perçu par les observateurs contemporains à travers les rites funéraires et commémoré par la suite par des anniversaires et des messes pour le(s) défunt(s) (Barker 2016, p. 125).

Les contraintes imposées par les dimensions de l'espace (surtout lorsqu'il s'agit d'institutions de taille moyenne), la nécessité de répondre à de nouvelles sépultures et les buts particuliers des individus et des familles conduisent alors à une véritable gestion du sol et à l'adoption d'une approche déterminée par l'économie du mécanisme de commémoration. S'il y avait bien 49 tombes – affirmation de Chamberlayne –, cela signifierait une occupation ou une emprise au sol de plus de 80 m^2, ce qui serait déjà beaucoup pour une église qui n'était pas de grande taille. Notre-Dame de Tortose, d'après Schabel 2013, p. 181-182, mesure 30 m sur 10 m, l'intérieur de la nef à deux travées ayant une longueur d'environ 20 m. Sachant que la hauteur de la voûte n'est que de 11 m, l'impression générale n'est donc pas celle d'une verticalité (Olympios 2018, p. 223, pour la description de l'intérieur de l'église). Ainsi, malgré l'importance qu'elle avait pour la communauté locale, ce n'était pas une église de taille si impressionnante (Fig. 17).

▲ Fig. 17. *Nicosie, Notre-Dame de Tortose, vue générale de l'intérieur de l'église et du sol de la nef, en regardant vers l'est. Le plan de l'église était déjà complet en 1318. Au cours des XVIII^e et XIX^e siècle, quelques changements ont eu lieu dans le chœur (nouvelle zone surélevée à l'extrémité est, surface carrelée face aux deux travées et un ciboire en bois ajouté à l'autel). Au début des années 1960, le sol de l'église a été rénové et certaines pierres tombales ont été retirées du sol.*
Cliché: Savvas Mavromatidis, 2019.

2-3) Les Tabarie et l'aristocratie franque de l'île à la fin du XIV^e siècle.

Les membres de la maison de Tabarie étaient parmi les principaux bienfaiteurs de l'abbaye et cherchaient à assurer leur salut grâce aux prières des moniales. Les pierres tombales de plusieurs Tabarie ornaient le sol. À proximité, au centre de l'église, se trouvaient les tombes de Jean fils de Barthélemy, maréchal d'Arménie décédé en 1402 (Chamberlayne 1894, n° 222, p. 86-87), son épouse décédée en 1357 (Chamberlayne 1894, n° 224, p. 107) ; et Guy de Tabarie, décédé en 1327, nommé chapelain mais dont on ne connait pas le lien de parenté précis avec les autres membres de la famille. La tombe de Guy se trouvait dans la première travée près de la grille (Chamberlayne 1894, n° 204, p. 63).

Les deux cas que nous examinons ici sont liés à cette maison, mais les dalles sont susceptibles d'avoir été réutilisées. Les diverses familles locales étaient contraintes de réutiliser les dalles qu'elles possédaient déjà ou de s'approprier des dalles déjà existantes en y gravant soit uniquement de nouvelles inscriptions, soit l'effigie et l'identification du dernier défunt. Ce devait être une véritable concurrence pour l'espace funéraire à l'intérieur des églises, car les deux cas étudiés nous amènent à considérer non seulement la gestion de l'espace, mais aussi les conditions économiques particulières qui dictaient la création ou le remploi des dalles funéraires dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Si une dalle funéraire existante, bien située dans l'église, était réutilisée, les coûts payés par les nouveaux propriétaires de la dalle devaient être considérablement réduits. En même temps, toutes les parties concernées en bénéficiaient. L'artisan, apparemment déficitaire, réalisait toutefois un bénéfice (la gravure d'inscriptions) tout en gagnant du temps de travail (autrement dit, la possibilité d'effectuer d'autres travaux dans son atelier). Enfin, les familles économisaient à la fois de l'espace et de l'argent, tout en moyennant la commémoration de leurs membres décédés dans une institution religieuse importante.

Néanmoins, les circonstances historiques bien connues viennent s'ajouter au puzzle des questions posées par les dalles funéraires examinées. Nombre de familles importantes arrivées jadis de Syro-Palestine se sont éteintes à Chypre entre le dernier quart du XIV^e siècle et le XV^e siècle (cf. Loredano 1660, p. 330-331 ; Rudt de Collenberg 1985 ; Arbel 1989; Edbury 2005, p. 90-92 ; Papacostas 2018, p. 138). L'une des causes du dépeuplement de l'ancienne aristocratie franque de l'île a été la captivité et l'éloignement physique de plusieurs membres masculins des plus importantes maisons du royaume après leur défaite dans la guerre contre les Génois (1374). Les listes témoignant des noms de ces captifs, dont une grande partie ne sont jamais retournés à Chypre ou ont été forcés d'épouser des filles de Génois, comprennent des descendants de la plupart des grandes maisons aristocratiques du royaume (Rudt de Collenberg 1979, p. 237 ; Edbury 1991, p. 208 ; Edbury 2005, p. 85, 93 ; Claverie 2019). Il est cependant curieux qu'aucun homme de la maison de Tabarie ne soit mentionné dans ces listes de prisonniers.

Le dernier Tabarie dont le monument funéraire subsiste est Jean de Tabarie († 1402) (cf. Chamberlayne 1894, p. 86, n° 222). Mas Latrie 1846, p. 519, n° 39, avait lu sur sa pierre tombale le texte : « fis dou noble chevalier messire Bartelemi de Tabarie ». Chamberlayne 1894, p. 86, n. 8, met le nom du père du défunt entre crochets, précisant qu'il tient cette information de Mas Latrie. Le texte actuel de l'inscription est:

† Ci git l(e) nobl(e) ch(evalie)r mo(n)seig(neur) Johan
d(e) Tabarie, fis dou nobl(e) ch(evalie)r [---] [d(e)
T]abarie, nobl(e) maurechau dou roiaum(e)
d'(E)rmenie, q(u)i t(re)spassa l(e) mercr(e)di a XXII
jours d'ahoust, l'an d(e) 1402 d(e) C(r)i(st). Q(ue) Dieus
ait l'arm(e). Amen.

Il est très probable que ce Jean de Tabarie soit le fils de Barthélemy, dont la figure est représentée sur la pierre tombale n° 223. En tout cas, c'est l'une des dernières figures de la maison de Tabarie pour laquelle nous disposons d'informations. Or, ce Jean de Tabarie faisait partie des né-

gociateurs du royaume de Chypre avec Gênes, raison pour laquelle il a effectué des missions diplomatiques à Gênes en 1386 et 1387 (voir à ce propos Otten-Froux 1993, p. 233, 237).

Après Jean, il n'y a qu'une seule descendante de la maison, Bella de Tabarie, qui a épousé Raymond, fils d'un Français du Vivarais, Bérenger Albi. Ce dernier occupait la fonction de maître d'hôtel du roi Janus au moment de son testament, en 1411 (Salzmann 2018, p. 345). Ces éléments confortent peut-être l'idée que la maison de Tabarie était amenée à disparaître dans la période couverte par les deux dalles funéraires en question (fin du XIV^e^ siècle). À ce propos, il est particulièrement intéressant que Jean de Tabarie ne soit pas enterré dans la même tombe que son épouse, selon l'inscription accompagnant Alice de Tabarie sur la dalle n° 223. Il a son propre monument, le dernier des monuments de la maison de Tabarie (Fig. 18). Cela semble renforcer le fait que les Tabarie ne possédaient plus le monument qui recouvrait Alice et qu'il avait été acheté ou approprié par une autre famille (Neville ?).

4-6) Le continuum de la commémoration.

Or, la mémoire, le souvenir et les préoccupations dérivées constituent un processus continu de visibilité, de présentation et de préservation, un long projet mnémotechnique dans la lutte contre un obstacle : l'oubli. L'écriture fonctionne alors comme une tentative de reconstruire constamment le passé sur la base de sa fonction pour un présent donné. Se souvenir signifie aussi reconstruire dans la mesure où cela est nécessaire (Bal, Vries 2006, p. 83-93). Les dalles réutilisées conservent la fonction performative pour laquelle elles ont été construites : l'honneur et la commémoration des morts, sans exclure la possibilité que des dalles funéraires entières, déjà réutilisées pour de multiples commémorations, soient lissées, effaçant ainsi la trace d'utilisation antérieure, et que de nouvelles inscriptions soient ajoutées (Cockerham 2020, p. 265). Plus précisément, dans la dalle funéraire n° 224 de l'inventaire de Chamberlayne, l'espace vide autour des bords a été rempli avec les éléments des souvenirs successifs (au profit du salut des personnes mentionnées – Isabelle de Neville et Marie de Milmars-Neville), tandis que la figure originale qui y avait été gravée a été conservée intacte. Des phénomènes similaires de doublement, de triplement ou de réutilisation multiple sont étudiés par Cockerham 2020 dans les pierres tombales des XIV^e^ et XV^e^ siècles de l'église de Sainte-Catherine à Lubeck. Pour ce qui est de la pierre d'Alice, il s'agit de l'appropriation (en 1393) d'une dalle funéraire de la maison (en déclin) de Tabarie par des membres de la famille de Neville. Dans le cas de la dalle n° 223 de Chamberlayne (dalle de Barthélémy de Tabarie), certaines parties de sa surface ont été effacées ou lissées afin de graver la forme et l'identité de son dernier propriétaire décédé, plaçant les anciens propriétaires de la tombe dans une position ostensiblement marginale.

Le monument funéraire nous invite à y regarder de plus près : certes, la figure de la strate 1 (Marie de Tabarie dans l'hypothèse de travail) a été effacée et remplacée, mais l'artisan a laissé quelques pans de son 'existence' pour accompagner le nouveau propriétaire de la dalle (le vêtement n'a pas totalement disparu et la fin de l'inscription d'origine pour l'appel au salut de son âme est encore présente). Il peut s'agir, d'une part, d'un travail incomplet de l'artisan ; d'autre part, d'un effacement partiel volontaire des détails, peut-être sous une demande du nouveau commanditaire. En effaçant partiellement la figure de son parent décédé, en la remplaçant par le dernier défunt, le commanditaire de la modification de la dalle met l'accent sur ses propres rapports avec ce dernier afin de sauver l'âme de Barthélémy ou peut-être pour placer sur la dalle les armoiries de sa maison, sans doute une maison en phase d'extinction potentielle à la fin du XIV^e^ siècle. L'effacement partiel (pas total) des traces de la phase 1 (vêtement, date de décès, invocation pour l'âme) peut être aussi lié à une volonté des descendants de la famille d'exposer la lignée et la parenté en rappelant le statut de la famille dans le temps et son rôle dans la société chypriote et l'église en question. L'impression que la dalle en question laisserait aux personnes assistant au service funèbre, à la réouverture de la tombe, au repositionnement et à la visualisation quotidienne de la dalle pourrait être celle d'une 'projection verticale' des phases 1, 1' et 2 de la maison de Tabarie. Le vêtement et la parure corporelle sont des supports culturels dans la formation et la communication de l'identité personnelle et sociale (Turner 2012, p. 486-504).

Ainsi, un continuum de commémoration est créé au sein duquel les personnes mentionnées dans les inscriptions sont inscrites comme une entité. Cette notion de totalité est mieux comprise si l'on observe un détail commun important aux deux dalles comparées : la fin des inscriptions accompagnant les figures représentées par l'invocation pour le salut des âmes de tous les corps sous les deux tombes (LEVR ARMES AMEN). Ce type inclusif d'invocation au pluriel se retrouve de nouveau sur la dalle funéraire n° 343 de Chamberlayne, dans le cas d'une triple inhumation avec la représentation d'une seule personne (le propriétaire initial de la dalle, décédé avant 1388). Dans ce dernier cas, l'invocation inclusive fait référence à deux sépultures ultérieures, mentionnées aussi par des inscriptions. Il s'agit de l'épouse du personnage représenté († 1388, avec ses trois alliances matrimoniales avec les familles de Carpasse, Montgesart et Antiaume) et de son fils († 1392) par son deuxième mariage. Dans d'autres aires géographiques, toujours médiévales, l'accumulation successive en un seul lieu des noms, éléments ou insignes d'autres personnes ajoute plusieurs valeurs rituelles à ces inhumations multiples. Les prières pour les derniers patrons ou propriétaires peuvent inclure des intercessions pour ceux qui étaient déjà enterrés là, dont les noms et les détails personnels avaient été déjà enregistrés et pouvaient être récités, en suivant l'instruction *Orate pro eo / ea / eis* (Röhrkasten 2004, p. 459-471).

Il ne reste à discuter que les dates de décès des personnages. Le jour même du décès était important pour les nécrologes ou les messes annuelles pour l'âme du défunt ayant généralement lieu le jour anniversaire du décès (Lepine 2013, p. 165 ; Ekroll 2013, p. 22, 25-26). Or, les seules inscriptions qui offrent ces précisions sont celles qui concernent les personnages représentés par les effigies. On pourrait argumenter qu'on ne recopiait pas les anniversaires qui n'étaient plus financés. On le constate dans le monde manuscrit avec les nécrologes, où l'on gardait la mémoire des défunts pour les célébrer liturgiquement à la date de leur décès. De tels manuscrits n'étaient pas perpétuels ; ils résultaient de renouvellement et de réécriture, d'un équilibre entre mémoire et oubli, entre défunt individualisé et membre anonyme du groupe des ancêtres. La réduction du nombre de tombes dans les cimetières allait de pair avec la réduction des anniversaires dans les nécrologes (Rauner 2020). Le phénomène n'est réellement documenté que pour la fin du Bas Moyen Âge, lorsque la question financière est devenue centrale. Notre-Dame de Tortose nous met pour autant devant un phénomène plus complexe, si l'on considère la dalle funéraire n° 223, où Alice de Tabarie († 1357) est accompagnée de sa date de décès complète, tandis que les défunts plus récents ne portent que l'année († 1393).

Compléments historiques (VA)

L'analyse comparative de la signification des deux dalles (d'Alice et Barthélémy) ne pose aucun problème théorique, mais elle est générale et spéculative, car basée sur une série de donnés issues d'autres aires géographiques (Angleterre, Allemagne septentrionale). Une analyse complémentaire (et alternative) s'impose, à condition qu'elle soit basée uniquement sur le cas particulier de cette famille chypriote. Désormais, le plus grand problème de l'analyse contextuelle est l'énorme différence d'âge entre les dames de cette famille (dame de Conches ; Alice Béduin-de Tabarie) et leurs époux (Barthélémy et Jean de Tabarie).

Le major Chamberlayne considérait que le personnage Barthélémy de Tabarie, mentionné par l'inscription funéraire, devait être différent d'un certain Barthélémy de Tabarie mentionné dans les sources historiques – « un autre Barthélémy de Tabarie, partisan du prince de Tyr, qui se réfugia, avec Simon d'Ibelin, dans l'archevêché de Nicosie, après la restauration, en 1310, du roi Henry II » (Chamberlayne 1894, p. 97 ; cf. p. 171). Néanmoins, T. J. Chamberlayne pensait aussi que Guy, Marie et Barthélémy de Tabarie étaient les enfants d'un certain « sire Pierre de Tabarie, mort apparemment en 1303 ». Sur la même page (p. 97), après avoir mentionné les inscriptions funéraires de Guy, Marie, la dame de Conches, Barthélémy, et Alice, T. J. Chamberlayne supposait que le deuxième Barthélemy (†1385) a été marié avec la dame de Conches (†1334) et ont eu pour enfant Jean de Tabarie (†1402), marié avec Alice (†1357). Il s'appuyait sur une interprétation de « M. E.-G. Rey [i.e. Du Cange, qui] pens[ait] que ce Jean de Tabarie, maréchal d'Arménie, [était] le même que Jean de Tabarie, maréchal de Chypre », probablement celui qui est mentionné comme époux de la dame Alice dans l'inscription funéraire. Néanmoins, la chronologie est parfaitement absurde, car les deux épouses décèdent deux générations avant leurs maris.

Le problème est bien évidemment résolu si nous envisageons l'existence de deux Barthélemy et deux Jean de Tabarie (grand-père(s) et / ou petit-fils – *l'Ancien* et *le Jeune*), dont les prénoms de Jean et Barthélémy ne feraient que reprendre les prénoms des ancêtres des générations précédentes. Certains documents permettent par ailleurs de situer, d'une part, les deux Barthélémy dans deux époques bien différentes ; d'autre part, d'en déduire tant bien que mal une évolution ascendante des dignités occupées par les membres de cette famille. Barthélémy *l'Ancien* avait commencé en bas de l'échelle sociale, tandis que Jean *le Jeune* occupe une dignité très haute (*vide infra*).

Les deux chroniques – points d'appui de T. J. Chamberlayne dans la constitution de son hypothèse de travail – contiennent peu d'informations concernant ce Barthélémy *l'Ancien* du début du XIVe siècle. Au XVIe siècle, Florio Bustron affirme (à propos de l'année 1310) :

> *Si ritrovavano ancora alcuni cavalieri de quelli che erano stati a Cormachiti in compagnia del contestabile e del prencipe, li quali erano redutti dentro in l' arcivescovado, tra li quali erano Simon d'Iblin e Bartolomeo de Thabaria, ch'erano banditi per sassinamento, et al tempo del governo del signor de Sur vennero in Cipro. Il re chiamò li suoi huomini, et rimisse a loro di terminare se si potevano prendere dall' arcivescovado; et la corte terminò che si potevano prendere senza errore, attento ch'erano per colpa de lesion de la maestà. Però comandò che fussero presi in questo modo; costoro erano entrati nella capella, e comandò che non lassassero intrar alcun là dentro, ne darli da mangiar ne da bevere; li quali, astretti da la fame et sete, uscitero fora, et si presentorono alla mercede del re, et furono posti in la preggion de Cerines* (Mas Latrie 1884, p. 243).

Quant à la *Chronique d'Amadi*, dont le seul manuscrit date toujours du XVIe siècle, quoique le texte de la chronique soit daté d'une période plus ancienne, elle fournit un tout petit peu plus de données :

> *Madama Civa de Iblim havendosi certificata della morte del suo cusin, el duca de Athene, come più dretta herede apparente de haver el ducato de Athene, si consegliò con li soi parenti et altri prodi homini; et fu confortata di mandar ambassatori alli baroni di Athene, a farli intender come glie doleva et rincresceva della morte del suo cusin, et come el ducato li era pervenuto a lei, per esser più dretta herede apparente del duca, come loro sapevano. Et come etiam intendeva andar per intrar ai possesso della signoria, ma non volse andare, se prima non sapeva da loro fermamente si poteva intrar in la signoria senza difficultà alcuna. Et armato poi una fusta, mandò per ambassatori doi fratri predicatori et un cavaglier stipendiato che alhora era compagno de messer Balian de Iblim, principe de Gallilea, et si chiamava Bartholomeo de Thabaria, il quale era stato da circa diese anni al ducato de Athene, perché haveva occiso el prisioner de Nicosia et scampò de Cypro, et ando lì, et cognosceva tutti li cavaglieri di Athene; et quando el re Henrico perse la signoria et el signor de Sur tolse il governo, lui torno in Cypro con tutti li altri banditi. Questi ambassatori andorono al ditto ducato, in una cita chiamata Estines*, et hanno trovato gran division et differentie tra li cavaglieri per el ducato, che non si acordavano. Ne la qual cità de Estines*, trovorono un baron, chiamato signor Thomaso de la Sola, cusin zerman de la madre de la dama de Barutho, al quale feceno la sua imbassata. Il qual scrisse una lettera a la signora de Barutho, con el consulto di Predicatori et de un cavalier feudato di quel duchato che si chiamava signor Bartholomio della Gronde, el non li scrisse : 'Alla signora duchessa' in la mansion, ma 'A la signora de Barutho'; et dentro conteniva che la si dovesse transferir inmediate in Athene. che senza difficultà intraria al possesso del ducato, perchè tutti l'aspectavano de hora in hora, et li dispiaceva che ella non era andata in loco de li ambassatori. El medemo li scrisse el sopraditto cavaglier signor Bartholomeo de la Gronde, il qual, nella mansion, li disse 'Alla signora duchessa de Athene et dama de Barutho', et similmente el prior de li fratri Predicatori; et, per più assecuration delia cosa, rimase li uno delli frati che vì andorno ambassatori; l'altro predicator, con messer Bartholomio de Thabaria, tornorono in Cypro et preseno a Lapitho, dove si stantiava ditta dama di Barutho, et li presentorono le lettere et referiteno l'operation della imbassata a loro commessa, et la confortorono che dovesse andar. Et prestò, la dama di Barutho fece dar a messer Bartholomio in don, oltra le sue spese, bisanti mille bianchi; la quale, confortata da le lettere el parole de li ambassatori, et etiam da che lei sapeva esser dretta herede aparente del duca di Athene, et havendosi etiam consegliata da alcuni che lei si fidava, ha deliberato de andare, et però venne a Nicosia. Et prima procurò col signor de Sur talmente che pacificò il suo figliolo, messer Rupin, con lui, et lo fece vegnir a Nicosia, al qual dette licentia de andar con sua matre* […] (Mas Latrie 1891, p. 294-295).

[* à corriger en *Estives*, nom français de la ville de Thèbes, co-seigneurie du duché d'Athènes.]

Dans ce qui suit, la *Chronique d'Amadi* présente l'odyssée grecque continentale de cette dame et l'installation de Gautier de Brienne, un autre cousin du défunt duc, à Athènes. Il est tout à fait dommage que la tradition manuscrite

des *Lignages d'Outremer* ne mentionne pas ces gens-là. Les informations concernant la famille de Tabarie s'arrêtent dans la première moitié du XIII^e^ siècle (cf. l'édition la plus récente, de Nielen 2003, p. 106 *et passim*), ce qui peut témoigner du fait que la famille syro-palestinienne de Tibériade n'avait pas (ou avait très peu) de rapports avec la famille chypriote portant le même nom au XIV^e^ siècle. En voici une démonstration possible.

Selon *Du Cange* (Rey 1869, p. 461-462), Balian d'Ibelin, père de Jacques d'Ibelin et de Tabarie, était désigné comme prince de Tabarie et de Galilée, puis prince de Tyr (*floruit* 1309-1331) à l'époque qui nous intéresse. Or, ce Balian d'Ibelin était l'employeur même de Barthélemy *l'Ancien*, auquel il payait un *stipendio*. Sachant que le *floruit* de Barthélemy *l'Ancien* de Tabarie est situé au tournant du XIV^e^ siècle, car il était actif en Grèce continentale avant la bataille de Halmyros (1311), il est raisonnable d'imaginer que les Tabarie de Notre-Dame de Tortose constituent soit une branche cadette et appauvrie de la famille croisée (cf. *cavaglier stipendiato*), que Balian d'Ibelin a pris sous sa protection, soit une famille qui a reçu ce titre par la volonté des rois de Chypre (*vide supra* l'information du manuscrit anonyme italien), en vertu de leurs rapports avec Balian d'Ibelin, à commencer par le Barthélemy que j'appelle *l'Ancien*. Dans ce cas, le mariage de Marie de Tabarie (†1330, fille ou sœur de Barthélemy *l'Ancien*) avec Robert de Baruth ne serait que l'une des premières alliances matrimoniales de cette nouvelle famille. Le mariage de Barthélemy *l'Ancien* avec la dame de Conches ferait partie de la même stratégie d'insertion par alliances matrimoniales. Néanmoins, l'existence d'un Pierre de Tabarie – père présumé de Barthélemy *l'Ancien* – n'apporte aucune clarification, car son statut n'est pas clair. Ce Pierre n'a pas d'épitaphe datée et la supposition qu'il soit mort en 1303 est une conjecture très risquée. Mas Latrie 1846, p. 529, signalait uniquement que la date en question concernait une troisième épitaphe de la même pierre et non pas la deuxième épitaphe, qui est celle de Pierre de Tabarie. La discussion doit être poursuivie en rapport avec l'analyse épigraphique de l'épitaphe de Pierre de Tabarie. Il se peut que ce Pierre soit mort à une autre date et que la pierre tombale mentionne plusieurs membres éloignés de la même famille. Dans ce cas, la meilleure datation devrait être celle paléographique.

Cela ferait de Jean *le Jeune* de Tabarie le représentant le plus illustre de cette famille (parmi les membres connus). Le titre de maréchal d'Arménie qui l'accompagne dans des actes de 1395 et 1397 n'avait aucune valeur réelle, mais Jean pouvait hériter de cette dignité en vertu de sa famille, dont un autre membre, Jean *l'Ancien*, aurait été également maréchal. C'est la seule manière d'expliquer ces divergences mathusalémiques entre les dates de décès des femmes et celles des hommes. Or, Jean *le Jeune*, fils éventuel de Barthélemy *le Jeune* – si l'information de Louis de Mas Latrie est fiable, question épineuse, car l'état actuel de conservation de la pierre correspond au dessin ancien de T. J. Chamberlayne et ne permet pas de reconstituer le prénom du membre de la famille de Tabarie qui a été le père de ce Jean – avait été ambassadeur auprès des Génois et plus tard auprès du pape, à Avignon, en 1396 (cf. e.g. Rudt de Collenberg 1982, p. 664). Il semble avoir été très proche de la cour de Chypre, alors que son parent homonyme, mentionné sur la dalle funéraire d'Alis, dont le *floruit* pourrait se situer au milieu du XIV^e^ siècle, serait plus proche des branches cadettes des Lusignan, au temps de Guy de Lusignan (Kostandin II roi d'Arménie, 1342-1344), le père d'Isabelle de Lusignan, despotisse de Mystras.

La seule conclusion que je peux tirer sur la base de ces preuves est que Barthélemy *le Jeune* (†1385) et Jean *le Jeune* (†1402) seraient les descendants du Barthélemy *l'Ancien* emprisonné en 1310, sans doute un petit-fils et un arrière-petit-fils, en toute probabilité par l'intermédiaire d'un autre ancêtre, Jean *l'Ancien*, fils présumé de Barthélemy *l'Ancien* et époux d'Alis. Le silence des sources s'expliquerait par le fait que la famille serait nouvelle, installée à Chypre à partir du tournant du XIV^e^ siècle, comme en témoigne aussi sa politique matrimoniale. Cela expliquerait pourquoi la tombe (présumée) de Marie de Tabarie – dans la présente hypothèse de travail – se trouvait dans une autre église que celle qui hébergeait les monuments funéraires de la plupart de l'ancienne noblesse croisée de l'île. Une église qui hébergeait d'autres plates-tombes de la famille de Tabarie, dont celle de Guy de Tabarie, décédé à une date inconnue. À mon avis, il ne s'agit pas nécessairement d'une ancienne famille dont la lignée s'éteint peu à peu, mais d'une nouvelle famille qui développe graduellement des alliances matrimoniales, en occupant des dignités de plus en plus importantes du *cursus honorum* de la cour chypriote.

Dernier point mais non des moindres : la présence du *lambel* sur les armes de Jean de Tabarie, que l'on voit dans le dessin de cette dalle (désormais perdue) publié par le major Chamberlayne. Ce *lambel* peut offrir quelques précisions quant au statut de Jean au sein de sa famille. Si les armes Jean portaient une brisure ('étiquette de trois points' – *lambel*; Fig. 20), cela ferait de lui le fils aîné ou l'héritier de la famille, ce qui invite à croire qu'il y avait un autre membre de la famille de Tabarie qui portait un écu simple, sans brisure, avec une fasce d'or au milieu d'un champ d'azur (cf. Mas-Latrie 1846). La cadence était nécessaire pour différencier les membres contemporains d'une même lignée. Chaque membre devait être représenté par un dessin particulier qui ne pouvait appartenir qu'à une seule personne à la fois. Or, la présence d'une brisure de ce type sur l'écu de Jean *le Jeune* de Tabarie témoigne du fait qu'il n'était pas le chef de sa

▼ Fig. 19-20. *Les écus 'de Tabarie' (sans lambel) sur les dalles funéraires de Barthélémy et Alice.*
Clichés: Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

lignée, qu'il n'était que le premier héritier, situation qui ne correspond pas à son statut à la cour de Chypre. Il est assez inconcevable que cette dignité très importante (maréchal) soit attribuée à un membre cadet de la famille et non pas au chef. En revanche, l'absence d'une brisure de type *lambel* peut être observée dans les armoiries de Barthélémy *le Jeune* de Tabarie (Fig. 19), le supposé père de Jean, sauf que Barthélémy n'était plus vivant à la date du décès de ce fils présumé. La seule manière de concilier cette (nouvelle) situation contradictoire est de supposer que les deux plates-tombes ont été produites à peu près à la même époque, en tout cas après le décès de Jean de Tabarie. D'autres arguments peuvent être évoqués dans ce même sens. La présence des mêmes ligatures voire de certaines graphies identiques pour les mêmes mots – voir par exemple AHOVST, graphie très marquée, sur les dalles funéraires de Jean et Barthélémy de Tabarie – témoigne peut-être d'un projet commun, de la confection contemporaine de ces inscriptions. Enfin, l'absence du *lambel* sur l'un des blasons d'Alice Béduin-de Tabarie témoigne du fait qu'elle ne pouvait pas être l'épouse de Jean *le Jeune* de Tabarie.

Concernant les armes de Barthélémy (SM)

Nous sommes confrontés à un projet de remodelage de la mémoire locale, à travers la gravure d'un personnage armé dans une armure moderne (de la fin du XIV^e^ siècle), mais d'une manière iconographique archaïque en ce qui concerne le placement du bouclier et de l'épée, car dans le dernier quart du XIV^e^ siècle, nous avons un autre type de représentation d'hommes armés sur les dalles funéraires chypriotes (voir par exemple en Fig. 4 Jean de Tabarie). Bien que l'armure de Barthélemy de Tabarie corresponde chronologiquement à la période de sa mort, l'emplacement iconographique de ses armes renvoie les spectateurs (délibérément ?) à une période antérieure (comme la Fig. 6 avec le chevalier décédé en 1327), peut-être à l'époque où sa maison était en plein essor.

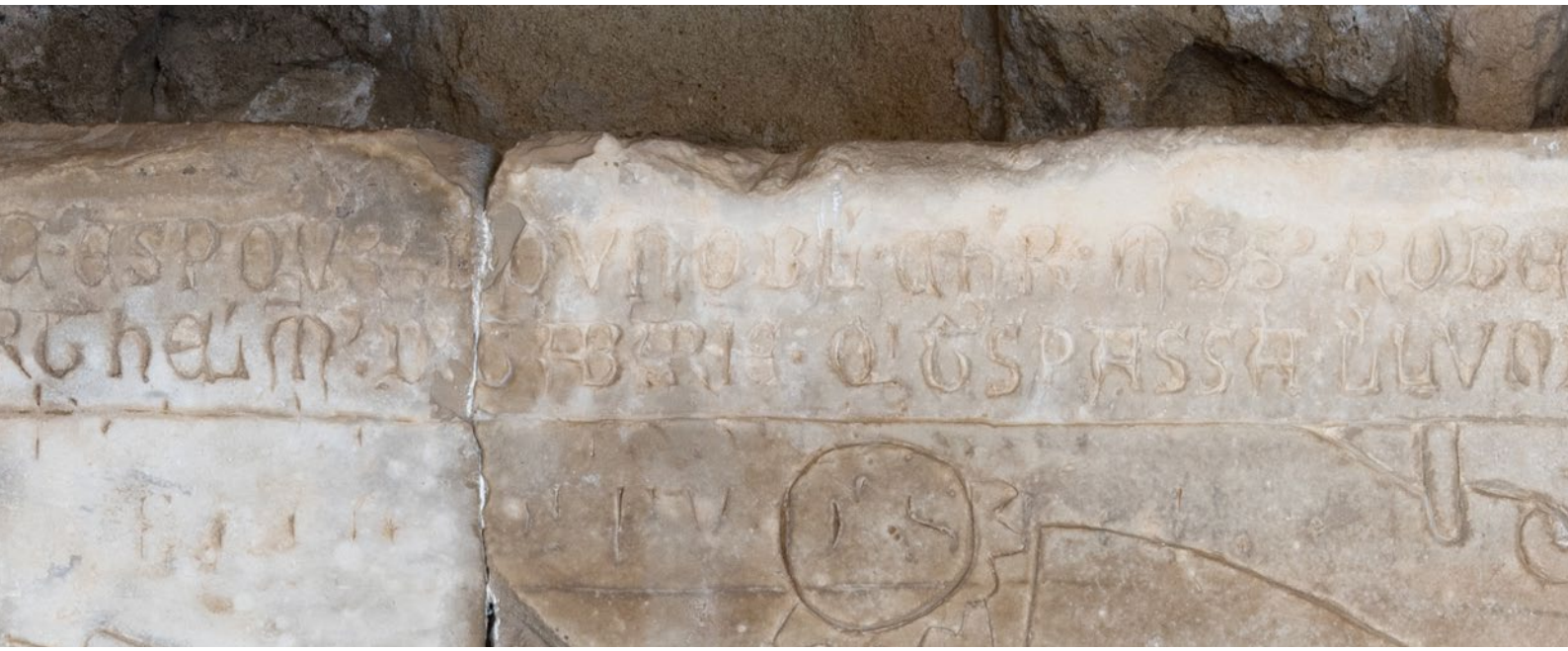
Fig. 22. *Détails épigraphiques de la plate-tombe de Barthélemy de Tabarie: a) grand côté gauche; b) grand côté droit.* Clichés : Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

Hypothèse alternative d'un brouillon-erreur pour la tombe d'Isabelle de Neville ? (VA)

L'impossibilité de trancher la question des dépôts – « saleté ou pigments » – accumulés au fond du sillon gravé permet d'imaginer deux hypothèses de travail. Les « saletés » plaident en faveur d'une première strate vers 1330 (Marie de Tabarie, mentionnée par la présumée reprise de son inscription en 1385), alors que les « pigments » favorisent une datation tardive et l'hypothèse d'une erreur dans dessin préparatoire, aussitôt réparée. S'ajoute la contradiction entre l'analyse *in situ*, revérifiée sur la base des clichés photographiques – qui suggère que la gravure de la strate 1 devait être certainement peu profonde – et l'analyse à partir de la reconstitution 3D, sur la base des mêmes photos – qui quant à elle suggère que la gravure de la phase 1 serait profonde partout où elle ne rencontre pas le dessin de la phase 2. Dans cette situation précise, il se peut que la répartition différente du poli entre la partie supérieure et celle inférieure de la dalle soit le résultat d'une gravure incomplète. Le lapicide pouvait bel et bien travailler d'un seul côté de la pierre, ce qui expliquerait pourquoi nous ne pouvons observer aujourd'hui que le début et la fin de l'inscription de la phase 1.

L'hypothèse de l'existence de deux sous strates (phases 1 et 1') se fonde uniquement sur une symétrie de composition. À l'œil nu, il est impossible d'identifier les traces précises d'une éventuelle phase 1, différente de la phase 1'. En effet, on n'aperçoit aucune trace de lettres entre les deux lignes de l'inscription du grand côté gauche de la strate 2. Dans cette partie de la dalle, on ne voit que les traces d'un texte que l'hypothèse de travail attribue à la strate 1'. L'analyse des techniques s'appuie sur une série de constatations dont la signification est devinée par le chercheur en fonction l'hypothèse de travail. Le point le plus délicat de ces déductions est constitué par l'articulation entre analyse des techniques et stratégie d'interprétation, la dernière étant fondée sur la lecture des données textuelles.

L'argument textuel (une fin d'inscription par le mot AMEN) sert à éliminer l'hypothèse d'un dessin préparatoire. Ce serait la fin d'une inscription pour une seule per-



sonne, car T. J. Chamberlayne a noté la séquence LARME. La présence de cette âme, au singulier, et la symétrie de composition dicteraient la relégation des deux lignes quasi-effacées du côté de gauche à une strate 1'.

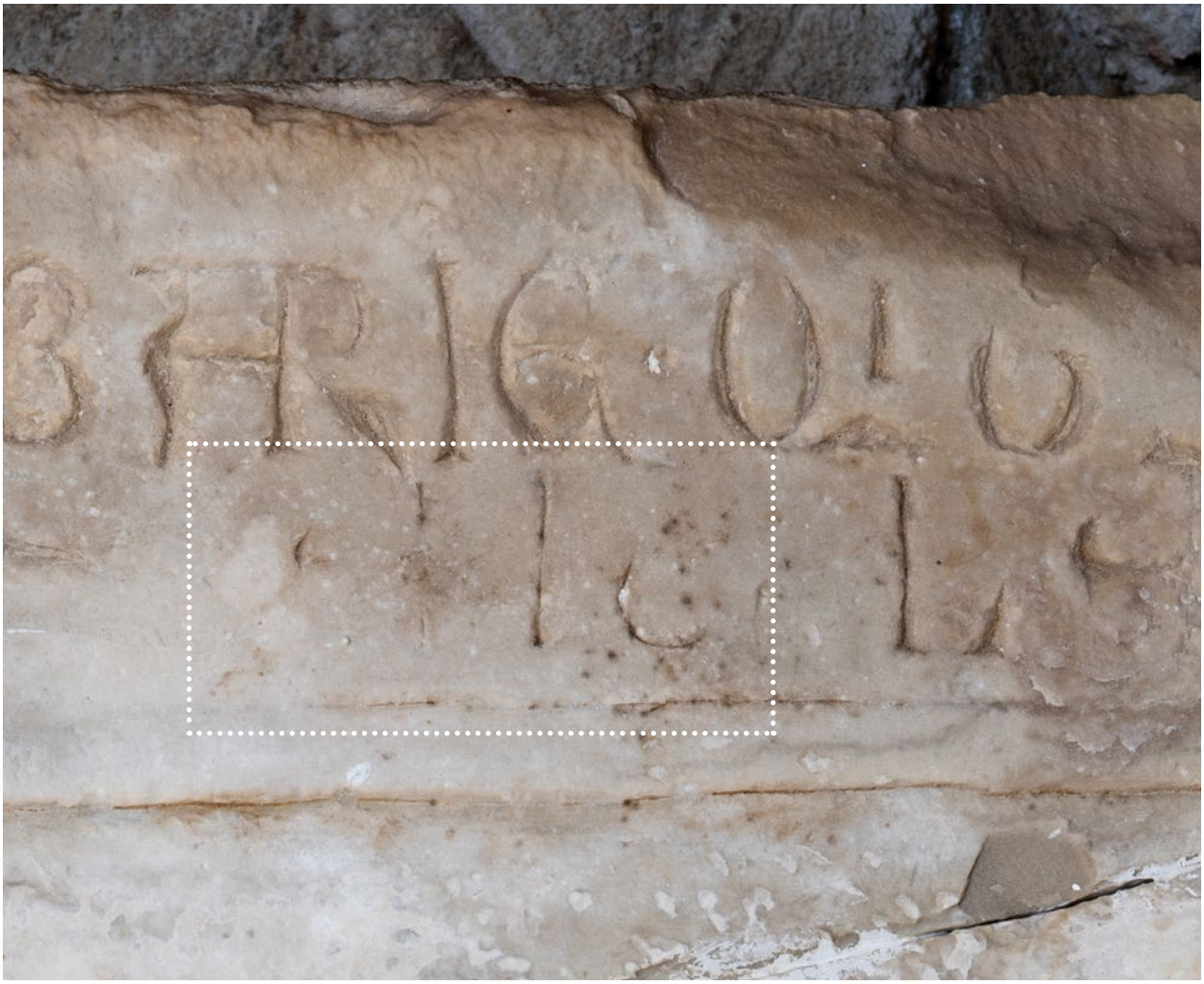
Néanmoins, à l'œil nu, tout au long du dessin de la colonne de droite, un dessin très fin, à peine incisé et appartenant à la phase 1, on observe la série de lettres M CCC . X[---]X[---]AIT L[.]R[.]E AMEN, mais la trace des sillons du mot AIT est si fine qu'elle ne peut être qu'un brouillon (cf. Fig. 22b, Fig. 23). Ce serait une preuve que le lapicide n'a pas travaillé de manière uniforme, que certaines gravures n'étaient pas accomplies, même pas dans la partie inférieure de la dalle, où les traces de l'ancienne inscription devaient être plus profondes. Tout cela peut s'expliquer par une erreur de copie ou de mémoire.

En effet, la deuxième inscription de la dalle d'Alice Béduin-de Tabarie, celle datée de 1393, mentionne de manière collective Isabelle de Neville et Marie de Milmars-Neville. Or, curieusement, le dessin de la dalle de Barthélémy de Tabarie, publié par T. J. Chamberlayne, montre que le major avait lu IZABEV D' MI[---]du grand côté gauche de la pierre, lecture incomplète qui peut cacher le nom d'une Isabelle de Milmars. Si le copiste avait fait cette erreur (Milmars à la place de Neville, en raison de la proximité de Marie de Milmars-Neville), ce ne serait pas étonnant d'essayer aussitôt de la réparer, en changeant de pierre. Il s'agit bien évidement d'une hypothèse de travail qui n'élimine pas complètement l'autre hypothèse, de 'Marie de Tabarie', fondée également sur des lectures de T. J. Chamberlayne. Le vrai problème est que le major a fait des erreurs de transcription. Pour ne donner qu'un seul exemple, il a mal transcrit IZABEV (du côté gauche de la pierre), alors que la pierre témoigne encore clairement de la trace du nom IZA[B]EA[V].

Sachant que les dalles Barthélémy de Tabarie, Jean de Tabarie et Alice Béduin-de Tabarie (phase 2) témoignent de l'utilisation des mêmes ligatures, abréviations et phénomènes linguistiques, il est fort possible que les trois projets soient contemporains (après la mort de Jean de Tabarie) et qu'il s'agisse d'une démarche de systématisation de la mémoire d'une famille en cours d'extinction, aussi bien que de l'intrusion d'autres familles locales dans cet espace de mémoire. Jean de Tabarie, dernier défunt de la liste, aurait eu droit à une dalle individuelle parce qu'il serait celui qui a déclenché la re-'systématisation'. Le problème est que la dalle de Jean de Tabarie est perdue et qu'elle est connue juste à partir du dessin publié par le major Chamberlayne.

La question ne peut être tranchée que par une analyse paléographique et linguistique des inscriptions concernées (celle de la plate-tombe de Barthélémy, celle de la deuxième strate de la tombe d'Alice et le dessin de l'inscription qui entoure l'effigie de Jean de Tabarie) avec des inscriptions du corpus chypriote de la même époque.

Fig. 23. *La trace fine des sillons du mot* AIT *dans la deuxième ligne du grand côté droit de la plate-tombe de Barthélemy.* Cliché : Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.



Taille expérimentale (CD, TG)

L'objectif de cet exercice était simple : essayer de reproduire dans un cadre expérimental les différentes traces que nous avions pu observer sur la dalle funéraire de Barthélemy de Tabarie afin de proposer une explication technique aux traces constatées et de comprendre le *modus operandi* des artisans. La principale interrogation, dès l'observation sur le terrain, portait sur la nature des traits 'parasites' qui apparaissaient sur l'effigie de Barthélemy de Tabarie. Pouvait-il s'agir d'un dessin antérieur ou d'une gravure ? L'étude 3D de ces traces a montré qu'il s'agissait effectivement d'une gravure. Fort de ce constat, il restait à comprendre pourquoi elle apparaissait de manière sporadique, très atténuée, en particulier dans les zones d'intersection avec le nouveau dessin (cf. Fig. 24). L'hypothèse de travail étant que le tracé antérieur n'avait été effacé qu'aux emplacements où il venait gêner la compréhension du nouveau dessin, nous avons voulu vérifier si cela était plausible. Le rendu final permet d'effectuer les mêmes constats matériels et techniques, dans les deux cas le trait de la strate inférieure va s'amenuisant en raison de l'abrasion à laquelle il a été soumis dans certaines zones (intersections) ; le second trait est ainsi rendu bien plus lisible (cf. Fig. 25-29).

▲ Fig. 24. *Exemple de traits 'parasites' sur l'effigie de Barthélemy de Tabarie.*
Cliché : Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021.

◣ Fig. 25. *FIGURATION DE LA PRÉMIÈRE STRATE :*
Sur un bloc de calcaire préalablement surfacé, nous avons gravé deux traits parallèles sur une profondeur moyenne d'environ 2 mm.
Cliché : Clément Dussart et Thierry Grégor.

▼ Fig. 26. *DESSIN DE LA DEUXIÈME COUCHE :*
Avec un morceau d'hématite, nous avons tracé deux traits perpendiculaires aux précédents pour figurer le tracé du nouveau dessin sur l'ancien.
Cliché : Clément Dussart et Thierry Grégor.

▲ Fig. 27. *EFFAÇAGE DU PREMIER TRAIT DE GRAVURE :*
Après identification des zones d'intersection entre la première gravure et le nouveau dessin, nous avons procédé à l'effaçage du premier trait de gravure à l'aide d'une ripe ou d'un ciseau droit jusqu'à disparition.
Cliché : Clément Dussart et Thierry Grégor.

▲ Fig. 28. *GRAVURE DU DESSIN DÉFINITIF :*
Une fois la zone d'intersection nettoyée, nous avons pu graver sans inconvénient le dessin définitif.

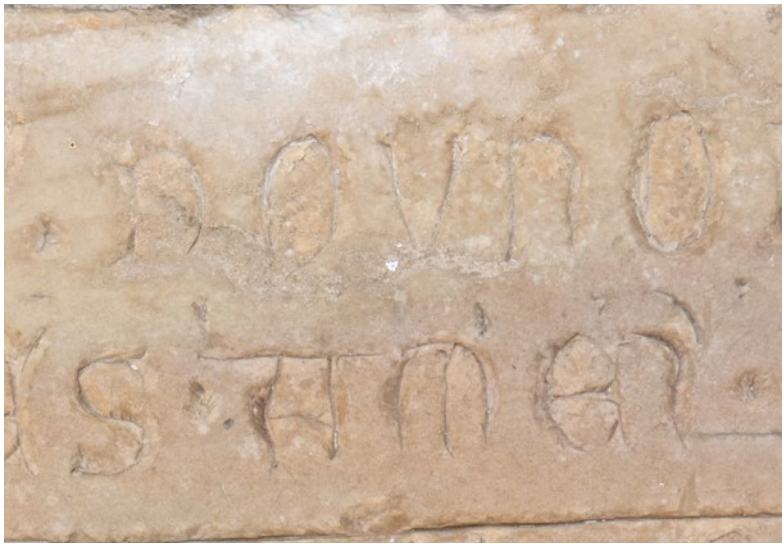
▼ Fig. 29. *RENDU FINAL :*
Le trait de la seconde gravure est désormais bien plus visible que celui de la première ; le contraste aurait pu être renforcé en accentuant le travail d'abrasion.
Cliché : Clément Dussart et Thierry Grégor.

Brève analyse paléographique des dalles funéraires du corpus chypriote (CD, MV, EIV)

Les dalles chypriotes gravées au XIV^e^ siècle présentent une écriture en majuscules gothiques, caractérisée par la fermeture des lettres. Cependant, au sein de cette grande catégorie paléographique, chaque caractère a sa propre évolution morphologique et possède différents allographes. Si les inscriptions des XII^e^ et XIII^e^ siècles montrent la volonté des lapicides de varier les formes de lettres au sein d'un même texte et de fournir une vaste palette graphique, cette esthétique de la variation a beaucoup moins cours au siècle suivant, ce qui facilite les comparaisons paléographiques. On comparera donc les formes des lettres et tout particulièrement leurs empattements, d'abord entre les trois strates de la dalle de Barthélemy de Tabarie, puis avec les textes des tombes datées et conservées de Notre-Dame de Tortose et d'autres églises, dans le but d'identifier et différencier chronologiquement des groupes suivant les allographes.

Observons d'abord les caractères de deux AMEN en position finale dans la phase 1 et la phase 2 de l'inscription-palimpseste (Fig. 30-31). Malgré l'effacement, deux lettres montrent un clair changement morphologique : le M et le E. Le M qui comportait en phase 1 des jambages très arrondis à gauche et à droite et était fermé à sa base par un trait fin, se trouve en phase 2 avec des jambages parallèles sans que la lettre ne soit fermée. Quant au E, il a une forme semi-circulaire fermée par un mince filet droit en phase 1, qui devient ogivale en phase 2 avec un filet de clôture courbe voire crochu. Ces nettes distinctions témoignent d'un écart chronologique important. Si l'on rapproche désormais le DAM' IZA[.]EA[..] de la phase 1' (Fig. 32) des deux autres phases, on observe des affinités morphologiques avec la phase 1 (Fig. 30) et non avec la phase 2 (Fig. 31) : M arrondi et fermé et Z en forme de chiffre *3* (voir le paragraphe plus bas sur cette lettre). Ces deux phases, 1 et 1', sont donc proches dans le temps, mais éloignées de la phase 2.

À cette première série de comparaisons situant en interne les strates les unes par rapport aux autres sans qu'aucune datation n'intervienne, s'ajoute une mise en regard avec les plates-tombes des châteaux de Larnaca et Limassol (venant des églises Notre-Dame de Tortose et des Augustins à Nicosie, ou de provenance inconnue) donnant une date. Cela fournit un échantillon de 26 inscriptions, allant de 1330 à 1396, représentatif de l'évolution générale de l'écriture, ce qui correspond pour Limassol, d'après ordre chronologique, aux fiches n° 413, 282, 339, 379, 393, 281, 284, 338, 414, 312, 279, 321, 278, 283, 331, 306, 343, 397, 363, et pour Larnaca aux fiches n° 265,



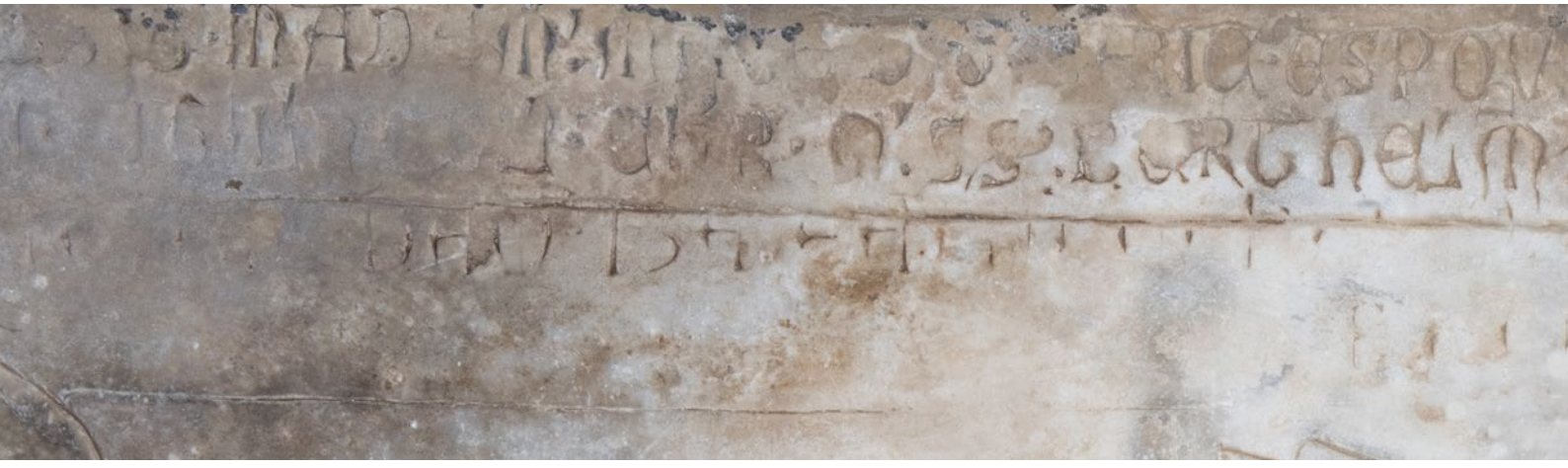


Fig. 30-31. *Les deux* AMEN *du grand côté droit de la plate-tombe de Barthélemy: strate 1 et strate 2.*

Fig. 32. *La séquence* DAM' IZA[.]E[…] *du grand côté gauche de la plate-tombe de Barthélemy: strate 1'.*

Cliché : Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021

▲ Fig. 33. *Le mot* ESPOVZ' *du grand côté gauche de la plate-tombe de Barthélemy de Tabarie: strate 2.*
Fig. 34-35. *Le mot* ESPOVZ' *et la séquence* DAM' IZA BIA[] *sur la plate-tombe d'Alice Béduin-de Tabarie.*
Clichés : Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021

262, 259, 268, 269, 270, 260 dans Imhaus 2004, vol. 1. L'examen a porté sur l'évolution des lettres dont on distinguait encore bien la forme, soit 89 M, 101 E et 6 Z.

Le M arrondi et fermé, correspondant à la phase 1, est utilisé de façon constante sur les dalles jusqu'au début des années 1360. Seules deux inscriptions font varier les formes de cette lettre dans leur texte : en 1335 (Imhaus 2004, vol. 1, p. 216, n° 413.) et en 1350 (Imhaus 2004, vol. 1, p. 151, n° 281), dans ce dernier cas la forme du M est hybride puisque les jambages sont parallèles mais la lettre est fermée. Au cours des années 1360 se produit un net changement privilégiant une morphologie ouverte, avec des empattements allant vers l'extérieur, comme dans la phase 3.

Au cours du XIV^e^ siècle en Chypre, le module des lettres, c'est-à-dire le rapport entre la largeur et la hauteur, devient de plus en plus étroit, en même temps que les espaces entre les caractères se rétrécissent. Les E sont particulièrement touchés. À partir du milieu du siècle, la lettre se ferme et le trait de clôture qui était alors droit, comme en phase 1, se courbe. Il dépasse de la lettre et peut s'étirer comme dans le E de ESPOVZ' de la phase 2 de la dalle de Barthélemy de Tabarie (Fig. 33).

Quant au Z, présent dans le même mot ESPOVZ' et dans le nom IZA[.]E[…], sa morphologie est proche d'un chiffre *3* dans les années 1330-1340, comme sur la tombe de Marie de Gras (Imhaus 2004, vol. 1, p. 132-133, n° 259). Puis elle se modifie dans les décennies suivantes sans que l'on puisse précisément dater le phénomène, peut-être du milieu du siècle à l'instar du M et du E. L'élément inférieur de la lettre change d'orientation : au lieu de revenir sur la gauche, la queue part sur la droite tel un R, comme dans la gravure de DAM' IZABIA[] et ESPOVZ' sur la dalle d'Alice Béduin-de Tabarie (Fig. 34-35).

Pour résumer, l'écriture des phases 1 et 1' est proche morphologiquement de celle des dalles gravées entre 1330 et 1352. Les premières inscriptions de la dalle-palimpseste ont donc été réalisées trois à cinq décennies avant celle de Barthélemy de Tabarie, datée de 1385. La phase 1 peut tout à fait correspondre à la date de 1330, que l'on peut encore lire, et la phase 1' peut la suivre de près.

Analyse linguistique des inscriptions de la dalle de Barthélémy de Tabarie (VA)

Une analyse linguistique primaire des inscriptions de la plate-tombe de Barthélémy de Tabarie montre des phénomènes assez connus pour le français d'Outremer. Je ne prendrai en compte que les dalles conservées et clairement datées du XIV^e^ siècle.

Dans ESPOVZE / ESPOZE, le Z marque un S intervocalique, connu pour les dialectes champenois, lorrain (et pour la langue occitane). Ce phénomène est caractéristique pour le français d'Outremer. Minervini 2010, p. 149-150, note la graphie *espoze* dans une inscription d'Acre en 1278 et dans une autre inscription de Nicosie en 1371 (cf. Minervini 2018, p. 21). L'alternance OU / O est bien documentée par Minervini 2010. Elle apparaît dans toutes les inscriptions chypriotes consultées pour la rédaction de cette brève comparaison, mais le –Z– intervocalique est un phénomène oscillant. Il est transcrit comme [*es*]POVZE (1330) ; ESPOVZE (1333) – dalle funéraire de Marguerite Escarface, déjà mentionnée ; ESPOVZE (deux exemples datés des XIII^e^-XIV^e^ siècles) ; et [*espo*]VZE (fin du XIV^e^ siècle). Cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 138 (n° 265) ; p. 136 (n° 262) – en retenant la lecture de T. J. Chamberlayne ; p. 164 (n° 300) ; p. 198 (n° 371) ; p. 177 (n° 335). Cependant, la graphie avec –S– intervocalique est plus fréquente, surtout dans la deuxième moitié du XIV^e^ siècle : ESPOVSE (c.1323 ; c.1348 ; c.1360-1369) ; [*e*]SPOVSE (1362 ; c.1363 ; 1363 ?) ; [*esp*]OVSE (1393). Cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 110 (n° 215) ; p. 132 (n° 259) ; p. 178-179 (n° 336) ; p. 86 (n° 162) ; p. 243 (n° 467) ; p. 160 (n° 292) ; p. 30-31 (n° 46).

La forme IZA[B]EA[V] s'inscrit dans la même logique, mais il faut y observer la terminaison *–au*. Cette terminaison semble être généralisée à partir des pluriels en *–aus* (Minervini 2016, p. 333 ; cf. Minervini 2010, p. 150, qui note aussi la graphie *Izabiau* dans une inscription chypriote de 1393, sans mentionner qu'il s'agit de la deuxième inscription de la plate-tombe d'Alis Béduin-de Tabarie (cf. Minervini 2010, p. 174, pour une reprise, peut être en rapport avec une autre IZABIAV sur une dalle des XIII^e^-XIV^e^ siècles ; cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 167, n° 308). Le nom de famille MIRABIAV est écrit de la même manière deux fois, en *c.*1320 et dans une inscription sans datation des XIII^e^-XIV^e^ siècles (Imhaus 2004, vol. 1, p. 123, n° 245 ; p. 111, n° 218). C'est un phénomène bien attesté dans les manuscrits produits en Outremer. Pour ne donner qu'un seul exemple, on l'identifie dès le premier feuillet du *Psautier* de Pierre de Paris (ou Pierre de Chypre), dans la formule *sainte maisson de l'ospitau de saint jouha*n *de je*rusa*le*m (ms Paris, BnF, f. fr. 1761, f. 1r). Enfin, l'alternance EA / IA dans les noms IZA[B]EA[V] et IZABIAV sont coïncidentes d'un point de vue diachronique. Il est donc fort possible que la la phase 1' suive de près la phase 1 dans les inscriptions de la dalle de Barthélemy de Tabarie.

D'autres marques sont moins liées à la prononciation. Pour un français d'Outremer, le syntagme LEVR . ARMES serait déterminé par le fait que « l'adjectif possessif *lor* / *leur* ne prend généralement pas la marque *–s* du pluriel », dans les manuscrits comme dans les inscriptions (Minervini 2010, p. 176, 177). Enfin, une autre marque évidente d'Outremer serait l'emploi de DOV ('de + le' ; cf. Minervini 2010, p. 175-176 ; Minervini 2018, p. 21). Il existe cependant plusieurs attestations du syntagme LEVR . ARME, toujours au pluriel (*vide infra*).

Le syntagme en question apparaît toujours à la fin des inscriptions, dans une formule plus longue qui contient également le nom de 'Dieu', sous trois formes – DIEV, DIEVS et DES – dont l'usage épigraphique semble suivre une certaine logique diachronique. DIEV, forme déjà attestée en ancien français, connaît un emploi constant mais relativement limité dans les premières quatre décennies du siècle qui nous intéresse. Elle se généralise graduellement à partir de 1340 : *que Dieu en ai*[.] *l'arme* (1297) ; *que Dieu ait l'arme* (1300) ; *que Dieu ait l'arme* (1327 ; 1340 ; c.1340-1349) ; *que Dieu* [---] (1344) ; *que Dieu ait* [---] (1345 ; 1346) ; [.]*ieu ait l'arme* (1347) ; *que Dieu ait l'arme* (1347) ; *Dieu ait l'arme* (trois inscriptions de 1348) ; *que Dieu ait l'arme* (1348 ; 1361 ; 1363) ; *que Dieu* [....]*arme* (1363) ; *que Dieu ait l'arme de lui* (1369) ; *Dieu ait l'arme* (1370-1379) ; *que Dieu ait leur arme* (1377) ; *que Dieu ait l'*[...] + *Dieu ait leur armes* (1377) ; *q*[..] *Dieu* [---] (*c.*1380) ; *que Dieu ait leur arme* (1383) ; *que Dieu aie l'arme* (1390) ; *Dieu* [---] (1393). Pour tous ces exemples, voir Imhaus 2004, vol. 1, p. 232 (n° 443) ; p. 233 (n° 444) ; p. 51 (n° 99) ; p. 63 (n° 126) ; p. 140 (n° 269) ; p. 219-220 (n° 423) ; p. 113 (n° 224) ; p. 18-19 (n° 21) ; p. 168 (n° 311) ; p. 162-163 (n° 296) ; p. 16 (n° 16) ; p. 140 (no268) ; p. 202 (n° 379) ; p. 54 (n° 105) ; p. 216-217 (n° 414) ; p. 52 (n° 100) ; p. 64 (n° 127) ; p. 73 (n° 143) ; p. 26-27 (n° 35) ; p. 171-172, n° 321) ; p. 89 (n° 168) ; p. 87 (n° 165) ; p. 149 (n° 278) ; p. 149 (n° 278) ; p. 30-31 (n° 46). La forme DIEVS apparaît un peu plus tard, mais se généralise également à partir de 1340 : *que Dieus ait l'arme* (1322 ; 1331 ; 1343) ; *que Dieus ait l'arme de lui* (1343) ; *que Dieus ait l'arme d'elle* (1348) ; *Dieus ait l'arme* (1348) ; *que D*[..]*us ait l'arme* (1356) ; *que Dieus ait l'arme* (*c.*1360-1369 ; 1363 ; 1366) ; *que Dieus ait l'arme de lui* (1368) ; *que Dieus aie pitie et mi*[---] (1369) ; *que Dieus ait l'arme* (deux fois sur une double inscription de 1371 et 1372 ; 1372) ; *que Dieus ait* [...]*me* (1385) ; *Dieus ait l'arme de lui en paradis* + *Dieus ait leur arme* (inscription double datée de 1385 et 1392) ; *Dieus ait l'arme* (1393) ; et *que Dieus* [---] (1393) – cette dernière étant par ailleurs la dalle funéraire d'Alice Béduin-de Tabarie. Pour ces exemples, voir Imhaus 2004, vol. 1, p. 64 (n° 128) ; p. 91 (n° 173) ; p. 259 (n° 502) ; p. 74 (n° 145) ; p. 89 (n° 169) ; p. 141 (n° 270) ; p. 43 (n° 81) ; p. 178-179 (n° 336) ; p. 49 (n° 96) ; p. 168-169 (n° 312) ; p. 150 (n° 279) ; p. 84 (n° 159) ; p. 157 (n° 288) ; p. 93 (n° 176) ; p. 138 (n° 266) ; p. 183 (n° 343) ; p. 184 (n° 345) ; p. 133-134 (n° 260). Cette alternance graphique avec ou sans –S final est naturelle pour l'époque en question. Ce qui paraît toutefois bizarre, c'est le fait de retrouver la forme *Dés* dans une longue série d'inscriptions.

L'emploi de cette variante graphique et phonétique est limité à la période d'avant 1340 : s*on fis / que Dés lor done paradis* (1311) ; *que Dés ait l'arme* (*c.*1313) ; *que Dé*[.] [...] *l'arme* (1318) ; *que Dés ait l'arme* (*c.*1322-1323) ; *Dés ait l'arme* (*c.*1324) ; *que Dés ait l'arme* (1326) ; *Dés ait l'ar*[..] (1327) – sur la dalle de Guy de Tabarie dans la lecture de T. J. Chamberlayne ; *Dés ait l'arme* (*c.*1333-1335 ; 1340) ; *que Dés ait s'arme* (XIII^e^-XIV^e^ siècles). Cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 156 (n° 287) ; p. 98 (n° 187) ; p. 207 (n° 387) ; p. 12 (n° 10) ; p. 70 (n° 136) ; p. 75 (n° 146) ; p. 116 (n° 231) ; p. 57 (n° 112) ; p. 236 (n° 448) ; p. 203 (n° 381). Il existe également une variante *Deu* – attestée en 1307 : [.]*r*[...] *Deu por l'ame de elle* (cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 230-231, n° 442) – et une variante *Diu*, attestée en 1310 : *Diu ait l'arme* (Imhaus 2004, vol. 1, p. 257, n° 497). Cette oscillation entre des formes que l'on rencontre d'habitude dans les textes littéraires des XII^e^-XIII^e^ siècles et des formes du XIV^e^ siècle témoigne peut-être d'un certain conservatisme, trait culturel qui caractérise souvent les sociétés coloniales. Dans l'histoire de la langue française, les années 1330-1350 représentent le passage de l'ancien français au moyen français, avec des changements dramatiques qui se reflètent peut-être aussi dans nos inscriptions.

Deux cas particuliers montrent la manière dont cette oscillation se manifeste dans les inscriptions chypriotes.

Sur une dalle datée de c.1322-1323, le nom de 'Dieu' est *Dés* – ----]T . IORGE . / [*qvi tres*]PASA . LE DER[…] / [*iovr . de . s*]ETENBRE . A . M . CC/[*c*]XX. II[…] DE . CRIST . QVE . DES . AIT . LARME – alors que dans une inscription transcrite sur la même dalle à une date ultérieure, inconnue, le lapicide a écrit *Dieu* – CI DOIT IESIR . SIRE . HUGUE / DE . LABRE . QVANT . DIEV [---]/RA SON COMANDEME[*nt*] (cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 12, n° 10). Le deuxième cas est celui de la dalle de Marie de Gras, dont la première inscription, datée de 1318, contient la formule que *Dés ait l'arme*, tandis que la fin de la deuxième inscription, gravée en 1348, contient un *Dieu ait l'arme* (cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 132-133, n° 259). La présence de ce *Dés* s'explique par un manque de variation diamésique entre les variétés de langue transcrites sur des différents supports. Pour ne donner qu'un seul exemple, Minervini 2010, p. 154, observe que « le système d'abréviation utilisé dans la scripta française de Chypre utilise un petit trait horizontal écrit au-dessus de la dernière lettre pour *–e* (plus rarement *–e–* suivi de *–s*) », un phénomène qui « se retrouve dans les inscriptions ». Or, dans le cas précis de l'inscription-palimpseste de Larnaca, il n'y a pas de place pour transcrire DIEV ou DIEVS dans la partie effacée du grand côté droit correspondant aux phases 1 ou 1'. Les seules graphies du nom de Dieu que le lapicide pouvait transcrire dans ce segment de la la dalle funéraire de Barthélemy de Tabarie étaient DES, DIU ou DEU. La forme *Dés* est préférable non seulement en raison de son grand nombre d'occurences dans les inscriptions chypriotes d'avant 1340, mais aussi parce qu'elle explique la lecture du major Chamberlayne. Ce dernier a essayé de reconstituer la forme en question en tant que DIE[V]S. Il avait sans doute reconnu la trace d'un S, invisible pour nous aujourd'hui, et il a essayé de régulariser la graphie du reste du mot, sans observer qu'il n'y avait pas de place pour graver une lettre V. Sachant que la forme *Dés* caractérise la langue des inscriptions d'avant 1340, la phase 1 a un nouveau argument important concernant sa datation (cf. Fig. 36).

Fig. 36. *Simulation paléographique pour la réconstitution du nom de 'Dieu' dans la partie effacée de l'inscription du grand côté droit de la plate-tombe de Barthélemy: phase 1. La place restée libre ne permet que l'intégration de trois lettres.*
Cliché : Eva Avril / GRAPH-EAST, 2021

Cependant, la langue de la phase 2 des inscriptions de la dalle de Barthélemy reflète les habitudes du moyen français continental. Pour ne prendre qu'un seul exemple, la graphie du mot AHOVST témoigne des habitudes bien connues pour marquer le hiatus dans les textes de la France de la fin du XIV^e^ siècle. Par exemple, dans la copie du 1^er^ août 1382 d'une lettre de commission de Jean de Savignon, payeur des œuvres du palais de Riom par le duc de Berry le 1^er^ août 1376, on observe sept attestations de la même graphie. Le texte se trouve dans le manuscrit de Paris, BnF, f. fr. 11488, f. 1-1v (transcription dans Rapin 2010, p. 552-553). Néanmoins, les inscriptions chypriotes utilisent aussi la variante graphique AOVST, sans H, sur une dalle non datée du XIV^e^ siècle (cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 34, n° 56). Une autre graphie DAOVST est attestée en 1404 (cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 162, n° 295), mais T. J. Chamberlayne avait lu AHOVST. Et pourtant il se peut aussi que le H soit un parasite graphique, que l'on observe dans les différentes formes du mois d'octobre : OVTHOVRE en 1331 (cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 91, n° 173) ; HOTOVRE en 1327 (lecture de Chamberlayne pour la dalle de Guy de Tabarie ; cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 116, n° 231) et HUITOVRE en 1323 (cf. Imhaus 2004, vol. 1, p. 203, n° 382, 1323).

En conclusion, l'analyse linguistique permet de dater la phase 1 dans l'intervalle des années 1320-1340. Il n'est pas tout à fait possible que la phase 1' peut la suivre de près, pour les raisons suivantes : d'un point de vue morphologique, la trace du M de la séquence DAM' IZA (grand côté gauche, phase 1') représente un chaînon manquant entre les M de la phase 1 et ceux de la phase 2. Puisque cet M arrondi se rencontre encore jusqu'au début des années 1360, et que la forme particulière du Z en queue de R se manifeste vers le milieu du XIV^e^ siècle, la phase 1' serait datée de 1350-1360. Quant à la trace fine des sillons du mot AIT dans la deuxième ligne du grand côté droit de la plate-tombe de Barthélemy (phase 1), elle ne s'explique que par une négligence du lapicide.

ÉVALUATION PAR LES PAIRS (MO)

Je me permets d'apporter quelques précisions critiques supplémentaires, à commencer par quelques points de détail. Pour le remploi des pierres tombales, voir aussi l'article très récent de Philippe Trélat sur les dalles funéraires du Büyük Hamam à Nicosie (Trélat 2020). Les travaux de Nikolas Bakirtzis et Polina Christofi devront être consultés lors d'une future l'investigation des dalles réemployées à la porte de Paphos. Quant aux analogies, je me demande quels sont les cas analogues en France et / ou en Italie, les deux régions de l'Occident qui pourraient sans doute fournir les parallèles les plus étroites à la situation chypriote. Enfin, je me demande si nous pouvons vraiment parler de la Chypre des Lusignan en tant que société coloniale. J'en doute. Il existe une bibliographie abondante sur le sujet. Deux autres précisions concernent l'édifice qui hébergeait autrefois les dalles funéraires discutées : Les Arméniens semblent être en possession de l'église même avant la conquête ottomane. Il n'est pas exclu qu'ils l'aient possédée dès le XV^e^ siècle. Malheureusement, des informations plus précises font défaut. De plus, à ma connaissance, seule la voûte de la travée la plus occidentale a été reprise à l'époque moderne.

D'un point de vue théorique, une question essentielle demeure : pourquoi conserver l'inscription mentionnant le nom du 'bénéficiaire' précédent de la dalle, si aucun lien de parenté ne peut être déterminé entre lui et la personne au bénéfice de laquelle cette dalle a été réutilisée ? Pourrait-on songer à d'autres liens sociaux possibles ou peut-être voir ici un certain respect pour la mémoire du défunt antérieurement inhumé sous la même dalle ? Qui serait à l'origine de cette disposition, le nouveau 'bénéficiaire' lui-même, sa famille, les exécuteurs de son testament, le clergé ? Je suis d'accord avec la possibilité d'exclure une relation familiale, mais il conviendrait peut-être également penser à d'autres liens sociaux.

Ainsi, je me demande si l'office, la position éminente et la 'largesse' du défunt ne pourraient pas jouer un rôle par rapport à la conservation de la mémoire de son statut (et de sa place d'inhumation) au sein de la communauté religieuse chargée du soin de son âme. Il ne faut pas perdre de vue le fait qu'aux XIV^e^-XV^e^ siècles, l'espace intérieur de l'église était beaucoup plus encombré qu'il ne l'est actuellement. Étant donné qu'il s'agit, dans notre cas précis, de l'édifice ecclésial d'une communauté religieuse féminine, le chœur des moniales était strictement clôturé et séparé du chœur liturgique (où se trouvait le maître autel). En Europe occidentale, la diversité règne par rapport aux relations entre le chœur liturgique, le chœur des moniales, l'espace des fidèles (certaines églises monastiques utilisées par des communautés féminines abritaient aussi la paroisse locale) etc.

Dans le cas de Chypre, les informations (tant textuelles que matérielles) qui pourraient contribuer à la reconstruction de la topographie intérieure des églises des moniales latines sont encore à découvrir. Dans cette situation, si l'emplacement central des dalles funéraires de la famille de Tabarie était d'origine, il indiquerait l'importance de cette famille dans la vie et le développement de la communauté religieuse de Notre-Dame de Tortose. C'est la place habituellement réservée aux sépultures des fondateurs et des grands bienfaiteurs. On voudrait bien savoir si ces dalles étaient effectivement situées dans le chœur des moniales.

En ce qui concerne les dalles comparées dans l'article collectif, tant l'analyse épigraphique que celle stylistique de l'effigie (cf. Imhaus 2004, I, F. 6 [1400], F. 95 [1406] et F. 178 [1404] pour des points de comparaison) semblent indiquer que la pierre tombale d'Alice de Tabarie a été gravée vers la fin du XIV^e^ ou au début du XV^e^ siècle, c'est-à-dire à la date même de 1393 ou, plus probablement, bien plus tard. Un argument supplémentaire dans le même sens serait l'office de Jean de Tabarie, époux d'Alice (mentionné dans l'épitaphe de cette dernière), car le royaume de l'Arménie cilicienne fut conquis par les Mamelouks en 1375 et le roi de Chypre n'a commencé à conférer le titre de maréchal d'Arménie qu'après l'acquisition par lui de la couronne de ce royaume en 1393.

L'interprétation de la création de cette dalle, comme de la réutilisation de celle de Barthélemy de Tabarie, à la lumière d'une politique de revalorisation de la mémoire de la famille de Tabarie est séduisante. On pourrait même attribuer le déclenchement d'un tel projet à Jean de Tabarie, mort en 1402, dans l'intention de promouvoir sa famille en voie d'extinction. Bien sûr, une telle hypothèse n'explique pas l'apparition des épitaphes abrégées des deux dames apparentées aux Neville, qui auraient été enterrées en 1393 dans la sépulture d'Alice (+1357).

Pourrait-on envisager la possibilité que les moniales, tout en accommodant les nouvelles (ou nouvellement reprises) dalles des Tabarie, aient souhaité préserver aussi la mémoire d'une autre importante famille qui pourrait également s'enorgueillir de l'acquisition de titres (« bouteiller du royaume de Chypre », d'après l'épitaphe de Marie de Milmars) afin d'aménager un panthéon de nobles bienfaiteurs glorifiant l'histoire de leur abbaye ?

Cependant, ces propositions se basent sur de données malheureusement très lacunaires. À mon avis, il est difficile d'imaginer deux Jean de Tabarie (*l'Ancien* étant le grand-père de la personne de ce nom décédée en 1402) portant le titre de maréchal d'Arménie. D'après les recherches de Jean Richard et de Peter Edbury, le titre n'est conféré aux membres des familles de la noblesse chypriote qu'à partir de 1393. Toutefois, il serait peut-être utile d'essayer d'identifier les derniers porteurs de ce titre avant la chute du royaume cilicien en 1375.

ÉVALUATION PAR LES PAIRS (VD)

L'article qui fait l'hypothèse d'une inscription funéraire disparue pour Marie de Tabarie est double dans ses objectifs. Il propose d'abord, et de façon détaillée, un discours de la méthode épigraphique sur le travail de recension, d'enregistrement et d'étude effectué à Chypre sur les inscriptions funéraires médiévales dans le cadre du projet ERC GRAPH-EAST. Il resitue ces travaux dans le contexte historique, linguistique et épigraphique du Proche-Orient médiéval, et livre ses premiers résultats quant aux usages des inscriptions en langue latine dans ce contexte. Le second objectif est plus limité, sur le plan documentaire tout au moins, et concerne l'analyse *profonde* – j'emploie le mot à dessein – d'une plate-tombe en particulier, qui présente aujourd'hui trois textes formant une épitaphe collective pour la famille de Tibériade. L'exploitation historique de cet objet est remarquable. Il fourmille de trouvailles qui dépassent largement l'aspect anecdotique de cette dalle funéraire, en apparence standard dans son décor et dans son texte.

L'examen patient de la dalle et la confrontation de l'état actuel de conservation avec les lectures anciennes des inscriptions ont permis à l'équipe dirigée par Estelle Ingrand-Varenne de repérer et de restituer des textes plus anciens, aujourd'hui perdus ou presque, destinés à d'autres membres de la même famille – une couche funéraire antérieure donc, un premier message mêlant épitaphes et effigie à la surface de la dalle. Avec talent et érudition, l'article documente ainsi une dalle 'palimpseste' : sur la pierre s'enchaînent l'écriture, l'effacement et l'écriture de nouveau d'inscriptions funéraires sur une période relativement courte au XIV^e^ siècle. C'est le principal intérêt de ce travail que d'avoir analysé ce phénomène, connu et sans doute plus courant qu'il n'y paraît, dans tous ces aspects : techniques, épigraphiques, langagiers, iconographiques.

Sur la dalle de la famille de Tabarie, on perçoit la tension entre disparition et permanence – disparition du texte en tant que monument épigraphique, mais permanence de l'inscription en tant que trace, auxquelles il faut ajouter la stabilité du support de la plate-tombe. Comme dans la pratique de la *damnatio memoriae*, l'effacement du texte primitif n'entraîne pas la disparition du support épigraphique qui devient par ricochet un signe de l'absence visible de l'inscription primitive. C'est bien le contenu du texte qu'on a cherché à dissimuler, et non le contenant de la mémoire. C'est pourquoi l'article signale à juste titre cette volonté de continuum qui se manifeste, sans contradiction, dans la stratification des messages. Comme dans le monde manuscrit, la dissimulation du texte s'obtient par grattage, par soustraction de matière, et on pourrait s'interroger sur les conséquences – théoriques, du moins – de ce retrait. La dalle seconde est-elle 'moindre' que la dalle première ? Y a-t-il des conséquences,visibles ou symboliques, pour un matériau dont on a volontairement altéré l'intégrité ? On sait que les folios palimpsestes réagissent différemment au pli, à la copie, à la conservation, à la lumière… En est-il de même pour la dalle de la famille de Tabarie ?

Celle-ci est réutilisée au cours du XIV^e^ siècle pour un nouvel usage funéraire, et selon des modalités semblables d'installation. La plate-tombe reste une plate-tombe et est pourvue, comme le premier objet, d'une effigie et de plusieurs inscriptions. Cette continuité d'usage et de forme est elle aussi très originale, quand l'*afterlife* des inscriptions médiévales fait plutôt état de destructions, de remplois en matériaux de construction, d'utilisations anépigraphes, etc. L'article démontre bien que cette continuité relève d'une stratégie mémorielle mise en œuvre par la famille de Tabarie. La résistance de la couche inférieure de la plate-tombe, son incapacité à disparaître sous la couche plus récente, questionne, c'est évident, la notion de palimpseste qui cherche plutôt à gommer tout à fait

Fig. 37. *Dalle d'ardoise carolingienne trouvée à Saint-Martin d'Angers et présentée aujourd'hui dans l'absidiole nord de la collégiale. À l'endroit où se trouvait le nom du défunt, le support a été martelé, creusé puis finalement préparé pour recevoir le nom d'un certain Durant, mort en 925 ; la date du décès a été modifiée en fin d'épitaphe et plusieurs éléments ont définitivement disparu à la ligne 2.*
Cliché: Jean-Pierre Brouard, CÉSCM / CIFM.

les couches profondes de la stratigraphie au profit d'un état récent qui dès lors s'impose sans concurrence. On pourrait envisager ici que l'érosion partielle, et partielle seulement, de la couche inférieure est le moyen de figurer l'ombre d'une généalogie, la couche récente se proclamant comme telle, comme un état récent d'une lignée plus ancienne. La dalle pourrait visuellement devenir une image de l'ascendance qui persiste dans les membres de la famille de Tabarie. L'inscription supérieure ne remplacerait pas le texte premier, mais en serait la relève dans le temps.

L'article ouvre le pas à deux types de réflexions. Il invite tout d'abord à constater les limites de l'épigraphie médiévale à penser véritablement le temps long de ses objets ; quelle ironie quand on sait que les définitions de l'inscription n'ont eu cesse de répéter, depuis le milieu du XIX^e^ siècle, la durabilité nécessaire des documents épigraphiques ! Les catégories employées aujourd'hui ne sont pas assez robustes pour qualifier l'éventail des modifications, altérations, transformations subies par les inscriptions d'une part, et pour mesurer les phénomènes d'invariance et de permanence au sein de ces modifications d'autre part. Par ailleurs, l'article coordonné par Estelle Ingrand-Varenne propose une lecture des inscriptions 'dans la transparence' de leurs supports. L'examen matériel du monde manuscrit et la codicologie empirique étudient plus fréquemment les interactions entre recto et verso des folios, mesurent l'impact des fonds, des cadres, des couleurs, des réglures sur la lisibilité d'une face à l'autre de la page, et pensent le manuscrit dans son épaisseur. Avec l'inscription pour Marie de Tabarie, nous sommes conduits sur la même voie pour considérer en épigraphie qu'écriture et support entretiennent davantage que des rapports de superposition. De même que l'inscription sur le vitrail est avant tout une écriture sur la lumière, l'inscription sur support lapidaire est aussi une écriture dans les couches du matériau, lui-même inséré dans un contexte monumental donné – l'écriture sur la plate-tombe est-elle une écriture au sol, sur le sol, dans le pavement ? Réflexion à poursuivre donc, en gardant à l'esprit les implications anthropologiques d'une telle conception profonde du matériau graphique sur la mémoire, l'identité, le signe ; sur la notion de trace, donc.

Conclusion générale (EIV)

Au terme de ce parcours parfois sinueux, fait de bifurcations et d'hypothèses divergentes, que peut-on conclure ? Le but était de tester et de valider une méthode, assez efficace et fructueuse pour pouvoir être reproduite pendant les cinq années du projet. Il s'agissait d'étudier l'inscription dans ses quatre dimensions fondamentales – textuelle, matérielle, contextuelle et fonctionnelle – car ce n'est qu'à ce prix que l'on peut dépasser les approches individuelles forcément limitées et recomposer les pièces du puzzle historique. Or, comment aborder un palimpseste avec cette méthode, puisque la particularité de la tombe de Barthélémy de Tabarie résidait dans cette accumulation graphique ? Le premier réflexe est de vouloir retrouver le texte perdu, de faire surgir à la surface ce qui est enfoui, de remonter le temps, en un mot de contrer le principe antistratigraphique sur lequel il est fondé. Le palimpseste n'est en effet pas construit par empilement de couches mais par retrait de celles-ci (Ingold 2020, p. 16). Cela est encore plus vrai pour la pierre, support sur lequel le texte est inscrit par soustraction de matière et non par addition, comme pour la peinture. Il n'y a donc rien à chercher en deçà ou au-delà de la surface ; tout est là, pour qui sait regarder. La surface est le point de fusion entre les strates, entre passé et présent, dans une boucle temporelle dynamique. Partie du texte gravé, la recherche a glissé vers le support, la surface de la plate-tombe, dans son ensemble, mettant à profit les sciences de l'érudition en histoire et en linguistique, croisées avec l'histoire de l'art et des techniques. Ainsi l'inter-, pluri-, ou trans-disciplinarité n'est ni feinte ni plaquée, mais requise par l'objet d'étude lui-même car pris dans sa totalité. La tombe de Barthélémy de Tabarie a donc été soumise à des analyses à l'échelle microscopique, appuyées sur un travail de terrain mené de première main et une reprise à partir des clichés photographiques. Cette granularité fine a été confrontée à une étude macroscopique, passant par la mise en réseau à la fois avec les monuments funéraires identiques du royaume des Lusignan, et en termes de lignage et de généalogie d'une famille syro-palestinienne installée sur l'île.

La surface de la dalle funéraire de Barthélémy de Tabarie raconte une histoire qui se déroule sur plus de cinquante ans au cours du XIV^e^ siècle et concerne des membres de l'aristocratie franque au Royaume de Chypre ainsi que les moniales de Notre-Dame de Tortose et les ateliers de tailleurs de pierre et de graveurs. Elle est jalonnée par trois étapes épigraphiques que l'on peut désormais assurer par recoupement des analyses matérielles, paléographiques et iconographiques, linguistiques et prosopographiques. La première est une épitaphe autour d'une effigie de femme, datant des années 1330. Peu après et en tous les cas avant le milieu du siècle, fut ajoutée une deuxième inscription pour une autre femme, à côté de la première sans transformer le schéma initial, vers 1350-1360. Enfin, ces mémoires funéraires furent effacées, quoiqu'imparfaitement peut-être pour répondre urgemment à la commande funéraire, afin de laisser place après 1385 à l'effigie de Barthélémy de Tabarie, entourée du rappel de sa mort ainsi que de deux autres femmes de la famille, Marie de Tabarie († 1330) et l'épouse d'un Barthélémy de Tabarie († 1334). À travers une seule dalle, ce sont cinq défunts qui sont mis au jour.

Or, une autre plate-tombe pour des membres de cette famille, celle d'Alice Béduin épouse de Jean de Tabarie et de deux autres défuntes, emploie cette même stratégie additionnelle. Une autre stratification apparaît peut-être à tra-

vers les noms : un même anthroponyme peut qualifier deux personnes différentes dans une même famille, justement pour marquer la continuité du lignage. Les sources manuscrites confrontées à la chronologie permettent de faire l'hypothèse de deux Barthélémy de Tabarie. L'existence de deux Jean de Tabarie est pour autant difficile à prouver.

Cette accumulation mémorielle témoigne d'un phénomène bien connu de la fin du Moyen Âge, qui n'est pas caractéristique de la société chypriote : l'accroissement exponentiel de la demande de prière pour les morts, et avec elle des inscriptions funéraires, des donations et fondations de messes et d'anniversaires, pour assurer le salut des défunts. Cette recherche du salut individuel, à travers une tombe inscrite, individualisée – apanage des élites cléricales et laïques – passe aussi par des sépultures collectives et leur corollaire les épitaphes collectives voire les portraits en pied de plusieurs défunts sur une même tombe. C'est à une institution religieuse féminine, l'abbaye bénédictine de Notre-Dame de Tortose, une des églises de Nicosie particulièrement chargée de la *cura defunctorum* que la famille de Tibériade a choisi de confier ses défunts.

Face à cette demande croissante, la dalle conservée au château de Larnaca montre deux stratégies différentes : l'ajout d'écriture, peut-être jusqu'à saturation de la page de pierre, et l'effacement pour remploi et redistribution. La redistribution concerne soit la même mémoire qui est alors réordonnée sur la tombe et hiérarchisée, soit le changement de locataire de la tombe pour une famille sans lien avec les précédents. La dalle funéraire à effigie a été qualifiée de « fenêtre ouverte sur la tombe » (Treffort 2010, p. 240). L'accumulation de la mémoire écrite des morts suit les mouvements des corps dans la fosse située dessous : les dépouilles s'ajoutaient les unes aux autres dans la sépulture ; réduites aux ossements, elles cédaient la place principale au nouveau défunt, exactement comme le reproduit la mise en scène du texte et de l'effigie. L'existence d'un tel phénomène d'effacement et remploi, qui n'est pas limité à Chypre mais se retrouve en Angleterre, en Allemagne ou à Rhodes, pose de nombreuses questions sur la nature et la fonction d'une inscription. L'inscription lapidaire n'assure pas une mémoire pérenne, même si elle y tend et que l'emploi de la pierre est là pour assurer la plus grande durabilité. Les recherches récentes sur les questions de pérennité de la mémoire tant dans le monde manuscrit que pour l'écriture exposée montrent que celle-ci est une question d'équilibre économique et religieux. Le palimpseste se situe dans un cycle d'inscription et d'effacement, et il invite à penser la pierre tombale comme un processus créatif non figé mais qui peut évoluer.

Quelle stratégie et quelle mise en scène reflète cette tombe ? On peut hésiter : cette volonté de rappeler, de sauvegarder la mémoire familiale, de condenser spatialement une chronologie longue, d'offrir une image tournée vers le passé, peut s'expliquer en cette fin de XIV^e^ siècle marquée par l'extinction progressive des vieux lignages d'origine franque, consécutive aux vagues de peste et à la transformation des conditions politiques et économiques, notamment après 1374. Ou au contraire, il pourrait s'agir d'une nouvelle famille qui développe graduellement des alliances matrimoniales, en occupant des dignités de plus en plus importantes. Si les relations de temporalité entre les divers textes sont relativement retraçables, les relations précises entre les défunts et les générations sont plus difficiles à établir. Malgré ces hésitations, il est certain que c'est comme collectif, comme famille – hommes et femmes – que s'affirment les Tabarie, recherchant à être inhumés auprès de leurs ancêtres, comme le préconisaient les traités canoniques à l'instar du *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand (I, v, 17). Or à cette époque d'autres formes de pratiques funéraires s'observent, avec un relâchement des liens familiaux au profit d'autres réseaux de solidarité, comme les confréries, au moins en Occident (Chiffoleau 1980, p. 153-207). Outre la famille, ou dans son prolongement naturel, c'est la longévité, avec une continuité de présence et d'action, qui est construite et sans cesse rappelée.

La surface de la dalle raconte, enfin, les péripéties de conservation et de transmission de ces monuments funéraires au cours des siècles : encastrée dans le pavement de Notre-Dame de Tortose à Nicosie elle est désormais relevée contre le mur et muséifiée dans le château de Larnaca. Transcrite et dessinée par Louis de Mas-Latrie, Tankerville J. Chamberlayne ou par l'auteur du manuscrit de Plaisance, cette pierre produit des strates de documentation, avec des regards différents sur le même objet. Il ne s'agit là que d'une des centaines de tombes de l'époque des Lusignan qui ont été transmises. Cette masse – amplifiée par le fait des mémoires collectives – pose question : pourquoi une telle concentration de vestiges funéraires ? Outre les conditions de préservation qui ont peut-être été plus favorables que dans d'autres régions, la société chypriote d'origine latine a-t-elle été plus attentive à ses morts, ou à leur souvenir monumental ? Quel instantané donne-t-elle du royaume du Chypre ? C'est tout l'enjeu de la poursuite des investigations pluridisciplinaires au sein de GRAPH-EAST, notamment de la prochaine mission au nord de l'île.

Abréviations bibliographiques:

Arbel 1989 – Benjamin Arbel, « The Cypriot Nobility from the Fourteenth to the Sixteenth Century: A New Interpretation », in B. Arbel, B. Hamilton, D. Jacoby (dir.), *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*, Londres, Frank Cass, 1989, p. 175-197 (réimprimé dans *Cyprus, the Franks and Venice (13th-16th Centuries)*, Londres, Ashgate / Variorum, 2000).

Badham 1996 – Sally Badham, « Status and Salvation: The Design of Medieval English Brasses and Incised Slabs », *Transactions of the Monumental Brass Society*, 15, 5, 1996, p. 413-465.

Badham 2015 – Sally Badham, *Seeking Salvation: Commemorating the Dead in the Late-Medieval English Parish*, Donington, Shaun Tyas, 2015.

Bailey 2006 – Geoff Bailey, « Time Perspectives, Palimpsests and the Archaeology of Time », *Journal of Anthropological Archaeology*, 26, 2006, p. 198-223.

Bal, Vries 2006 – Mieke Bal, Hent de Vries (dir.), *Cultural Memory in the Present*, Stanford, Stanford University Press, 2006.

Barker 2016 – Jessica Barker, « Stone and Bone: The Corpse, the Effigy and the Viewer in Late-Medieval Tomb Sculpture », in Ann Adams, Jessica Barker (dir.), *Revisiting The Monument: Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*, Londres, The Courtauld Institute of Art, 2016, p. 113-136.

Barnes 2003 – Ethne Barnes, « The Dead Do Tell Tales », *Corinth*, 20, 2003, p. 435-443.

Bessac 2004 – Jean-Claude Bessac, « Techniques de taille et d'ornementation des dalles funéraires », in Brunehilde Imhaus (dir.), *Lacrimae Cypriae : ou Recueil des inscriptions lapidaires pour la plupart funéraires de la période franque et vénitienne de l'île de Chypre*, Nicosie, République de Chypre, Ministère des transports et des travaux publics, Département des antiquités, 2004, vol. 2,

p. 65-77.

Chamberlayne 1894 – Major Tankerville J. Chamberlayne, *Lacrimae Nicossienses : Recueil d'inscriptions funéraires, la plupart françaises, existant encore dans l'ile de Chypre, suivi d'un armorial Chypriote et d'une description topographique et archéologique de la ville de Nicosie*, vol. 1, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1894.

Chiffoleau 1980 – Jacques Chiffoleau, *La comptabilité de l'Au-Delà : les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge (vers 1320-vers 1480)*, Rome, 1980 (Collection de l'École française de Rome, 47).

Christoforaki 1999 – Ioanna Christoforaki, « Η γυναικεία ενδυμασία στην Κύπρο κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους, 4ος-16ος αιώνας / Female dress in Cyprus during the medieval period, 4th-16th century », in Hadjigavriel Loizou Louki (dir.), *Η γυναικεία ενδυμασία στην Κύπρο από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα / Female costume in Cyprus from antiquity to the present day*, Nicosie, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη / Λεβέντειο Δημοτικό Μουσείο Λευκωσίας, 1999, p. 13-19.

CIFM 26 2016 – Estelle Ingrand-Varenne (dir.), *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, tome 26 : *Cher*, Paris, CNRS éditions, 2016.

Claverie 2019 – Pierre-Vincent Claverie, « Starting Point of the Genoese Thalassocracy in Cyprus : An Unpublished Roll of Knights and Squires Imprisoned in Famagusta in 1373 », in Michael J. K. Walsh (dir.), *Famagusta Maritima. Mariners, Merchants, Pilgrims and Mercenaries*, Leiden, Brill, 2019, p. 144-158.

Clemente, Pirjevec 1980 – Vincenzo Clemente, Giuseppe Pirjevec, *s.v.* « Cerruti, Marcello », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Rome, Treccani / Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, p. 39-45.

Cockerham 2020 – Paul Cockerham, « Contrasting Commemorative Patterns in Late-Medieval Lubeck », in Christian Steer (dir.), *The Monumental Man. Essays in Honour of Jerome Bertram*, Donington, Shaun Tyas, 2020, p. 255-285.

Cooley 2000 – Alison E. Cooley (dir.), *The Afterlife of Inscriptions: Reusing, Rediscovering, Reinventing & Revitalizing Ancient Inscriptions*, Londres, Institute of Classical Studies, 2000.

Edbury 1991 – Peter Edbury, *The Kingdom of Cyprus and the Crusades*, 1191-1374, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Edbury 2005 – Peter Edbury, « Franks », in Angel Nicolaou-Konnari, Chris Schabel (dir.), *Cyprus. Society and Culture 1991-1374*, Leiden, Brill, 2005, p. 63-101

Egan 1996 – Bryan Egan, « Conservation of Brasses 1989-93 », *Transactions of the Monumental Brass Society*, 15, 5, 1996, p. 511-518.

Ekroll 2013 – Østein Ekroll, « Burial Monuments and Commemoration in Medieval Norway », in M. Penman (dir.), *Monuments and Monumentality across Medieval and Early Modern Europe, Proceedings of the 2011 Stirling Conference*, Donington, Shaun Tyas, 2013, p. 18-36.

Greenhill 1986 – F. A. Greenhill, *Monumental Incised Slabs in the County of Lincoln*, Newport Pagnell (Bucks), F. Coales Charitable Foundation, 1986.

Grillon 2011a – Guillaume Grillon, *L'Ultime message : étude des monuments funéraires de la Bourgogne ducale XIIe-XVIe siècles*, thèse de doctorat, Dijon, Université de Bourgogne, 2011.

Grillon 2011b – Guillaume Grillon, « Les Plates-tombes bourguignonnes : la constitution d'un modèle (XIIe-XIIIe siècle) », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42, 2011 (= *Mémoires, tombeaux et sépultures à l'époque romane*), p. 215-220.

Grivaud 2013 – Gilles Grivaud, « From Medieval City to Modern City », in C. D. Schabel (dir.), *Frankish and Venetian Cyprus, 1191-1571. Introduction to the History of Cyprus*, Nicosie, Open University of Cyprus, 2013, p. 204-211.

Grivaud 2016 – Gilles Grivaud, *Venice and the Defense of the 'Regno di Cipro'. Giulio Savorgnan's Unpublished Cyprus Correspondence (1557-1570), including Ascanio Savorgnan's 'Descrittione delle cose di Cipro' from the Collections of the Bank of Cyprus Cultural Foundation*, Nicosie, Bank of Cyprus Cultural Foundation, 2016.

Gunnis 1936 – Rupert Gunnis, *Historic Cyprus. A Guide to its Towns and Villages, Monasteries and Castles*, Londres, Methuen & Co., 1936.

Huchington, Egan 1992 – Robert Huchington, Bryan Egan, « History Writ in Brass: The Fermer Workshop 1546-1555. Part Two: The Brasses (III) », *Transactions of the Monumental Brass Society*, 15, 96, 1992, p. 466-485.

Huyssen 2003 – Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Imhaus 2001 – Brunehilde Imhaus, « Un monastère féminin de Nicosie : Notre-Dame de Tortose », in M. Balard, B. Z. Kedar, J. Riley-Smith (dir.), *Dei Gesta per Francos*, Ashgate, Aldershot, 2001, p. 389-401.

Imhaus 2004 – Brunehilde Imhaus (dir.), *Lacrimae Cypriae : ou Recueil des inscriptions lapidaires pour la plupart funéraires de la période franque et vénitienne de l'île de Chypre*, 2 vol., Nicosie, République de Chypre, Ministère des transports et des travaux publics, Département des antiquités, 2004.

Ingold 2020 – Tim Ingold, « Textures de la surface : le sol et la page », *Communication & langages*, 2, 204, 2020, p. 11-29.

Kopytoff 1986 – Igor Kopytoff, « The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process », in Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.

Kasdagli 2016 – Anna-Maria Kasdagli, *Stone Carving of the Hospitaller Period in Rhodes. Displaced Pieces and Fragments*, Oxford, Archaeopress, 2016.

Lack 1996 – William Lack, « Conservation of Brasses, 1995 », *Transactions of the Monumental Brass Society*, 15, 5, 1996, p. 499-510.

Lepine 2013 – David Lepine, « 'A stone to be layed upon me': the Medieval Commemoration of the Late Medieval English Higher Clergy », in M. Penman (dir.), *Monuments and Monumentality across Medieval and Early Modern Europe, Proceedings of the 2011 Stirling Conference*, Donington, Shaun Tyas, 2013, p. 158-170.

Loredano 1660 – Gian Francesco Loredano, *Historie de' re' Lusignani, libri undeci, publicate da Henrico Giblet Cavalier*, Venise, Officine Guerigli, 1660.

Mas Latrie 1846 – Louis de Mas-Latrie, « Notes d'un voyage archéologique en Orient. Extraits de rapports adressés à Mr le ministre de l'Instruction », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 7, 1846, p. 489-544.

Mas-Latrie 1847 – Louis de Mas-Latrie, « Monuments français de l'île de Chypre », in Édouard Charton (dir.), *Le magasin pittoresque*, 15, 1847, p. 221-223.

Mas Latrie 1884 – *Florio Bustron, Chronique de l'île de Chypre*, éd. René de Mas Latrie, Paris, Imprimerie nationale, 1884.

Mas Latrie 1891 – *Chroniques d'Amadi et de Strambaldi*, éd. M. René de Mas Latrie, Ve partie : *Chronique d'Amadi*, Paris, Imprimerie nationale, 1891.

Minervini 2010 – Laura Minervini, « Le français dans l'Orient latin (XIIIe-XIVe siècles) », *Revue de linguistique romane*, 74, 293-294, 2010, p. 119-198.

Minervini 2016 – Laura Minervini, « Dinamiche del contatto linguistico nell'Oriente latino », in Anna Maria Babbi, Chiara Concina (dir.), *Francofonie medievali. Lingue e letterature gallo-romanze fuori di Francia (sec. XII-XV)*, Vérone, Fiorini, 2016, p. 323-337.

Minervini 2018 – Laura Minervini, « What we know and don't yet know about Outremer French », in Laura Morreale, Nicholas L. Paul (dir.), *The French of Outremer: Communities and Communications in the Crusading Mediterranean*, New York, Fordham University Press, 2018, p. 15-29.

Morisseau 2004 – Michel Morisseau, « Lithologie et aspects géologiques des pierres tombales chypriotes », in Brunehilde Imhaus (dir.), *Lacrimae Cypriae : ou Recueil des inscriptions lapidaires pour la plupart funéraires de la période franque et vénitienne de l'île de Chypre*, Nicosie, République de Chypre, Ministère des transports et des travaux publics, Département des antiquités, 2004. vol. 2, p. 47-64.

Mytum 2006 – Harold Mytum, « Popular attitudes to memory, the body, and social identity: the rise of external commemoration in Britain, Ireland, and New England », *Post-Medieval Archaeology*, 40, 1, 2006, p. 96-110.

Nielen 2003 – *Lignages d'outremer. Introduction, notes et édition critique*, éd. Marie-Adélaïde Nielen, Paris, Académie des Inscriptions et belles lettres, 2003.

Norris 1977 – Malcolm Norris, *Monumental Brasses : the Memorials*, 2 vols, London / Boston, Faber and Faber, 1977.

Olympios 2018 – Michalis Olympios, *Building the Sacred in a Crusader Kingdom. Gothic Church Architecture in Lusignan Cyprus, c.1209-c.1373*, Turnhout, Brepols, 2018.

Otten-Froux 1993 – Catherine Otten-Froux, « Le retour manqué de Jacques Ier de Chypre », in *Les Lusignans et l'Outre-Mer. Actes du colloque : Poitiers-Lusignan, 20-24 octobre 1993, auditorium du Musée Sainte-Croix, Poitiers*, Poitiers, Université de Poitiers, 1993, p. 228-240.

Papacostas 2018 – Tassos Papacostas, « Manuscript Notes and the Black Death in Rural Cyprus », in Teresa Shawcross, Ida Toth (dir.), *Reading in the Byzantine Empire and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 133-154.

Piacenza 1688 – Francesco Piacenza, *L'Egeo Redivivo, O' Sia Chorographia Dell'Arcipelago, E dello stato primiero, & attuale di quell'Isole, Regni, Città, Popolationi, Dominij, Costumi, Sito, & Imprese, con la breue descrittione particolare sì del suo ambito littorale, che della Grecia, Morea, O' Peloponnese, Di Candia, E Ciprio*, Modène, Soliani, 1688.

Piponnier 2004 – Françoise Piponnier, « Le vêtement occidental à Chypre d'après les pierres tombales », in Brunehilde Imhaus (dir.), *Lacrimae Cypriae : ou Recueil des inscriptions lapidaires pour la plupart funéraires de la période franque et vénitienne de l'île de Chypre*, Nicosie, République de Chypre, Ministère des transports et des travaux publics, Département des antiquités, 2004, vol. 2, p. 89-105.

Plesch 2018 – Véronique Plesch, « Espace et temps, individu et communauté: Le Graffiti comme parole collective », in Laure Pressac (dir.), *Sur les murs: Histoire(s) de Graffitis*, Paris, Éditions du Patrimoine / Centre des monuments nationaux, 2018, p. 74-78.

Rapin 2010 – Thomas Rapin, *Les Chantiers de Jean de France, duc de Berry : maîtrise d'ouvrage et architecture à la fin du XIVe siècle*, thèse de doctorat, Poitiers, Université de Poitiers, 2010.

Rauner 2020 – Anne Rauner, *Ce que les morts doivent à l'écrit. Documents nécrologiques et système documentaire de la 'memoria' au bas Moyen Âge (diocèse de Strasbourg)*, thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2020.

Reverseau 2004 – Jean-Pierre Reverseau, « L'Armement sur les pierres funéraires chypriotes », in Brunehilde Imhaus (dir.), *Lacrimae Cypriae : ou Recueil des inscriptions lapidaires pour la plupart funéraires de la période franque et vénitienne de l'île de Chypre*, Nicosie, République de Chypre, Ministère des transports et des travaux publics, Département des antiquités, 2004, vol. 2, p. 139-157.

Rey 1869 – *Les Familles d'Outre-Mer de Du Cange*, éd. M. E.-G. Rey, Paris, Imprimerie impériale, 1869.

Röhrkasten 2004 – Jens Röhrkasten, *The Mendicant Houses of Medieval London 1221-1539,* Münster, Lit, 2004.

Rudt de Collenberg 1979 – W. H. Rudt de Collenberg, « Les Ibelins aux XIIIe et XIVe siècles », *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, 9, 1977-1979, p. 117-265.

Rudt de Collenberg 1982 – Wipertus Rudt de Collenberg, « Le royaume et l'Église de Chypre face au Grand Schisme (1378-1417) d'après les Registres des Archives du Vatican », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 94, 2, 1982, p. 621-701.

Rudt de Collenberg 1985 – Wipertus H. Rudt de Collenberg, « The Fate of Frankish Noble Families Settled in Cyprus », in P. W. Edbury (dir.), *Crusade and settlement. Papers read at the first conference of the Society for the Study of the Crusades and the Latin East and presented to R. C. Smail*, Cardiff, University College Cardiff Press, 1985, p. 268-272.

Safran 2014 – Linda Safran, *The Medieval Salento. Art and Identity in Southern Italy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014.

Salzmann 2018 – Miriam Rachel Salzmann, « (Re)constructing Aristocratic Religious Identities in 15th Century Cyprus», in F. Daim, *et al.* (dir.), *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen, v. 2: Menschen und Worte. Studienzur Ausstellung "Byzanz & der Westen. 1000 vergessene Jahre"*, Mainz, Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2018, p. 337-350.

Schabel 2013 – Chris Schabel, « Ecclesiastical Monuments and Topography », in N. Coureas, G. Grivaud, C. D. Schabel, « Frankish and Venetian Nicosia » (chapitre III), in D. Michaelides (dir.), *Historic Nicosia*, Nicosie, Rimal, 2013, p. 152-199.

Semoglou 2001 – Athanasios Semoglou, « Portraits chypriotes de donateurs et le triomphe de l'élégance. Questions posées par l'étude des vêtements du XIVe au XVIe siècle. Notes additives sur un matériel publié », in K. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Σ. Ταμπάκη (dir.), *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Thessalonique, University Studio Press, 2001, p. 485-509.

Treffort 2010 – Cécile Treffort, « Espace ecclésial, paysage mémoriel. IXe-XIIIe siècles », in A. Baud (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010, p. 239-252.

Trélat 2020 – Philippe Trélat, « À propos de la découverte des dalles funéraires de Büyük Hammam à Nicosie par le Major Chamberlayne (1887) », *Cahiers d'Études Chypriotes*, 50, 2020, p. 329-350.

Turner 2012 – Terence S. Turner, « The Social Skin », *HAU: Journal of Ethno-graphic Theory*, 2, 2, 2012, p. 486-504.

Wescher 1871 – Carl Wescher, « Notice de plusieurs textes palimpsestes qui se rencontrent parmi les inscriptions grecques de l'Égypte », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1871, 15, p. 275-292.

Examiné par les pairs :
Vincent Debiais (Centre de recherches historiques, École des hautes études en sciences sociales – CNRS, Paris) ;
Michalis Olympios (Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Nicosia).

GRAPH-EAST : la série vidéo - le podcast - le documentaire (2025)

Pourquoi et comment filmer la recherche en action? Sans apporter de réponses définitives, notre travail dessine une intention et une méthode.

En ces domaines, l'exigence économique et son corollaire, sa représentation 'communicante', tient souvent de doxa. Elle en édicte des codes de représentation arbitraires. La télévision a pu ainsi produire un formatage qui en appelle au spectaculaire dans la forme ou le propos. Sa tension vers la découverte tient lieu de scénario. Il s'agit de vulgariser des concepts, rendre compte d'un investissement, ou produire une esthétique consensuelle de la perception du chercheur. Même la sphère internet, pourtant espace de liberté de conception, produit à son tour des formats segmentants dans ses formes d'expression.

Notre démarche pour filmer la mission GRAPH-EAST à Chypre tente de se tenir à l'écart de ces écueils. Elle tient avant tout à la rencontre de nos réflexions et de l'intuition de la responsable du projet Estelle Ingrand-Varenne ; en nous accueillant, non pas comme corps observateur et étranger à l'étude, mais membre à part entière de l'équipe.

Nous avons alors carte blanche pour transmettre bien plus que l'objet de cette mission : une méthode, une incarnation du cheminement intellectuel qui trouvera plus tard son épanouissement dans des livres ou des articles. Ici le hors-champ est présent, le plan-séquence est privilégié, l'ellipse temporelle est réduite, le silence féconde l'imaginaire. Le chercheur n'est jamais soumis à l'œil de la caméra, ni dans sa posture ni dans son discours. Il en résulte une dimension réflexive sur l'engagement de chacun. Nous filmons pour laisser trace de cet espace et ce temps à tous ceux qui ne pouvaient être là, aujourd'hui, et demain.

Philippe Kern Stéphane Kowalczyk

Capter le son, des échanges impromptus, c'est aussi donner à voir. Devant la chapelle royale de Pyrga, après avoir étudié les inscriptions et graffitis des peintures.

La caméra ne contraint jamais l'action. Relevé dans l'église Sainte-Croix de Nicosie.

La diffusion des productions GRAPH-EAST s'appuie sur tous les vecteurs de partage d'information. Ici le QR-Code permet des publications augmentées.

Letamini iusti in domino: et confitemini memorie sanctificationis eius. ps dauid:

ANTE DOMINO

canticum nouum: quia mirabilia fecit.

Saluauit sibi dextera eius: et brachium sanctum eius.

Notum fecit dominus salutare suū

The Musical Instruments in the Early Vernacular Translations of the Psalms (3)

Collective Research

Contributors	*Sigla*
Fabienne Toupin	FT
Ileana Sasu	IS
Katarzyna Jasińska	KJ
Vladimir Agrigoroaei	VA

This study represents a continuation of two previous publications—"The Musical Instruments in the Early Vernacular Translations of the Psalms. Collective Research" (*Museikon*, 3, 2019, p. 67-140), henceforth abbreviated as *Musical Instruments* 2019; and "The Musical Instruments in the Early Vernacular Translations of the Psalms. Collective Research (2)" (*Museikon*, 4, 2020, p. 257-302), henceforth abbreviated as *Musical Instruments* 2020. The study will be finalized in the next issue of *Museikon* (6, 2022) with the addition of the last languages taken into consideration.

Based on the results of the two previous instalments of the collective article concerning the translation choices for the musical instruments in early vernacular Psalters, the teams involved in this comparative research decided to expand the scope of the current research and to prepare the theoretical discussion well before the conclusions of the current study were known.

Their decision was to explore translation clusters, translation units, and linguistic automatisms as far as possible from generativist or translatological ideas, concentrating on precise case studies (often based on the translations of the sacred texts) in order to determine the organic interplay between three main situations in which common coincidences between translations occur: 1) what is common to two or more translations as a result of the transfer of textual units from one text to another (quotations, diorthoses, *formulae*); 2) what is common because of the existence of a common source text (translation clusters, based on translation units); 3) what is simply fixed, innate, and unchangeable in the target language (language automatisms, often coinciding with translation units as well). The studies will the gathered in a volume entitled *Translation Automatisms in the Vernacular Texts of the Middle Ages and Early Modern Period* (eds. Vladimir Agrigoroaei and Ileana Sasu). The first workshop on this subject was organized in Poitiers (4-5 November 2021) by the CÉSCM - UMR 7302 and the Romanian team, supported by a grant of the Romanian Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS/CCCDI – UEFISCDI project PN-III-P4-ID-PCE-2020-2939, within PNCDI III.

Supported by a grant of the Romanian Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS/CCCDI – UEFISCDI project PN-III-P4-ID-PCE-2020-2939, within PNCDI III

Poster for the conference in Poitiers, based on the same decoration of the Master of the Ingeborg Psalter.

Master of the Ingeborg Psalter (French, floruit c. 1195-c. 1210), Initial C: David Playing Bells, after 1205, Tempera colors and gold leaf on parchment. Leaf: 31 × 21.9 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. 66 (99.MK.48), f. 105v.

Courtesy of the Getty Open Content Program.

The *Paris Psalter* in Old English prose and verse. Presentation (VA)

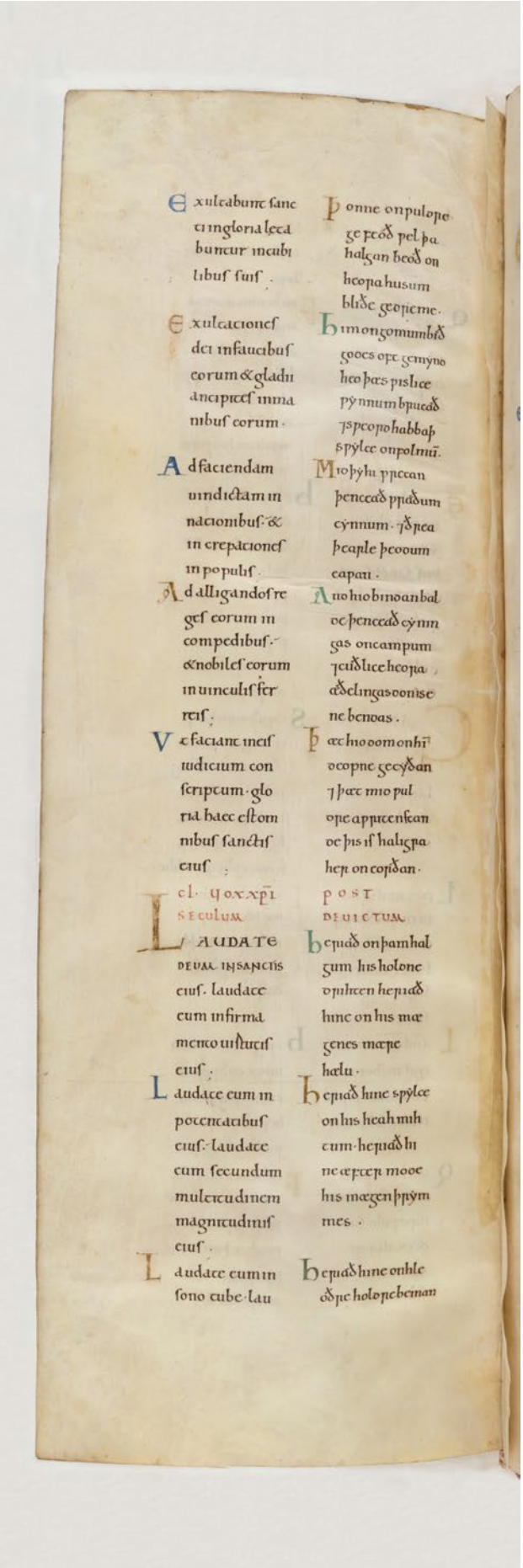
The *Paris Psalter* is a manuscript of an unusual format, now kept in Paris, Bibliothèque nationale de France, f. lat. 8824. It is written in Caroline minuscule (with usual insular developments, in its Old English segments). The manuscript dates back to the mid-11th century, that is, before or after the battle of Hastings, and its illustrations are linked to the tradition of the *Utrecht Psalter* (already presented in the first analysis of the *Eadwine Psalter* Old French version). The *Paris Psalter* is a bilingual manuscript whose texts are displayed in parallel columns: the Latin text of the *Romanum* is presented first, on the left column, while the Old English translation appears in a secondary posi-

	Paris Psalter (editions 2001+1932)	*Paris Psalter* Latin text (ms.)
Ps 32:2	Heriað hine mid hearpum, and on þære tyn-strengean hearpan.	Confitemini domino in cithara. in psalterio decem cordarum psallite ei;
Ps 42:4	þæt ic þonne gange to þinum altere, and to þam gode þe me bliðne gedyde on minum geogoð-hade. Ic þe andette, dryhten, mid sange and mid hearpan.	Introibo ad altare dei ad deum qui letificat iuuentutem meam. Confitebor tibi in cithara deus deus meus.
Ps 46:6	Drihten astah mid wynsume sange and mid bymena stemne.	Ascendit deus in iubilatione. & dominus in uoce tube.
Ps 48:5	Ic onhylde min earan to þam bispellum þæs ðe me innan lærð, and ic secge on þys[sum] sealme hwæs ic wylle ascian,	Inclinabo ad similitudinem aurem meam. aperiam in psalterio propositionem meam.
Ps 56:9	Aris, wuldur min, wynpsalterium and ic on ærmergene eac arise and min hearpe herige drihten.	Exurge gloria mea exurge psalterium & cithara exurgam diloculo.
Ps 67:26	Þyder ealdormen ofstum coman and gegaderade gleowe sungon on þæra manna midle geongra on tympanis togenum strengum, and on ciricean Crist, drihten god bealde bletsige bearn Israela.	Preuenerunt principes coniuncti psallentibus in medio iuuenum tympanistriarum ; in aecclesiis benedicite dominum deum de fontibus israhel.
Ps 70:22	Đær þu þin soðfæst weorc sniome tobræddest, þonne þu gehwyrfdest and hulpe min, and me getrymedest þæt ic teala mihte forþon ic þe andette, ece drihten, and þe on sealmfatum singe be hearpan, Israela god, ece and halig.	Multiplicasti iustitiam tuam & conuersus exostatus es me, nam & ego confitebor tibi in uasis psalmorum ueritatem tuam; psallam tibi in cithara deus sanctus israel.
Ps 80:3	[lacuna in the manuscript]	[lacuna in the manuscript]
Ps 80:4	[lacuna in the manuscript]	[lacuna in the manuscript]
Ps 91:4	Hwæt, ic on tyn strengum getogen hæfde, hu ic þe on psalterio singan mihte oððe þe mid hearpan hlyste cweman, forðon þu me on þinum weorcum wisum ludafest; hihte ic to þinra handa halgum dædum.	In decachordo psalterio cum cantico & cithara quia delectasti me domine in factura tua & in operibus manuum tuarum exultabo
Ps 97:5-6	[lacuna in the manuscript]	[lacuna in the manuscript]
Ps 107:3	Aris nu, wuldur min, þæt ic wynlice on psalterio þe singan mote, and ic ðe on hleoðre hearpan swylce on ærmergen eac gecweme.	Exurge gloria mea exurge psalterium & cithara exurgam diluculo.
Ps 136:2	On salig we sarige swiðe gelome ure organan up ahengan.	In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.
Ps 143:9	Ic niwlice niwne cantic þam godan gode gleavne singe on psalterio, þe him swynsað oft min tyn strengum getogen hearpe, on þære þe ic þe singe swiþe geneahhe.	Deus canticum nouum cantabo tibi in psalterio decem chordarum psallam tibi.
Ps 146:7	Onginnað ge drihte geare andettan, singað gode urum gleawe be hearpan.	Incipite domino in confessione psallite deo nostro in cithara.
Ps 149:3	Herigen his naman neode on ðreatum, on timpano tidum heriað and on psalterio singað georne.	Laudent nomen eius in choro in timpano & psalterio psallant ei.
Ps 150:3	Heriað hine on hleoðre holdre beman	Laudate eum in sono tube lau[...]
Ps 150:4	[lacuna in the manuscript]	[lacuna in the manuscript]
Ps 150:5	[lacuna in the manuscript]	[lacuna in the manuscript]

SOURCES:

For the prose version of the first fifty psalms, I used the edition of O'Neill 2001, p. 136 (Ps 32:2), p. 152 (Ps 42:4), p. 158 (Ps 46:6), p. 160 (Ps 48:5); which does not differ much (a single editorial intervention in the specific case of these segments of text) from the edition of Bright, Ramsay 1907, p. 69 (Ps 32:2), p. 100 (Ps 42:4), p. 111 (Ps 46:6), p. 115 (Ps 48:5).
The quotations from the Old English metrical version of the *Paris Psalter* follow the edition of Krapp 1932, p. 9 (Ps 56:9), 23 (Ps 67:26), 29 (Ps 70:22), 63 (Ps 91:4), 90 (Ps 107:3), 132 (Ps 136:2), 142 (Ps 143:9), 146 (Ps 146:7), 149 (Ps 149:3), and 150 (Ps 150:3).
The Latin text was transcribed from the facsimile of the BnF manuscript, as follows: f. 34v (Ps 32:2), f. 51v-52r (Ps 42:4), f. 57v (Ps 46:6), f. 59v (Ps 48:5), f. 68v, (Ps 56:9), f. 79v (Ps 67:26), f. 84r (Ps 70:22), f. 109v (Ps 91:4), f. 130r (Ps 107:3), f. 161v (Ps 136:2), f. 169v (Ps 143:9), f. 173r (Ps 146:7), f. 175r (Ps 149:3), and f. 175v (Ps 150:3).
The same references can be used for the identification of the Old English manuscript version.

Fig. 2. *Complete view of the last folio of the Old English verse translation from the* Paris Psalter, *from Ps 149:5 to the incomplete verse of Ps 150:3 (ms Paris, Bibliothèque nationale de France, f. lat. 8824, f. 175v). The following folio (f. 176r) presents the first Canticle of Isaiah (cf. Is 12). As already stated, the* Paris Psalter *is a manuscript of a rather unusual format and size (526 x 186 mm ; with an average writing space of 420 x 95 mm); cf. Toswell 1996. The careful alignment of the Latin and Old English text testifies to their parallel transcription.*
Collage of several print-screens of the facsimile available online at the 'Gallica' site of the BnF.
Source: https://gallica.bnf.fr/.



tion, to its right. The two texts are aligned by segments of text corresponding to biblical verses, and it is highly likely that the manuscript reached France during the Middle Ages, as it probably belonged to John, Duke of Berry (1340-1416), according to Ker 1957, p. 440. Fourteen folios are missing or have been cut out, thus explaining the occasional lacunae.

All texts were probably written by the same scribe (*Wulfwinus <cognomento> Cada*, as he presents himself in the colophon), yet the Old English version is made up of two very different translations. The first segment, from Ps 1 to Ps 50 (included), is a prose translation also known as 'King Alfred's Prose Translation of the First Fifty Psalms'. It is followed by a second segment of text which adapts the rest of the biblical book, from Ps 51:6 to Ps 150:3. This other translation (in verse) presents a metrical version which occasionally resembles the metrical segment of the Old English gloss from the *Eadwine Psalter*. Its literary qualities have often been criticized, as its verses would represent a decay of metrical abilities in the language (cf. Griffith 1991).

The psalms are preceded by Old English introductions set out across both columns, thus suggesting that the intended reader could be more accustomed to reading in the vernacular (cf. Emms 1999). Different Old English introductions to the psalms appear in the *Vitellius Psalter*, which was compiled in the same timeframe, but contains a copy of the Latin *Gallicanum*. At the end of the psalms, the *Paris Psalter* also includes the Old Testament canticles, a litany, and various prayers.

The *Paris Psalter*. Linguistic analysis (FT)

The Latin part of the *Paris Psalter* contains the names of four musical instruments and what appears to be a generic name for a whole category of instruments.

The latter is Lat. *organum*, occurring in Ps 136:2 in the phrase *organa nostra*, and translated into *ure organan*. The English word is obviously borrowed from Latin, and its nominative singular form is unclear, *organe* or *organa*. It is supposed to refer to any musical instrument, but the following passage quoted in Bosworth & Toller's *Anglo-Saxon Dictionary* suggests that it might have specifically designated stringed instruments: *Ða organa wæron getogene, and ða bíman gebláwene* (Th. Ap. 25, 15), 'The (stringed?) instruments were struck, and the trumpets blown'—from the Anglo-Saxon version of the story of *Apollonius of Tyre*, edited by Thorpe.

The Latin names of the four musical instruments referred to are *cithara*, *psalterium*, *tuba*, and *tympaniolum*.

Cithara occurs in seven psalms. In Ps 32:2, 56:9, 70:22, and 146:7, the translation is relatively straightforward, the corresponding English item being the feminine noun *hearpe*. *Hearpe* itself appears to have a somewhat generic meaning: "[…] many OE texts allude to stringed instruments of more formal, primarily household, indeed courtly character, both under the generic title *hearpe* and by means of such kennings as *gomen-wudu* (joy-wood) and *gleo-beam* (glee-beam)." (Lapidge *et al.* 2001, 329; emphasis ours). According to the *Thesaurus of Old English*, *hearpe* could refer to a harp or a lyre, although the triangular harp (imported shortly before 900) and the lyre are two distinct instruments. So are the lyre and the zither. Further evidence of the generic meaning of *hearpe* is to be found in Ps 32:2, where OE *on þære tynstrengean hearpan* ("on the ten-stringed harp") translates the Latin phrase *in psalterio decem cordarum*, while elsewhere, as will be seen below, the translator resorts to the loan word *psal-*

terium. In Ps 91:4, although the translator wanders away from and expands the Latin original, the *cithara*–*hearpe* correspondence still holds. Finally, Ps 42:4 and 107:3 present two forms of expansion, *cithara* being rendered respectively by *mid sang and mid heorpan*, "with singing and a harp", and by *on hleoðre hearpan swylce*, "with (lit. in) the sound of the harp that has been already described".

Psalterium refers to a psaltery, a particular kind of zither. Although semantically much more specific, *psalterium* occurs as frequently as *hearpe* in the *Paris Psalter*. In four psalms (91:4, 107:3, 143:9 and 149:3) the Old English text has the loan word *psalterium*, and it is interesting to observe the actual scope of the borrowing process: in all four cases the prepositional phrase *on psalterio* is used, which can be analysed as the English preposition *on*, governing the dative case, followed by the loan word *psalterium* in its Latin dative form. In other words, a Latin inflectional pattern is borrowed alongside a Latin lexeme—this bears testimony to psalterium not being fully integrated in the English word stock by the mid-11th century. We have already underlined in the previous paragraph that in Ps 32:2 it is the rather generic term *hearpe* that translates Latin *psalterium*. Let us just note that in this very psalm the Old English noun is premodified by the compound adjective tynstrenge translating the Latin postmodifier *decem cordarum*; the adjective represents the welding together of the numeral *tin* ("ten") and of the noun *strenge* ("string of an instrument"). In Ps 56:9 we come across the heteregeneous compound *wynpsalterium*, "a joyous psaltery", which can analysed into OE *wyn*(*n*), "delight, pleasure", and Latin *psalterium*. In Ps 48:5 in psalterio is rendered by *on þys*[*sum*] *sealme*, "in these songs/psalms", a metonymic shift in meaning from the musical instrument to the song usually sung when playing the instrument in question.

Tuba, "trumpet", occurs twice in exactly the same morphosyntactic pattern, i.e. in its genitive form in a prepositional phrase: Ps 46:6 *in uoce tube* and Ps 150:3 *in sono tube*. The two Latin phrases appear to be mere variants of each other. Old English too had (at least) two lexemes expressing the idea of a sound, whether emitted by a human being or by another source, viz. *stemn* (and its variant *stefn*), a feminine noun, and *hleoðor*, a neuter one. The item designating a trumpet was the feminine noun *byme* (and its allomorph *bem*). Ps 46:6 reads *mid bymena stemne* in English, a straightforward translation of the Latin phrase, while Ps 150:3 offers the expanded translation *on hleoðre holdre beman* ("with (lit. in) the sound of a gracious trumpet".

▲ Fig. 3. *Illustration for the verse Exodus 15:20 (cf. Vulgate:* Sumpsit ergo Maria prophetissa, soror Aaron, tympanum in manu sua: egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris*) in the 'Old English Hexateuch'. London, British Library, Cotton ms Claudius B IV, f. 92v (2nd quarter of the 11th century-2nd half of the 12th century). Collage of several print-screens of the facsimile available online.*
Source: http://www.bl.uk/manuscripts.

Tympaniolum designates a kind of tambourine that could be held up in the hand. There are two references to that musical instrument in the *Paris Psalter*, in Ps 67:26 (*in medio iuuenum tympanistriarum*) and in Ps 149:3 (*in timpano & psalterio*). Only the second occurrence can be regarded as a direct reference to the instrument, despite what appears to be morphological compression of the word, *tympaniolum* > *tympanum*; here again the English translation is based on the use of a loan word, *on timpano* … and *on psalterio*, in which both *timpanum* and *psalterium* appear in their Latin dative forms. By contrast, the first occurrence is a reference to players of the instrument, *iuuenum tympanistriarum*, "young female drummers or players on the tambourine"; the corresponding psalm in the King James Bible reads *in the midst of young damsels playing on timbrels*.

To conclude, we observed in the *Paris Psalter* several forms of expansion, which are found mostly in the verse part of the manuscript, and can therefore be related to metrical requirements. We also observed the use of three loan words from Latin, *psalterium*, *timpanum*, and the dubious form *organe*. We hypothesize that borrowing from Latin, a very common practice in medieval England, was made easier in the case of musical instruments as there existed similar Roman precursors with which the Angles and the Saxons must have been familiar: "From similarities in instrument forms an element of continuity from earlier Roman and native popular traditions seems increasingly likely." (Lapidge *et al.* 2001, 327).

Discussion

VA: As you already proved, the prose translation from the first part of the OE *Paris Psalter* is usually straightforward and generic. Odd compounds or translation choices appear only in the second (metrical) part of the OE text, probably for prosodic reasons. Is it safe to assume that these choices are largely irrespective of the translation strategy (cf. Nida 1964)—formal in the prose section and dynamic in the metrical part?

The Old English *Vitellius Psalter*. Presentation (VA)

The *Vitellius Psalter* takes its name from the manuscript that preserves it—London, British Library, Cotton Vitellius E. XVIII. Based on its calendar and on several marginal notes (*e.g.* f. 9r, which contains a note concerning a list of monastic list of houses; yet there is also a mention of Ælfwine, abbot of New Minster; etc.), the manuscript was probably copied in Winchester, in a Benedictine context, and belonged either to the abbey of New Minster or to the cathedral priory of St Peter, St Paul, and St Swithun. It dates back to the period immediately before or after the Norman Conquest (third quarter of the 11th century), perhaps to *c.*1060, as the Easter table on f. 13v is accompanied by a cross above the column corresponding to 1060-1087, with a specific dot for the year 1062 (for more details about the dating, see *e.g.* Pulsiano 1998a).

The manuscript was severely destroyed in a fire in 1731 and the remnants of its folios present a bilingual text, Latin and Old English, with the Latin *Gallicanum* as the main version of the manuscript and the Old English translation copied in between the lines or in the margins, as a gloss, perhaps written by a different scribe (cf. Ker 1957, p. 301). The Psalms (f. 18r-131r) has Old English introductions (cf. Pulsiano 1991) and is preceded by a calendar (f. 2v-7v) and a mixed array of Easter, Advent, and Septuagesima calculations, as well as other computistical or prognosticative texts, Easter tables and all sorts of texts for personal use, including medical recipes, riddles, and charms (f. 8r-16v; cf. Pulsiano 1998b). At the end of the psalms, we find the supernumerary Ps 151, without vernacular translation, (f. 131r-131v); the Old Testament Canticles, where the Old English translation reappears (f. 131v-138v) and continues for the Lord's Prayer, Apostles' Creed, *Gloria in excelsis Deo*, and the Athanasian Creed (f. 138v-140v). There is no vernacular gloss translation for the last texts, a litany of saints and lections (f. 140v-146r).

Even though this is a matter of dispute, the *Vitellius Psalter* could be related to the *Arundel OE Psalter*, especially since both of them were probably copied in Winchester, alongside the *Tiberius Psalter* and *Stowe Psalter* (see for this the edition of Rosier 1962, p. xxxii-xxxv).

SOURCES:

For the references to the two edited texts (Latin and Old English) of the *Vitellius Psalter*, see the Rosier 1962, p. 72, 104, 113, 116, 135, 158, 169, 202 (x2), 230, 242 (x2), 275, 337, 352, 358, 362, 363 (x3).

Gallicanum in *Vitellius Psalter* (ed. Rosier 1962)	Old English *Vitellius Psalter* (ed. Rosier 1962)	
Confitemini domino in cithara in psalterio decem chordarum psallite illi.	andettað driht on hearpan on salte tyn strenga singað him.	Ps 32:2
Et introibo ad altare dei ad deum qui laetificat iuuentutem meam. Confitebor tibi in cythara deus deus meus	⁊ ic inga to weofode godes to gode þe blissað geoguð mine. anddette þe on hearpan god god min	Ps 42:4
Ascendit deus in iubilo et dominus in uocae tubae.	[…]h god on wyndreama ⁊ drihten […] stefne byman.	Ps 46:6
Inclinabo in parabolam aurem meam aperiam in psalterio propositionem meam.	on ic ahylde on bispelle earan mine ic atyne on saltere (forsetennesse race) min[…]	Ps 48:5
Exsurge gloria mea exsurge psalterium et cythara exsurgam diluculo.	aris wuldor min aris sealmleoð ⁊ hearpan ic arise on dægred.	Ps 56:9
Praeuenerunt principes coniuncti psallentibus in medio iuuencularum tympanistriarum.	forecomon ealdras geþeodde singendem on midlene gingrena timpana hearpigendra plegendra.	Ps 67:26
Nam et ego confitebor tibi in uasis salmi ueritatem tuam deus sallam tibi in cythara sanctus israhel.	witodlice ⁊ ic andette þe on fatum sealmes soðfæstnesse þine god ic singe þe on hearpan halig israhela.	Ps 70:22
Sumite psalmum et date timpanum psalterium iocundum cum cythara.	nimað sealm ⁊ syllað gligbeam saltere wynsumne mid hearp[…]	Ps 80:3
Bucinate in neomenia tuba in insigni die sollempnitatis nostrae.	bymiað on niwan monðe of byman on mærum dæges simbelnesse ure.	Ps 80:4
In decacordo psalterio cum cantico in cythara.	on tynstrengendum saltere mid cantic on hearpan on citran	Ps 91:4
Psallite domino nostro in cythara in cythara et uoce psalmi	singað driht on hearpan on hearpan ⁊ stefne sealmes	Ps 97:5
in tubis ductilibus et uoce tube corneae. Iubilate in conspectu regis domini	on bymum gelædendlicum ⁊ stefne byman hyrnenre drymað on gesihðe cyninges drihtnes	Ps 97:6
Exsurge psalterium et cithara exsurgam diluculo.	aris saltere ⁊ hearpan ic arise of dægrede	Ps 107:3
in salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.	on sealmum on middele his we ahengon ahoð […] ure.	Ps 136:2
Deus canticum nouum cantabo tibi in psalterio decachorda psallam tibi.	god sang niwne ic singe þe on saltere tintrega ic singe þe.	Ps 143:9
Praecinite domino in confessione psallite deo nostro in cithara.	aginnað driht on andetnesse singað gode urum on hearpan.	Ps 146:7
Laudent nomen eius in choro in tempano et psalterio sallant ei.	he herige naman his on choro on glibe:[…] ⁊ saltere hy singen him.	Ps 149:3
Laudate eum in sono tubae laudate eum in psalterio et cythara.	heriað hine on swege byman heriað hine on saltere ⁊ hearpan.	Ps 150:3
Laudate eum in timphano et choro laudate eum in cordis et organo.	heriað hine on glybeame ⁊ chore heriað hine on heortan ⁊ organadreame.	Ps 150:4
Laudate eum in cymbalis bene sonantibus laudate eum in cymbalis iubilationis	heriað hine on cymballum wel swegendum heriað hine on cimbalum windreamas	Ps 150:5

The Old English version of the *Stowe Psalter*. Presentation (VA)

The *Stowe Psalter*, also known as the *Spelman Psalter*, after the name of its first modern editor (John Spelman, *Psalterium Davidis Latino-Saxonicum vetus…*, London, R. Badger, 1640) is a mid-11th century manuscript now London, British Library, Stowe 2. It was probably copied in Winchester and it probably belonged to the Benedictine abbey of the New Minster. It shares several features with the *Tiberius Psalter*, such as identical prayers added to the end of each psalm, and it is written in a polished Caroline minuscule. The Old English gloss was copied at a later date, sometime in the second half of the 11th century, and some glosses have been erased as well. Latin notes and musical notations were also added in the 12th century, followed by more 14th-15th and modern marginal notes which are beyond the scope of the present study. The manuscript begins with a copy of the psalms (f. 1r-168v), without any preceding calendar, and continues with the Old Testament canticles, in an acaudate version (f. 168v-180v). The manuscript is famous for its ornate initials painted in unusual colours: pink, red, orange, white, yellow, green, and blue. Modern authors also referred to it as *King Alfred's Psalter*, but this was based on a misinterpretation of Thomas Astle (1735-1803), one of the modern owners of the manuscript.

The Latin text of the *Gallicanum* presents many corrections. They are difficult to date, but most of them seem to have been made in the same timeframe as the main text of the manuscript. The OE gloss, written in an insular variant of the Caroline minuscule, was transcribed by a single scribe, with the exception of f. 57r, which was glossed by a second scribe. The editor of the text considers that the scribe "knew little Latin, and relied heavily on his exemplar, the source of all the Roman readings" (Kimmens 1979, p. xx). The *Stowe Psalter* would therefore present us with an Old English translation initially based on the Latin text of a *Romanum* psalter, adapted to the text of the *Gallicanum* for the specific use of this particular manuscript. However, the editor also notes many mistakes originating in a method of mechanical translation, that is, errors that the scribe had made "particularly near the beginning of the manuscript", thus demonstrating "the scribe's superficial knowledge of Latin" (Kimmens 1979, p. xx).

SOURCES:

For the references to both version (Latin and Old English) in the *Stowe Psalter*, see Kimmens 1979, p. 56, 81, 88, 91, 106, 124, 132, 157 (x2), 178, 187 (x2), 212, 260, 271, 276, 279, 280 (x3).

	Latin *Stowe Psalter* (ed. Kimmens 1979)	OE *Stowe Psalter* (ed. Kimmens 1979)
Ps 32:2	Confitemini domino in cithara in psalterio decem chordarum psallite illi	andettað drihtne on hearpan on saltere tynstrenga singað him
Ps 42:4	Et introibo ad altare dei ad deum qui laetificat iuuentutem meam. Confitebor tibi in cithara deus deus meus…	ic infare to weofode godes to gode þe geblissað on iuguðe mine. ic andette ðe on hearpan god min
Ps 46:6	Ascendit deus in iubilo et dominus in uoce tubae.	astah god on wyndreame ⁊ driht on stefne byman
Ps 48:5	Inclinabo in parabolam aurem meam aperiam in psalterio propositionem meam	ic ahylde on bigspelle eare min ic atyne on saltere forgesettenysse mine
Ps 56:9	Exsurge gloria mea exsurge psalterium et cythara exsurgam diluculo	aris wuldor min aris saltere ⁊ hearpa ic arise on dægred
Ps 67:26	Preuenerunt principes coniuncti psallentibus in medio iuuencularum tympanistriarum.	forcomon ealdras geþeodd syngendum on middele mædena glywiendra
Ps 70:22	Nam et ego confitebor tibi in uasis psalmi ueritatem tuam deus psallam tibi in cithara sanctus israel.	soðes ⁊ ic andette þe on fatum sealmes soðfeæstnysse þine god ic singe þe on earpan halig israhele
Ps 80:3	Sumite psalmum et date tympanum psalterium iocundum cum cythara	nimiað sealm ⁊ syllað gligbeam saltere wynsume mid hearpan
Ps 80:4	Buccinate in neomenia tuba in insigni die sollempnitatis nostrae	blowað on heomon of byman on mærum dæge symelnysse eowre
Ps 91:4	In decachordo psalterio cum cantico in cithara	on tynstrengum saltere mid cantice on hearpan
Ps 97:5	Psallite domino in cythara in cythara et uoce psalmi	singað drihtne on hearpan ⁊ stefne sealm.
Ps 97:6	in tubis ductilibus et uoce tubae corneae Iubilate in conspectu regis domini	on byman aslagenum ⁊ stemne byman hyrnendre drymað on gesihðe cyninges drihtnes
Ps 107:3	Exurge psalterium et cythara, exurgam diluculo…	aris saltere ⁊ earpan ic aryse ondægred ⁊…
Ps 136:2	In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra	on sealmum on middele his we ahengon dreamas ure
Ps 143:9	Deus canticum nouum cantabo tibi in psalterio decachordo psallam tibi	god sang nywne ic singe þe on saltere tynstrengum ic synge þe
Ps 146:7	Precinite domino in confessione psallite deo nostro in cythara	anginnað on andetnysse singað gode ure on hearpan
Ps 149:3	Laudent nomen eius in choro in tympano et psalterio psallant ei	herian hi naman his on werode on gliwbeame ⁊ saltere hi singan him
Ps 150:3	Laudate eum in sono tubae laudate eum in psalterio et cythara	heriaþ hine on swege byman heriað hine on saltere ⁊ hearpan
Ps 150:4	Laudate eum in tympano et choro laudate eum in chordis et organo	heriað hine on gligbeame ⁊ werode heriað hine on strengum ⁊ orgenadream
Ps 150:5	Laudate eum in cymbalis bene sonantibus laudate eum in cymbalis iubilationis	heriað hine on cimbalum wel swegendum heriað hine on cimbalum wyndreamas

The Old English version of the *Tiberius Psalter*. Presentation (VA)

Tiberius Psalter is the name given to an incomplete or acaudate manuscript dating back to the 11th or 12th century, now London, British Library, Cotton Tiberius C VI. It was damaged when the Cotton Library was partly destroyed by fire in 1731. Parts of the folios were removed when the manuscript was rebound in 1894 and each leaf was mounted into the pages of a modern book. Several quires of the manuscript are also missing at the end.

As already stated in the previous manuscript descriptions, the Old English gloss of this codex shares many readings with those of the *Stowe* and *Vitellius Psalters*. However, the interlinear gloss is incomplete, as it skips many words of the Latin text. The main difference is that the Latin version of the *Tiberius Psalter*, its main text, is a copy of the *Gallicanum*. This could explain the scribe's reluctance to transcribe words which did not correspond to what he probably read in his source (most certainly a copy of a *Romanum* version). In other situations, he transcribed "the Roman gloss over the Gallican variant", leading to a number of errors, and he was also "careless in his copying", initiating many errors as well (cf. Campbell 1979, p. xxii-xxiv).

The manuscript is a common psalter (without the end matter—Old Testament Canticles, prayers and litany—, as it is either incomplete or acaudate). It starts with lunar and paschal tables, as well as a diagram of Life and Death (f. 2r-7r); it continues with the prefatory image cycle with scenes drawn from the Old and New Testaments (f. 7v-16r). The particular nature of this manuscript is that the next folios (f. 16v-18r) contain drawings of musical instruments with descriptions in Latin. They are followed by the prefaces to the psalter, prayers and an *Ordo Confessionis* (f. 19r-27v); a Latin sermon, *De septiformi spiritu* accompanied paragraph by paragraph by its Old English version (f. 28r-30r); two Latin prayers (f. 30r); and finally the *Gallicanum* text of Psalms proper (f. 31r-129v), which ends at Ps 113:11. The Old English gloss is transcribed as an internlinear gloss, in a smaller hand, above the Latin text.

The manuscript is well-known to art historians for its prefatory cycle of images. Nevertheless, the most interesting images for the present study are the depictions of biblical musical instruments painted on f. 16v-18r: the *nabulum*, that is 'nabla' (also identified as *psalterium*); the psaltery (again *psalterium*), separate from *nabulum*; the *tympanum*; the *cythara*; the bell (*tintinabulum*), the *sabuca*; the *pennola*; the bagpipe (*corus*); the *bumbulum*; and another type of *corus*; with a depiction of David playing the psaltery in between them (f. 17v).

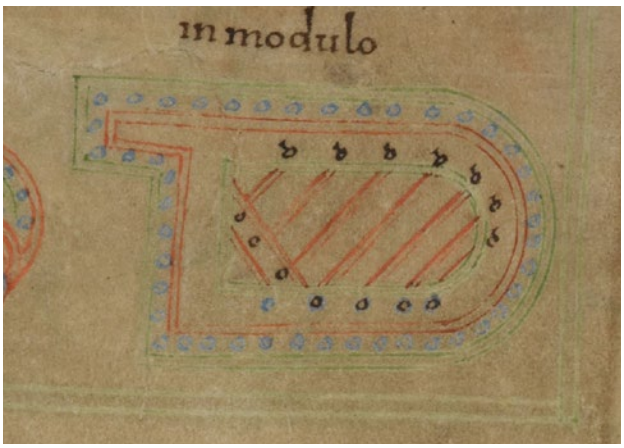
SOURCES:

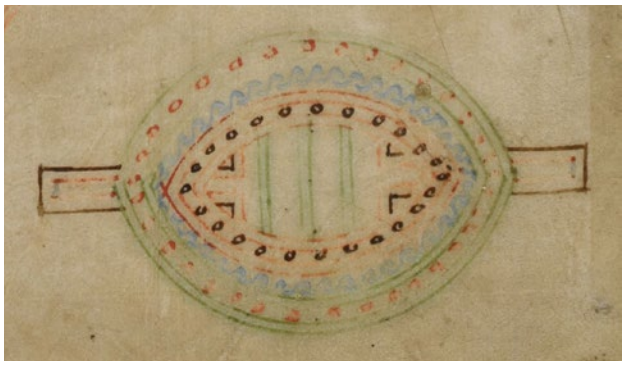
For the references to both version (Latin and Old English) in the *Tiberius Psalter*, see Campbell 1974, p. 75, 108, 118, 121, 142, 167, 178-179, 212 (x2), 241, 254 (x2), 289.

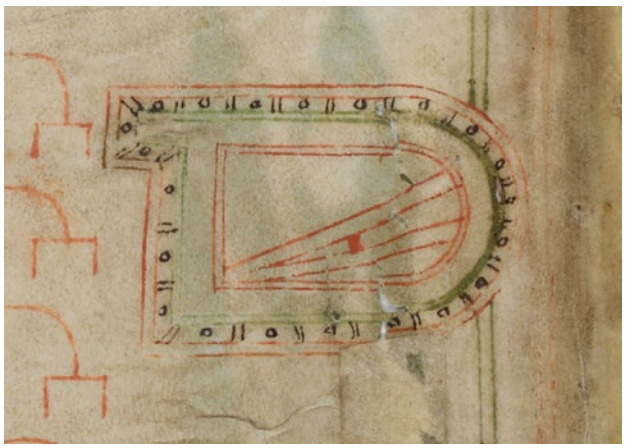
Latin *Tiberius Psalter* (ed. Campbell 1979)	OE *Tiberius Psalter* (ed. Campbell 1979)	
Confitemini domino in cythara; in psalterio decem cordarum psallite illi	andettað on heapan tyn strenga singað	Ps 32:2
Et introibo ad altare dei; ad deum qui letificat iuuentutem meam. Confitebor tibi in cythara deus deus meus;	ic inga to weofede godes to gode þe geblissað geogoðe mine ic andette þe on hearpan god god min	Ps 42:4
Ascendit deus in iubilo; dominus in uoce tubae.	astah <in celos> on wyndreame drihten on stæfne byman	Ps 46:6
Inclinabo in parabolam aurem meam; aperiam in psalterio propositionem meam.	ic ahylde eare min ic atyne saltere race mine	Ps 48:5
Exurge gloria mea, exurge psalterium et cythara; exsurgam diluculo.	aris wuldor sealmleoð ⁊ hearpsweg ic arise on dægred	Ps 56:9
Preuenerunt principes coniuncti psallentibus; in medio iuuencularum tympanistriarum.	forecomon ealdras geþeodde singendum on middele gliwmædena	Ps 67:26
Nam et ego confitebor tibi in uasis psalmi ueritatem tuam deus; psallam tibi in cithara sanctus israel.	ic andette þe on fatum soþfæstnisse þine; ic singe þe on hearpan halig.	Ps 70:22
Sumite psalmum, et date tympanum; psalterium iocundum cum cythara.	nimaþ psealm ⁊ sellað gligbeam salter wynsumne mid hearpan.	Ps 80:3
Bucinate in neomenia tuba; in insigni die solennitatis nostrae.	of byman on mærum dæg simbelnesse.	Ps 80:4
In decacordo psalterio; cum cantico in cythara.	on tynstrengendum saltere mid cantice on hearpan.	Ps 91:4
Psallite domino in cythara, in cythara et uoce psalmi;	on hearpan ⁊ stefne sealmes.	Ps 97:5
in tubis ductilibus et uoce tubae corneae. Iubilate in conspectu regis domini;	on bymun geglædendlicum ⁊ stefne byman hyrnenre drymaþ on gesihþe cyninges;	Ps 97:6
Exurge psalterium et cythera; exurgam diluculo.	aris saltere ⁊ hearpan ic arise of dægred.	Ps 107:3
[acaudate manuscript]	[acaudate manuscript]	Ps 136:2
[acaudate manuscript]	[acaudate manuscript]	Ps 143:9
[acaudate manuscript]	[acaudate manuscript]	Ps 146:7
[acaudate manuscript]	[acaudate manuscript]	Ps 149:3
[acaudate manuscript]	[acaudate manuscript]	Ps 150:3
[acaudate manuscript]	[acaudate manuscript]	Ps 150:4
[acaudate manuscript]	[acaudate manuscript]	Ps 150:5

Fig. 4-8. *Drawings of musical instruments in ms. London, British Library, Cotton Tiberius C vi:* tympanum *(f. 16v);* psalterium *(f. 16v);* cythara *(f. 16v);* corus *(f. 17r); and* chorus *with four strings (f. 18r).*

Source: print-screens after the online facsimile of the *Tiberius Psalter*, http://www.bl.uk/







Several instruments from this list are mentioned in the text of the *Gallicanum*. Leaving aside the *nabulum*, which is almost redundant given the presence of the *psalterium* next to it—*Nabulum est quod grece dicit*ur *psalterium quod a psalendo dicitur ad similitudinem deldae id est in modum deldae littere ad similitudinem cythare* (f. 16v), the first instrument that interests us here is the *tympanum*—*Hoc est tympanum hoc est forma tympani tympanum pellis pillacis est inflata abens calamos .ii.*^{os} *in labiis & unum in collo* (f. 16v). At the beginning of the second column of the same leaf the psaltery is described and depicted—*Psalterium est quasi in modum clypei quadrati & corde eius contrariae sunt ab imo in altum* (f. 16v) —, while the *cythara* appears in the lower segment in an incoherent and corrupted text probably mentioning Tubal-Cain and his parents Zillah and Lamech—*Hoc est forma cythare qui prius fuit cytharista. id est toba*[l] *filius s<t>ellae &iemres & psalterium ab eis ortum distat ut in modulo.* On f. 17r, the bagpipe is also mentioned—*Corus est pellis simplex cum duabus cicutis.* Finally, there is another type of *chorus* which does not have anything in common with the first one—*Haec est forma eiusde*m *chori quattuor chordas habet de ligno modulatus chorus est* (f. 18r). The descriptions are adapted from the Pseudo-Hieronymian letter *Ad Dardanum de diversis generibus musicorum* (early 9th century). See for instance the description of the instrument *chorus* in this other text, as it specifies that in the old times, it used to be a simple type of bagpipe, made out of skin with two pipes (one for inflation, the other for the emission of sound), being used in synagogues (*Synagogae antiquis temporibus, fuit chorus quoque simplex, pellis cum duobus cicutis aeriis, et per primam inspiratur, secunda vocem emittit).* The images are by no means real, nor do they correspond to an actual instrument. They are "fanciful and unworkable", as this was an attempt at a sort of "biblical archaeology" (Page 1981, p. 111; cf. Hammerstein 1959).

Comparative linguistic analysis of the *Vitellius*, *Stowe*, and *Tiberius Psalters* (FT)

The Latin and English texts of the three psalters are very similar, and for that reason we will treat them together, commenting on occasional divergences.

The three psalters contain more names of musical instruments, both in Latin and in English, than the *Paris Psalter*. Here again our starting point will be the Latin sections, which contain the names of six musical instruments (but only four in the *Tiberius Psalter*), and a generic name for a whole category of instruments.

As in the *Paris Psalter*, the generic name in question is Lat. *organum*, occurring in Ps 136:2 in the phrase *organa nostra*. It is translated into *dreamas ure* in the *Stowe Psalter* (henceforth SP), and not translated in the *Vitellius Psalter* (VP) nor in the *Tiberius Psalter* (TP), but for different reasons that we will briefly go into. TP is an incomplete or acaudate manuscript, whose last psalm containing a reference to a musical instrument is Ps 107:3. This is why other segments of the English text of TP will be mentioned below as missing. Corresponding to *suspendimus organa nostra*, VP has the nonsensical passage *we ahengon oððe ahoð* […] *ure*. The noun of interest to us, determined by the possessive *ure*, is missing, perhaps because of the damage suffered by the manuscript in the 1731 Cottonian fire, and the verbal form *ahoð* has no justification. Compared with OE *aho*, "*suspendo*", *ahoð* looks like a variant of the third person singular form of *ahon* in the present tense (*ahehþ*), but it lacks a syntactic subject, its present tense is not adequate, and it is made semantically redundant by the preceding *ahengon* (the right verb form corresponding to the perfect *suspendimus*). We could conclude that the scribe who translated the Latin text in VP had only superficial knowledge of Latin, like the translator who produced the English gloss in SP.

To go back to *dreamas ure* ("our instruments of music") in SP, we observe that the translator chose a generic item to render Lat. *organum*: *dream* is a polysemic masculine noun meaning I) "joy, pleasure, gladness, mirth", and with metonymic shift II) "what causes mirth; an instrument of music, music, rapturous music, harmony, melody, song" (Bosworth & Toller 1954, s.v. *dream*). Lat. *organum* also occurs in Ps 150:4 (in VP and SP) in the phrase *in cordis et organo*. In both instances *organum* is translated into OE *organadream*, a heteregeneous compound that seems heavily redundant (< Latin loan *organe* or *organa*, "instrument of music" + OE *dream*, "instrument of music"). Unlike the authors of *A Thesaurus of Old English*, we cannot interpret OE *organadream* as meaning "the sound of a musical instrument" in the context of Ps 136:2 (the corresponding psalm in the King James Bible reads *On the willows in the midst thereof we hung up our instruments*).

The Latin names of the six musical instruments referred to in the three psalters are *cymbalum*, *c*(*h*)*orda*, *cithara*, *psalterium*, *tuba*, and *tympanum* (*vide supra*: *tympaniolum*), but the first two are missing in acaudate TP. By comparison with the *Paris Psalter*, only the first two nouns are new, and we will therefore deal with the others first. As in the *Paris Psalter*, these items do not have the same frequency at all.

Latin *cithara* is the most frequent item—there are ten instances of it in VP and SP, and eight in TP. On all occasions (32:2, 42:4, 56:9, 70:22, 80:3, 91:4, 97:5, 107:3, 146:7, 150:3), *cithara* is rendered by OE *hearpe*, a high-frequency item with a rather generic meaning ("a stringed instrument", cf. previous section). The noun occasionally misses an <*r*> (Ps 32:2 in TS) or an <*h*> (Ps 70:22 in SP), but is almost always part of the prepositional phrase *on hearpan*, which thus seems to have a formulaic status in the Psalters considered. Latin *in cythara* is once (Ps 91:4 in VP) expanded into *on hearpan on citran*, in which we identify the feminine Old English noun *cit*(*e*)*re*, "a harp, lyre"; given the semantic overlapping, and given the absence of any metrical requirements, it is almost impossible to account for this singular translation choice.

Psalterium, also a high-frequency item, occurs nine times in VP and SP, and six times in TP. By contrast with the *Paris Psalter*, not once is the loan word *psalterium* used. The Old English glosses always have *saltere*, a masculine noun whose written form is evidence that the consonant cluster /*ps*/ was already impossible word-initially in Old English. In Ps 32:2 *in psalterio decem chordarum* is rendered by *on salte*(*re*) *tynstrenga*, where *saltere* is postmodified by a phrase in the genitive plural, lit. "a psaltery of ten strings" (by contrast, a compound adjective is used in the *Paris Psalter*, which has *on þære tynstrengean hearpan*, lit. "a ten-stringed psaltery", cf. section 1). A quite unexpected translation of *psalterium* is found in Ps 56:9, where VP and TP both have *sealmleoð*, another semantically redundant compound (< *sealm*, "a psalm, a song" + *leoð* "a song, a poem"). *Sealmleoð*, "a psalm", is premodified by the noun *wuldor*, "glory", in TP – where *psalterium* is thus translated into a phrase meaning "glorious psalm". This translation choice is somewhat reminiscent of Ps 48:5 in the *Paris Psalter*, where *in psalterio* is rendered by *on þys*[*sum*] *sealme*, "in these songs/psalms". The same metonymic shift in meaning from the musical instrument to the song usually sung when playing the instrument in question is attested in VP and TP. (Incidentally, the shift is also at work in the verb *sealmian* (not used in the psalters), one of the seven OE verbs meaning "to play a harp".)

The nouns *tuba* and *tympanum* are less frequent. There are four occurrences of *tuba* in VP and SP, against three in TP. The prepositional phrases already encountered in the *Paris Psalter*, viz. *in uoce tubae* and *in sono tubae*, are also present in Ps 46:6 and Ps 150:3 (the latter missing in TP); they are rendered straightforwardly by OE *on stefne byman* and *on swege byman* respectively. *Stefn*, a variant form of *stemn*, has already been described (*vide supra*); *sweg* is a masculine noun referring here to the kind of regulated sound made by means of a musical instrument. In Ps 80:4 *tuba* translates into *of byman* in the three psalters, the preposition *of* being required by the preceding verbs *bymian* (VP) and *blawan* (SP), "to blow, make a sound with a trumpet", but as there is no verb at all in TP, that part of the English psalm becomes nonsensical. Finally, let us observe the translations of the more complex *in tubis ductilibus et uoce tube corneae* (Ps 97:6), where two wind instruments are designated: *tuba ductilis* is taken to be the Latin expression for trombone (Herbert *et al.* 1997, 70), while *tuba cornea* refers to a wind instrument made of horn or resembling a horn ("a cornet", but not in the present sense of the word). The latter part of the Latin segment is unsurprisingly translated into *stefne byman hyrnen*(*d*)*re* in the three psalters ("in the sound of trumpets made of horn"), but one scribe was apparently less successful in rendering the former part, *in tubis ductilibus*, into English. The adjective ductilis means "that may be led, guided, or conducted", hence, with reference to a brass intrument, "that may be hammered out thin". That segment in SP reads *on byman aslagenum*; since *aslagen* is the past participle of *aslean*, "to strike, beat, hammer", this option can be regarded as a perfectly acceptable semantic calque of Latin. So can the translation choice in VP, *on bymum gelædendlicum*, based on the equivalence

between Latin *ducere* and OE *lædan*. But quite obviously, *on bymun geglædendlicum*, found in TP, can be attributed to a misreading of *gelædendlicum* in VP: *gelædendlic* means "what is easily led or beaten out", whereas *geglædendlic* is probably a neologism derived from *geglædian*, "to make glad, to gladden, to appease". Such misreading must have been favoured by the kind of metonymic shift already observed with OE *dream* ("mirth" > "what causes mirth; an instrument of music, music"), and which can be further exemplified by OE *gliw* ("glee, joy, mirth" > "music"). *Gliw* gives rise to a whole lexical field—*gliwbeam*, "a musical instrument", *gliwcræft* "art of playing an instrument", *gliwian*, "to play an instrument", *gliwmæden*, "a female instrumentalist", etc. – and we find it hard not to analyse the misreading *geglædendlic* in TP in the light of the pervasiveness of the theme of joy and mirth.

Tympanum occurs four times in VP and SP, and only once in TP (Ps 67:26). By contrast with the *Paris Psalter*, where the translator simply borrows the word from Latin (*vide supra*), in the three psalters examined here the native compound *gliwbeam* (and its variant *gligbeam*) is systematically used. The term is presented as having the generic meaning "a musical instrument" by Roberts *et al.* (2000), but according to Bosworth & Toller (1954) it specifically designates a timbrel: the evidence gathered in VP, SP, and TP tends to prove Bosworth & Toller right. As in the Paris Psalter, we find a passage in Ps 67:26 indirectly referring to the instrument by way of those who play it: the Latin phrase *in medio iuuencularum tympanistriarum* ("in the midst of young female players on the tambourine"), which is formed with the two nouns *iuvencula*, "maiden", and *tympanistria*, "a female drummer", translates into the quite precise but clumsy on *midlene gingrena timpana hearpigendra plegendra* in VT, and into the more effective but vaguer *on middele mædena glywiendra* in SP and *on middele gliwmædena* in TP (both probably meaning "in the midst of young female instrumentalists").

The two nouns we are left with, *cymbalum* and *c(h)orda*, are not found in the *Paris Psalter* nor in acaudate TP. They are low-frequency items in VP and SP: *cymbalum* occurs twice in the same psalm (Ps 150:5), while *c(h)orda* occurs once only (Ps 150:4). The Latin phrase *in cymbalis* is straightforwardly rendered by *on cymballum*, thanks to the borrowing of the Latin term (but the dative plural inflection *-um* is native). There seems to have existed two forms of the Old English noun designating a cimbal, viz. *cimbal*, *-es* (masculine) and *cimbala*, *-an* (masculine). We come across Latin *c(h)orda* in Ps 150:4, which in isolation means "a string of an instrument of music", but whose meaning in context could sometimes be interpreted as "a lyre", if Gaffiot (1934, s.v. *chorda*) is to be trusted. The equivalent of Latin *in c(h)ordis et organo* reads *on strengum and orgenadream* in SP (with OE *streng* "a string of an instrument of music"), but *on heortan and organadreame* in VP – a translation that can only be accounted for by scribal confusion between feminine *corda*, *-ae* ("a string") and neuter *cor, cordis* ("the heart"). Here again we must conclude that the scribe who translated the Latin text in VP knew little Latin and had insufficient proficiency in that language for the task he had engaged in.

To briefly conclude, the texts of VP, SP, and TP are strikingly close to one another. They contain more names of musical instruments, both in Latin and in English, than the *Paris Psalter*. And yet, not all the instruments depicted in TP's prefatory cycle of images (f. 16v-18r) are represented linguistically in the three psalters: the *nabulum*, the *tintinabulum* (bell), the *sabuca*, the *pennola*, the *corus* (bagpipe), the *bumbulum* are, regrettably, absent from the texts, and therefore the early English names designating them cannot be commented on.

Discussion

IS: Even though there are no direct connections between the drawings of the *Tiberius Psalter* and the translation choices from the OE text of the Psalms, the presence of the instrument *c(h)orus* among those drawings can account for a specific cultural phenomenon restricted to the insular milieu. In the previous instalments of the current article (cf. *Musical Instruments* 2019, p. 96, 97, and 2020, p. 263, 281-283), it was already noted that the same word *c(h)orus* was rendered as 'crwth' in some Old Irish and Middle English translation choices (*Surtees Psalter* and Richard Rolle). In French, the Latin word was assimilated to *carole* ('a carol'), i.e. a dance and music performance, and led to various confusions, such as *tous les enstrumens de cordes* (Pierre de Paris), similar to *cordes* from MEGPP, which follows its French source (*corde*). Since the Old Irish word *crott* is a generic designation of the category of stringed instruments (including 'harp' and 'lyre'), could the use of the Old English word fall into the same category, being influenced by the fact that the Latin word *chorus* could refer to musical instruments in general, as well (cf. *Musical Instruments* 2020, p. 263, s.v. Jacopo Bisagni)? There are two more options to take into account: a loan from the Welsh language or an internal development of the English language.

Fig. 9. *A modern crwth.*
Source: Amgueddfa Cymru—National Museum Wales.

The Old English gloss of the *Eadwine Psalter*. Presentation (VA)

The complex structure of the trilingual manuscript known as the *Eadwine Psalter* was already presented in the first instalment of the current paper (see *Musical Instruments…* 2019, p. 80-81), where special attention was given to the Old French version transcribed as a gloss of the last column of text in that manuscript, the Latin *Hebraicum*. The Old English text was transcribed as a gloss of the Latin *Romanum*, which occupies the middle column of the same manuscript (Cambridge, Trinity College, ms. R.17.1, dated to *c.*1155-1160 and probably compiled at the local Cambridge priory of Christ Church).

Similar to the odd situation of the Old French text, which was transcribed by five different scribes, the Old English text is also composite. Research agrees that at least five different scribes copied the Old English gloss of the *Hebraicum*, out of the thirteen scribal hands identified in the entire manuscript (Webber 1992): *OE scribe 1*—f. 7r-44v, f. 164r/25-170v/11, f. 164r-170v, f. 173r-252v, f. 261r-262r, f. 262v-266r, f. 266v/35-271r/23, f. 271v/23-275r/15, f. 275v-276r; *OE scribe 2*—f. 141r, f. 143r/13-32, f. fol. 149r, f. 151v/9-16, f. 280va/1-5-281r, f. 282rv; *OE scribe 3*—f. 141v-143r/12, f. 143v-148v, f. 149v-151v/8, f. 152r-164r/24, f. 170v/12-172v, f. 253r-260v; *OE scribe 4*—f. 276v-277v, f. 278va/5-280vb/19; *OE scribe 5*—f. 266v/1-34, f. 271r/23-271v/22, f. 274r/15-34, f. 277v-278rb/7. The vernacular English hands rely on a mix of Caroline and insular minuscule typical of the mid-12th century Old English scribes (Webber 1992; cf. Pulsiano 1989). It is hard to identify the links between the Old English text of the *Eadwine Psalter* and its possible sources or models in other insular vernacular translations, but a certain segment of text (from Ps 90:15-95:2) presents a metrical translation that can be related to the one copied in the second part of the *Paris Psalter*. For more aspects of the entire translation, see O'Neill 1992. One should also note the presence of an Old English translation for the supernumerary Ps 151.

SOURCES:

For the references to both manuscript texts (Latin and Old English) in the *Eadwine Psalter*, see the f. 54v, 75v, 82r, 84v, 99v, 116r, 123r-v, 145r, 165r, 173v-174r, 195v, 243v, 254r, 258r, 261r, 262r.

The Old English text of the manuscript was already presented in *Musical Instruments…* 2019, p. 81. The text transcribed below follows the Harsley 1889, vol. 2, p. 50, 74, 80-81, 83, 96, 113-114, 122, 146 (x2), 162, 171 (x2), 190, 228, 237, 241, 243, 244 (x3).

Latin *Romanum* in the *Eadwine Psalter* (ms.)	OE *Eadwine Psalter* (ed. Harsley 1889)	
Confitemini domino in cythara. in psalterio decem cordarum psallite ei.	Ondettæþ drihtne on eærpungum ⁊ on psalterum tyen strenga singæþ him	Ps 32:2
Introibo ad altare dei ad deum qui laetificat iuventutem meam. Confitebor tibi in cythara deus deus meus.	Ic ingonge to wifode godes to gode þe geblissiæð giogoðe mine. Ic ændete ðe on heærpæn god god min	Ps 42:4
Ascendit deus iniubilatione. & dominus in uoce tube.	Æstigæþ god on winsumnesse dræme ⁊ drihten on stefne bimæn	Ps 46:6
Inclinabo adsimilitudinem aurem meam. aperiam inpsalterio propositionem meam.	Ic Onhilde to gelicnesse eære min ic ontine on spaltere foregesetenesse minre	Ps 48:5
Exurge gloria mea exurge psalterium & cythara. exurgam diluculo.	aris wuldor min aris Saltere ⁊ hearperas ic arise on morgen.	Ps 56:9
Preuenerunt principes coniuncti psallentibus. IN medio iuuenum timpanistriarum.	Forecomon eældermæn togeþiedde singendum on midle gingra gliewmedene plegiendra mid timpanan.	Ps 67:26
& ego confitebor tibi inuasis psalmorum. ueritatem tuam psallam tibi in cythara deus sanctus israel.	⁊ ic ændette þe on fatum salmesængæ soðfestnesse þine ic singe þe on heærpæn god hælig israhele	Ps 70:22
Sumite psalmum & date timpanum. psalterivm iocundum cum cythara.	Nimad sealm ⁊ sellað swieg salter wynsum mid hearpan.	Ps 80:3
Canite initio mensis tuba. indie insignis sollempnitatis uestrae.	Singoð on frumon monþum byman on dege fyr symbelnesse eowre.	Ps 80:4
In decachordo psalterio cum cantico & cythara.	þet ic on tin strengum getogen hefde | hu ic ðe on sælterio singæn meæhte | oðð þe mid heærpæn hliste cwemæn…	Ps 91:4
Psallite deo nostro in cythara. incythara & uoce psalmi.	Singæþ gode ure on hearpæn on heærpæn ⁊ stefne psealmæ.	Ps 97:5
IN tubis ductilibus & uoce tube cornee. iubilate inconspectu regis domino.	on bymæn geleddon ⁊ stefne byme horn wynsumiaþ on gesihþe kynges	Ps 97:6
exurge psalterium & cythara. exurgam diluculo.	Aris wuldor min ærise sæltere ⁊ heærpæn ic arise on morgen	Ps 107:3
IN sallicibus inmedio eius. suspendimus organa nostra.	On singendum on middæn his we hengon swegas ure.	Ps 136:2
Deus canticum Nouum cantabo tibi. inpsalterio decemcordarvm psallam tibi.	god sang niwne ic singe þe on saltre tien strengan ic singe þe.	Ps 143:9
Incipite domino in confessione. psallite Deo nostro IN cythara.	Onginnað dryhtene on andetnesse singað gode ure on hearpan.	Ps 146:7
Laudent nomen eius in choro in tympano. & psalterio psallant ei.	Hergæð nomæn his on þrete on swege ⁊ sælteræ singæþ him.	Ps 149:3
Laudate eum in sono tube; laudate eum in psaltero & cythara.	herigæð hine on swege bymæn hergæþ hine on psæltere ⁊ herpe.	Ps 150:3
Laudate eum IN tympano & choro; laudate eum in cordis & organo.	hergæð hine on hylsongæ ⁊ ðreæt hergæð hine on heortan ⁊ orgænum.	Ps 150:4
Laudate eum incymbalis benesonantibus; laudate eum incymbalis iubilationis	hergæð hine on cymbalum wel cwegendum hergæd hine on cymbalum wynsumnesse	Ps 150:5

The Old English gloss of the *Eadwine Psalter*. Linguistic analysis (FT)

Unlike the Old English gloss in the three psalters just examined, the Eadwine gloss is not the work of one man—it was copied by at least five different scribes out of the thirteen scribal hands identified in the entire manuscript. However, it contains the same names of musical instruments, both in Latin and in English, as VP and SP. In terms of frequency, a comparison with these psalters and with the Paris Psalter is also adequate, cithara and psalterium being clearly the commonest items.

The Latin section of the *Eadwine Psalter* thus contains the names of six musical instruments, *cymbalum*, *corda*, *cithara*, *psalterium*, *tuba*, and *tympanum*, plus a generic name for a whole category of instruments, *organum*.

Organum shows up in Ps 136:2 as part of the sentence *suspendimus organa nostra*, which translates into *we hengon swegas ure* (where SP has *dreamas ure*). Here yet another generic name is used, the masculine noun *sweg*. We have already come across *sweg* in section 2 (*on swege byman*, Ps 150:3) with the meaning of "sound made by a musical instrument"; but the noun refers here to any musical instrument (Roberts *et al.* 2000, p. 718). Lat. *organum* also occurs in Ps 150:4 in the phrase *in cordis et organo*, glossed as *on heortan and orgænum*, where we identify the same scribal confusion as in VP between *corda*, *-ae* ("a string") and *cor*, *cordis* ("the heart").

Latin *cithara* is almost always found in the prepositional phrase in cythara, corresponding to *on hearpan*. Unsurprisingly in such a late text (second half of the 12th century), the dative inflexion <*-an*> is more often spelt <*-æn*>, which we interpret as a sign of a merger to come—the two Old English short vowels /*æ*/ and /*a*/ were to fall together in Middle English. *In cythara* is once translated into *on eærpungum* (Ps 32:2), where it is not so much the dative plural inflexion <*-um*> that attracts our attention as the preceding derivational suffix <*-ung*>. Indeed, *hearpung* does not refer to a harp but to the act/activity of playing the harp; absent any metrical requirements, we find it difficult to account for the metonymic shift "on/with the harp" > "in (the) acts of playing the harp". Another translation choice involving metonymic modulation is found in Ps 56:9, where *exurge psalterium & cythara* is rendered by *aris saltere and hearperas*: the second noun, *hearper*, does not designate the harp but the harpist. This is all the more unsettling as it can be compared to Ps 107:3, where the translation *ærise sæltere and heærpæn* is quite straightforward. We assume that the agentive suffix <*-er*> in *hearperas* is due to contamination, i.e. "the blending of forms, words, or phrases of similar meaning or use so as to produce a form, word, or phrase of a new type" (OED, s.v. contamination). The preceding noun *saltere* ("psaltery") must have been wrongly interpreted as ending with the agentive suffix <*-er*>, thus bringing the similar *hearper* to the mind of the glossator. If contamination is indeed at work, it should be noted that it is a particular form of contamination which does not produce a novelty in terms of form, *hearper* ("a harpist") being already available in the Old English word stock.

As regards the translation of *psalterium*, we observe here again the use of the noun *saltere*, the loan word *psalterium* being absent. In Ps 32:2, 48:5 and 150:3 the native word is spelt with the initial <*sp*> cluster, a characteristic that had not been noted in the other texts, and metathesis can be observed in the form on *spaltere* in Ps 48:5. Corresponding to the phrase *in psalterio*, the Old English text alternates between a singular form (Ps 48:5, *on spaltere*), and a occasional plural one (Ps 32:2, *on psalterum*), as already observed with *in cythara*. To refer to the ten-stringed psaltery, two translation strategies are used: postmodification by a phrase in the genitive plural, (*on psalterum*) *tyen strenga*, in Ps 32:2, or by a compound adjective, *on saltre tien strengan* in Ps 143:9, as evidenced by the dative singular inflectional suffix <*-an*> (<*-ean*> in the *Paris Psalter*).

Let us now turn to Latin *tuba*, corresponding to OE *byme*. The prepositional phrases present in the four psalters examined so far, viz. *in uoce tubae* and *in sono tubae*, are also to be found here; they are rendered by OE *on stefne byman* (Ps 46:6) and *on swege byman* (Ps 150:3) respectively, which are exact translations of the gloss in VP and SP. The translation of the more complex *in tubis ductilibus et uoce tube corneae* (Ps 97:6), as we have seen, involves reference to the trombone and to a wind instrument made of horn or resembling a horn ("a cornet", but not in the present sense of the word): the result is OE *on bymæn and stefne byme horn*. Whoever glossed the former part of the Latin segment has shunned difficulty thanks to omission, i.e. by simply not translating *ductilis* into English. The latter part, to be compared with *stefne byman hyrnen(d)re* in VP, SP, and TP, is rendered by *stefne byme horn*, an ungrammatical sequence due to *byme* lacking a genitive inflection and to *horn* lacking an adjectival suffix (lit. "in [the] sound trumpet horn"). This strongly suggests that here, maybe to a greater extent than in other parts of the *Eadwine Psalter*, the English text was viewed not so much as a translation properly speaking as a gloss with essentially a mnemonic function. This is reminiscent of much of Ælfric's grammatical terminology.

Tympanum, rendered in the *Paris Psalter* by a loan word from Latin, and by the native compound *gliwbeam* in VP, SP, and TP, translates here in three different ways: I) in Ps 67:26 the loan word *timpanum* is resorted to; II) in Ps 150:4 the noun *hylsong* ("a timbrel") is used, a newcomer in this description; III) in Ps 80:3 and 149:3 the noun *sweg* is used, which we have already come across. From a semantic perspective, the latter is an instance of underspecification, in so far as *sweg* refers either to unregulated, confused sound ("noise, din, crash") or to "regulated, modulated or articulate sound" as uttered by a human being or as emitted by an instrument of music (Bosworth & Toller 1954, *s.v. sweg*). Finally, as in the four psalters examined so far, we find a passage in Ps 67:26 indirectly referring to the instrument by way of those who play it: the Latin phrase *in medio iuuenum timpanistriarum* corresponds to the precise but awkward *on midle gingra gliewmedene plegiendra mid timpanan*, which is somewhat reminiscent of *on midlene gingrena timpana hearpigendra plegendra* found in VT. From a syntactic point of view, the sequence in the *Eadwine Psalter* is clearer and involves a participial clause, *plegiendra mid timpanan*. (For the noun *gliewmæden*, "(young) female instrumentalist" cf. TP.)

As in VP and SP, *cymbalum* occurs twice in the same psalm (Ps 150:5), while *corda* occurs once only (Ps 150:4). The Latin phrase *in cymbalis* is straightforwardly rendered by *on cymballum*, thanks to the borrowing of the Latin term (but here again the dative plural inflection *-um* is native). With respect to the translation of *corda*, we note the very same scribal confusion between feminine *corda*, *-ae* ("a string") and neuter *cor*, *cordis* ("the heart") as in VP—Latin *in cordis et organo* corresponds to OE *on heortan and orgænum*.

General conclusion for the Old English section (FT)

This paper investigates the names of musical instruments found in translations of the psalms from Latin into late Old English, i.e. the state of the English language in the 11th and 12th centuries, based on evidence from five psalters—the *Paris*, *Vitellius*, *Stowe*, and *Tiberius Psalters*, and the OE gloss of the *Eadwine Psalter*. As the paper is a contribution to a collective research project based on comparative philological study of early Bible translations (cf. *Museikon*, 3, 2019, p. 67), our focus was on translation choices, and more occasionally on morphological analysis of the nouns concerned.

The evidence we have of the existence and diversity of musical instruments in Anglo-Saxon England comes both from documentary sources (i.e. literary and historical records) and from archaeological finds that have uncovered "a remarkable diversity, from small, tinkling metal bells and shrill pipes made from bird-bones, to large stringed instruments of elaborate and sophisticated design." (Lapidge *et al.* 2001, p. 328). In other words, there is ample archaeological evidence that instrumental music was quite a popular activity in everyday life in Anglo-Saxon England, and translators can therefore be expected to have been familiar with a fairly wide array of musical instruments.

Examination of the three pages in the *Thesaurus of Old English* (Roberts *et al.* 2000) dedicated to music and musical instruments reveals that the latter fell into three main categories: 1) percussion instruments such as cymbals, timbrels and drums; 2) wind instruments ranging from pipes and flutes to the more resonant trumpets; III) stringed instruments, a category in which lyres, harps and zithers figured strongly, but which also included fiddles. We could assume that the context of the early vernacular translations of the psalms would make it necessary for us to distinguish between that rich secular tradition and the sacred tradition, but "[t]he division between the religious and the popular is to some extent an arbitrary one for, as Bede's account of Cædmon illustrates, the evolution of Christian musical expression must from the outset have benefitted greatly from the vigour and diversity of indigenous popular music." (Lapidge *et al.* 2001, p. 327).

Logically enough, the evidence gathered from the five psalters shows that not all the names of instruments of music attested in Old English are used. Only those corresponding to Latin names found in the Biblical text are. This is why, for instance, pipes and flutes are missing in the category of wind instruments, or fiddles in that of stringed instruments.

The English texts examined here differ in terms of idiomaticity. Undeniably, the English version of the *Paris Psalter*, whether the prose translation known as "King Alfred's Prose Translation of the First Fifty Psalms" or the verse translation that follows, tends to be more idiomatic than the other four texts, which are glosses. (As we went along, we occasionally pointed out translations whose result was unidiomatic English. See also the verbless sentences in the *Tiberius Psalter*, among others.) Hardly a coincidence. Alfred's prose translation and the metrical translation that follows are audience-oriented texts (Alfred's prose was meant to educate, and the verse was meant to be listened to), while glosses are not. This is why we would like in conclusion to relate the differences observed in terms of idiomaticity to the notions of formal and dynamic equivalence as outlined by Eugene Nida (1964). Dynamic equivalence is defined as a translation that has the same effect on its audience as the original text had on its audience, and the *Paris Psalter* belongs to that category. But formal equivalence implies a correspondence of linguistic units: word, phrase, clause, and sentence. Word-by-word glossing represents the logical extreme of formal equivalence, and its result can be unidiomatic Old English as we have observed.

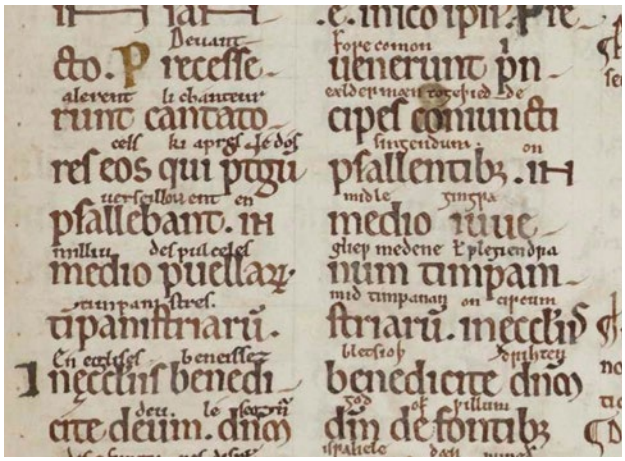
Discussion

VA: Given the composite nature of the Old English gloss of the *Eadwine Psalter* and the rare occasions in which its scribes made a direct translation from the Latin text, uninfluenced by previous translations (cf. the supernumerary Ps 151), the links with the neighbouring Old French gloss (transcribed between the lines of the *Hebraicum*) are very rare, but they do include the odd translation choices for *organa* in Ps 136 and in the same supernumerary psalm (cf. *Musical Instruments* 2019, p. 83, 90). This suggests that some translation choices should be re-evaluated from a comparatist point of view.

However, these mutual influences between the Old French and the Old English text do not appear in the segments of English text which are derived from other sources. From this particular point of view, the most interesting situation is that of the translation choice for the Latin word *tympanistriae*. The English scribes of the *Eadwine Psalter* seem to ignore what was written in the French text in the neighbouring column (or perhaps that other text was not yet written at the time of the transcription of the English text) and created an elaborate repetition of verbs which resembles the one from the *Tiberius Psalter*. From a purely linguistic point of view, your opinion was that the Eadwine sequence was clearer and that the Tiberius one was clumsy. However, since Tiberius precedes Eadwine, and since the Eadwine gloss is interlinear, the simplification in the *Eadwine Psalter* can be an accident determined by the limited space available (*vide infra*). If the *Tiberius Psalter* sequence precedes that of the *Eadwine Psalter*, what could be the reason for the elaborate and almost tautological repetition of words in this segment of the text?

▼ Fig. 10. *Detail of the online facsimile of the* Eadwine Psalter, *f. 116r (Ps 136). Left column (*Hebraicum*) with the Old French text; right column (*Romanum*) with the Old English gloss. Print screen of the image available at the Trinity College Library, Cambridge, website.*

Source: https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/.



Old Polish Psalters of the Middle Ages. *Saint Florian Psalter* and *Pulawy Psalter* (KJ)

THE *SAINT FLORIAN PSALTER*. The earliest (preserved) psalter translation into Polish dates back to the end of the 14th century or to the beginning of the 15th century. It probably originated in Silesia (in Kłodzko), and it was written by several scribes, some of which also worked in Kraków. The Psalter is linked to the person of queen Jadwiga of Poland (1373/1374-1399; r. 1384-1399). In the 16th century, the manuscript was taken out of Poland. It ended up in the library of a monastery of canon regulars, namely in the Abbey of St. Florian near Linz (Austria) where it was kept until 1931. This is where its name comes from—the *Saint* (or *Sankt*) *Florian Psalter*. It was returned to Poland in 1959 and is currently kept in the National Library of Poland in Warsaw (MS 8002 III).

The manuscript is an in folio of 298 leaves, written in Gothic Textura (Blackletter). In addition to the text of the Psalter, it also contains an introduction in the form of two prologues by Ludolph of Saxony, the Athanasian Creed (within the text of Ps 118, between verses 16 and 17) and the Canticles of the Old Testament. The manuscript is richly illuminated with ornate initials and miniatures.

The work belongs to the so-called Ferial Psalter type, i.e. those to be recited during the following days of the week. Its layout is octagonal—from Sunday to Sunday. The text itself is trilingual: after each Latin verse, a Polish translation is added, followed by the German one. This suggests that it was made for a comprehensively educated person.

The Psalter was translated in accordance with St. Jerome's principle of literal translation of the Bible. This is why the language may often seem incomprehensible and its syntax illogical. However, the desire to maintain the parallelism to the source text and its message directly translates into the artistic form of the work, which is the nucleus of the Polish biblical style. There are many lexical, inflectional, and syntactic archaisms in the text. However, the text presents Czech influences in the form

Fig. 11. *Saint Florian Psalter, folio 18r, MS 8002 III, National Library of Poland, Warsaw. Illumination of a naked man playing a stringed instrument, next to the illuminated initial of Ps 13 (*Dixit insipiens in corde suo: non est Deus*).*
Courtesy of the POLONA Open Access Policy.

SOURCES:

For the references to the *Saint Florian Psalter* manuscript version, see f. 51vb, 76ra, 83va, 85vb, 100va, 117va, 126vb, 151vb, 173va, 182vb, 209vb, 266ra, 278rb, 283vb, 288ra, 288rb. For the transliterated and transcribed text, see: Twardzik *et al.* 2006. For the references to the *Pulawy Psalter* manuscript version, see p. 123, 176, 191, 196, 227, 264, 282, 329, 370, 388, 437, 541, 564, 575, 581, 583. For the transliterated and transcribed text, see: Twardzik *et al.* 2006.

	Saint Florian Psalter (ed. Twardzik *et al.* 2006)	*Pulawy Psalter* (ed. Twardzik *et al.* 2006)
Ps 32:2	Spowiadajcie sie Gospodnu w gęśloch, w żałtarzu dziesiąci strun śpiewajcie jemu	Chwalcie Gospodna w gęślech i w żołtarzu o dziesiąci strun śpiewajcie jemu
Ps 42:4	Spowiadać ci sie będę w gęśloch, Boże, Boże moj. Przecz jeś smętna, dusze moja, i przecz mie mącisz	Chwalić cie będę w gęślech, Boże, Boże moj. Przecz jeś smętna, dusza moja, i przecz mie mącisz
Ps 46:6	Wstąpił jest Bog w pieniu a Gospodzin w głosie trąby	Wst*ą*pił jest Bog w pieniu <i> Gospodzin w głosie trąby
Ps 48:5	Nakłonię w podobieństwo ucho moje, otworzę w żałtarzu położenie moje	Nakłonię w podobieństwo ucho moje, o*ł*tworzę w żołtarzu umysł moj
Ps 56:9	Wstań, sławo moja, wstań, żałtarzu i gęśli! Wstanę na świtaniu	Wstań, chwało moja, wstań, żołtarzu i gęśli! Wstanę na świtaniu
Ps 67:26	Przeszli są książęta przyłączeni śpiewającym pośrzod młodziczek bębennic	Uśpieszyli sie książęta przytowarzyszeni śpiewającym pośrzod młodziczek bębennic
Ps 70:22	Bo i ja spowiadać ci sie będę we sędziech psalmowych, pra<w>dę, Boże, śpiewać będę tobie na gęśloch, święty Israhel	Bo i ja chwalić cie będę w sędoch psalmowych, prawdę twoję, Boże, śpiewać ci będę na gęśloch, święty Israhel
Ps 80:3	Weźmicie psalm a dajcie bęben, żałtarz wiesioły *z* gęślmi	Weźmicie psalm a dajcie bęben, żołtarz wiesioły z gęślmi
Ps 80:4	Trębicie w godną trąbę we znamienity dzień świecenia waszego	Trębcie w godną trąbę w znamienity dzień god waszych
Ps 91:4	w dziesiąci strun żałtarz*u*, *z* pienim i *z* gęślmi	w dziesiąci strun żołtarzu, z pienim, w gęśloch
Ps 97:5	Pojcie Gospodnu w gęśloch, w gęśloch i we głosie psalmowem	Gędźcie Gospodnu w gęśli, <w gęśli> i głosem psalmowym
Ps 97:6	w trąbach giących i głosem trąby rogowej! Śpiewajcie w obeźrzeniu krola Gospodna	w trąbach giących i głosem trąby rogowe! Śpiewajcie przed krolem Bog*i*em
Ps 107:3	Wstań, żałtarzu i gę<ś>li, wstanę na świtaniu	Wstań, żołtarzu i gęśli, wstanę na świtaniu
Ps 136:2	Na wirzbach w pośrzodku jej zawiesieli jesmy organy nasze	Na wirzbach pośrod jej zawiesilismy organy nasze
Ps 143:9	Boże, pienie nowe piać będę tobie, na żałtarzu dziesiąci struny<m> piać będę tobie	Boże, pienie *no*w*e* piać będę tobie, na żołtarzu dziesiąci strun gąść będę tobie
Ps 146:7	Śp*ie*wajcie Panu w chwale, pojcie Bogu naszemu w gęślech	Śpiewajcie Gospodnu w chwale, pojcie Bogu naszemu w gęślach
Ps 149:3	Chwalcie imię jego w gęślach albo w ko*r*ze, w bębnie <i> w żałtarzu gędzicie jemu	Chwalcie imię jego w korze, w bębnie i żołtarzu pojcie jemu
Ps 150:3	Chwalcie ji w źwięce trąby, schwalcie ji w żałtarzu i w gęślich	Chwalcie ji w źwięce trąby, chwalcie ji w żołtarzu i w gęśloch
Ps 150:4	Chwalcie ji w bęb<ni>e i w gęślich, chwalcie ji w strunach i w organiech	Chwalcie ji w bębnie i w korze, chwalcie ji w strunach i w organiech
Ps 150:5	Chwalcie ji we zwonkach dobrze wz<ni>ących, chwalcie ji we zwonkoch wiesiela albo radostnych	Chwalcie ji w zwonkoch dobrze brzniących, chwalcie ji we zwonkoch wiesiela

bnut si motus fuero ego au
tem in misericordia tua spe
rauu

Alż mocz mne weselicz
se bodu acz porusżon bodu
ale ia w mnie loserdzu twoie
in vinal iehn nadzeio

Dy to betrulen mich dy
frewin sich abich erwegit
werde ich werlich in dyne
barmeherzikeit hoffe

Exultabit cor meum in sa
lutari tuo cantabo domino
qui bona tribuit mihi et
psallam nomini domini al
tissimi

Weselicz se bodze serze mo
ie wezbawcnu twoiem pacz
bodu gospodnu ieusze dobro
ty dal iest mne·ypacz bodu
yniemu gospodnowemu bar
zo wisokemu

Sich frewit mim herze in
dinen erlosunge ich singe
gote der di guten gegebn h
at mir vnde singe dem namen

gotis dem obirsten

Dixit insipiens mor
de suo non est deus
Rzekł iest żalosni naserzu
twoiem ne boga

Is sprach der vnwisse mi
nem herczin nicht ist got
Corrupti sunt et abhomi
nabiles facti sunt in studijs
sius non est qui faciat bo
num·non est usque advnum
Zkażem so yżadanocz so
se żrzmih wnaikach swogi
ch·ne iest kto bi vczinił dob
rego·ne iest aż do iednego
Czu brochin sint sy vnde
vnmenschlich wordin sint
sy in irem fluse nicht ist der
do tut gut·nicht ist bis czu
eyne

Dominus prospexit super
filios hominum·ut videat
si est intelligens aut requi
rens deum

Gospodzin zueba welizał
iest nalim hurzike bi widzał

of Bohemianisms. Moreover, dialectal features characteristic of Lesser Poland also occur, shedding more light on the sources of the translation.

EDITIONS: Ganszyniec *et al.* 1939; Wydra, Rzepka 2004 (fragments); Twardzik *et al.* 2006.

ONLINE FACSIMILE: https://polona.pl/.

THE *PULAWY PSALTER*. The second of the extant translations of the Book of Psalms into Old Polish was written at the end of the 15th or the beginning of the 16th century and is the work of a single scribe. The place and circumstances of its creation are unknown. After changing owners several times in the 18th century, it became part of the Czartoryski family collection in Puławy. Its name is associated with this town. Today it is kept in the Princes Czartoryski Library in Kraków (MS 1269 I).

The manuscript consists of 312 leaves, is relatively small, and has 16 lines per folio, with one folio having only 14. After the Psalter follow the Old Testament Canticles and the Athanasian Creed. The manuscript is partially illuminated, and its typical decorations include large initials.

The *Pulawy Psalter* also contains a breakdown of the Psalms by feriae. Each psalm is preceded by a Latin incipit and a Polish commentary (*argumentum*) explaining the allegorical meaning of the psalm. These explanations were taken from the typological lecture of the psalms by Ludolph of Saxony. It was probably a prayer book for a lay person or a cleric (of a lower rank).

The text is very similar to the *Saint Florian Psalter*. It is believed that both translations derived from a common archetype, perhaps from the so-called *Kinga's Psalter*. The differences between them concern mainly syntax and the lexicon. Compared to the first translation, the *Pulawy Psalter* is, however, much more modern in its linguistic aspect. Thus, it is closer to the standards of the spoken Polish language of the times.

EDITIONS: Słoński 1916; Wydra, Rzepka 2004 (fragments); Twardzik *et al.* 2006.

ONLINE FACSIMILE: https://polona.pl/.

GENERAL REFERENCES: For more information about the scribes of the Psalter and basis of the texts, see the previous article (*Musical Instruments… (2)*, 2020). For general information about the *Saint Florian Psalter*, see: Gębarowicz 1965, Michałowska 2011. For the language of the *Saint Florian Psalter*, see: Cybulski 1988, 1992. For the illuminations of the *Saint Florian Psalter* see: Śnieżyńska-Stolot 1992. For general information about the *Pulawy Psalter*, see: Kuraszkiewicz 1986, Michałowska 2011. On the Old Polish musical terms, see: Szydłowska-Ceglowa 1977. On the analysis of the word *żołtarz*, see: Nitsch 1948.

Old Polish equivalents of the Latin *psaltērium*

The lexical choices for the names of musical instruments in the *Saint Florian Psalter* and the *Pulawy Psalter* are almost identical. These are respectively: *gęśle* (Latin *cithara*), *żałtarz* || *żołtarz* (Latin *psaltērium*), *trąba* (Latin *tuba*), *bęben* (Latin *tympanum*), *zwonki* (Latin *cymbalum*), *organy* (Latin *organa*). This may be the result of several factors: automatic translation, limited vocabulary within this semantic group, or a common text source base. The hypothesis that the *Saint Florian Psalter* and the *Pulawy Psalter* were derived from the same, unpreserved text – the so-called *Kinga's Psalter* – is quite popular. Furthermore, the Czech influence on the Old Polish translations is often considered as a possibility (for a concise comparative analysis of Czech and Polish translations of the Psalms, see the previous article (*Musical Instruments…* (2), 2020).

Selected text material confirms the close relation between the two oldest Polish translations of the Book of Psalms. Among the Old Polish names of musical instruments presented above, I would like to focus on the equivalents of the Latin *psaltērium*. These are: *żałtarz* (attested in the *Saint Florian Psalter*) and *żołtarz* (attested in the *Pulawy Psalter*). Both words derive from the Old Greek *ψαλτήριον*, which was first adopted into Latin (*psaltērium*) and then into Old High German (*saltāri*). It was subsequently borrowed from Old High German into Czech (*žaltář*), and Czech was a direct source for the Old Polish words in the process of borrowing (for the etymology of Czech *žaltář* and Polish *żałtarz*, see the previous articles: *Musical Instruments…* (1), 2019; (2), 2020). The difference at the beginning of words: *-ża-* || *żo-* is explained in various ways. For example, *o* in the word *żołtarz* could be analogous to the similar word *ołtarzyk* 'prayer book' (Brückner 1927, p. 661). It can also be related to a phonetic variation during the adaptation phase of the loanword. The possibility of two different direct sources of the borrowing (Czech and German) should also be taken into consideration. For the sake of simplicity, I treat both forms as phonetic variants of the same word.

The most significant phase in the development of the word *żałtarz* || *żołtarz* occurs precisely during the Old Polish period. In the *Old Polish Dictionary* it is noted that the word under discussion had three meanings: 1) 'stringed musical instrument, type of harp, lyre' (primary meaning), 2) 'one of the books of the Old Testament, a book of Psalms' (secondary meaning, numerously attested), 3) 'exequiae' (secondary meaning, occasionally attested, OPD XI, p. 590-591). This loanword appears to serve translation purposes only, as it was found only in the biblical texts (in relation to the musical instrument). In addition to the translations of the psalters, it was also recorded in the earliest Polish translation of the Old Testament—*Bible of Queen Sophia*, and in a medieval Polish prayer book.

It is worth noting that another loanword borrowed directly from Latin—*psałterz* (< *psaltērium*)—also appears in Old Polish. However, it only referred to the Book of Psalms (OPD VII, p. 390). However, the word is only attested on one occasion in the *Old Polish Dictionary* (from 1484). In the later stages of the development of the Polish language, the word *psałterz* will completely supersede the word *żałtarz* || *żołtarz* in the sense of 'collection of psalms'. Further direct Polish borrowings (from Greek *ψαλτήριον* and Latin *psaltērium*): *psalterion* || *psałterion* || *psalterium* for the designation of a multi-stringed instrument appeared much later (19th century) and are used in specialist jargon to this day (Szydłowska-Ceglowa 1977, p. 79).

Distinctly, *żałtarz* || *żołtarz* is the most common equivalent of the Latin *psaltērium*. Other words appear very occasionally in its stead, *e.g.* the Bohemism *żalm* (< Latin *psalmus* < Old Greek *ψαλμός*; in Polish, another word of the same origin was more widely used—*psalm*, see: Basaj, Siatkowski 2006, p. 494). It had three meanings in Old Polish: 1. 'part of the Book of Psalms, psalm', 2. 'musical instrument', 3. 'person who sings psalms' (OPD XI, p. 543). All of them, however, are rarely attested in the text sources. Another example, the Old Polish word *gęśle*, refers only to the 'stringed musical instrument, the type of zither' (OPD II, p. 412). Typically, this word was most often used as an equivalent of the Latin *cithara* (cf. also presented psalms in which *gęśle* appears), but exceptionally appears as a translation of the Latin *psaltērium*.

With the new translations of the Bible (especially from the second half of the 16th century), the Latin *psaltērium* began to be translated using other words such as: *harfa*, *skrzypce*, *lutnia*. Thus, translators began to depart from the medieval methods of translation which consisted in

rendering the Latin text as closely as possible. Thus, one can speak of a change towards modern names (Szydłowska-Ceglowa 1977, p. 78). *Żałtarz* || *żołtarz* has fallen into disuse. First, its meaning for a musical instrument disappeared, and then it was completely replaced by the related word *psałterz*—'Book of Psalms'.

Bibliographical Abbreviations:

Basaj, Siatkowski 2006 – Mieczysław Basaj, Janusz Siatkowski, *Bohemizmy w języku polskim. Słownik*, Warsaw, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.

Bosworth, Northcote 1954 – Joseph Bosworth, Toller T. Northcote, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Glasgow / New York / Toronto, Oxford University Press, 1954 [1898].

Bright, Ramsay 1907 – *Liber Psalmorum. The West Saxon Psalms, being the prose portion, or the 'first fifty,' of the so-called Paris Psalter*, ed. James Wilson Bright, Robert Lee Ramsay, Boston / London, D. C. Heath and Co., 1907.

Brückner 1927 – Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927.

Emms 1999 – Richard Emms, "The scribe of the Paris Psalter", *Anglo-Saxon England*, 28, 1999, p. 179-183.

Campbell 1974 – *The Tiberius Psalter, edited from British Museum MS Cotton Tiberius C vi*, ed. A. P. Campbell, Ottowa, University of Ottowa Press, 1974.

Cybulski 1988 – Marek Cybulski, *Język piętnastowiecznej części Psałterza floriańskiego. Ortografia, fonetyka, fleksja*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1988.

Cybulski 1992 – Marek Cybulski, "O roli wzoru czeskiego w kształtowaniu się polskiego słownictwa psałterzowego w XV wieku", *Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego*, 37, 1992, p. 17-31.

Gaffiot 1934 – Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

Ganszyniec *et al.* 1939 – Ryszard Ganszyniec, Witold Taszycki, Stefan Kubica, *Psałterz floriański łacińsko-polsko-niemiecki*, Lviv, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1939.

Gębarowicz 1965 – Mieczysław Gębarowicz, *Psałterz floriański i jego geneza*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965.

Griffith 1991 – M. S. Griffith, "Poetic language and the Paris Psalter: The decay of the Old English tradition", *Anglo-Saxon England*, 20, 1991, p. 167-186.

Hall, Meritt 1960 – J.R. Clark Hall, D. Meritt, *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press, 1960 [1894].

Hammerstein 1959 – Reinhold Hammerstein, "Instrumenta Hieronymi", *Archiv für Musikwissenschaft*, 1, 2, 1959 , p. 117-143.

Harsley 1889 – *Eadwine's Canterbury Psalter*, ed. Fred Harsley, 2 vols., London, Early English Text Society / N. Trübner, 1889.

Herbert, Wallace, Cross 1997 – Trevor Herbert, John Wallace, Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Ker 1957 – N. R. Ker, *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

Kimmens 1979 – *The Stowe Psalter*, ed. Andrew C. Kimmens, Toronto / Buffalo / London, The Centre for Medieval Studies, University of Toronto / University of Toronto Press, 1979.

Kuraszkiewicz 1986 – Władysław Kuraszkiewicz, "Psałterz puławski nie pochodzi z drugiej polowy XV wieku", in *Polski język literacki. Studia nad historią i strukturą*, Warsaw / Poznań, PWN, 1986.

Lapidge *et al.* 2001 – Michael Lapidge *et al.* (dir.), *The Blackwell Encyclopaedia of Anglo-Saxon England*, Malden / Oxford / Carlton, Blackwell, 2001 [1999].

Michałowska 2011 – Teresa Michałowska, *Literatura polskiego średniowiecza*, Warsaw, PWN, 2011.

Nida 1964 – Eugene Nida, *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill, 1964.

Nitsch 1948 – Kazimierz Nitsch, *Studia z historii polskiego słownictwa*, Rozprawy Wydziału Filologicznego, vol. LXVII, Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 1948.

OED – *The Oxford English Dictionary* [https://www-oed-com/].

O'Neill 1992 – Patrick Paul O'Neill, "The English version", in *The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*, dir. Margaret T. Gibson, T. A. Heslop, Richard William Pfaff, London / University Park, Modern Humanities Research Association / Pennsylvania State University Press, 1992, p. 123-138.

O'Neill 2001 – *King Alfred's Old English Prose Translation of the First Fifty Psalms*, ed. Patrick P. O'Neill, Cambridge, Mass., The Medieval Academy of America, 2001.

OPD – *Słownik staropolski (Old Polish Dictionary)*, ed. Stanisław Urbańczyk, Kraków, Instytut Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk, 1953-2002.

Page 1981 – Christopher Page, *Anglo-Saxon 'Hearpan': Their Terminology, Technique, Tuning and Repertory of Verse 850-1066*, York, PhD diss., University of York, 1981.

Pulsiano 1989 – Philip Pulsiano, "The scribes and Old English gloss of the Eadwine's Canterbury Psalter", *Proceedings of the PMR Conference*, 14, 1989, p. 223-260.

Pulsiano 1991 – Phillip Pulsiano, "The Old English Introductions in the Vitellius Psalter", *Studia Neuphilologica*, 63, 1991, p. 13-35.

Pulsiano 1998a – Phillip Pulsiano, "Abbot Ælfwine and the Date of the Vitellius Psalter", *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 11, 2, 1998, p. 3-12.

Pulsiano 1998b – Phillip Pulsiano, "The Prefatory Matter of London, British Library, Cotton Vitellius E. xviii", in *Anglo-Saxon Manuscripts and Their Heritage*, ed. Phillip Pulsiano, Elaine M. Treharne, Aldershot, Ashgate, 1998, p. 85-116.

Roberts, Kay, Grundy 2000 – Jane Roberts, Christian Kay, Lynne Grundy, *A Thesaurus of Old English* (2 vols.) (King's College London Medieval Studies 11), Amsterdam / Atlanta, Rodopi B.V., 2000 [1995].

Rosier 1962 – *The Vitellius Psalter, edited from British Museum MS Cotton Vitellius E. xviii*, ed. James L. Rosier, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1962.

Słoński 1916 – Stanisław Słoński, *Psałterz puławski*, Warsaw, Gebethner and Wolff, 1916.

Szydłowska-Ceglowa 1977 – Barbara Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.

Śnieżyńska-Stolot 1992 – Ewa Śnieżyńska-Stolot, *Tajemnica dekoracji Psałterza floriańskiego. Z dziejów średniowiecznej koncepcji uniwersum*, Warsaw, PWN, 1992.

Toswell 1996 – M. J. Toswell, "The Format of Bibliothèque Nationale Ms Lat. 8824 : The Paris Psalter", *Notes and Queries*, 43, 1996, p. 130-133.

Twardzik *et al.* 2006 – Elżbieta Belcarzowa, Ewa Deptuchowa, Mariusz Frodyma, Marian Kucała, Mariusz Leńczuk, Krzysztof Porosło, Wojciech Rzepka, Ludwika Szelachowska-Winiarzowa, Wacław Twardzik, Zofia Wanicowa, Zofia Wójcikowa, Wiesław Wydra, Felicja Wysocka, *Biblioteka zabytków polskiego piśmiennictwa średniowiecznego*, ed. Wacław Twardzik, Kraków, Instytut Języka Polskiego PAN w Krakowie, 2006.

Webber 1992 – Teresa Weber, "Codicology and palaeography: 2. The script", in *The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*, dir. Margaret T. Gibson, T. A. Heslop, Richard William Pfaff, London / University Park, Modern Humanities Research Association / Pennsylvania State University Press, 1992, p. 13-24.

Wydra, Rzepka 2004 – Wiesław Wydra, Wojciech Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004.

Sacred versus Profane or the Rublev-Berlo Controversy in Mogoșoaia (2021)

Invitation to a future collective investigation

Roxana Donaldson
Centrul de Excelenţă în Studiul Imaginii, Universitatea din București, Bucharest (RO)

Ana Negoiță
Muzeul Național de Artă al României, Bucharest (RO)

At the end of each year, the Cultural Centre of the 'Brancovan Palaces' (*Centrul cultural 'Palatele Brâncovenești'*) in Mogoșoaia organizes a call for projects. In the application form, artists present their projects and the scientific council of the institution makes the plan for the following year's exhibitions, selecting the best proposals. Such was the case of the exhibition 'Time Rush', proposed by Eugen Berlo, a Romanian-American artist who lives and works in New York City and Bucharest. 'Time Rush' was approved for the year 2020.

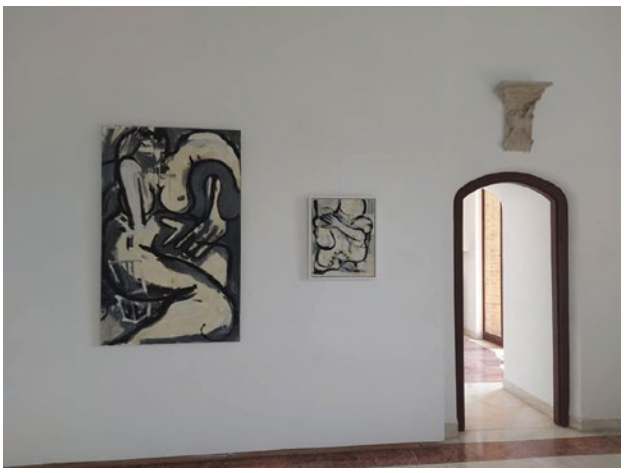
However, due to the COVID-19 pandemic, no event could be organized that particular year, so the exhibition was rescheduled for 2021. It was supposed to take place between 24 July and 11 September 2021, but on 22 July, during the panelling process, an employee of the Cultural Centre expressed her deep dissatisfaction with the presence of a certain work of art and demanded its immediate removal. The employee argued that the painting 'States of Mind' (oil on canvas, 2016-2018)—inspired by a 15th century icon by Russian painter Andrei Rublev—struck an inappropriate chord for all Orthodox Christians. The artist, Eugen Berlo, and the curator, Ana Maria Negoiță, opposed this action, but the manager of the institution issued a note requesting that the work be removed by 23 July 2021, 15.00 hours. The ultimate explanation was that, "regardless of whether this is a modern creation that draws its roots from a religious iconographic substratum [sic!], it must respect the dogmas from which it is inspired" (*indiferent dacă este vorba despre o creație modernă care își regăsește resursele într-un substrat iconografic religios, aceasta trebuie să respecte dogmele din care se inspiră*; Câmpean 2021). As a result of the decision, some paintings were removed from the exhibition. A special tag was then added to other art objects, in order to let visitors know that parents were the only ones who could decide if their children should visit the exhibition. Finally, because of the public outcry from curators, artists, and representatives of the civil society—all in favour of the allegedly blasphemous work of art, the entire exhibition was terminated before it could run its course.

The situation is very particular, but this type of incident is not singular in the cultural life of Romanian society. It has happened before and most probably it will happen

The artist Eugen Berlo in front of the new exhibition at the Bucharest Galateca with the allegedly blasphemous painting in the background.
Credits: Miruna Barcan—CESI.

Scene from the Mogoșoaia Cultural Centre exhibition with the painting 'States of Mind' (oil on canvas, 2016-2018).
Credits: Ana Negoiță.

The 'Brancovan Palaces' Cultural Centre in Mogoșoaia.
Source: Consiliul Județean Ilfov.



▲ *Scenes from the Mogoșoaia Cultural Centre exhibition: nudes; the painting is censored; opening of the exhibition; the wall without the original painting.*
Credits: Miruna Barcan—CESI (1); Ana Negoiță (2-4).

▶ *Scene from the Mogoșoaia Cultural Centre exhibition.*
Credits: Miruna Barcan—CESI.

again (in Romania or elsewhere). The most blatant and relevant reaction of this type was determined by the campaign run by the global advertising agency network *McCann Worldgroup* during the 2020 lockdown. Artist Wanda Hutira had created posters inspired by religious iconography and depicting doctors and medical staff in iconic stances, taking inspiration not only from Christian saints and angels, but also from Hindu and Buddhist iconic silhouettes. Romanians then reacted *en masse*, forcing even an official reaction from the Romanian Orthodox Church (BOR, *Biserica Ortodoxă Română*), whose spokesperson, Vasile Bănescu, asserted: "This is an abuse of Christian iconography, a pathetic artistic attempt. It is not only blasphemous but also an offence to the honourable profession of doctors, who do not think of themselves as saints or improvised saviours and do not claim a public cult" (translation in Gherasim 2020).

It would be fair to say that an art object can mean very different things to very different people. While some choose to see an icon primarily as an artistic object, others will see it, first and foremost, as a sacred item, possibly with an added artistic value. Yet the virulence of the official reaction points directly to the value of the artwork, which is seen as "pathetic", precisely because its 'visuality' resembles that of an icon, just as Guy Reid's carved limewood sculpture *Madonna and Child* (2000) was considered to be "disgusting, ugly, and offensive, […] so profane as to be almost blasphemous", at the time of its display in St Matthew's Church, Westminster (cf. Koestlé-Cate 2016, p. 73).

The delicate subject of sacred and profane in contemporary art has generated numerous interrogations over the appropriation of traditional religious imagery and symbols. The traditional boundaries between aesthetic and conceptual categories have kept blurring ever since *controversial art* became a categorical term at the end of the 20th century (cf. Lankford, Pankratz, 1992). The cultural and religious instability of the postmodern era highlights a momentum when "some artists alter old religious symbols or substitute new ones and others attempt to protect and restore long established religious symbols" (Dubin 1992, p. 80).

"Objections to modern artworks in churches often take the form of arguments against the pollution of the sacred environment by something profane, blasphemous or sacrilegious, often veiled beneath the more mundane criticism of 'inappropriateness'", as a result of an alignment between church and politics (Koestlé-Cate 2016, p. 58). Perhaps it is no surprise "that the spontaneous outrage of the public [regarding *controversial art*] is often confused with the demands of censorship and acts of vandalism initiated by religious fundamentalists and extreme right groups", at least in the case of Russia, where such situations occur (Gomes, Eyngorn 2020, p. 44) as a result of na-

▲ *Murals of the demolished Văcărești Monastery exhibited in the 'Lapidarium' of the Mogoșoaia 'Brancovan Palaces'.* Credits: Ana Negoiță.

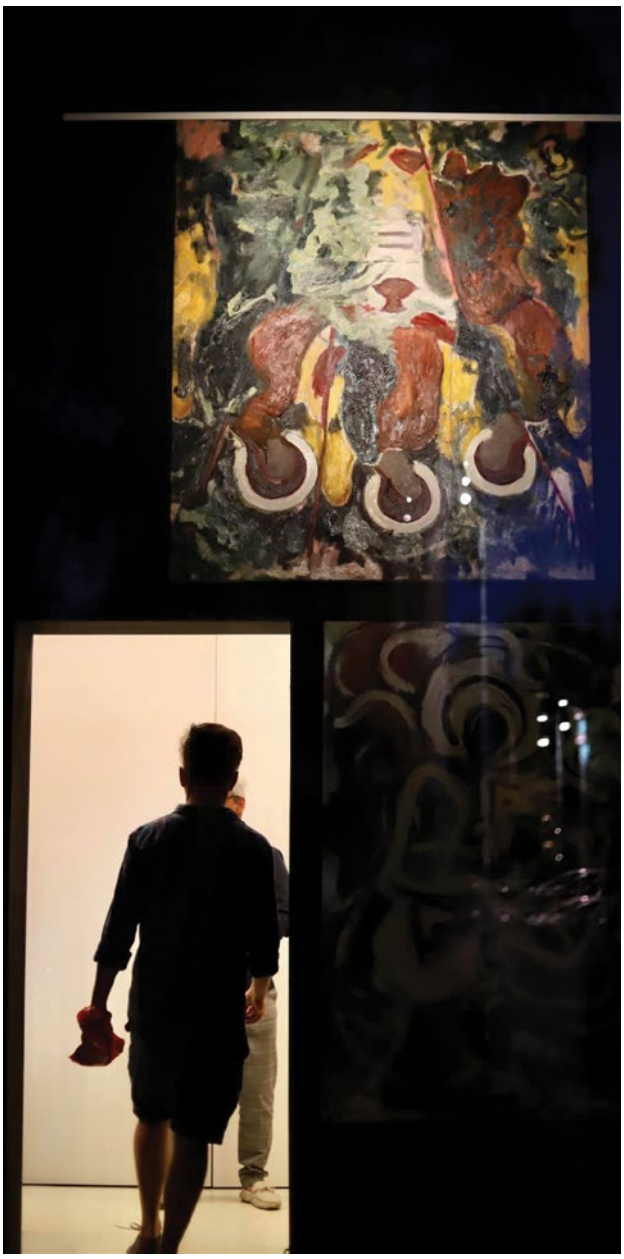
▼ *Poster of the original exhibition.*

tional and political constructs (cf. Bernstein 2014); but also in that of Macedonia, a country where confession and ethnicity play a joint role in enforcing art censorship (Blackwood 2018). It could also be the effect of the cultural heritage in a post-communist society, since Romania has many things in common with Poland in this respect (cf. Nae 2018).

One should also consider the dangers of blending and interfering between a political agenda and the field of art, since the officials in Mogoșoaia have been appointed based on political criteria and had no knowledge of art, despite running a cultural centre. It is obvious they did not understand art as a contemporary phenomenon and failed in letting the art curators do their job, according to their professional expertise. The Mogoșoaia case proves that mixing art with politics and religion is a solid no-winner combination, especially when the expertise of the art curators is overrun in the name of personal sensitivities or political interests.

When Eugen Berlo was asked to take down the painting inspired by Andrei Rublev's *Trinity* in August 2021, he was given several justifications, none of them having anything to do with the painting itself, but with the interpretation of the work of art. The back and forth messages between the artist, curators, the media and the representatives of the Mogoșoaia Cultural Centre reveal an overlapping of divergent systems of visual interpretation. There was, on the one hand, the artist and curator's standpoint, who both defended the right to free speech—in this particular case, the right to artistic expression. On the other hand, there was the mass of Orthodox believers whose fundamentalist opinions were voiced in social media, outside of the art world, all while knowing very little about the actual circumstances of the exhibition. Their reactions came from a place of impulsive and emotional nature. They were generated by a lack of understanding of artworks as independent objects that generate visuality and meaning on their own. The apparent appropriation of an iconic form was deciphered as a sort of sarcasm in respect to the original and not as a translation into a new meaning.

However, the most puzzling reaction of all was that of the Mogoșoaia officials, that is, the people in charge of the place. They decided to censor the exhibition, asking the Church to take a position and exert pressure on the curators. What makes the Mogoșoaia exhibition special is the unexpected cannibalization of an art event organized and previously approved by the very people who later asked for its termination. The *McCann Worldgroup* COVID-19 campaign had triggered massive reactions, proliferating through social media commentaries that subsequently generated an official reaction of the Romanian Orthodox Church. The reaction was emotional, since an image is rationally inconsistent but emotionally revealing (Didi-Huberman 2008). In the Mogoșoaia case, contrastingly, the officials of the Cultural Centre censored the artworks beforehand, at a time when the exhibition was not even open to the public and had not yet elicited a public reaction of any sort. Without even knowing, they tried to rationalize a 'religious way out' of the art world's



The new exhibition at the Bucharest 'Galateca'.
Credits: Miruna Barcan—CESI.

Andrei Rublev, 'The Trinity / The Hospitality of Abraham' (15th century). 142 cm × 114 cm. Tretyakov Gallery, Moscow.
Source: Wikimedia Commons.

Poster of the new exhibition at the Bucharest 'Galateca'.

emotional conundrum, but all this happened for a reason.

According to Michel Clasquin-Johnson in his book *Religion and Art* (2009), religion used and appropriated artistic visuality for millennia, in order to express and promote an agenda or its messages. This continuous and integrated appropriation became canonical or, so to say, the norm, leading to odd situations. "Today, when an artist consciously uses images and ideas from the established religions, it is front-page news. And the result is as likely to be uproar as appreciation. When Muslims burn a Rushdie book in public, when Christians protest against the showing of *The Last Temptation of Christ*, or against the showing of Mapplethorpe artworks, this is not merely in outrage over a secular person misusing the symbols they hold dear. It is a fully-fledged conflict between two very different ways of seeing the world. In a small way, it truly is a religious war" (Clasquin-Johnson 2009, p. 4). As a consequence, the new and peculiar phenomenon of religious people protesting against the use of religious images and concepts in a secular environment simply deconstructs the mere process through which, at the beginning of Christianity, the church managed to get past the second commandment—"Thou shalt not make unto thee any graven image"—and enforces the third one—"Thou shalt not take the name of the Lord thy God in vain"—upon images in an effort to 'normalize' the clash between secular and religious.

It is obvious that the Mogoșoaia situation is part of a wider phenomenon that opens a whole new dimension on visuality versus textuality. A more thorough investigation would be beneficial. At a time when the Romanian Orthodox Church organizes national symposia entitled 'Dogmatic unity and national specificity in church painting' (*Unitate dogmatică și specific național în pictura bisericească* – 8th edition, 28-29 September 2021), in order to enforce a series of 'unified iconography norms and guidelines in the restoration of ecclesiastical heritage' (*norme și îndrumări unitare în iconografie și restaurarea patrimoniului bisericesc*), the issue of sacred versus profane and visuality versus textuality is of uttermost importance. Even though the subject is obsolete or unfashionable in worldwide art theory, as it was once anchored in the postmodern fascination for crucifixions and pietàs, followed by the subsequent Catholic reactions to it (cf. Meyer 1997), Eastern Christianity is barely discovering it and tends to interpret it in light of episodes from its own history, that is, the iconoclast-iconodule confrontation. However, modern criticism considers that iconodulism (herein defined as 'iconicity') "is about finding the *punctum*, transgressing the limits of the simulacrum, discovering openings that rupture the hegemony of an over-determined, auto-referential system: an exercise in discerning the iconoclasm latent within that which is truly iconic, one might say" (Grimwood 2003, p. 93).

From the point of view of the artist and the curator, some form of reparation has been made. A privately owned art gallery in Bucharest, Galateca, decided to showcase the banned artworks in an event dedicated to the delicate relation between art, censorship, morality and religion. 'Genu Berlo Time Rush. CENSORED' targeted an educated public, knowledgeable of the mechanisms of contemporary art and interested in the freedom of artistic expression. The artworks that were censored were exhibited as "non-canonical and non-dogmatic" visual structures, accompanied by the series of nudes that have upset the pudibonde spirits in Mogoșoaia.

The current text represents an introduction to a larger study dedicated to the investigation of a whole series acts of censorship inside the public cultural institutions in Romania. The main goal of this research focuses on analysing the most prominent cases of religious or so called 'common sense' moral censure acts against artistic manifestations inside public institutions.

[to be continued]

Bibliographical Abbreviations:

Bernstein 2014 – Anya Bernstein, "'Caution, Religion!' Iconoclasm, Secularism, and Ways of Seeing in Post- Soviet Art Wars", *Public Culture*, 26, 3, 2014, p. 419-448.

Blackwood 2018 – Jon Blackwood, "Censoring contemporary art in Macedonia", in Riann Coulter, Roisin Kennedy (dir.) *Censorship Art: Silencing the Artwork*, London, IB Tauris, 2018.

Câmpean 2021 – Ioana Câmpean, "Cum a fost interzisă o expoziție de pictură contemporană la Palatele Brâncovenești pentru că nu respectă „dogma" bisericească...", *G4 Media*, https://www.g4media.ro/, 12.08.2021.

Clasquin-Johnson 2009 – Michel Clasquin-Johnson, *Religion and Art*, Pretoria, University of South Africa, 2009, https://www.academia.edu/2685077/Religion_and_art

Didi-Huberman 2008 – Georges Didi-Huberman, "L'exorciste", in *Relire Panofsky: Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19 novembre au 17 décembre 2001*, dir. Matthias Waschek, Paris, Musée du Louvre, 2008, p. 67-87.

Dubin 1992 – S. C. Dubin, *Arresting images*. New York, Routledge, 1992, p. 80.

Gherasim 2020 – Cristian Gherasim, "Coronavirus: Art depicting Romania's health workers as Christian saints slammed as 'blasphemous'", *Euro News*, https://www.euronews.com/, 15.05.2020.

Gomes, Eyngorn 2020 – Karolina-Dzhoanna Gomes, Nonna Konstantinovna Eyngorn, "Protests Against Controversial Art As a Political Strategy", in *International scientific conference 'Man in the world of culture: problems of science and education'*, 2020, KnE Social Sciences, p. 44-50.

Grimwood 2003 – Steven Grimwood, "Iconography and Postmodernity", *Literature & Theology,* 17, 1, 2003, p. 76-97.

Koestlé-Cate 2016 – Jonathan Koestlé-Cate, *Art and the Church: A Fractious Embrace. Ecclesiastical Encounters with Contemporary Art*, New York, Routledge, 2016.

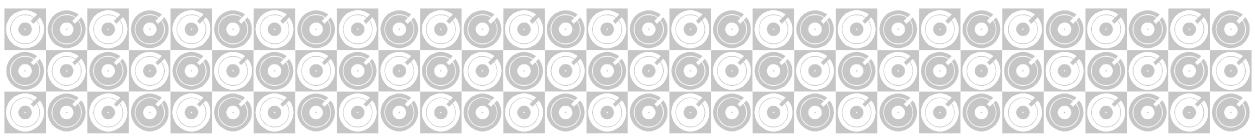
Lankford, Pankratz 1992 - E. L. Lankford, D. B. Pankratz, "Justifying controversial in arts education", *Design for Arts in Education*, 93, 6, 1992, 17-25.

Meyer 1997 – Jerry D. Meyer, "Profane and Sacred: Religious Imagery and Prophetic Expression in Postmodern Art", *Journal of the American Academy of Religion*, 65, 1, 1997, p. 19-46.

Nae 2018 – Cristian Nae, "Revisiting Iconoclash: Postsecularism, Religion and Politics in Contemporary Art from Romania", *Ikon*, 11, 2018, p. 185-196.

Linguistic supervision:
Ileana Sasu (*Interactions culturelles et discursives* / ICD EA 6297, Université de Tours, Tours).

cantafabule



1974-1976

There's a feeling I get when I look to the West
And my spirit is crying for leaving...
'Cause you know sometimes words have two meanings.

(Led Zeppelin, "Stairway to Heaven", 1971)

▲ *First pressing of the Phoenix double* LP Cantofabule*, 1976:*
Electrecord – STM-EDE 01115-01116; 2 × vinyl, LP*, album, gatefold.*
Credits: Dan Crișan (private collection).

THE BAND:

Mircea Baniciu – lead vocals, acoustic guitar;
Nicolae Covaci – lead guitar, vocals, acoustic guitar, twelve-string guitar, recorder;
Josef Kappl – bass guitar, vocals, violin, recorder;
Günther Reininger – piano, electric piano, synthesizer, celesta, organ;
Ovidiu Lipan – drums, bongos, timpani, gong, bells, tambourine.

MUSIC: the band (A1, D13); Nicolae Covaci (A2, A3, B4, B6, D12, D14); Josef Kappl (B5, B7, C8, C9; C10, C11).

LYRICS: **Șerban Foarță** and **Andrei Ujică**.

GRAPHICS: **Elisabeta Sepi** and **Valeriu Sepi**.

ASSISTANT ENGINEER – **Cornel Calboreanu**; ENGINEER – Theodor Negrescu; PRODUCER – Iulia Maria Cristea; LINER NOTES – Adrian Păunescu (*Phoenix între energie și tandrețe*).

TRACKLIST:

A1. *Invocație*	10:30
A2. *Norocul inorogului*	3:25
A3. *Scara scarabeului*	2:25
B4. *Delfinul, dulce dulful nostru*	5:55
B5. *Uciderea balaurului*	4:40
B6. *Știma casei*	2:30
B7. *Pasărea calandrinon*	6:00
C8. *Filip și cerbul*	4:40
C9. *Vasiliscul și aspida*	4:00
C10. *Sirena*	3:50
C11. *Pasărea Roc...k and Roll*	5:40
D12. *Cîntic-lu a cucuveauă-llei*	7:20
D13. *Zoomahia*	6:16
D14. *Phoenix*	3:10

Proclaiming the Eucharist on Communist Stadiums?
The Multiple Meanings of the Phoenix Concept-Album Cantafabule *(An Experiment in Cultural History)*

Vladimir Agrigoroaei
CÉSCM UMR 7302 – CNRS, Poitiers (FR)

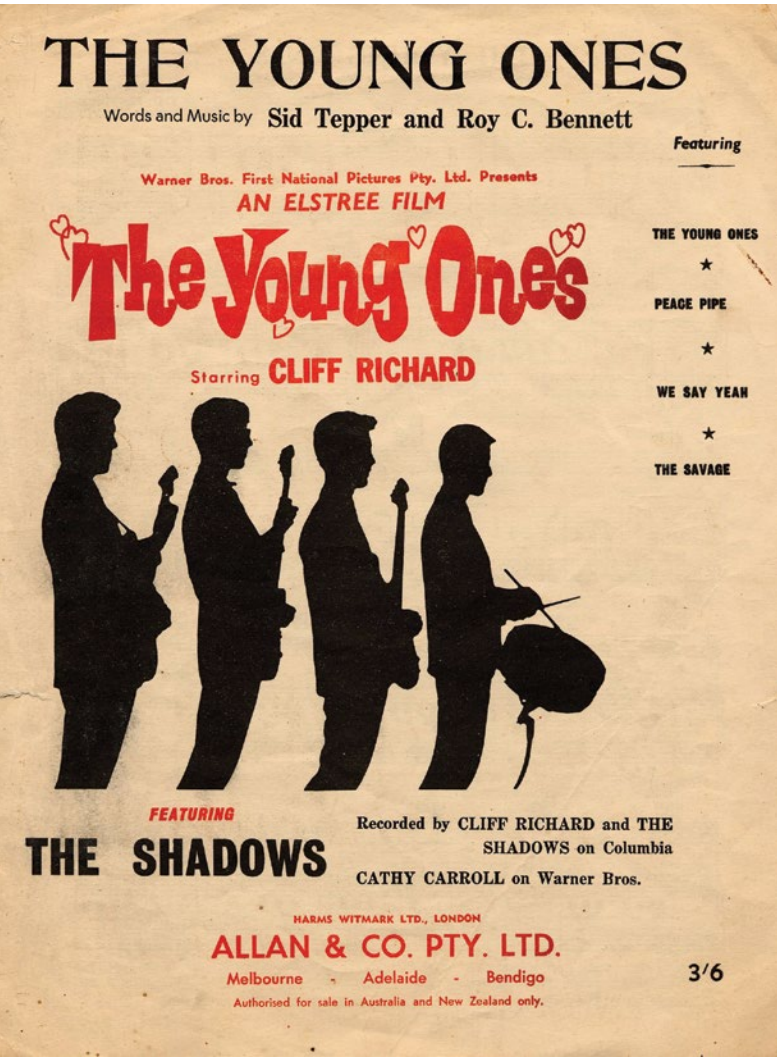
Philologists and medievalists rarely deal with the subject of contemporary Pop-Rock or Folk music. When they do it, they usually fall prey to a certain form of medievalism. The current section of Museikon follows a completeley different approach. The pairing of interviews with memoirs and the introduction shaped in the form of an actual scientific study have the sole purpose of launching an experiment in the history of culture. The case study is a 1976 album of the Romanian Rock group Phoenix. The state-owned record company Electrecord made a mistake, releasing it as *Cantofabule*, even though its correct title was *Cantafabule* or *Bestiar*. It had traditional- and medieval-inspired lyrics, but most of all, it was the result of artistic synergy. A collective work of sorts, much in the manner of the medieval manuscripts of old.

In many respects, the Folk, Pop, and Rock cultural phenomenon of the '60s and '70s can be compared to the vernacular culture of the Middle Ages. The dynamics between the commercial and Indie music scenes of the current 21th century can also be compared to what happened in medieval and early modern times. The history of Jazz presents several interesting terms of comparison as well (cf. Agrigoroaei 2011, p. 544-552). To sum up, all cultural phenomena springing from a low-prestige milieu can be compared in several (or different) aspects, since the dynamics of their evolution are more or less the same, but this does not automatically imply that they illustrate what came to be called popular culture. There are many definitions of popular culture and none of them provides a conceptual framework for identifying what popular culture is. Probably because the concept pre-exists and defies, on the one hand, these definitions. On the other hand, because there is no unadulterated example of a cultural act belonging exclusively to popular culture or to the high culture of its time. These ideal notions represent two opposite poles in between which cultural acts oscillate, as would be expected. The case of the Phoenix LP pressed in 1976 is rather similar. It presents us with a complex interplay between Pop-Rock (and popular) culture, all while maintaining strong links with contemporary cult literary experiments.

However, this inability to define what popular culture is presents a puzzling situation in which the contemporary researcher cannot create an adequate method of research, as she or he will always be more or less guessing (and stumbling in the dark). To fill the methodological gap, research tends to analyse cultural acts according to structures and patterns, characteristic of high culture, but these are artificial constructs. Popular culture is ideally characterised by organic unity and cannot be structured according to precise categories, even though traces of structures manifest themselves in cultural acts traditionally linked with popular culture. Similarly, since high culture is only a concept, valid in an ideal world, its actual counterpart cannot be impeccably structured either. Organic chaos and imperfect structures coexist everywhere in the history of culture. In truth, the manner in which this method is deployed resembles the squaring the circle. Just as constructing a square with the same area as a given circle is impossible because of the difference between algebraic and transcendental numbers (such as π), so is the identification of predetermined structures in the history of culture. Research methods tend to act in a Procrustean manner, creating artificial categories that never existed in the first place and overlooking that those structures are partly organic at the same time. This also happened with the Phoenix LP, which was seen, ever since its release, in a single interpretation key that suited the interests and mindset of its public.

This comes from a desire to understand the world in the form of algorithms, a temptation governing humanities and social sciences, based on the manner in which economics emulate mathematics. More often than not, culture is said to be a reflex of politics and society, in turn subject to changes originating from the world of economics. Yet this axiom was never proven. It may be equally argued that these coincidences are determined not by the dependence of culture upon politics and economics, but on the fact that each of these aspects manifest themselves in the history of a given human being. This would explain the chaotic nature of cultural phenomena, since they occur at the same time as social, political, and economic ones, but not all human beings experience the same things.

This means that the intellectualisation of Rock music in the late '60s and early '70s may not be necessarily linked with the social and political aspirations of the Hippie generation. That the *Jazz Age* of the '20s and '30s may not be a consequence of the *Roarin' '20s*. That they were different phenomena, overlapping only in certain aspects. Similarly, what came to be called the *Vernacular Theology* (or *Theologies*) of the Middle Ages may not be linked with the evolution of heterodoxy and heresy in the medieval world, but with another cultural phenomenon which influenced both the literary and social aspects of Western Christianity, a phenomenon defined by Colin Morris as the 'Discovery of the Individual' (cf. Agrigoroaei 2021). This is evident when the Vernacular Theology reached the Byzantine Commonwealth and broke free from the notion of heresy or heterodoxy. A similar situation occurs in the transfer of Pop, Rock, and Folk music from the United States and Western Europe to the countries of the Eastern Bloc. The Socialist undertones of the cultural phenomenon, which linked it to the aspirations of the Hippie generation, simply faded out or were replaced with a different type of rhetoric. Let us not forget that Frank Zappa was also a part of that cultural phenomenon, but he was always



▲ *Australian / New Zealand poster for the British musical film* The Young Ones *(1961), starring Cliff Richard and the Shadows, the starting point of Romanian Rock bands.*
Source: http://www.pickfordsbooks.com/.

critical of the Hippie generation and of their Leftist political aspirations.

It is safe to assume that individual human beings react differently to these variables in their lives. Some of them form groups, thus giving the impression that those variables can be identified with structures. Yet, in the history of culture, these groups are not always cohesive entities. It is not a question of internal fissures pointing to internal dissenters against the rest of the group. The Phoenix double LP *Cantafabule* represents the living proof that several cultural acts were mingled into one, but their strength and beauty does not rely on their cohesiveness. In this case, beauty comes from cultural poliphony. Just as poliphony is several lines of music being played simultaneously, so the collective cultural act is made up of several independent acts. *Cantafabule*, for instance, should be compared to a counterpoint, that is, the relationship between two or more musical lines which are harmonically interdependent yet independent in rhythm and melodic contour. The Phoenix double LP was made up of three interdependent yet independent 'cultural lines': lyrics, music, and art. And all of them shone brighter together, not alone.

Perhaps a collective cultural act is not the average but the sum of its individual parts, each of them being autonomously meaningful. A fair method of research must try to disentagle these individual stories behind a collective cultural act, in order to understand it better. *Cantafabule*, for instance, is very much alike to medieval manuscripts. It involved the creative energy of the musicians, of the lyricists, and of the artist who created the LP's sleeve, yet it was always seen in connection with the band, which represents a distortion of reality and a simplification of the cultural act to a monotone interpretation. The conflict between history and memory may be a false one. From this perspective, memory is equally entitled to reconstruct history.

The curious thing about *Cantafabule* is that its lyrics are mainly sung in Romanian, but there are other languages as well, such as Aromanian and even 12th-century Old French. The lyrics speak of esoteric animals with Christian meanings. There are also liturgical references in the texts of various songs, hagiographical ones, visionary literature, a bit of Avant-garde, Symbolism, etc. The musical structure gathers in a bunch a traditional folk melodies, medieval or Renaissance-inspired musical lines, Beat-Pop, Hard Rock, Progressive Rock experiments, Blues-Rock, a little bit of early Heavy Metal, Folk-Rock, and many others. There are quotations from bestiaries and fatrasies; the entire experiment was given the name of a literary genre which is represented by a single medieval text. *Cantafabule* is an odd fish for sure. Its cover was in-

▼ *Nicolae Covaci and Florin Bordeianu on the banks of the Timiș river at an unknown date in the early '60s. Phoenix in concert in the '60s: Béla Kamocsa, Nicolae Covaci, and Florin Bordeianu.*
Source: https://www.vice.com/.

tended to reflect this conscious omnium gatherum and structure it in the manner of a *roman à clef*.

How could a Romanian Rock band of the '70s, known for its passion for traditional folk music and living under the post-Stalinist regime of Nicolae Ceaușescu, achieve such a bizarre concept-abum in which Christian themes are paired with pagan ones and strive to reach an esoterical level? Perhaps this happened because of the poet who wrote the lyrics. But when one looks at what that poet had written for the same band before, one cannot fully grasp the complexity of the cultural act. This is where a reading in a social or political key, often deployed for the interpretation of recent history, fails to comprehend what had actually happened there. A different method of research is needed, one that could disentangle the interdependent lines of this cultural act.

If creators worked together, trying to achieve a common goal, then research must look at this from several perspectives, to separate the history of the band from that of the poett or that of the other agents who helped them achieve the cultural act. One needs to know how and why these people came in contact, what each of them strived to achieve, where each of them came from, and into which direction each of them was planning to go. It is perhaps much easier to start with the history of the band and work our way towards the story of the Șerban Foarță and Andrei Ujică, who gave them the much needed cultural impetus. The story of the band is well documented. It provides a stable basis for a possible interpretation.

* * *

Perhaps it all started with the Ventures and the Shadows. In 1962, Romanian teenagers had seen what one could do with an electric guitar and were replicating the hits of those two bands in Bucharest and in the larger cities of the country. Timișoara was one of those cities, strategically placed in the vicinity of the border with Yugoslavia and Hungary, where the Rock'n'Roll phenomenon had started earlier. Nicolae Covaci, the future leader of the Phoenix band, described those days in his memoirs:

> At that time, the sound of an electrically amplified guitar was a rare thing in our city, but I made sure that I compensated that want, playing all day long with the radio placed in the window, so that the sound can reach the park in front of the house. Crețneac had a Romanian guitar with an electromagnetic dose, but he also used a radio as an amplifier. We were both making a horrifying noise, but we were so happy upon hearing the new colour and intensity of the sound that we kept playing for hours without end. At that time, we were imitating some songs released by the Shadows and the Ventures. The idea of a Beat or Rock band had not crossed anybody's mind yet, [...].
>
> *Pentru ora aceea, sunetul unei ghitare amplificate electric era o raritate în orașul nostru, dar eu aveam grijă să compensez această lipsă, cântând mai toată ziua cu radioul în geam, să sune spre parcul din fața casei. Creșneac avea o ghitară românească cu doză electromagnetică, dar folosea ca amplificator tot un aparat de radio. Făceam un zgomot îngrozitor amândoi, dar eram atât de fericiți de culoarea și de intensitatea nouă a sunetului, încât nu ne opream ore în șir din cântat. La ora aceea, imitam niște piese lansate de Shadows și Ventures. Ideea de formație beat sau rock nu se formase încă în capul nimănui*, [...] (Covaci 1994, p. 37).

The incidental beginnings of most Romanian Pop and Rock groups of those years are more or less the same. It was a peer-pressure phenomenon and it led to similar results. The first groups formed out of a desire to emulate

▲ *The first two Phoenix* EP-*s pressed by Electrecord:* Vremuri / Canarul / Lady Madonna / Friday On My Mind *(EDC 10.006, EP, mono, 1968).* Totuși sînt ca voi / Floarea stîncilor / Nebunul cu ochii închiși / Ar vrea un eschimos *(EDC 10.081, EP, mono, 1969).*

Source: https://www.discogs.com/.

Western culture, which was still forbidden, but somehow gradually tolerated in the decade which followed the death of Stalin (1953). In the early '60s, Western films were also shown in Romanian cinemas. One of them in particular, *The Young Ones* (1961) created a national frenzy. Teenagers grouped in electric guitar bands.

Covaci's band was called 'The Saints' (*Sfinții*) and its leader was Moni (Florin) Bordeianu. Among its members were Béla Kamocsa, Claudiu Rotaru, Pilu (Ioan) Ștefanovici, and Șpitzi (Günther) Reininger. Musical trends changed and they soon played covers of the Beatles, the Rolling Stones, and many other famous bands of the '60s, until they became proficient enough and started composing their own songs. The original ironic name of the band did not please the local authorities, so they had to change it into something else, and they chose 'Phoenix'. At a national contest in Bucharest, they were discovered by a DJ, Cornel Chiriac, and they went on to record some of their songs. This brought them fame at a national level. Two EP-S were released in that period, the first one including not only Phoenix songs, but two covers of English songs as well. Then, in 1970, Florin Bordeianu, their vocalist, immigrated to the United States.

Phoenix were still playing ballads and cheerful Rock'n' Roll songs until 1970. Their approach to Rock music had nothing particular in nature. When Florin Bordeianu left, the band was banned from public performances on account of their vocalist being a traitor to the country, but they soon managed to find a way to get back on the national scene. By that time, a change had occurred in Western Rock music. As guitar-playing became rougher, Blues-Rock developped into new genres and Romanian bands emulated these new fashions as well. A change was needed in Romanian Rock, an answer to the Flower-Power fashion in the West, but nobody could have thought that Romanian Flower-Power would look into traditional folk music.

▲ *Nicolae Ceaușescu and Kil Il-sung during one of Ceaușescu's visits of North Korea.*
Photo of unknown provenance; public domain.

Nicolae Ceaușescu visited North Korea on June 15, 1971. He was impressed by the mixture of ultra-nationalist and communist ideologies. The *July Theses*, inspired by the *Juche* ideology, were presented to the Executive Committee of the Romanian Communist Party on July 6, 1971, and the decree promulgating the creation of the Council for Socialist Culture and Education (*Consiliul Culturii și Educației Socialiste*), headed by Dumitru Popescu, nicknamed 'God' (*Dumnezeu*), took place on September 21, 1971. A week or two earlier, drummer Costin Petrescu had been talked into joining Phoenix by Nicolae Covaci and Cornel Calboreanu (sound engineer for Phoenix). They attended one of Petrescu's performances in a Black Sea resort. The two of them had "huge woollen fleeces, riding boots, their hair tied behind their backs", being "the embodiment of two 'pseudo-outlaws' drawn from ancient fairy-tales" (*cu niște cojoace imense pe ei, cu cizme, părul legat la spate, întruchiparea a doi 'pseudo-haiduci' coborâți parcă atunci din nu știu ce poveste*; Petrescu 2018). By that time, Nicolae Covaci already "had the idea of an interesting LP" (*are în curs ideea unui LP interesant*) and Costin Petrescu effectively joined the band in October '71.

Covaci's plan looks rather obvious. Costin Petrescu was at that time the drummer of the band Olympic '64, whose leading member Picky (Dimitrie William) Inglessis would soon be leaving the country, leading to its disbandment. Olympic '64 was well known for its experimentations with folklore since 1969. Its vocalist, Chubby (Dorin Liviu) Zaharia was a poet and essayist, friend of Ioan Petru Culianu, the expert in gnosticism and Renaissance magic who later taught at the University of Chicago (cf. Oișteanu 2007). In his lyrics and music, Zaharia was toying with mysticism, religion, and folklore. He used this folkloric vein when he wrote the soundtrack of several films by Dan Pița, in which he also played. It is therefore no surprise that Covaci, dressed in 'folkloric' fleece, went after the drummer of one of the bands who had already experimented with what he was about to experiment. Yet, Covaci lacked an interest in mysticism and religion, as he often professed in his memoirs. He was attracted by pagan pre-Christian rituals in a historicist approach, ignoring their actual symbolism. This could be due to two consecutive factors: the militant-atheist orientation of the school curriculum in Communist Romania and the fact that mysticism was officially forbidden.

Covaci arguably saw a silver lining in the oppressive new cultural policies. According to the Decree no. 301/1971 on the establishment, organization and functioning of the Council for Socialist Culture and Education, the new institution had to "stimulate the development of popular artistic creation, of new folklore, ensuring the enhancement of [Romanian] popular artistic treasures" (*stimulează dezvoltarea creației artistice populare, a folclorului nou, asigură punerea în valoare a tezaurului nostru artistic popular*; Decree no. 301/1971, II, 3, e). Covaci states that the possibility of a countering backlash excited him. "Ceaușescu wanted folklore? Then let's give him folklore!" From that moment, Covaci immersed himself "in a study of authentic, traditional folklore, pre-Christian ritual music, music with functions that involved the whole life, at any level and at any time of the year and of time in general" (*Posibilitatea de a da o replică mă excita. 'Vrea folclor? Atunci va primi folclor!' Din acel moment m-am cufundat în acel studiu de folclor autentic, tradițional, de muzică rituală, precreștină, muzică cu funcțiuni care implicau întreaga viață, la orice nivel și în orice moment al anului și al timpului*; Covaci 1994, p. 219). At a time when Romania entered a new era, with huge stadium manifestations chant-

ing praises to the dictator in festive choreographies typical of East Asian totalitarian regimes, Phoenix planned to fill the same stadiums for different purposes.

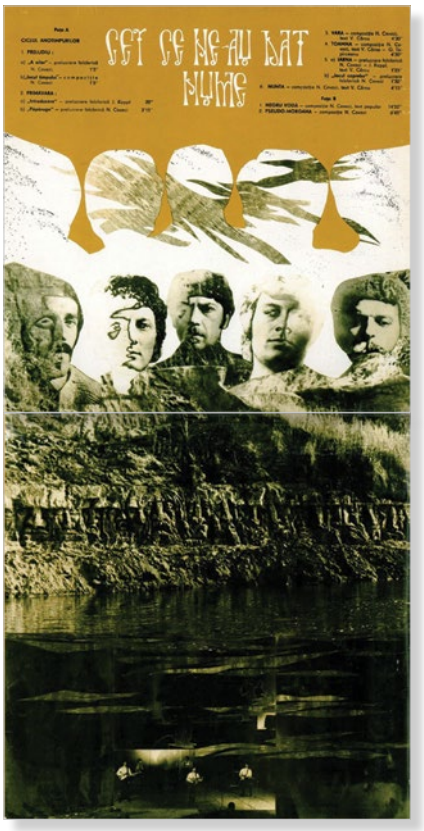
Nevertheless, Covaci stated that the band worked for that album three quarters of an entire year, meaning that the creative process had begun long before Ceaușescu's visit to North Korea. When Covaci met Petrescu on the shores of the Black Sea, in September 1971, the work for the first Phoenix LP was roughly accomplished and probably needed only percussion arrangements. Phoenix had already performed it at a local gig in Timișoara sometime in 1971. It was presented as a 'collage-show' (*spectacol colaj*) with an interim drummer, Țulă (Cornel) Liuba, who had briefly joined the band after the departure of Baba (Dorel Vintilă) Zaharia. Victor Cârcu, writer and owner of a large up-to-date vinyl collection, whom the members of the band often visited for discussions and music auditions, had already written the texts for the original parts of the show, songs that were still reminiscent of the Phoenix hits of the '60s. Lelu (Diogene V.) Bihoi, future founder of the Student Theatre of Timișoara, was also deeply involved in the project, as he recited parts of those texts on stage. Yet, despite the elaborate artistic planning, Nicolae Covaci described how the members of the band were not convinced by this new folkloric approach. They feared that they would fall prey to the Communist Party line. This is when a miraculous event of a sentimental nature ensured the success of the endeavour:

> When an eleven-year-old girl appeared on the stage and performed in the most original and authentic way the song entitled 'The Rainmakers', an ancient tradition, a magical ritual performed by children, an unleashed break took over the hall, which confirmed my victory. By the time the little girl appeared on stage, people didn't quite understand what was going on, as they expected the old Phoenix hits, but the sincerity and purity with which she presented herself and performed that song made known to the public that a new century had begun in the evolution of our band. Until the end, surprised from one song to another, the audience did not stop cheering and the success was so clear that even stubborn Țulă and Mircea threw themselves into my arms. Touched to tears, they carried the little girl in their arms and we returned to the stage several times, to the cheers of the public.
>
> *Când pe scenă a apărut o fetiță de unspreceze ani și a interpretat la modul cel mai original și autentic melodia intitulată 'Paparudele', o datină străveche, un ritual magic efectuat de copii, în sală s-a produs acea rupere dezlănțuită care mi-a confirmat victoria. Până în momentul în care a apărut fetița pe scenă, lumea nu înțelegea prea bine ce se întâmplă, dar sinceritatea și puritatea cu care ea s-a prezentat și a interpretat acea piesă au adus la cunoștința publicului, care se aștepta la vechile șlagăre Phoenix, că a început un veac nou în evoluția formației noastre. Până la sfârșit, din surpriză în surpriză, publicul nu a mai încetat ovațiile și succesul a fost atât de clar încât până și recalcitrantul Țulă și Mircea mi s-au aruncat în brațe. Înduioșați până la lacrimi, au luat fetița în brațe și ne-am prezentat pe scenă de câteva ori, în aclamațiile spectatorilor* (Covaci 1994, p. 223-224).

The collaboration with Lelu Bihoi had started a little bit earlier, when he had convinced the band to take part in his

*Poster for the collage-show 'Those Who Gave Us Names' (*Cei ce ne-au dat nume*). Unknown design (probably Valeriu Sepi).* Source: Unknown private collection; photo published on his Facebook account by Josef Kappl on November 16, 2020.

Front cover, back cover, and inner sleeve of the first Phoenix LP: Cei ce ne-au dat nume *(Electrecord - STM-EDE- 0754, LP, stereo / mono, gatefold, 1972). Design: Valeriu Sepi & Nicolae Covaci.* Source: https://www.discogs.com/.



theatrical production of Budai-Deleanu's heroic-comic poem known as the 'Gypsiad' (*Țiganiada*, 1800-1812). In doing so, Phoenix followed the path set by other Pop Rock bands from Bucharest, where musicians played an intricate game with theatre and cinema. There was a change in fashion. Pop Rock music had already started changing in the West, but Romania was late in assimilating the new trends. Ethnic clothes, furs (even 'fleeces'), and elaborate musical LP-s had already conquered the West by the late '60s. When Phoenix were preparing their collage-show, the concept album had become a desideratum in Folk, Pop, and Rock culture, leading to the gradual emergence of a plethora of Progressive bands out of the older Hippie scene. In Czechoslovakia, Hungary, or Poland, those trends had been well assimilated by then. Yugoslavia had a much more open regime, therefore it was leading the way in the Communist Bloc. It is no wonder that in Bucharest, capital of Romania, Olympic '64 and other bands had already toyed with elaborate lyrics and long improvisational pieces. Even Phoenix had toyed with the idea as early as 1968, when they performed 'The Man 36/80' (*Omul 36/80*), now lost.

Nicolae Covaci stated that the folkloric anthology on vinyl that they used as a source for the collage-show 'Those Who Gave Us Names' had been provided by Octavian Ursulescu about the same time as Ceaușescu's *July Theses*, but human memory is slippery and the band listened to it as early as 1969. The previous drummer of Phoenix, Baba Zaharia, stated otherwise:

> In Timișoara, we managed to find a box-set pressed by Electrecord, three LP-s, a collection of authentic Romanian folklore, ordered for Canada, in '68-'69. So we got hold of it in '69 and there we discovered old folk ballads […]. When I listened to those records, I said to Nicu [Covaci]: Dude, that's the essence, that's the vein, that's the source. But he insulted me… […] Yes, that's when I left.
>
> *Noi am pus mâna, la Timișoara, pe o culegere scoasă de Electrecord, trei LP-uri, deci o culegere de folclor autentic românesc, comandat pentru Canada, prin '68-'69. Deci noi am pus mâna pe el în 69 și-acolo am descoperit balade populare vechi […]. Și eu când am ascultat discurile alea, i-am spus lui Nicu: Băi, asta e esența, ăsta este filonul, ăsta e izvorul. Și el m-a… m-a jignit într-un fel* […] *Da, atunci am plecat.*
>
> (Dorel Vintilă Zaharia, interviewed by Andrei Partoș for the online radio show *Foc de P.A.E.*, May 16, 2019).

One should not prefer one account to the other, as there may be a little bit of truth in both of them. The first two box-sets of the 'Anthology of Romanian Folk Music' pressed by Electrecord date back to 1959 and 1961, while the third box-set dates to 1970. Since Phoenix drew their sources from the second and the third one, the use of the singular in the account of Dorel Vintilă Zaharia refers to the second box-set, while the plural from the account of Covaci (*două volume a câte trei LP-uri fiecare*; Covaci 1994, p. 218) is probably an altered memory from a time when Ursulescu had indeed provided them the more recent box-set. This suggests that the idea had leavened for at least two years. It came to fruition when Covaci recruited Kappl, the new bass player of the band, who had been studying music at the Conservatory. The two of them listened to those records for months in a row.

According to the programme of the 1971 collage-show or to the LP recorded in 1972, when Costin Petrescu joined the band, Phoenix never used as folk music sources the first box-set of the 'Anthology', probably because this was impossible to find in the totalitarian world of Communist Romania, where books and records had the status of smuggled goods. They took only bits and parts from the second and third vinyl sets, weaving them together with original songs on lyrics by long-gone Romanian writers—Alexandru Macedonski (1854-1920), Mihail Sadoveanu (1880-1961), or George Topârceanu (1886-1937)—and filling in the remaining parts with lyrics written for the occasion by their friend and collaborator Victor Cârcu. Nevertheless, when time came to record the composition at the Electrecord studios, censorship blacked out many of those songs for absurd reasons. Inspired by what they had seen in the records of Western Rock bands, Phoenix had prepared a gatefold double LP, but more than half of the material had to be dumped in order to satisfy the minions of Dumitru Popescu 'God', then head of the Council for Socialist Culture and Education. Among those issues, one should note the mention of Tatars in the lyrics of a Rock ballad. The officials allegedly told Nicolae Covaci that they "couldn't speak ill of Mongols. They also lived in a Socialist state, they were friends; one could not speak ill of them" (*nu putem să dăm în mongoli. Azi trăiesc și ei într-un stat socialist, sunt prietenii noștri, nu putem să dăm în ei*; Covaci 1994, p. 225). Perhaps this explains why the lyrics of the long improvisational song *Negru*

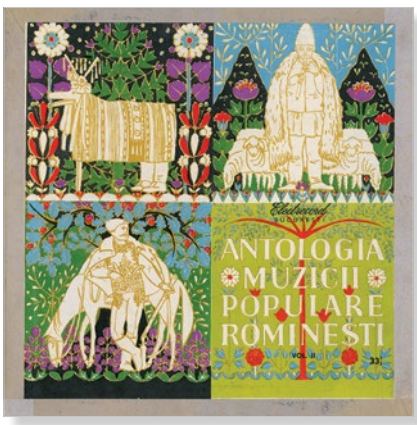
▼ *Front covers of the three box-sets of the 'Anthology of Romanian Folk Music':*

Antologia Muzicii Populare Românești vol. I / Anthology of Rumanian Folk Music vol. I *(Electrecord - EPD 78, EPD 81, EPD 86, 3 x LP, mono, box-set, 1959);*

Anthology Of Rumanian Folk Music vol. II *(Electrecord - EPD 1015, EPD 1016, EPD 1017, 3 x LP, mono, box-set, 1961);*

Antologia Muzicii Populare Românești vol. III : Obiceiul colindatului și colindele *(Electrecord - EPD 78, EPD 81, EPD 86, 2 x LP, mono, box-set, 1970).*

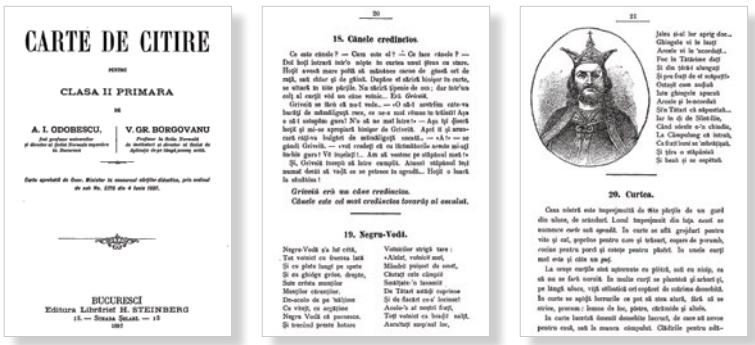
Source: https://www.discogs.com/.



Vodă ('Black Prince') mention enemies (*dușmani*) instead of Tatars (*tătari*). Yet this song also provides us with an understanding of what Folk Lore meant to the authors of the collage-show.

The lyrics of the song actually come from an old second grade primer for 7- or 8-year-olds written by A. I. Odobescu and V. Gr. Borgovanu (1897). It had the appearance of a folk poem, but several words manifestly belong to a high-prestige linguistic level. It is probably a cult rewriting based on folk poems, in accord with what the late 19th-century academia knew about the history of the Romanians. This poem was reused in the second grade primer of Spulbereanu *et al.* (1927) and it slowly entered folk lore. For instance, on December 25, 1973, a year after the pressing of the first Phoenix LP, a folklorist recorded a peasant woman, Maria Istrate, 82-years-old, from the village of Colibași, Argeș county. She recited a variant of the old poem, attributing it to the oral tradition of her ancestors, yet she had never been schooled. The version of the old lady also contained high-prestige references which were added to the original poem, such as the mention of Câmpulung as capital of the Black Prince (*Suie creasta munților,* | *Munților cărunților,* | *D'acolo, după-năl-țime,* | *Cu viteji, cu haiducime,* | *Negru-Vodă că pornește* | *La Câm-pulung se oprește* | *În ăst loc eu mă opresc,* | *Capitală să clădesc*). This suggests that local teachers expanded upon the primer's material and adapted it to the local context. Perhaps this explains why the old lady insisted that she had learned the poem from her ancestors (cf. Enescu 1976, p. 127).

The poem spoke about the foundation of Wallachia through the liberation of the Romanians (living under Tatar rule) by a legendary late 13th-c. Black Prince from Transylvania who led his braves across the Carpathian mountains and fought the Tatars. Perhaps the old lady's ancestors were among the soldiers who recited the poem during the First World War. Second lieutenant Iftimie Novac noted that the Romanian soldiers who crossed the Carpathians into Transylvania recited the poem about the Black Prince on their way to Brașov, on August 23-25, 1916. The poem was perhaps already evolving oraly, since one of the recorded verses sounds a little bit different (*Suie creasta munți-lor*| *Munților Carpaților*; cf. Gherasim 2016). It should be noted that the soldiers who marched in 1916 were men in their '20s. This suggests that they had learned to read on the 1897 primer and its subsequent editions. Folklore therefore had already absorbed the high-prestige poem and oral transmission was modifying it. Well before that date, V. Gr. Borgovanu published verbatim (with modernised orthography) the text from the Odobescu primer in a story about


CARTE DE CITIRE

PENTRU

CLASA II PRIMARA

DE

A. I. ODOBESCU, | V. GR. BORGOVANU

BUCUREȘCI

Editura Librăriei H. STEINBERG

18. Cânele credincios.

19. Negru-Vodă.

20. Curtea.

*Title page and pages 20-21 from the second grade primer of Odobescu and Borgovanu, where the poem about the Black Prince (*Negru Vodă*) was first published in 1897.*
Source: Wikimedia Commons.

Philological comparison of the three different versions of the ballad of the Black Prince. The red marks the differences between the Phoenix song and the previous two variants.

Odobescu (1897)	Spulbereanu (1927)	Phoenix song (1972)
Negru-Vodă ș'a luĭ cétă, *Tot voinicĭ cu fruntea lată* *Și cu plete lungĭ pe spete* *Și cu ghióge gróse, drepte,* *Suĭe crésta munților* *Munților cărunților.* *De-acolo de pe 'năltime* *Cu vitejĭ, cu argățime* *Negru Vodă că pornesce.*	*Negru-Vodă şi-a lui ceată* *Toţi voinici cu fruntea lată* *Şi cu plete lungi pe spete,* *Şi cu ghioage groase drepte,* *Suie coasta munţilor,* *Munţilor cărunţilor,* *Deacolo, de pe 'nălţime* *Cu viteji, cu argăţime,* *Negru-Vodă că porneşte*	*Negru Vodă şi-a lui ceată,* *Toţi voinici cu fruntea lată,* *Şi cu ghioage groase, drepte* *Şi cu plete lungi pe spete* *Suie creasta munţilor* *Munţilor, cărunţilor,*
Și trecênd preste hotare *Voĭnicilor strigă tare:* *«Aleleĭ, voĭnicii meĭ,* *Mândriĭ puișorĭ de smeĭ,* *Căutați cele câmapiiĭ* *Smălțate-'n ĭasomiiĭ* *De Tătari astădĭ cuprinse* *Și de flăcărĭ ce-s' încinse!* *Acolo-'s aĭ noștri frațĭ,* *Toțĭ voĭnicĭ ca brațiĭ nalțĭ.* *Ascultați suspinul lor,* *Jalea și-al lor aprig dor...* *Ghiogele vi le luați* *Arcele vi le 'ncordați...* *Foc în Tătărime dați* *Și din țéră-i alungați* *Și pre frați de eĭ scăpați!»* *Ostașiĭ cum auḑiaŭ* *Iute ghiogele apucaŭ* *Arcele și le-ncordaŭ* *Și'n Tătarĭ că năpustiaŭ...*	*Şi trecând peste hotare,* *Voinicilor strigă tare* *— 'Alelei, voinicii mei.* *Mândrii puişori de smei,* *Căutaţi cele câmpii* *Smălţate cu iasomii,* *De Tătari astăzi cuprinse* *Şi de flăcări ce-s încinse!* *Acolo-s ai noştri fraţi,* *Toţi voinici ca brazii 'nalţi.* *Ascultaţi suspinul lor* *Jalea şi-al lor aprig dor!* *Ghioagele vi le-apucaţi,* *Arcele vi le 'ncordaţi* *Foc în tătărime daţi* *Şi din ţară-i alungaţi* *Şi pe fraţi de ei scăpaţi!'* *Ostaşii, cum auziau,* *In Tătari se năpustiau;* *Ca pe-o pleavă-i vânturau* *Şi din ţară-i alungau.*	*Şi trecând peste hotare* *Voinicilor strigă tare:* *'Alelei, voinicii mei,* *Mândri puişori de zmei,* *Ia vedeţi cele câmpii* *Smălţate cu iasomii,* *De duşmani ce sunt cuprinse* *Şi de flăcări ce-s încinse.* *Acolo-s ai voştri fraţi,* *Toţi voinici ca brazi-nalţi,* *Ascultaţi suspinul lor,* *Jalea şi-a lor aprig dor.* *Ghioagele vi le-apucaţi,* *Arcele vi le-ncordaţi,* *Foc în duşmănie daţi ,* *Şi din ţară-i alungaţi,* *Şi pe fraţi de ei scăpaţi'.* *Ostaşii cum auzeau,* *Ghioagele şi le-apucau,* *În duşmani se năpusteau,* *Ca pe pleavă-i vânturau,...* *Pe câmpii cu iasomie,*
Iar în ḑi de Sfînt-Ilie, *Când sórele e-'n chindie,* *La Câmpulung că intraŭ,* *Ca frați buni se'mbrățișaŭ.* *Și țéra o stăpâniaŭ* *Și beaŭ și se ospětaŭ.*	*Iar în zi de Sfânt Ilie,* *Când soarele e'n chindie* *La Câmpulung că intrau,* *Ca fraţi buni se îmbrăţişeau* *Şi ţara o stăpâniau.*	*Când stă soarele-n chindie,* *Ca fraţi buni se-mbrăţişau,* *Şi ţara o stăpâneau....*

the town of Câmpulung and attributed it to local folk lore (Borgovanu 1911, p. 2). When making a philological comparison of the Phoenix song with the two second grade primers, the Blues-Rock tale of the Black Prince is closer to Odobescu's primer than to the one published in 1927 by Spulbereanu *et al.* But other readings follow those of Spulbereanu. To a philologist, the situation is similar to Pasquali's *recensione aperta*, but one cannot ascribe the creation of the Phoenix lyrics to textual contamination. Given the nature of the text, there are two possible interpretations: the Unionist undertones of the poem from the school primer would be so popular that they could lead to the adaptation of the poem in folk environments, following more or less the same changes occurring in the 1927 primer. Yet this does not account for the presence of the verse "they blew [their enemies] off like chaff" (*ca pe pleavă-i vânturau*) in both the Spulbereanu primer and in the lyrics of Phoenix. It may well be that the Phoenix songs constitutes a missing link simply because it was drawn (either orally, or directly) from another primer, less known, since there is no current research on this topic. Nicolae Covaci did not speak about it and presented it as a folkloric text.

▲ *Front and back cover of the Sincron* EP *based on folk song material:* Sincron *(Electrecord – EDC 828,* EP*, 7", 33 ⅓ RPM, mono, 1967).* Source: https://www.discogs.com/.

▼ *Two books possibly read by Nicolae Covaci and Josef Kappl when they were documenting the collage-show:*

Nicolae Ursu, Cîntece şi jocuri populare romînești din Valea Almăjului, Banat. 340 melodii cu texte*, Bucharest, Editura Muzicală, 1958;*

Nicolae Ursu, Cîntece şi jocuri populare bănățene din comuna Naidăș (Caraș) Banat. 128 melodii cu texte*, Reşita, Casa Creaţiei Populare, 1969.*

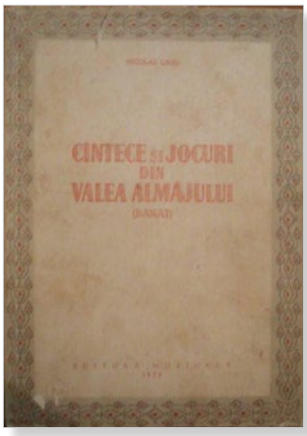
Source: https://www.abebooks.com/.

◢ *Nicolae Covaci and Josef Kappl in 1971-1972.*

Source: https://www.vice.com/.

Leaving aside the need for a Lachmannian study of the text, this raises an interesting question concerning the approach to folklore and traditions by the members of the band. Their research seems to have been mainly limited to the vinyl 'Anthology' and to a series of musicology books by Nicolae Ursu found by Josef Kappl at the Timișoara Conservatory of Music (Covaci 1994, p. 219). The band were simply looking for old things, just as they did in the design of their second LP, according to a story told by Valeriu Sepi. But there is also the mention of the role played by Octavian Ursulescu, as it appears in Covaci's memoirs. An interesting thing is that Phoenix was not the only Romanian band who experimented with folklore in this way. Cornel Fugaru, a friend of Ursulescu, did a similar thing with traditional folk dances, adapting them to rock' n'roll rhythms sometime in the '60s, when he was playing with the band Sincron. As a matter of fact, the first chords from the Phoenix LP *Cei ce ne-au dat nume* compose an identical melody to the background chords opening the song *Jocul fetelor* recorded by Sincron in 1967. There may be more truth to the story told by Nicolae Covaci, but it was certainly distorted by memory. Perhaps the idea came to Nicolae Covaci when listening to Sincron. Or perhaps Octavian Ursulescu influenced both bands.

Nevertheless, there was something clearly unique about the Phoenix project of the early '70s. Their choice of pagan rituals was carefully crafted according to original and well-documented folkloric recordings, but they were tempted in the same time to present historical fictions. This eventually altered their traditionalist approach to music and brought them in contact with a species of folklore which they were trying to avoid in the first place: the interference of cult dogma into popular milieus. The only difference between that type of folklore and the 'motorised' type of Communist folklore described by Covaci (*Foaie verde şi-un topor, | Bine-i, soro, pe tractor*; Covaci 1994, p. 215) was that the interwar one had been exclusively patriotic, with propagandistic undertones which had been related only to national unity (and / or purity). The propagandistic nature of the 'new' folklore during the early days of the Communist regime in Romania (after 1948) shifted in favour of class struggle and the edification process of a 'multilaterally developed Socialist society'. But the situation changed in 1971. The *July Theses* represented an odd marriage of sorts, grafting the old nationalistic ideology to a Marxist-Leninist roostock. This revived old dogmas from the time of the previous generation, which later grew into Protochronism (officially coined as such in a 1974 essay by Edgar Papu). Things went rather far. In the second part of the '70s, the Communist regime agreed to print even pseudo-historical writings of exiled fascists (such as Iosif Constantin Drăgan, *Noi,*

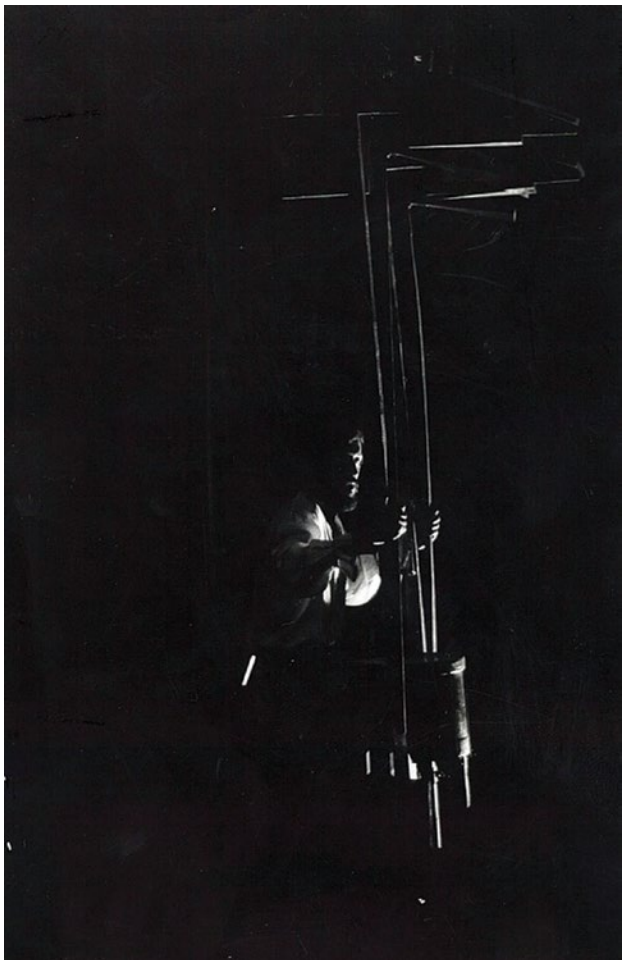


▲ *Frieze carved by Nicolae Covaci with a pickaxe in a clay cliff of the Timiș riverbed.* Source: Wikimedia Commons.

tracii, Craiova, Scrisul Românesc, 1976). The patriotic feelings of Nicolae Covaci could be a genuine family heritage, revived under the new political climate, and the manner in which he interpreted folklore in a historical and patriotic key could be influenced by the fact that he "grew up in the countryside, for weeks or even months, every summer, in the bosom of his extended family. On his father's side, the Covaci family had countless relatives in all the villages situated close to the border with Yugoslavia. He spent many years there and listened to a lot of folklore" (*crescusem la țară, aproape în fiecare vară avusesem parte de câteva săptămâni, sau chiar de luni, în mijlocul marii familii pe care o aveam. Neamul Covaci, din partea tatălui, avea nenumărate rubedenii în toate satele de la granița cu Iugoslavia. Acolo mi-am petrecut mulți ani și am ascultat foarte mult folclor*; Covaci 1994, p. 214). The variant of the 'Black Prince' poem could also be known to Covaci from such a milieu or perhaps from his own father, who used to be a member of the Iron Guard and who had been a political prisoner, forced-labouring at the Danube-Black Sea Canal in the early years of Communist Romania.

In the first Phoenix LP, this interest in national-patriotic rhetoric was nonetheless subtler, probably because it was influenced by the multicultural climate of Timișoara. Unlike Wallachian or Moldavian towns and cities, the urban settlements of Transylvania and Banat had always been an ethnic melting pot. The first incarnation of Phoenix, in the '60s, was made up of friends of various ethnic backgrounds. The new incarnation, from the '70s, was evidently similar. Only Nicolae Covaci and Mircea Baniciu were of a purely Romanian stock. Josef Kappl was Hungarian, from the Jiu River Valley; Günther Reininger, who would later re-join the band, was German; Valeriu Sepi also had German relatives; Cornel Liuba, the interim drummer, was half-Serbian; and even the drummer Costin Petrescu, who had recently joined them from Bucharest, was partly Greek. One is tempted to believe that this multi-ethnic background dictated the subtler approach to patriotism and history. The blues-rock song about the Black Prince could be a personal choice of Covaci, but the manner in which the collage-show was conceived and the design of the 1972 LP's sleeve tell a different story. Everything was carefully crafted artistically. For instance, the inner sleeve of the LP uses a photo of a frieze representing legendary forefathers, carved by Nicolae Covaci in a clay cliff of the Timiș River, in a place where the inhabitants of Timișoara came to bathe during summertime. He probably created it several years prior, since the frieze had lasted several years, until the riverbed was flooded, and it had been destroyed by the time Phoenix recorded its first LP. It was clearly part of Covaci's identity construction process, but the manner in which it was presented on the inner sleeve of the album and the Phoenix bird rising from the ashes represented on the front-cover have a lot in common with Western art from the '60s, meaning that they were conscious artistic choices made by the designers. According to Covaci's memoirs (Covaci 1994, p. 226-227), the sleeve was designed by Valeriu Sepi and his future wife, Elisabeta (now Ochsenfeld). Both Sepi and Covaci were students at the Faculty of Arts and it is no surprise that the collage-show and the LP's sleeve represented an artistic experiment (and a sort of happening, in accord with the early happenings of the '50s and '60s). One is left with the general impression that these art students played with concepts from their artistic training. A Rock LP sleeve was therefore used as a sort of public exhibition, since they could not find the resources to organise such exhibitions, while a Rock concert became an artistic happening. This explains why Sepi, who had no musical training, became a regular member of the band. By that time, Phoenix ceased to be a simple Rock'n'Roll band. In certain respects, it was more of an artist collective and it represented an aggregation of previously individual artistic projects. In order to strengthen Sepi's role in the band, he was entrusted with the creation and use of additional percussion instruments, the 'Goats' (*Caprele*). These wooden 'Goats' were an old Romanian tradition, used during the pagan festivities of New Year's Eve (the feast of saint Basil, known for its exorcism liturgy). Less interesting musically, they supplemented the rhythmic section and were used to enforce the happening stance of the concerts.

▼ *Valeriu Sepi playing the 'Goats' at an unknown date.* Source: personal site of the artist (http://www.valeriusepi.com/).



▲ *The last Phoenix* EP *pressed by Electrecord:* Mamă, mamă / Te întreb pe tine, soare... / Meșterul Manole *(45-STM-EDC 10313,* EP*, stereo / mono, 1973).*

Source: https://www.discogs.com/.

The other two members of the band were architect students (Baniciu and Petrescu), less involved artistically, but well schooled in their own right, and they confirm the continuous involvement of architect students (and architects) in the Romanian Folk and Rock music scene since the '70s (see also Mircea Florian, Alexandru Andrieș, etc.). In those days, Communist authorities did not tolerate liberal professions and forcedly discouraged unemployment, forcing all young musicians to become university students, thus leading also to a gradual intellectualization of the music. By the time the first Phoenix LP was pressed by Electrecord, the state-owned (and only) record label in Romania, this mixture of art and music, with the occasional involvement of writers, had already defined the musical approach of the rebel-musician generation of the '70s.

Phoenix pursued its traditional music project, but tried to fashion a more coherent theme. Even though the members of the band never stated it, it is possible that the choice of their next show (and abandoned LP) was linked with the story of the Black Prince. The same legendary character appeared in a popular ballad adapted and published for the first time by the poet Vasile Alecsandri in 1852. This other story told the legend of Master Manole (*Meșterul Manole*) who had to ritually immure his wife in the walls of the Argeș Monastery in order to ensure the durability of the construction. It was a forced choice, as the walls of the monastery kept crumbling and the Black Prince threatened to kill Manole and his workers. Perhaps the members of band saw in this tale a possible continuation of their first LP and a perfect narrative bridge towards a future concept-album. By that time, their earlier Blues Rock ballad about the Black Prince had become one of their registered hits and they used it for solo improvisations during concerts.

Victor Cârcu, who was then a regular member of the group, was asked to adapt the folk lyrics and to bind them to his own original poetic material for a future show about the foundation of Argeș Monastery. This time, few musical pieces were composed, as the attention focused on the creation of a coherent textual framework. When the text was ready, the dossier was submitted to the local authorities for validation, according to the compulsory procedures enforced by the totalitarian state, but it got stuck in the office of Ion Iliescu, then vice-president of the Timiș County Council (1971-1974). When the members of the band became worried about the delay, they were told that Ion Iliescu had simply lost their dossier. It was a deadly blow to their cultural experiment. The only thing left of it was a short introductory piece, already composed. It used the text of the folk poem published by Alecsandri and it was pressed on the back side on the last Phoenix EP by Electrecord, along with two cheerful rock'n'roll songs which had been written previously. Nicolae Covaci states that Mircea Baniciu showed him the 'Master Manole' dossier in 1992, but he had no idea as to how he had found it (Covaci 1994, p. 237, note 1). Josef Kappl tells the story of Victor Cârcu mysteriously receiving the dossier in Germany, after the Romanian Uprising of 1989. Kappl then composed new music for the lyrics and performed it as a symphonic Rock-opera in November 2013.

It is difficult to ascertain if the dossier was lost or was 'lost on purpose'. Its subject concerned the construction of a monastery, a thing which was not well-seen by the totalitarian apparatus, but at the same time there were no religious undertones, as the interest of the band continued to focus on pagan rituals, this time on the pagan immuring of a woman in a Christian monument. The band simply had to let go of this project, as they probably feared future opposition if they pursued it, and there were also more interesting matters to deal with. They had been invited to represent Romania in an Eastern-Bloc music festival in Poland, in the city of Sopot, a seaside resort. It was the second time they were allowed to leave the country. The first time, they had travelled to Czechoslovakia, where they had played and sung at the *Bratislavská lyra.*

▼ *Ion Iliescu (far left) accompanying Nicolae Ceaușescu on a 'working visit' (*vizită de lucru*) in 1974. A member of the high echelon of the Romanian Communist Party, he later became the first president of post-totalitarian Romania (1990).*

Source: https://www.historia.ro/.

▲ *Front covers of the* LP*-s of Marek Grechuta and the Anawa 'cabaret' (1970 and 1971), followed by that of a solo project of Grechuta, more Progressive- and Jazz-oriented (1974):*

Marek Grechuta & Anawa: Marek Grechuta Anawa *(Polskie Nagrania Muza – XL 0601,* LP*, gatefold, mono, 1971).*

Marek Grechuta & Anawa: Korowód *(Polskie Nagrania Muza – XL 0752,* LP*, gatefold, mono, 1971).*

Marek Grechuta: Magia Obłoków *(Pronit – SXL 1077,* LP*, mono / stereo, 1974).*

Source: https://www.discogs.com/.

It was a time of discovery and a fracture in the musical and cultural evolution of the band. By then, they had already discovered the albums of Jethro Tull and were attracted to a more Folksy approach to Rock music. At the Polish festival, they befriended the Hungarian band Locomotiv GT, with whom they made a jam-session at the hotel; they saw Polish bands such as Skaldowie; and Nicolae Covaci even made a trip to Gdansk, where he saw Marek Grechuta and the Anawa 'cabaret'.

> The group appeared on stage bathed in darkness, under a faint green light. There were nine instrumentalists: a bass, a cello, two violins, a flute, a guitar, drums, a piano, and the vocalist Marek Grechuta. The soloist had a martial stance in front of the microphone, dressed in red, like a hero of the Middle Ages, and he gave the signal to start. The instrumental theme introduced by the violins increased in intensity, then followed the whole band with a controlled and elegant force, which overwhelmed me. I was electrified by their rich instrumentation. For the first time, Polish became a musical language, suitable for music as well as Italian and English. Until then, their language had scratched my ears. Their music featured a deep folkloric aspect, their intention was similar to ours, to endorse national music. My soul was filled with joy when I left the room. I had discovered in a foreign country a group of people who were similar in spirit to us. Back in Romania, Tavi Ursulescu got me two of their records, which I enjoyed for years and which I cherish as a holy memory.
>
> *Grupul a apărut pe o scenă scăldată de întuneric, cu o ușoară lumină verzuie. Erau nouă instrumentiști: un bas, un cello, două viori, flaut, ghitară, tobe, pian și vocalistul Marek Grechuta. Solistul, plasat cu o ținută marțială în fața microfonului, îmbrăcat în roșu, ca un erou din evul mediu, a dat semnalul de începere. Tema instrumentală introdusă de viori creștea în intensitate, urma apoi întreaga formație cu o forță stăpânită și elegantă, care m-a copleșit. M-a înfiorat culoarea bogată a instrumentației, pentru prima oară poloneza devenea o limbă muzicală, potrivită pentru muzică la fel de bine ca italiana și engleza. Până la acea dată limba lor îmi zgâriase urechile. Muzica lor se caracteriza prin aspectul profund folcloric, intenția asemănându-se cu a noastră, de valorificare a muzicii naționale. Am părăsit sala cu bucurie în suflet, descoperisem într-o țară străină un grup de oameni care gândeau la fel ca noi. În țară, Tavi Ursulescu mi-a făcut rost de două discuri de-ale lor, pe care le-am savurat ani de zile, le păstrez ca pe o sfântă amintire* (Covaci 1994, p. 256-257).

The two records were probably *Marek Grechuta / Anawa* (1970) and *Korowód* (1971). One does not feel their immediate influence in the Phoenix compositions of subsequent years, which were more influenced by the sound of the British band Jethro Tull. Moreover, the 'Sung Poetry' (*Poezja śpiewana*) of Marek Grechuta and other Polish artists was less influenced by folklore and more by classical chamber music and accoustic Jazz. This Polish trend had bypassed Rock music, drawing its sources of inspiration from Bob Dylan and trying to achieve a cohesive fusion of poetry and music, free from the barrier of musical genre. What Nicolae Covaci was describing had been actually done by the band No To Co, who had taken an interest in traditional music instruments, quite similar to what many other Folk Rock bands were doing in Western Europe (Fairport Convention, Ougenweide, etc; as well as the entire Celtic Revival). This wider perspective based on the history and evolution of Folk Rock bands was nevertheless unknown and impossible to comprehend by a Romanian artist visiting for the first time Poland in 1973. Phoenix interpreted these various experiments as a confirmation that they were heading in the right direction. Josef Kappl fell ill with meningitis, the band had to leave him in a Polish hospital, to recover, and this was to become their last visit outside Romania. In the next three years, they were forced to stay in the country and they were often forbidden to play in public.

When Kappl returned from Poland, he had already prepared several new compositions. The band were ready to experiment with new ideas and they tried to emulate folklore instead of imitating it. This is more or less the time when their second LP was born. The influence of Jethro Tull, one of their favourite bands, is evident throughout this album, and the sound became more Folk Rock-oriented, with an extensive use of accoustic guitars, twelve-string guitars, and recorder, called *blockflöte* (for the lack of Ian Anderson's proper classical flute). The Romanian public was already prepared for this change in musical taste. The regular *Metronom* show presented at *Radio Free Europe* in Munich by Cornel Chiriac (1969-1975), a friend of Phoenix during the first line-up of the band, had already nourished a generation of young Romanian rockers hungry for Hard Rock, PopRock, and Progressive Rock by then. This DJ had fled from Romania, where his radio show was under strict monitoring of the autho-

rities, in order to express himself freely. Jethro Tull was one of the bands that he often presented to the young public of Romania via longwave from the safety of the Federal Republic of Germany, reading the album sleeves for them and often playing entire albums during his show. The time was ripe, the Romanian public was well aware of what was happening in the West and Phoenix prepared for their next LP, *Mugur de fluier* ('Flute Bud', 1974).

They seemed to be more attracted to the accoustic short songs of Jethro Tull than to the ironic and more elaborate Progressive arrangements of the same band. Music lovers often noted that the title song (*Mugur de fluier*) borrowed a melody from "A Christmas Song" (Jethro Tull, *Living in the Past*, 1972). Yet the manner in which Nicolae Covaci related to this Western model was once again distorted by his passion for traditional music. He saw Jethro Tull as exponents of a similar folkloric culture, although Ian Anderson and his merry band were the exact opposite. The language barrier probably played a fundamental part in this misattribution of style and genre, just as it did in the case of Marek Grechuta and the Anawa 'cabaret'.

However, the new musical project lacked structure. Its planned subtitle - 'Introduction to a concert about early music of the Romanians' (*Introducere la un concert despremuzica veche la români*) - was fancy, but did not correspond to the actual contents of the 'Flute Bud'. Furthermore, their lyricist was then somehow estranged from the rest of the group. "He was showing signs of fatigue, he had longer introverted periods, contact with him became more and more difficult, he never left the house and we gradually grew appart, although his latest 'productions' had become very 'high quality'" (*începuse să dea semne de oboseală, avea momente de introvertire tot mai lungi, contactul cu el era tot mai dificil, nu mai ieșea din casă și începusem să ne distanțăm, cu toate că ultimele producții deveniseră foarte calitative*; Covaci 1994, p. 242). It could be due to personal reasons, depression, but also to a feeling of inadequacy between the earlier texts written by Cârcu for Phoenix and the new demands of an 'archaic' nature. The two texts he had written were lyrical enough, but they had nothing to do with a concert about early Romanian music. 'Flute Bud', the title song, carried its listeners across dreamy lands, while 'Dark Eyes, Gipsy Eyes' (*Ochii negri, ochi de țigan*), a tongue-in-cheek reference to the Russian song *Óči čjórnye*, was a fantasy love song to a Gipsy girl followed by suitors. The interesting choice for the title of the first song had probably given Valeriu Sepi an idea about what the inner sleeve of the gatefold should look like, thus explaining why the album was entitled 'Flute Bud', to fit the graphic design aspects, but there was also the old obsession with pure folklore, so the front and back covers of the new LP ended up depicting a shepherd dressed in 'fleece' and an old traditional house. Valeriu Sepi recently wrote that "chance had it that he had found the 1938 'Encyclopaedia of Romania' at the flea market, whence he took the pictures for the front and back of the record sleeve, thus creating the graphic design" (*mi-a fost dat să găsesc la piața de vechituri 'Enciclopedia României' din '38, de unde am folosit pozele pentru fața și spatele discului și am creat desenul de interior*; Facebook, January 19, 2021). Therefore, by that time, the entire project was well on its way, when it was halted by a writer's block. This is when Covaci approached Andrei Ujică for the first time and asked for his help with the lyrics. The then writer and future movie director described the scene in a recent text (Facebook post, 2020, later published in the Romanian press):

> [...] Covaci, who, coming to my table, measured me from head to toe and said: 'I heard you're one of us'. That meant I had long hair. 'I also heard you are writing'. I nodded.

*Photo of Cornel Chiriac at his desk in Munich in 1970. It was sent to his mother in Romania, together with a letter, but the secret service (*Securitate*) confiscated it. From the* ACNSAS, *Informative Fonds, file 204265 vol. 4, f. 157.*

Source: http://cultural-opposition.eu/.

Two covers of 1972 Jethro Tull albums: Living in the Past *(with short songs, ballads, and live recordings) and* Thick as a Brick *(a mockery of Progressive Rock concept albums):*

Jethro Tull: Living in the Past *(Chrysalis – CJT1, 2 x* LP*, gatefold, stereo, July 1972);*

Jethro Tull: Thick as a Brick *(Chrysalis – CHR 1003,* LP*, album wrapped as newpaper, stereo, March 1972).*

Source: https://www.discogs.com/.

Front, back cover, and inner sleeve of the second Phoenix LP *pressed by Electrecord:* Mugur de fluier *(STM-EDE 0968,* LP*, stereo / mono, gatefold, 1974). Design: Valeriu Sepi.*

Source: https://www.discogs.com/.

'I have a problem', he says. In very short time, they were scheduled to record a new album at Electrecord, but Victor Cârcu, the band's lyricist at the time, had suffered a writer's block after having written only three songs. 'Drop by my place and I'll show you what it's all about', Covaci added. I knew, of course, where he lived, on Doja Street, near Maria, at the famous Tuşi, his old aunt. His mother's house, where he had spent his school years, was at the outskirts of the city, in Freidorf. He knew me from Şpitzi Reininger, their pianist, with whom I was friends on music and football. I went to him that same afternoon, I think, and I found out that he needed lyrics for five ready-made songs. 'I can't do that', I told him, 'I write prose, I'm not used with rhymes, but I have a friend, Şerban Foarţă, who is a master in metrics. I'll ask him. I'll try to convince him'. 'Okay', says Covaci, 'listen here', and he played his acoustic guitar. It was actually the song that was to become the 'Little Gypsiad'. 'Draw me the scheme', I told him. Covaci tore a piece of paper from a math notebook and wrote it down. I folded the sheet, put it in the chest pocket of my shirt, and headed out to meet Şerban..

[...] *Covaci, care, venind spre masa mea, m-a măsurat din cap până-n picioare şi mi-a spus: 'Am auzit că eşti unul dintre noi'. Asta voia să însemne că am părul lung. 'Şi-am auzit că scrii'. Am dat din cap că da. 'Am o problemă', zice. Peste puţin timp, erau programaţi să înregistreze la Electrecord un nou album, iar Victor Cârcu, textierul de atunci al formaţiei, făcuse un blocaj la scris, după doar trei piese. 'Treci pe la mine, ca să-ţi arăt despre ce e vorba', a mai zis Covaci. Ştiam, bineînţeles, unde locuieşte, pe strada Doja, lângă Maria, la celebra Tuşi, bătrâna lui mătuşă. Casa mamei lui, în care îşi petrecuse anii de şcoală, era la periferie, în Freidorf. Informaţiile despre mine le avea de la Şpitzi Reininger, pianistul lor, cu care eram amic pe teme de muzică şi fotbal. M-am dus, în aceeaşi după-masă - cred -, la el, unde am aflat că are nevoie de cinci texte, pe o muzică gata compusă. 'Nu pot asta', i-am zis, 'eu scriu proză, nu ştiu cu rime, dar am un prieten, Şerban Foarţă, care e maestru în chestiuni de metrică. Am să-l întreb pe el. Să văd dacă-l conving'. 'Bine', zice Covaci, 'ascultă aici', şi-mi cântă la chitară acustică ceea ce urma să fie 'Mica Ţiganiadă'. 'Dă-mi schema', îi zic. Covaci a rupt o foaie dintr-un caiet de matematică şi a notat-o. Am împăturit foaia, am pus-o în buzunarul de la piept al cămăşii, şi-am luat-o spre Şerban.*

Chance played an essential part, once again, as it did in the case of the vinyl 'Anthology of Rumanian Folk Music'. The new literary approach of the Phoenix albums was determined by the physical proximity of a long-haired student. One does not say what type of text Covaci was asking for. He probably explained that he was a great fan of tradition, but folklore was unattractive to Şerban Foarţă, who often referred to the cultural tastes of those times as a disease, as a sort of 'folkloritis', so Andrei Ujică had to approach him in a rather different manner:

> When I got to him, I found him ready to leave. 'There's a feast at the 'Horizon', he told me. [...] So we went there. On the way, I performed the tirade of mercy. 'Look,' says I, 'I'm friends with someone from Phoenix and they asked me to help them, because they reached a dead-end. Soon they will have to record a vinyl at Electrecord, but they're missing a text. The music is already composed. I have the prosodic structure here', and I pointed to my pocket. 'M'kay', replied Şerban, 'but did you listen to the song at least?' 'Yes', I replied. 'And what did it sound like?' Şerban and I were then working under the sway of Iordan Chimet's formidable 'Anthology of Innocence'. The unbridled emulating momentum made us plan an anthology about the circus. That's why we rummaged through libraries and our own memory, meeting on a daily basis, for almost a year by then, from afternoon till dawn. Well, by that time, we were both reading

Budai-Deleanu's 'Gypsiad', in search of fairs, carnivals, and jugglers. So I answered Şerban in a muted voice: 'Covaci's song sounds like a little gypsiad'.

Când ajung la el, îl găsesc gata de plecare. 'E o agapă la 'Orizont' (revista Uniunii Scriitorilor)', îmi zice. [...] *Aşa că am luat-o-ntr-acolo. Pe drum, am pus placa mizericordiei. 'Uite', i-am zis, 'eu sunt amic cu unul de la Phoenix şi m-au rugat să-i ajut, că sunt într-un mare impas. Trebuie să înregistreze în curând o placă la Electrecord, dar le lipseşte un text. Muzica e compusă deja. Am aici schema metrică' şi-am arătat spre buzunar. 'Aha', a răspuns Şerban, 'dar tu măcar ai ascultat melodia?'. 'Da', am zis. 'Şi a ce ţi-a sunat?'. Şerban şi cu mine lucram pe vremea aceea, sub impresia formidabilei* Antologii a inocenţei *a lui Iordan Chimet, la o antologie a circului, într-un elan emulator nestăvilit. Pentru asta ne scormoneam memoria şi răscoleam bibliotecile, întâlnindu-ne de vreun an, în fiecare zi, de după amiază până-n zori. Ei bine, tocmai în perioada aceea citeam amândoi* Ţiganiada *lui Budai-Deleanu, în căutare de bâlciuri, iarmaroace şi saltimbanci. Aşa că i-am răspuns, cu glas scăzut, lui Şerban 'cântecul lui Covaci e un fel de mică ţiganiadă'.*

It is hard to tell if the comparison was spontaneous, solely dictated by Ujică's rhetorical antics. It could just as well be determined by the fact that the members of Phoenix had already taken part in the dramatization of the 'Gypsiad' by Lelu Bihoi. Either way, Şerban Foarţă had his own literary tastes and could not write custom-made lyrics on the spot. He wrote what he felt like writing:

In the meantime, we had reached the 'Horizon'. 'Is that a fact?', said Şerban, 'Gimme that paper'. Since the feast had a protocol part, we all took a seat at the long table in the meeting room of the writers' association. Amidst the praises sung to the evening's celebrated guest, Şerban began to write. 'The 'Gypsy songs' of Miron Radu Paraschivescu came to my mind', he suddenly whispered in my ear and pushed the paper with the first two verses before my eyes: 'Gypsies cross the road, / The road is full of smoke...' I violently nodded my head as a sign of approval. I don't know how much was written there. All I remember is that the much-anticipated feast didn't last long, there wasn't much cognac to drink, and so we went back to Şerban's home and finished the text. There is a jubilant impulse in those verses, that one still feels to this day. And the congruence with the music, which I had heard only once, and Şerban never before, is really astonishing. I will never forget the twinkle in Covaci's eyes when I showed him the lyrics the next day. After

First edition of Miron Radu Paraschivescu's 'Gypsy Songs' (Cântice ţigăneşti*), Bucharest, Prometeu, 1941.*
Source: https://www.galeriile-cismigiu.ro/

Miron Radu Paraschivescu at a reading.
Source: tribute site to his wife, writer Sidonia Drăguşanu (http://vechiul.sidonia.ro/).

Andrei Ujică and Şerban Foarţă in the first half of the '70s.
Source: https://www.news.ro/.

that, I returned to Şerban and I started to beat around the bush: 'These Phoenixes are good guys', I told him. 'They represent a subversive phenomenon, worth supporting'. I think I also told him that we had a chance to put words in the mouths of those who have an audience of hundreds of thousands. This would be especially profitable for people like us, who could not actually publish, since we were considered to be some sort of literary evasionists. The idea that superior cultural substance should be placed in maximum audience environments had already sprouted in my mind. It finally led me to cinema. And then I said: 'Now, you know, they actualy need five texts'. Şerban belonged to a different generation, the last one before the birth of Pop. At that time, his favourite song was *L'uomo in frack* by Domenico Modugno (with a very beautiful text, similar to those written by Şerban, by the way). Sinking into deep thought, he took his time and then said to me: 'Look, I don't really like this music and I generally don't know what ideas rummage the minds of long-haired guys like you, but if you want, we can write the lyrics together, the way we already started.' The rest is history.

Între timp, ajunsesem la 'Orizont'. 'I-auzi', a zis Şerban, 'dă hârtia aia încoace'. Cum agapa a avut şi o parte protocolară, am luat cu toţii loc la lunga masă din sala de reuniuni a asociaţiei scriitorilor şi în timp ce se rosteau elogiile pentru sărbătoritul serii, Şerban a început să scrie. 'Mie mi-au venit în minte Cîntecele ţigăneşti *ale lui Miron Radu Paraschivescu', îmi şopteşte la un moment dat la ureche şi îmi împinge foaia cu primele două versuri: 'Trec ţigani pe drum, / Drumu-i plin de fum...' Am aprobat violent din cap. Nu mai ştiu cât s-a scris acolo. Tot ce ţin minte e că mult râvnita agapă n-a durat mult, cognacul fiind pe sponci, aşa că ne-am dus acasă la Şerban şi am terminat textul. Există un impuls jubilatoriu în versurile acelea, care se resimte şi azi. Iar congruenţa cu muzica, pe care eu o auzisem doar o dată, iar Şerban deloc, e de-a dreptul surprinzătoare. N-am să uit sclipirea din ochii lui Covaci, când i le-am arătat a doua zi. După care, m-am dus din nou la Şerban şi iar m-am dat pe după cireş. 'Phoenicşii ăştia sunt băieţi buni', i-am zis. 'Sunt un fenomen subversiv, deci merită sprijiniţi'. Cred că i-am mai spus şi că e o şansă să pui cuvinte în gura unora care au un public de ordinul sutelor de mii. Asta mai ales pentru unii ca noi, care nu*

▲ *Front and back cover of Iordan Chimet's 'Anthology of Innocence' (*Cele douăsprezece luni ale visului : Antologia inocenţei*), Bucharest, Editura Ion Creangă, 1972.*
Source: scanned copy of the book.

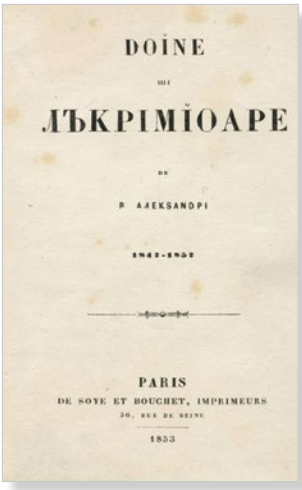
prea puteam să publicăm, fiind taxaţi drept evazionişti. Îmi încolţise încă de pe atunci ideea că substanţa culturală superioară trebuie plasată în medii de maximă audienţă. Ea m-a dus în cele din urmă la cinema. 'Ei au acum nevoie, de fapt, de cinci texte', am zis. Şerban, care face parte din ultima generaţie dinaintea celei pop şi a cărui melodie preferată era pe atunci L'uomo in frack *a lui Domenico Modugno (cu un foarte frumos text foarţian, de altfel), a căzut scurt pe gânduri. După care mi-a spus: 'Uite ce e, eu nu prea gust muzica asta şi în general nu ştiu ce aveţi voi în cap, ăştia cu părul lung, dar dacă vrei, putem face textele împreună, aşa cum am început'. Restul se ştie.*

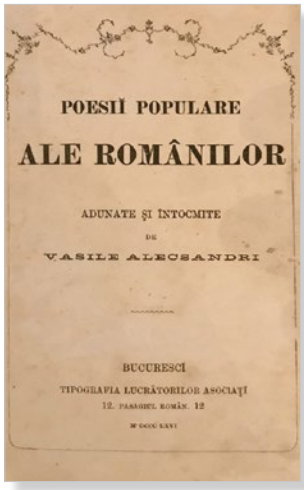
Actually, the rest is not history. There are many unclear points in the future literary experiments of the band. The idea of a superior cultural substance placed in maximum audience environments could have been partly nourished by the one of the hits of the first line-up of Phoenix. 'The Canary' (*Canarul*, 1967), a song with lyrics by Victor Cârcu, referred to a bird who naively tried to escape, only to fall wounded behind the silver cage bars. It was a manifest political statement and it had pushed Phoenix to national fame. A reference to this song is made even in the novels of Herta Müller, a Nobel prize German writer who described her bleak daily fears living under the totalitarian regime in the same city of Timişoara. Andrei Ujică was a friend of such local German writers. He had translated into Romanian the manifest of the *Aktionsgruppe Banat* ('Banat Action Group', created in 1972 and dissolved by Communist authorities in 1975). When Covaci contacted Ujică, Phoenix crossed paths with other cultural phenomena already happening in Timişoara, independently from them. Things were bound to change.

Nevertheless, they could not effectively change during the recording of that precise album. Phoenix had already set their minds on the project. Valeriu Sepi had probably started to work on the graphic design, most songs were already written, and Covaci certainly felt like pursuing his fascination with history. Most of the lyrics written by Şerban Foarţă were based on hermetically self-sufficient wordplays which conveyed a certain sense of agedness, thus mimicking tradition, all while remaining playful and making subtle tongue-in-cheek allusions to various literary texts. Yet, they also had to write a song about Pál Kinizsi, a local medieval hero from the Banat region. The title made use of a dialectal Romanian rendering of the hero's name (*Pavel Chinezu, leat 1479*, in which *chinez* means 'kneze', 'leader of the people', not 'Chinese', the homonymous word from the official language). However, Pál Kinizsi was famous in the tradition of local Hungarians, not in Romanian lore (cf. Curta 2005). Could this puzzling choice be determined by the historical obsessions of some members of the band? The lyrics oddly speak of precise historical circumstances. Wordplays do appear, confirming the actual involvement of Şerban Foarţă, but the general aspect of the lyrics does not resemble his literary style.

It could be a a situation of on-demand writing, as Covaci was certainly looking for history-related themes. Two more songs of the album, 'The Fold' (*Strunga*) and 'Andrew the Priest' (*Andrii Popa*) spoke about early 19th-century outlaws, the so-called 'hajduks'. Rumour has it (and Baniciu, composer of the second piece, confirmed it in private conversation) that the song telling the tale of Andrew the Priest was not supposed to be part of the album. Baniciu had written the melody, but Covaci and Kappl did not accept it on account of it being to naïve. This changed when Phoenix were already in the Electrecord studios and found out that there were some more minutes available on one side of the future vinyl. Covaci allegedly gave Baniciu a book and asked him to check if a poem from it could be used in his song. Both 'The Fold' and 'Andrew the Priest' were published one after another as the second and third poems of the *Doine* (1842-1852), a series of poems written by Vasile Alecsandri in his formative years, when he listened to Moldavian folk songs and poems. In spite of their attribution to folklore (*text popular*) on the cover of the second Phoenix LP, these were not traditional poems; they were high-prestige simulations of folklore, written by Alecsandri himself. 'The Fold' glorified the hajduks who used to hide in a forest close to the village Strunga ('The Fold'), 20 km away from the poet's residence at Mirceşti, both settlements being situated in Iaşi County; while 'Andrew the Priest' invents the tale of a local hajduk killed by the poet's own uncle in 1818. The confusion could have originated in the fact that both the *Doine* and the *Poezii populare* ('Folk Poems') were later published in collective anthologies of poems by Alecsandri. Phoenix had previously used Alecsandri's version of the legend of 'Master Manole', which had been published in the *Poezii populare*. Perhaps the band considered that the *Doine* were folk poems as well. It would be a similar type of confusion to the one

▼ *First editions of the two books of Vasile Alecsandri mentioned in the main text:* Doine şi lăcrămioare (*Paris, De Soye et Bouchet, 1853) and* Poezii populare ale românilor *(Bucharest, Tipografia lucrătorilor asociaţi, 1866).*
Source: Wikimedia Commons.





▲ *Marga Barbu, Florin Piersic, Toma Caragiu, and director Dinu Cocea on the set of the fourth 'hajduk' movie (*Haiducii lui Șaptecai, *1971). Photo published in the* Cinema *magazine, the issue for the month of December 1969.*

▼ *Olympic '64*: Cîntic de haiduc / Ziua bradului de noapte *(Electrecord – EDC 10.137, EP, 7'', 33 ⅓ RPM, mono, 1970)*; *Mircea Florian*: Pădure de voie bună *(Electrecord – 45-STM-EDC 10413, EP, 7'', 33 ⅓ RPM, stereo / mono, 1975)*; Fîntîna *(Electrecord – 45 STM-EDC 10.553, EP, stereo / mono, 1977).* Source: https://www.discogs.com/.

which occurred in the case of the 'Black Prince'.

These choices must have been a consequence of a historicist approach to folklore. At that time, every rocker wanted to be a hajduk. The young and rebellious generation had found its counterpart in Romanian history. At a national level, everything had started many years before, with a series of six 'hajduk' movies. The first one, *Haiducii* ('The Hajduks', 1966) was followed by *Răpirea fecioarelor* ('Kidnapping the Virgins', 1968), *Răzbunarea haiducilor* ('Hajduks' Vengeance', 1968), *Haiducii lui Șaptecai* ('The Hajduks of Captain Seven-Horses', 1971), *Zestrea domniței Ralu* ('The Dowry of Princess Ralu', 1971), and *Săptămâna nebunilor* ('The Fools' Week', 1971). Filled with shoot-outs and women who fell in love with early-19th century outlaws, as well as with class-struggle rhetoric and patriotic speeches, these movies provided a state-controlled outlet to the rebellious energy of the youth. They were all directed by Dinu Cocea on scripts written by Eugen Barbu, a well-known novelist who was then director of the newspaper *Săptămîna* (1970-1989). The movies featured Barbu's wife, Marga Barbu, presented as the ultimate female movie star, and a plethora of Romanian comedians, yet the success of these cinematographic tales was also ensured by the tyrannical influence of Barbu's newspaper upon Romanian cultural life. It is no surprise that a lot of young musicians who saw themselves as outlaws in the eyes of the authorities rapidly embraced the 'hajduk' discourse and fell prey to Barbu's rhetoric. This had already happened to the band Olympic '64, from whence Costin Petrescu had come to Phoenix. They had pressed an EP with hajduk songs in 1970, at the height of Hajduk-mania. But this happened even later, to Mircea Florian, for instance, who also recorded an EP about forests, glens, springs, and hajduks. Phoenix chose to disguise themselves as hajduks. Barely holding their laughs, dressed in 'fleeces', pretending to sneak up on rich merchants, and relentlessly climbing up and down the same ruined stairways, they made a short movie in the ruins of the Transylvanian fortified town of Râșnov. This was to be the first Romanian music video, with choreography. "Andrew the Priest" (the song accompanying the video) told a similar story to those from Barbu's movies.

Günther Reininger, a former member from the first line-up of the band, had rejoined the group by then. He is credited as a collaborating musician on the 'Flute Bud' LP, but he soon became a full member. At that time, they posed for a photo shoot in the studios of Electrecord, handing a violin to the person in charge of radiator maintenance at the studio building, for the sake of a joke. The photo became the first poster ever to be published in a Romanian magazine. Gatefold LP-s, posters, and music videos... all these things were rather common in the West, but unseen in Romania. Phoenix strived to lead the way, but there were others who also imitated Western fashions, including Woodstock and Western music festivals in general.

The Phoenix poster was published in a magazine named *Flacăra* ('The Flame'). This publication had recently come under new management: Adrian Păunescu, a young poet, had been nominated as its director (1973-1985) following a personal discussion with Nicolae Ceaușescu. Păunescu also created a *Flacăra* Cenacle, a musical and literary set. He persuaded many others to join his "Flame Cenacle of the Revolutionary Youth" (*Cenaclul Flacăra al Tineretului Revoluționar*), including Mircea Florian and his 'Melopoic Band'. Florian used to play the supporting act for the opening of Phoenix concerts, so it is no surprise that even Phoenix joined the Cenacle a little bit later, for

on-and-off performances. The entire Folk and Rock community soon started to depend on Păunescu's good favours. Even Phoenix, when they were forbidden to play after the summer of 1974. Their loud Marshall amplifiers had bothered the minister of tourism. However, Adrian Păunescu's fame had already grown to state proportions and he obtained a dispensation, allowing Phoenix to hold concerts.

In those days, Păunescu presented himself as one who had visited the United States of America and had seen Bob Dylan play at music festivals, thus attracting the respect of young musicians. He also feigned to make religious references, accepting the performance of Christmas carols at his Cenacle. Even though those carols were secular in nature, this was a rare event and it occurred after decades during which Christmas songs had been forbidden. Nevertheless, the situation gradually declined and the Cenacle's sole purpose became that of enrolling and controlling the subversive phenomenon of Folk. Even though they occasionaly joined Păunescu, Phoenix put a certain distance between them and those manifestations. Speaking of religion, Covaci and most of the band never took an interest in Christian themes. The difference between Phoenix and other bands or songwriters of those times was the utter absence of the sacred in their music. The so-called pagan ritual musical pieces were used to support happenings. This lack of interest in sacred subjects translated itself into a pot-pourri of ideas, each of them going in completely different directions. To the musicians (and to the lyricists), the second Phoenix LP was certainly interesting (both musically and literarily), but from a outsider's point of view, 'Flute Bud' was an omnium gatherum: hajduks, medieval heroes, love songs, Romantic walks in the woods, and the literary experiments of Foarţă and Ujică. There was a need for structure. None of their previous attempts at achieving a concept album had truly worked for Phoenix. So the members of the band entrusted their new lyricists with the task of finding some logic for the next LP.

By then, Mircea Florian was already experimenting with the tale of the 'White Moor' (*Harap Alb)*, even though the recordings came out much later. Many other Rock bands were in search of unifying ideas for concept-albums. The band must have been thrilled when Ujică and/or Foarţă came up with the much needed concept for *Cantafabule*, which was to become their next LP. Covaci tells the tale of Andrei Ujică coming to him with an Old French poem about the unicorn, from the *Bestiary* of Philippe de Thaon (Covaci 1994, p. 294), but there are no further confirmations of this story. Şerban Foarţă, on the other hand, tells the story of their meeting at the Central Hotel of Timişoara, which is partly confirmed by Covaci:

> I asked Andrei the Intercessor to summon Covaci as soon as possible, whom I met on the top floor of a hotel in the

▼ *The Phoenix poster published in the* Flacăra *magazine. From left to right: Valeriu Sepi, Costin Petrescu in the arms of Cornel Calboreanu, Günther Reininger, Josef Kappl, the radiator maintenance worker of Electrecord, Nicolae Covaci, Mircea Baniciu, Victor Cârcu, and Eugen Gondi in front of the Marshall amplifiers of the band. Four years later, Covaci hid Kappl and two other future members of the band in the same amplifiers and took them through Yugoslavia to Austria and Germany. Copy of the poster from the private archive of Mihai Manea, a collector of Romanian Pop, Rock, and Folk material, with the autographs of Nicolae Covaci and Costin Petrescu.*

Source: http://cultural-opposition.eu/.

city, a rather new building. There were foreshadowed the *Cantafabule*, an almost dissident double LP. Not in a farcically political sense, but in an aesthetic and metaphysical one, if you wish. […] I told him we had to think of some kind of opera—a Rock opera. Nicu was very receptive, despite his congenital autochthonism (he is half-Bessarabian). In *Cantafabule*, we combined his well-known obsession with hajduks with a kind of canonical archaism. A music on lyrics that aimed to be completely unlike everything else from its contemporary noisiness; texts with vocables that you could not even hear during Holy Mass. Terms from books, words from dictionaries of symbols, with esoteric, absconded, alchemical meanings (some of them coming from C. G. Jung). We didn't care if they were understood or not. Anyway, the public received / perceived the subliminal part of the message, at least in part.

I-am cerut intercesorului Andrei să-l convoace cât mai repede pe Covaci, cu care m-am văzut la ultimul etaj al unui hotel din urbe, nu prea vechi. Acolo s-au prefigurat Cantafabulele*, un dublu-LP aproape disident. Dar nu în sens curat-murdar politic. Ci într-unul, dacă vrei, estetic și metafizic.* […] *I-am spus că trebuia să ne gândim la un fel de operă – o operă rock. Nicu era foarte receptiv, în ciuda autohtonismului congenital: pe jumătate, e basarabean. Am combinat, în* Cantafabule*, cvasihaiducismul cunoscut cu un soi de arhaism canonic. O muzică pe texte care-și propuneau să nu aducă, în nici un chip, cu nimic din zgomotul din jur; texte cu unele vocabule pe cate nu le-auzeai nici barem la Sfânta Liturghie. Termeni din cărți, cuvinte din dicționare de simboluri, cu sensuri ezoterice, absconse, alchimice (provenind, unele, din C. G. Jung). Ce se înțelegea, bine; ce nu, nu. Subliminalul s-a priceput / s-a perceput, oricum, câte ceva* (Șerban, Foarță 2013).

It is highly unlikely that the idea of a Rock opera occurred in a spontaneous manner to Șerban Foarță, who was not at all familiar with Pop Rock musical trends. It is safe to assume that this could have come to Andrei Ujică in his frequent discussions with the members of the band. It is also unclear who had found the Old French connection or if Foarță and Ujică started directly from the Romanian versions of medieval bestiaries. The only certain thing is that Foarță already had an idea about an inventory of beasts that needed to be summoned:

I told him it that it would be about a series of fabulous and esoterically symbolic animals. First, the Phoenix bird in person. Which is not an ordinary term, like a 'lighter' for instance. (Which also burns, doesn't it?) But one full of connotations, thoughtful significances and meanings. He would summon the others: the Slavonic Inorog or Greek Monocer, Licorn(e), Leoncornus or Unicorn, and the rest. The Dolphus, which is the Dolphin, affine (and fraternal) to us. This is another a Christian symbol, since it carries us across the sea, the latter symbolizing in this case the sin understood as an abyss, a chasm, or a precipice. The Caladrius bird, which is un-therapeutic, but an infallible diagnostician: if it looks at you, you carry on living; if it turns its face from you, you will die soon. The House Snake, hopefully known to all and sundry. The Basilisk and the Asp, which are two beasts, two fiends, evil par excellence. And finally the well-known Siren. In *Cantafabule*, the Siren has two versions: a scenic and a bookish one, if you like—from the book…

I-am spus că este vorba despre o serie de animale fabuloase, simbolice la modul ezoteric. În primul rând, Phoenixul în persoană. Care nu-i un termen oarecare, ca, între altele, 'brichetă'. (Care și ea arde, nu-i așa?) Ci unul plin de conotații, de noime grave și de tâlcuri. Acesta i-a chemat pe ceilalți: Inorog sau Monocer, Licorn / Licornă, Leoncorn sau Unicorn ș.cl. Pe Dulf, care-i Delfinul afin (și fratern) nouă; și care este tot un simbol cristic, fiindcă el te poartă-n cârcă peste mare, simbolizând, în acest caz, păcatul ca abis, ca hău sau ca genune. Pe Pasărea Calandrinon, care, neterapeutică, să zicem, este o infailibilă diagnosticiană: dacă te privește, scapi cu viață; dacă-ți întoarce fața, mori curând. Pe Șarpele Casei, cunoscut, sper, de tot natul. Vasiliscul și Aspida, care sunt două gadini, două fiare, malefice prin excelență. Pe, în sfârșit, Sirenă, așijderi cunoscută. În Cantafabule*, Sirena are două versiuni: una scenică, alta livrescă, dacă vrei – în carte…* (Șerban, Foarță 2013).

A great mystery surrounds the manner in which the lyrics were actually written. Everyone involved confirms that half of them were written to fit pre-arranged music, while the other half led to the composition of new songs. This meant that a sort of compositional compromise had been attained. Yet, there are countless differences between the lyrics of the third Phoenix LP and the poems published by Șerban Foarță in 1976. They could be due to a later rewriting by Foarță, who often mentions Ujică's help in assembling the 1976 volume. Some of the lyrics could have been already modified by Ujică himself, who took part in the band's rehearsals and often made alterations on the spot, in order to fit the music, later submitting them to Foarță for validation. And in certain cases, Foarță perhaps wrote something for the band and a completely different thing for himself. Last but not least, they also had to anticipate the ever-changing will of the minions who supervised all lyrics on behalf of the Council for Socialist Culture and Education. Both the wirters and the members of the band certainly knew that some lyrics would be eventually cut.

The case of the verses which speak of the Phoenix bird are perhaps most relevant of this careful anticipation of this future censorship. It looks like all religiously relevant notions were purposely left aside. In the booklet that accompanied the 2008 reissue of *Cantafabule* on CD, Covaci stated that the origin of this song, the final anthem of the album, is to be found in the 'Popular Books' (*Cărțile populare*) of Nicolae Cartojan. This is particularly meaningful, as the ready-for-print of Cartojan's reprint had been given on February 23, 1974. This suggests that the writers were crafting their lyrics under the impression of a fresh reading. Or maybe this was just an accident and they used the 1929 edition of Cartojan's first volume. Indeed, when one reads Cartojan, one notices that the first volume was the source for several details and formulas: 'dispersing fragrance' (*înmiresmând*); 'from Lebanon' (*de la Livan*); 'this year, the ninth' (*într-acest an, al nouălea*); 'smoking' (*fumegând*); but also of formulas from a different song, the "Invocation", where there is talk of an 'emperor Phoenix' (*împăratul(ui) Finics*). There are very few words from Cartojan which do not find counterparts in the song:

The cycle of animals described in the Physiologus also includes mythical animals, such as […] the Phoenix, who lives near the city of Iliopol, sitting for nine years on the 'cedars of Lebanon, without food, as he is fed by the Holy Spirit'. After nine years, his wings are filled with fragrance and, when he hears the priest's semantron in the citadel, enters the church along him, sits on the altar-piece, immediately lights up and burns into ashes, so that the next day the priest may find him reborn and rejuvenated. These real or fantastic animals and birds are interpreted according to their natural or imagined peculiarities and habits, as types of

religious or moral ideas. Here is the description of the bird: 'This Phoenix is a bird more beautiful than all the other birds, even than the peacock. For the peacock has a head of gold and silver; while this Phoenix has the aspect of an emperor and precious stones, and he wears a crown on his head and boots on his feet like an emperor'.

În ciclul animalelor descrise de Fiziolog intră și animale mitice, ca de pildă [...] *finixul, care trăiește lângă cetatea Iliopol, stand nouă ani pe 'chedrii Livanului, fără hrană, că hrănit este de duhul sfant', După nouă ani i se umple aripile de mireasmă și, auzind toaca preotului din cetate, intră cu el în biserică, se așează pe jertvelnic și îndată se aprinde și se face cenușe, pentru ca a doua zi preotul să îl afle reînviat și întinerit. Aceste animale și păsări, reale sau fantastice, sunt interpretate după particularitățile și obiceiurile lor firești sau închipuite, ca tipuri ale unor idei religioase sau morale. Iată și descrierea păsării: Acest 'finicsu este pasăre pré frumoasă decât toate păsările și decât păunul. Că păunul are cap de aur și de argint; iar finicsul acesta are chip de împărat și de pietre scumpe și este cu cunună în cap și cu încălțăminte în picioare ca împăratul'* (Cartojan 1974, vol. 1, p. 236).

The comparison works even better with the text from the book published in 1976, where words like 'altarpiece' (*jertfelnic*) and 'semantron' (*toacă*) have been preserved. They probably could not appear on the LP, because of stricter censorship policies, so 'pyre' (*rug*) was used instead. Similarly, the priest is absent from both versions, but the song recorded on the LP has a subtler reference which does not appear in the version published in the book. On the album, one notices the phrase 'dew-fed only' (*hrănit cu numai rouă*) in reference to the Phoenix bird, while the book version mentions 'ambrosia' in this segment. The dew then becomes a reference to the dew that covers the manna in Ex 16:13-15 and its meaning is manifestly Eucharistic. The bird retains its Christological value, all while referring to a 'new source' (*nou izvod*). It is no surprise that the last word (*izvod*) comes directly from the liturgical language, where it is used as a designation of the New Testament, a sort of comparison between the Old and the New Law. This means that the song(s) about the Phoenix bird was (or were) an actual proclamation of the Eucharist. One is tempted to believe that Şerban Foarţă and Andrei Ujică took Covaci's historicist approach to folklore and the mixture of cult and folk elements from the music of the band back to their sources. Aknowledging the high-prestige roots of folklore, was the thing that needed to be done.

Cartojan explained in detail the manner in which the *Physiologus* passed from 2nd-century Egypt to Byzantium and later to Western Europe, influencing Old French literature, and then from Byzantium to the Serbian lands, where it had been translated into Old Church Slavonic. The early Romanian versions of that text were of a Serbian stock and had reached the Romanian lands in the 17th and 18th centuries (Cartojan 1974, vol. 1, p. 238-241). This means that Foarţă and Ujică were perfectly aware of the high-prestige roots of those folk books. Since they knew that folklore did not sprang from the ground on its own, it is safe to infer that their plan was to draw Covaci and the other members of Phoenix out of their previous folkloric doldrums and throw them into the whirlpool of universal literature, where themes, motifs, and stories turned in a widening gyre. But this also meant that 'popular culture' would become a Christian culture, something that contradicted Covaci's passion for pagan rituals. It must have been a delicate situation. They had to tread carefully, not to awake the snake of autochtonism. Foarţă later admitted that he had to persuade Covaci into accepting non-Romanian things: "Nicu even made some 'concessions' to me: he agreed to sing that song about Monocer in a French language from the time of the Hastings clash or from the First Crusades (*Nicu mi-a făcut chiar câteva 'concesii': a acceptat să cânte într-o franceză de pe vremea încăierării de la Hastings sau a Cruciadelor dintâi acel cântec despre Monocer*; Şerban, Foarţă 2013). Several visionary minds had a clash at the end of that year. They had very different projects. For once, the lyrics were not subject anymore to the autochtonistic discourse of Covaci. He must have been placated into accepting the new direction when he would see the title of Cartojan's volumes. 'The Popular Books in Romanian Literature' assured him that this was Folk Lore.

▲ *Front covers of the 1974 reprint of Nicolae Cartojan's* Cărțile populare în literatura românească *(vol. 1:* Epoca influenței sud-slave; *vol. 2:* Epoca influenţei greceşti*), cuvânt înainte de Dan Zamfirescu, postfață de Mihai Moraru, Bucharest, Editura enciclopedică, 1974.* Source: scanned copies.

In his memoirs, Nicolae Covaci does not mention anything related to this Christian key of interpretation of the *Cantafabule*, except for the comparison of the Phoenix bird with Christ, which must have been obvious to them during their talks with Foarţă and Ujică. Mircea Baniciu confirmed this in a phone conversation, as did Josef Kappl when he was asked the same question. The Christian message was then known only those who created the concept, perhaps because assuming a religious subject was a risky thing in those times and this needed to remain hidden. Instead, Covaci and some other members of the band were great fans of folk pagan rituals. Conviced that the new approach was partly folkloric, Covaci probably made personal requests as well. After all, this was a compromise between the interests of the authors and those of the band. It is hard to tell which songs would be written at the demand of Covaci, but one of them could be 'House Snake' (*Știma casei*), since its lyrics have no Christian undertones whatsoever, being clearly drawn from pagan ritualism. Another one could be the song about the 'Little Owl' (*Cîntic-lu a cucuveauă-llei*). Its lyrics were sung in the Aromanian language, the one spoken by Balkan Vlachs, but the linguistic aspect posed some problem, as indicated in private conversation by Mircea Baniciu, who was often corrected by the Aromanians of Dobrudja when Phoenix had concerts in the town of Constanța. The odd thing is that there is a 'Song of Cole' (*Cânticlu al Cole*) in the second box of the 'Anthology of Romanian Folk Music',

the only song in Aromanian from the entire collection, used to represent the folk traditions of Dobrudja. Could the song about the 'Little Owl' be a demand from Nicolae Covaci? Possibly so. On the other hand, songs like 'Philip and the Stag' (*Filip și cerbul*) could have nothing to do with Covaci's projects. This other song speaks about a stag chased by the king of the French (or Franks; *regele frâncilor*), as he wishes to place it on his coat-of-arms (*vrea să te pună în herb*). This would be the story of Charles VI of France and the origin-story of modern kites (as winged stags). But it happens in a dream, which would be consistent with the story of another French king, Philip the Fair, who does not use the stag on his coat-of-arms. Finally, the stag is also described as 'Sun-Stag' (*cerbul soare*), which could be a reference to the legends of saints Eustace, Hubert, and Julian the Hospitaller. It looks like this mixtum-compositum was made on purpose and the name of the French king, which appears only in the title of the song (Philip) is probably a sobriquet for the French kings in general. Şerban Foarţă admitted that he had used "words from dictionaries of symbols". This particular case may be one of them.

Yet, all of this was done in perfect accordance with a deeper Christian meaning. In the song about the 'Caladrius bird' (*Pasărea Calandrinon*) there is a manifest reference to Christian hagiography, as the bird is compared with saints Cosmas and Damian, also known as 'the silverless doctors' (cf. *doctor făr' de arginţi* in the Phoenix song). The Christian meaning is always hidden, but it pops up to the surface of the text through the use of words from the old liturgical language. In the 'Killing of the Dragon' (*Uciderea balaurului*), the unnamed hero who performs the deed is defined by the word *voievod* ('voivod', 'prince', synonym of the word *vodă* from the title of the Black Prince). Yet the action happens at *Virit*, an Old Romanian isogloss (borrowed from Greek) of the placename 'Beirut'. This serves as an identification mark for the legend of saint George killing the dragon, who is not named, but who is manifest to a person familiar with the old language. There is a conscious, carefully calibrated use of these keys to the puzzle.

In the song entitled "The Basilisk and the Asp" (*Vasiliscul și aspida*), the hexasyllabic and octosyllabic verses imitate traditional folk poetry, to the point that they speak about magic rituals against the evil eye. But they also create an odd love story between the asp and the basilisk, in which the latter changes its gender towards the end of the poem. One notices it even better in the longer and more elaborate version published by Şerban Foarţă in 1976, but this also suggests that the many more sources were used and that one of those sources could be the libretto of an opera buffa. In Mozart's *Così fan tutte*, Ferrando adresses the following words to Fiordiligi, his lover's sister, in recitativo: *Ah crudel, ti capisco!* | *L'aspide, l'idra, il basilisco,* | *E quanto i libici deserti han di più fiero* | *In me solo tu vedi* (act II, scene VI). This would

Cantafabule lyrics (1976)

Cine ți-a auzit vreodată,
Cine ți-a auzit vreodată,
Galeșă doamnă înnodată,
vai,
Glasul cel de alean și miere,
Glasul cel de alean și miere,
El nu va mai iubi muiere,
vai!
Ființă de același sânge,
Ființă de același sânge,
Brațele lui nu vor mai strânge,
vai.

Chorus:
Ce să fac cu tine goală, doamnă din adânc,
Ce mă lași să zac de boală, de băiat nătâng?
Ce să fac cu tine pântec, care nu legi rod?
Că-ntre noi nu este punte și nu este pod.
Și nu este pod...

Doamne, n-ar mai fi fost să fie,
Sămânță de neam de stafie,
Sămânță de neam de stafie,
vai!
N-ar mai fi fost, Doamne, rusalcă,
Verde la păr precum o algă,
Verde la păr precum o algă,
vai!
Cu glasu-i de alean si miere,
Cine-l aude odată piere,
Cine-l aude odată piere,
vai!

Chorus again.

Foarţă, Texte... (1976)

– Sire, ne cheamă-n larg sirena,
Sire, ne cheamă-n larg sirena!
– O, Serenissime, de Sena,
vai,
Să nu ne depărtăm! De Sena...
– Sire, ne cheamă-n larg sirena!
– Mai bine-i să plutim pe Sena,
vai!

– Nu-i recunoașteți cantilena?
Sire,-ascultați-i cantilena!
– O, Serenissime, gheena,
vai,
nu-ntr-altfel murmură! Gheena...
– Sire,-ascultați-i cantilena!
– Tot astfel murmură gheena,
vai!

– La nuntă, Sire,-am să-i duc trena;
la nunta voastră,-am să-i duc trena!
– Eu mi-aș împodobi trirema,
vai,
cu mincinosu-i bust! Trirema...
– La nunta voastră,-am să-i duc trena!
– Eu mi-aș împodobi trirema,
vai!

– Asupra voastră anatema
să cadă, Sire! Anatema...
– O, Serenissime, gheena,
vai,
înghită-vă cum, astăzi, Sena!
– Sire, ne cheamă-n larg sirena!
– Nu, Serenissime, gheena,
vai!

Comparison of the four texts quoted in connection with the 'Siren' song from Cantafabule*: the Phoenix song, the text published by Foarţă in 1976, the Old French text of the fatrasie attributed to Philippe de Beaumanoir and Foarţă's translation of the same text in 2008.*

Old French text (Rus 2005)

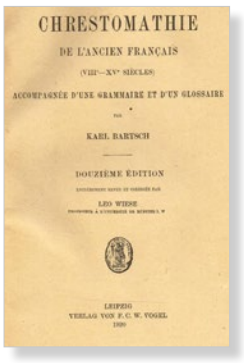
Li chan d'une raine
Saine une balaine
Ou fons de la mer,
Et une seraine
Si emportoit Saine
Deseur Saint Omer.
Uns muiau i vint chanter
Sans mot dire a haute alaine.
Se ne fust Warnaviler,
Noié fuissent en le vaine
D'une teste de sengler.

Foarţă, *Fatrazii* (2008)

Simte şi balena
Când aude-a n-a
Broască, – în vomer,
Un pumn; iar sirena
Mai sus duce Sena
De, hăt, Saint-Omer.
Pe când mutului oier
I se-aude cantilena:
Fără de Warnaviler,
Pre toți i-ar fi-necat vena
Ţestei de mistreţ vier.

explain why two verses of the Phoenix song describe the 'Basilisque' (now a feminine character) as "not being the hydra entering the water" (*nu era nici hidră,* | *'-n-apă demi intra*). An additional compositional level may be metaphysical, as the legends concerning the basilisk were already linked to alchemy in the writings of the 13th century, thus ensuring its metaphysical meaning. Yet the main point of reference of the song, evident in its title, is Ps 91:13 (*Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*). In his 1976 book, Şerban Foarţă quotes the Psalm verse as a motto, drawn from the metrical Psalter of Theodore Corbea (1700-1710): *Pre aspidă şi pre vasiliscu* | *Vei încăleca şi-i lovi în piscu!* In a recent interview for the magazine *Lumea Credinței* ("Psaltirea lui… Şerban Foarţă", July 17, 2008) Şerban Foarţă acknowledged once again the reference to Corbea's metrical Psalter, also stating that he reused those verses in his 2007 metrical adaptation of the Psalms. There are therefore traces of several compositional levels: pseudo-folkloric, ludic, metaphysical, and the last one in connection with Christianity. These four different levels do not appear in all *Cantafabule* poems, but when all (or several) of them are present, they seem to be similar to the *quatre sens de l'Écriture* dear to medieval exegesis. The literal interpretation, with no underlying meaning, would be pseudo-folkloric, thus placating the band's passion for folklore and an archaic ritualistic approach to music. The second, quasi-typological, is probably made up of the private jokes of Foarţă and Ujică. The third one is not necessarily moral, but it retains the metaphysical values of the animals and their stories, as if it would put forth a tropological reading. And the fourth level of the composition (comparable to the anagogical one from medieval exegesis), is the ultimate Christian meaning of the text.

The non-systematic use of these overlapped readings may be due, on the one hand, to the gradual discovery of these levels (when the lyricists started to play with meanings, those significances would inevitably pile up). On the other hand, some songs would be simply meant to be playful, devoid of a precise metaphysical or Christian meaning. There are many ways to play a literary game and perfect structures are not always desirable. In *Cantafabule*, there are songs, for instance, where those sacred undertones are pushed to the background, bringing forth other compositional levels, with references to all sorts of texts. And there are cases in which the song and the poem have nothing in common. Such is the case of the poem 'The Siren', which has nothing to do with the homonymous song from the Phoenix LP. What Phoenix sang stops at a folkloric level. What Şerban Foarţă published could be inspired by the Old French fatrasies that he would later adapt into Romanian verse (Foarţă 2008). A basic comparison shows that several key-terms originate in Philippe de Beaumanoir's 13th century poems (cf. Rus 2005, p. 15). This seriously puts into question the carnivalesque folkloric disguise of *Cantafabule* as a whole. Maybe the members of the band could not sing the lyrics of Foarţă and they were rewritten by Foarţă (or by Ujică, who was often entrusted with this task, according to an information shared by Mircea Baniciu in a private conversation with the author of this study). Or maybe Şerban Foarţă completely rewrote the poem at a later date. Whichever of the two is true, Foarţă was certainly aware of the poem attributed to Philippe de Beaumanoir in 1975-1976, when he prepared the publication of his first book (*Texte pentru Phoenix*, Cluj, Litera, 1976—hereafter Foarţă 1976). I incline to believe the first option, as the prosodic structure of the two early poems is identical. This would explain Şerban Foarţă's statement that "in



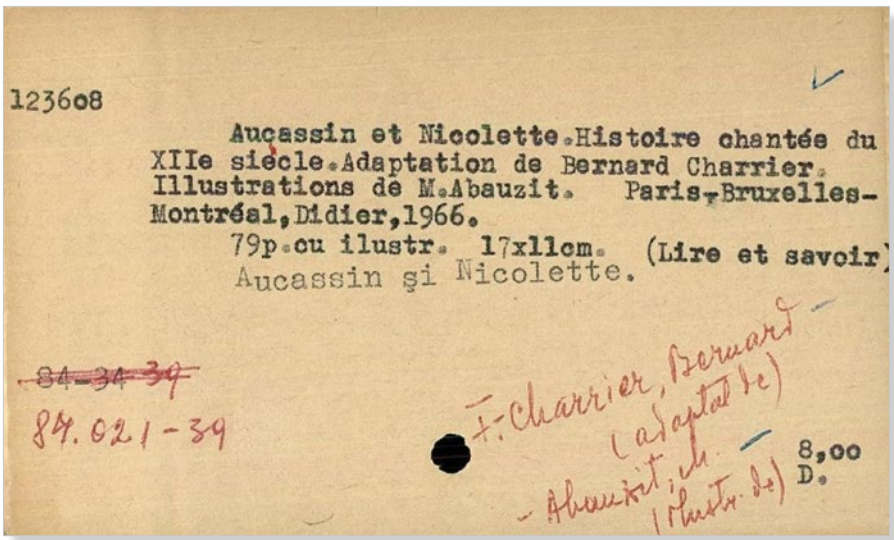
Front-cover of Chrestomathie de l'ancien français (VIIIe-XVe siècles), accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire, *dir. Karl Bartsch, douzième édition entièrement revue et corrigée par Leo Wiese, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1920.*

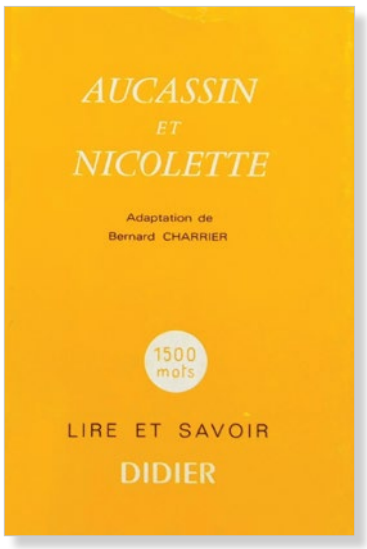
Source: https://www.abebooks.com/.

Cantafabule, the Siren has two versions: a scenic and a bookish one, if you like—from the book".

Further proof of this curious interest for Old French literature comes from the song 'The Luck of the Unicorn' (*Norocul inorogului*). Phoenix sang a half-Old-French and half-Romanian text, the Romanian segments representing an adaptation of the early 12th century Anglo-Norman *Bestiary* of Philippe de Thaon. Several couplets of the medieval text were sung *sur le vif*, in the original language (without any linguistic training), meaning that Foarţă and Ujică emulated in a way Covaci's archaeological approach to tradition. Yet the manner in which they found and used this text is even more interesting. At that time, Philippe de Thaon's *Bestiary* had only two editions: that of Emmanuel Walberg (1900, p. 15-16 for the unicorn) and the old text of Thomas Wright (1841, p. 81 for the unicorn). Wright's edition cannot be the source of the song from *Cantafabule*, since two of the verses do not correspond to those sung on the LP (*Pur çeo ad si à nun*, | *de buc ad façun*). The text comes from the edition of Walberg (cf. *Pur ço issi at num*, | *De buket at façun*). However, neither of those books were available in Romania. There existed a third book, a chrestomathy of bits and pieces of Old French literature initially published by Karl Bartsch (1872). It used to be the German manual for Romance Philology, it was often updated, and it included a very short segment from the *Bestiary* of Philippe de Thaon: only the verses about the unicorn and the panther. There was a copy of this chrestomathy in Romania. A review of Leo Wiese's 12th revision of the chrestomathy (Bartsch, Wiese 1920, *pièce* 21, p. 66-68 for the unicorn of Philippe de Thaon) was published by George Giuglea, a philologist from Cluj who had defended his PhD in Paris. The review was printed in *Dacoromania*, 1, 1920-1921, p. 489-490, and the only Romanian copy of the book is to be found at the Central University Library in Cluj (BCU Cluj, Biblioteca de Litere Fr. 2173). In his revision of the chrestomathy, Wiese followed Walberg's edition (*pur ço issi at num*, | *de buket at façun*) and there is a rich glossary at the end of the volume, to be used for translations. Since the book never left the collections of the Central University Library in Cluj, it is safe to assume that Foarţă, Ujică, or a friend of theirs went to Cluj, found the text, worked out a translation with the help of the glossary and then used both the medieval text and that translation as a basis for the Phoenix song.

Perhaps all these sources were discovered out of their passion for anthologizing. When Covaci contacted Ujică in the summer of 1973, Foarţă and Ujică had been already working on a possible 'Anthology of Circus', trying to collect as many interesting texts as they could, with a possible plan of arranging them according to their own desire. In a way, this was a type of collage, more or less the same collage that defined Ujică's future career in cinema, after his flight to Western Germany in the '80s. But there





▲ *Old library card of the adaptation of Bernard Charrier, available at the Central University Library of Timișoara.* Source: http://www.bcut.ro/.

Front cover of Aucassin et Nicolette: Histoire chantée du XII^e^ siècle, *adaptation de Bernard Charrier, illustrations de M. Abauzit, Paris-Bruxelles-Montréal, Didier, 1966.* Source: https://www.abebooks.com/.

▶ *Old slide made after the original drawing of the design-art for the Cantafabule double LP, presente on the personal site of Elisabeth Ochsenfel.* Source: http://www.elisabeth-ochsenfeld.com/.

Portrait of Dimitrie Cantemir from the first edition of his 'Descritpion of Moldavia' (Descriptio Moldaviae, *1716).* Source: Wikimedia Commons.

was also a genuine passion for medieval French texts, not because of some sort of medievalism, since *Cantafabule* does not resemble a medievalist project, but because of a different logic, very difficult to comprehend at a first glance. Perhaps this is best understood in light of Foarță's fascination with the odd forms of medieval French poetry. The double LP ended up being called *Cantafabule* (even though the initial plan must have been *Bestiar*) and Electrecord made an error, naming it *Cantofabule* when the cover was redesigned. Covaci always considered this to be the gravest error ever made, but he could not have understood what the word actually meant. The grave nature of the error could be pointed out to him only by Foarță and Ujică, who knew that behind the made-up plural *Cantafabule* lied the French word *chantefable*, in the singular.

There is only one *chantefable* in the entire history of literature (until Foarță and Ujică's *Cantafabule*) and this is the Old French tale of *Aucassin et Nicolette*. Similar to a prosimetrum, this text was intended to be sung, read, and performed, as a sort of ultimate embodiment of the crossover of genres. In a way, Phoenix's *Cantafabule* represent a very similar thing: the unique embodiment of a crossover between Rock music, ancient literature, collage, folklore, etc. Something that was never done before and would never be done again. Thus the choice of the word *cantafabulă* (in the singular) for each song of the album. It was not a copy of the early 13th-century *chantefable*; perhaps Foarță and Ujică did not even know what that the actual text of *Aucassin and Nicolette* was. A fragment of it appeared in the chrestomathy of Bartsch and Wiese, but with no explanation, so they must have learned about this from another source.

Only one public library in Romania would have a version of *Aucassin et Nicolette* in 1974-1975. It would be the Central University Library of Timișoara (*Depozit* AI, 123608), the city where the two authors lived. This would explain how they came across the concept, but the book from the University Library was not an edition of the original text; it was an adaptation made for the general public by Bernard Charrier (1966); and the medieval Old French text was rendered in contemporary French flat prose. This suggests that *cantafabulă* became a concept with a slightly different meaning, according to what it was imagined to be, that is, an imaginary reconstruction of what Old French literature could have been, made up of the very little material available behind the Iron Curtain. One of the two authors, or maybe one of their friends and colleagues, could have checked the fragment of the *chantefable* of *Aucassin et Nicolette* at p. 193-199 of the Bartsch and Wiese chrestomathy, where it was published as *pièce* 56. The alternation of verse and prose, often dear to Foarță in his future works, is well visible therein. And the idea of rhythmic prose, used in the 1976 volume, could also stem from these books.

Yet the Phoenix double LP was never seen as a tongue-in-cheek reference to medieval literature, nor was it described in precise Christian exegetical terms. It was often compared to the 'Hieroglyphic History' (*Istoriia ieroglifică*) of Dimitrie Cantemir (1705), even though there are no manifest links between the two of them. The connection with Cantemir's text is very shallow. Excerpts of the prefatory song 'Invocation' (*Invocație*) or from the penultimate one, 'Zoomachy' (*Zoomahia*—in the 1976 volume only, as the lyrics of this song have been blacked out by censors before the 1975 recording of the song) sound like Cantemir, but are never linked with the early 18th-century text in a direct way. The 'Hieroglyphic History', one of the earliest literary Romanian texts, was a *roman à clef* in which the history of Wallachian and Moldavian dynasties was presented in the guise of an animal tale, in which each animal played the part of a historical character. This means that the link with Cantemir (also represented on the planned cover of the double album) was meant to indicate that the *Cantafabule* was a *roman à clef* and nothing else. Cantemir's work drew its roots from the late-Byzantine tradition of political works such as the 'Bird Book' (*Πουλολόγος*) or the 'Tale of the Four-Legged Beasts' (*Διήγησις τῶν τετραπόδων ζώων*), where the political message prevailed. In *Cantafabule*, the political message is utterly absent.

This suggests that the destructured portrait of Cantemir represented on the front- and back-covers could be a precaution, diverting the attention of the censors and of the general public from the actual significance of the work. Or perhaps Cantemir was part of the initial concept of the album but it gradually became less interesting when other sources were identified. Both options are possible, as the composition process of *Cantafabule* was done in two parts. According to Şerban Foarţă, the summoning of Covaci at the Central Hotel happened sometime in 1974, immediately after the pressing of the 'Flute Bud' LP. Writers and musicians then worked independently, with Andrei Ujică taking part in most of the musicians' rehearsals, acting as a transmission belt between the band and Şerban Foarţă. When 1974 was drawing to a close, a lot of songs and lyrics had been written. Phoenix retired to a chalet in the Semenic Mountains where they brainstormed their musical ideas into songs for the rest of the lyrics. After more than three months of living in the mountains, the band descended 'upon' Timişoara, where the idea of a cover was first discussed. Phoenix next went to Bucharest, to the recording studios of Electrecord, while Elisabeth Ochsenfeld (then Sepi), started making preparatory sketches according to a concept by Valeriu Sepi and gradually worked out the design of the front and back covers, as well as the inner sleeve of the double LP, in ink. This fracture in the planning of the album may account for a change of ideas. Cantemir could be the first or the last to come.

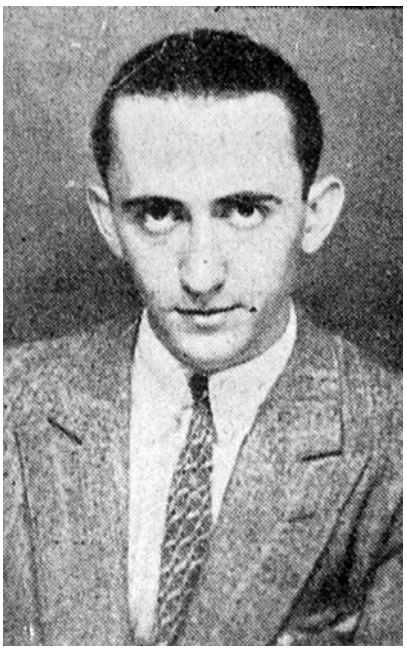
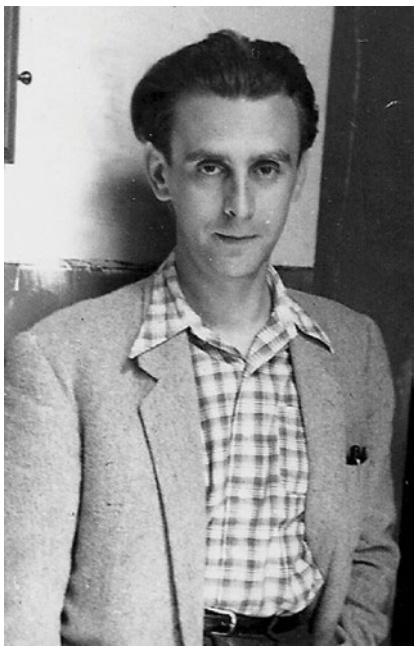
Ochsenfeld's drawings present a reworking of the well-known portrait of Dimitrie Cantemir from the first edition of his *Descriptio Moldaviae* (1716), with a unicorn instead of Cantemir on the back. Cantemir then becomes the unicorn. This suggests that this animal was central to writing of the *Cantafabule*, or that it represented its symbolic core. Elisabeth Ochsenfeld already stated that some animals drawn on the inner sleeve had the aspect or the personality of various members of the band (*unele animale desenate aveau fie aspectul, fie caracterul unuia sau altuia din trupă*). One could easily argue that the same type of comparison may be applied to Cantemir himself, who could stand in for another real person, perhaps linked with the unicorn.

At this point on the study, one should take a step back and notice that when Costin Petrescu describes his talks with Andrei Ujică in 1974, before his departure from Phoenix (he was sacked by Covaci and replaced in between takes with another drummer, Ovidiu Lipan, in 1975, at Electrecord), he remembers three essential aspects: Marietta Poenaru (later Ujică); a common interest in religion; and Mihail Avramescu, a priest from Jimbolia—a borough near the border of with Yugoslavia:

> Andrei often went to Jimbolia, where he met a special character, father and philosopher Mihail Avramescu, of Jewish origin, ordained Orthodox priest, like Nicolae Steinhardt. He was also a great avant-garde writer! They discussed philosophy and 'drew the battle lines' in those times of great hardship. Patzi [Marietta] often accompanied him. I went only once.
>
> *Andrei mergea des la Jimbolia, acolo se vedeau cu un personaj deosebit, părintele și filozoful Mihail Avramescu, hirotonisit ortodox din evreu, ca și Nicolae Steinhardt. Era și scriitor de mare avangardă! Discutau filozofie și "puneau țara la cale", în vremurile acelea de mare restriște. Patzi îl acompania și ea des, eu nereușind să merg decât odată* (Petrescu 2018).

Şerban Foarţă confirms the information as well:

> Through Andrei, I had met at Jimbolia Father M. Avra-

mescu, alias Ionathan X Uranus, an ironic avant-garde and great symbolist poet, with whom we… made 'Jymbolisms' (all three of us), despite the actual risk of being mistaken for 'frontier escapists'. There were various inopportune and ignorant witnesses who informed on us to the authorities. *Cantafabule* was born out of those discussions.

Prin Andrei, îl cunoscusem, la Jimbolia, pe părintele M. Avramescu, alias Ionathan X Uranus, avangardist ironic şi mare simbolog, cu care… „jimbologizam", în trei, – în pofida riscului, real, de a fi luaţi drept nişte „frontierişti" (şi, uneori, a unor martori inoportuni şi ignoranţi, care ştiam că dau raportul). Cantafabule-*le, din asta au ieşit* (Foarță 2012).

It happened in the time of those long conciliabula, in Jimbolia or Timișoara, with the esoteric Father Mihail, alias Jonathan X Uranus, whom I had met through Andrei.

Era pe vremea conciliabulelor îndelungi, la Jimbolia sau la Timișoara, cu ezotericul Părinte Mihail, alias Jonathan X Uranus, pe care-l cunoscusem prin Andrei (Șerban, Foarță 2013).

Mihail Avramescu is an undervalued and less-known avant-gardist writer from the Inter-War period who was much influenced by René Guénon, later becoming critical of Guénon, embracing Orthodoxy and joining the 'Burning Bush Group' (*Rugul Aprins* or *Grupul de la Mănăstirea Antim*) from Antim Monastery in Bucharest. André Scrima mentions him as the one who introduced him to the 'Burning Bush Group', a society of monks and learned laymen who used to read and interpret literary texts, scriptural, patristic, or philosophical readings, all while practising the hesychast way of life. The group was dissolved by Communist authorities and most of its members were imprisoned (cf. Ursu 2019). Later on, Mihail Avramescu became an Orthodox priest and went to Jimbolia in 1962. He used many pseudonyms in his literary works: Ionathan X. Uranus, Mark Abrams, Ștefan Adam, Adrian Omu, or Ierusalim X Unicornus. This is particularly interesting in the context of *Cantafabule*, as he could be the actual unicorn from the planned back cover of the LP and the real person behind Cantemir on the front cover. The 'Residual Fragments from the Burned Calendar of Jerusalem Unicornus, a Lazy and Unskilled Aspiring Disciple of Holy Humility' (*Fragmente reziduale disparate din Calendarul incendiat al lui Ierusalim Unicornus: trîndav si neiscusit aspirant ucenic al Sfintei Smerenii*) were published posthumously in 1999. In 2004, Şerban Foarţă himself signed one of the introductory texts to another posthumous volume: 'The Infra-Human Comedy: Excerpts from the Poliautobiographical Essay of Jerusalem X. Unicornus' (*Comedia Infra-Umană : fragmente din Eseul poliautobiografic a lui Ierusalim X. Unicornus*). Perhaps Avramescu was the one who suggested the use of a *roman à clef*. Or—even better—perhaps he was the one to whom the *roman à clef* was dedicated.

If Şerban Foarţă, Andrei Ujică, and Marietta Ujică (then Poenaru) were 'Jymbologising' in Jimbolia with Mihail Avramescu, then *Cantafabule* would also be born out of an irrational esoteric overlapping of symbols, thus explaining why not all of them fit a perfect structure or a pattern of compositional levels. There would be one main target—that of dressing up Christian themes in absconded references, in order to pass them through the filter of atheist authorities and proclaim the holiness of the saints, of Christ, and (most of all) of the Holy Eucharist on stadiums. This avant-gardist mass would be performed through the cries of the young Rock generation, thus addressing their entire work to God, who would be the only one who could understand their symbolism, much in the same manner in which ancient Christians drew the ichthys symbol in times of religious persecution.

Avramescu's theatrical style may well correspond to the style of the medieval *chantefable*. That collage of genres was exactly what the *Cantafabule* had become in the end. And Avramescu's links with the Surrealists may also explain the choice of the fatrasie by Philippe de Beaumanoir. Georges Bataille had published his fatrasies translations in *La Révolution surréaliste* (2nd year, March 1, 1926, p. 2). Is it possible to assume that the double LP (or parts of it) were an hommage of Foarţă and Ujică to Avramescu? Or is this just a basic form of pareidolia that philologists and historians of old literature often fall prey to when they try to make sense of the very little material available to them? The method deployed in this article could be right or could be wrong. It could also be right only in part. The only persons who can actually provide

Photo of young Mihail Avramescu in the Inter-War period published in an unidentified publication.

Source: https://cvlpress.ro/.

Photo of Mihail Avramescu at a later date and another photo of Mihai Avramescu and Sidonia Drăguşanu, wife of Miron Radu Paraschivescu.

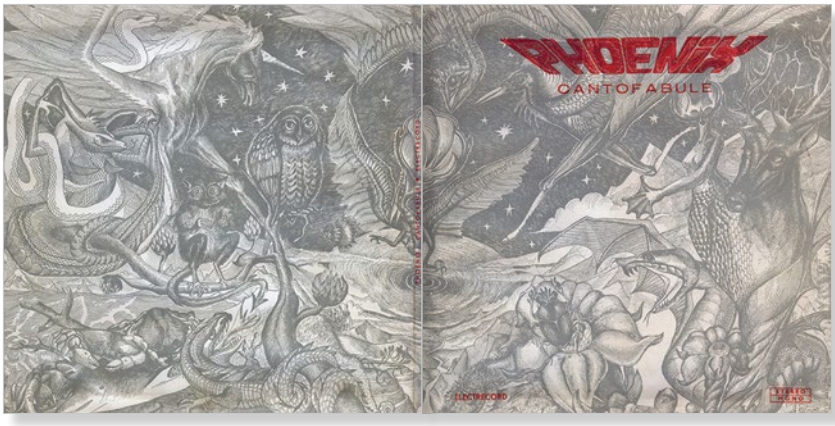
Source: tribute site to Sidonia Drăguşanu (http://vechiul.sidonia.ro/).

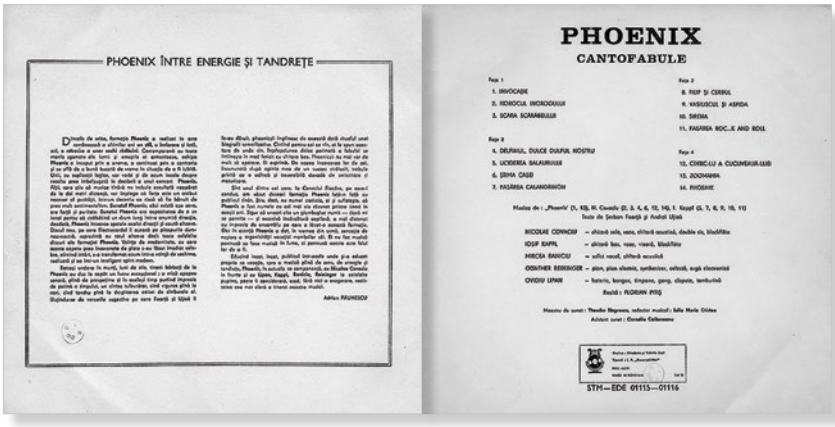
The third and last Phoenix LP *pressed by Electrecord:* Cantofabule *(STM-EDE 01115-01116, 2 x LP, stereo / mono, gatefold, 1975). Design: Elisabeta Sepi and Valeriu Sepi.*

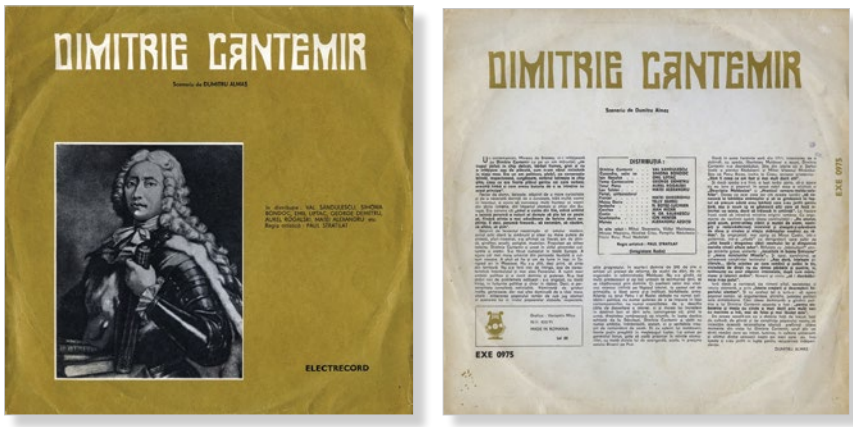
Source: https://www.discogs.com/.

Fig. *Spoken-word (*teatru radiofonic*) vinyl pressed by Electrecord in 1974:* 'Dumitru Almaş – Dimitrie Cantemir' *(EXE 0975, LP, mono, 1974).*

Source: https://www.discogs.com/.







an answer to these questions are the writers themselves and the artist who created the cover. When that cover was altered by Electrecord, it was a tragedy.

Elisabeth Ochsenfeld described how she worked during the entire summer of 1975 for that cover, how the members of the band and the writers came to visit and followed the evolution of the sketches into actual drawings and later into covers, hand-drawn in ink. For the background colour, of the front and back, a simple alternation of red and green had been chosen. One can also see on those covers parts of the *Cantafabule* which never made their way into the final double LP. A prominent figure of the inner-sleeve was supposed to be the stork, symbol of the *Avis pia* poem published by Şerban Foarţă in the volume *Texte pentru Phoenix* (1976). It is therefore quite possible that the orig-inal cover could contain a part of the interpretation key as well. Perhaps this is why the creators suffered a huge shock when the entire thing was wrecked:

> I finished the work in December 1975 and handed it to Electrecord, in original. The album had been designed to have an extra sheet of paper with drawings and texts, but the cover proposal was rejected by both Adrian Păunescu and the management of Electrecord, on the grounds that another LP had recently used Cantemir on its cover. It was a tragedy for us. What did the working men do? They took the image of the inner sleeve, which they printed in barely visible grey tones on the outer cover. Instead of *Phoenix Bestiar* or *Cantafabule*, they wrote *Cantofabule*, the confusion over the title still remaining to this day. The new cover could never have the impact that we had anticipated. I had worked on a 1/1 scale, in ink, with a pen. The original was lost in the halls of Electrecord. At least this is what we were told. I was extremely happy years later, after immigrating to Germany, when I found two slides that I had made before sending the material to the record company. Its quality is not the best, but the documentary value is the one that matters.

> *Am finalizat lucrarea în decembrie 1975 şi am predat-o în original la Electrecord. Albumul fusese proiectat să aibă o foaie în plus cu desene şi texte, dar propunerea de copertă a fost refuzată de tandemul format de Adrian Păunescu şi conducerea Electrecord, pe motiv că apăruse cu puţin timp în urmă un* LP *cu Cantemir pe copertă. Pentru noi a fost o tragedie. Ce au făcut cei abilitaţi? Au luat imaginea de interior, pe care au tipărit-o pe un gri aproape invizibil pe coperta exterioară. În loc de* Phoenix Bestiar *sau* Cantafabule *au scris* Cantofabule, *confuzia privind titlul rămînînd pînă astăzi. Noua copertă nu avea nici pe departe impactul pe care noi îl anticipasem. Realizasem lucrările pentru copertă la scară 1/1, în tuş, cu peniţă. Originalul a fost pierdut pe holurile Electrecordului sau, cel puţin, acest lucru ni s-a spus. Am fost extrem de fericită cînd, după emigrarea în Germa-*

nia, am găsit două diapozitive pe care le făcusem înainte de trimiterea materialului la casa de discuri. Calitatea nu este cea mai bună, dar valoarea de document este cea care contează (Ochsenfeld 2012).

Adrian Păunescu, director of 'The Flame' magazine, founder and animator of 'The Flame Cenacle', had become extremely poweful by then. An informed assumption would be that he probably changed the covers in order to accommodate his own introductory text, in the manner of the texts written for the previous Phoenix LP-s by Octavian Ursulescu. Păunescu's prose lavishly occupies half of the inner-sleeve of the *Cantofabule* edition pressed by Electrecord in early 1976.

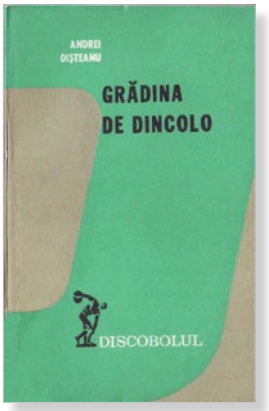
A different era had come. During the recording of the double album, Phoenix received news that their friend Cornel Chiriac had been assassinated in Munich. He had been stabbed to death near his car in a parking lot, close to midnight, on March 4, 1975, and rumour had it that this was the hand of the Romanian secret service. The band took the tapes of their *Cantafabule* recordings to the home of Nicu Alifantis, a Folk artist, and listened to them during the night. The Bucharest Folk and Rock intelligentsia was impressed. Even Nicu Alifantis, years later, would try a similar experiment on the basis of a book of poetry by Ion Barbu (*După melci*). For that project, Alifantis asked for the help of Costin Petrescu, the former drummer of Phoenix, who had also played with Mircea Florian in experimental happenings. Nicu Alifantis' record suffered a similar fate to the *Cantafabule*, as its gatefold sleeve had to accommodate another (unflattering) text signed by the same Adrian Păunescu. A year later, in 1978, Șerban Foarță defended a PhD about the poems of the same Ion Barbu. His 'Essay on Ion Barbu's Poetry' (*Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Timișoara, Facla) was published in 1980. All these coincidences are fortuitous, of course, but they testify to these people's community of spirit. Some of them probably understood *Cantafabule*; others probably did not.

Șerban Foarță's lyrics were published as a volume of verse a little bit later in 1976. They sounded completely different. By that time, Günther Reininger was no longer part of the band. In his place, Covaci recruited Erlend Krauser as a violinist and guitar-player at the same time. Dan Chișu, a young director, had dressed up the band as fantastic beasts and Phoenix were touring the country. The entire show produced an overwhelming effect in the hearts and minds of the young generation. Florian Pittiș, who had recited parts of the 'Invocation' on the Phoenix double LP, (just as Lelu Bihoi recited during the collage-show 'Those Who Gave Us Names') invited a young PhD student to explain the hidden meanings of the mythical animals from *Cantafabule* on his radio show. Andrei Oișteanu did precisely that, but from the perspective of esoterical writings only, which were more familiar to him (and to Dorin Liviu Zaharia, the former 'hajduk' rocker) because of their friendship with Ioan Petru Culianu. Those radio-show lectures were to launch the academic career of Andrei Oișteanu, who was soon invited to publish them at a publishing house from Cluj. Oișteanu structured the book in two parts. The first one was dedicated to the folk tale of the 'White Moor' (*Harap Alb*) and explored themes and motifs from the songs about the 'White Moor' played by Mircea Florian, since Oișteanu used to be a member of Florian's 'Melopoic Band'. It was entitled 'The Garden Beyond' (*Grădina de dincolo*). The second part was entitled 'Zoosophy' (*Zoosofia*) and it explored symbols from *Cantafabule*. For years, Mircea Florian and Phoenix had shared the stage. Now, their esoteric sources shared the pages of the same book. It happened in 1980.

This created an additional level of interpretation for the *Cantafabule*, at a national level. In this respect, it became an omnium gatherum, through the addition of layers and layers of new meanings. By that time, according to Ujică's plan, the higher substance had reached the stadiums. Romanians were shouting loud and clear the message of the Eucharist. Just as the common Orthodox priest is not the depositary but the vehicle of Divinity, becoming holy only at the time of mass, so the members of the band could lead their rebellious life all while becoming the vehicle of the Eucharist when they beat the semantron on stadiums, that is, when they summoned the 'dew-fed' bird to perform its miracle. Strangely enough, that semantron became a collective drumbeat when Phoenix, in search of new experiments, started playing with an actual folk music band, the Timpanists (*dubași*) from Brănești.

Șerban Foarță's verses were gathered in a volume and published amidst all that clatter. In that volume, a Latin poem entitled "Alcedonia" probably contains another clue to the interpretation of what a *cantafabulă* actually meant. The Latin verses read: *Magno ore nunc sonandum | permarinosque donandum | Lares cantafabula.* The Lares and Penates of the band would be the animals, as expected. Their loudly played instruments and voices would resound on stadiums (*magno ore nunc sonandum*). And if the word *cantafabla* is in the Ablative, then those Lares and Penates would be given to the members of the band in the form of a collage of genres.

Foarță compared this poem with *Le Latin mystique* of Remy de Gourmont (1892): "There [in the 1976 volume], I also published my first Latinising poem (in, let's say, 'mys-tical Latin', in the words of Remy de Gourmont),— following the example of Baudelaire, who inserts, in a



Texte pentru Phoenix, *Editura Litera, București, 1976.*

Șerban Foarță, Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu, *Timișoara, Facla, 1980.*

Andrei Oișteanu, Grădina de dincolo. Zoosofia. Comentarii mitologice, *Cluj-Napoca, Dacia, 1980.*

Source: https://www.abebooks.com/.

book in French, *Les Fleurs du Mal*, an (unusual) poem in Latin: *Franciscae meae Laudes…*" (*Acolo, am publicat şi poezia mea dintâi pre lătinie (în, să zicem, le 'latin mystique', vorba lui Remy de Gourmont),—după modelul lui Baudelaire, ce inserează, într-o carte în franceză,* Les Fleurs du Mal*, o (insolită) poezie în latină:* Franciscae meae Laudes…) (commentary of the author published on July 21, 2014, to an joint post with Tudor Banuş, "Alchimie sau De Vera Rerum Natura", *Observator cultural*, 731, July 17, 2014). Remy de Gourmont wrote an amateur book dealing with Latin poetry *de saint Augustin à Thomas A Kempis*. It is rarely quoted in academia, but it is one of the most influential studies of the Medieval Latin corpus, as he brought to the attention of modern authors a forgotten medieval poetry. Is it a coincidence that Remy de Gourmont's *Latin mystique* was one of Georges Bataille's favourite reading? Bataille translated medieval fatrasies in contemporary French, just as Foarță translated them into Romanian. Are we entitled to attribute meaning to this new coincidence, or is it just another form of pareidolia?

Later in 1976, Nicolae Covaci was forced to renounce Romanian citizenship. After a marriage of convenience with a Dutch citizen, he travelled to the Netherlands and later to Germany. In 1977, in the aftermath of the Vrancea Earthquake (March 4, 1977), he returned to Romania with a van filled with humanitarian aid. Phoenix went again on tour and played throughout the entire country, but things were far from being perfect.

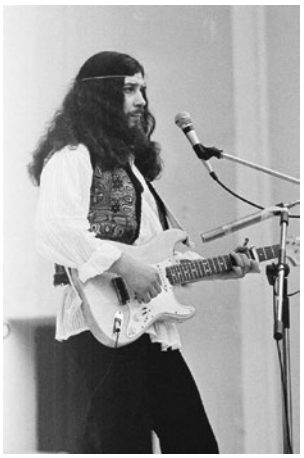
When chased by princely posses, the hajduks of old hid in barrels or crossed mountains into foreign lands. So did Phoenix escape Ceaușescu's Romania. Covaci hid Kappl, Lipan, Krauser, and a pregnant young woman in the frames of their four Marshall amplifiers, taking them out of the country through Yugoslavia and Austria into Western Germany. At first, they tried to write a new album, which was supposed to bear the title 'Gouge Your Eyes Out' (*Zgâriați-vă pe ochi*). Lack of money and the endless possibilities of the new (and free) country led to a split in the band. Kappl, Lipan, and Krauser formed a new band, Madhouse, and recorded the *From the East* LP in 1979. Covaci pursued on his own, changed the name of his band into Transsylvania Phoenix and recorded an album two years later, in 1981, with the help of Lipan.

Success never came, and could never come. On both albums, the members of the band tried to use previous songs and present them to the Western public in an international dress. Yet it did not work out. When Tom Buggie (Covaci's new bass-player) and a certain Rolf Möntmann translated the 'Little Gypsiad' for the 1981 LP, all assonances were lost and the new song, entitled *Gypsy Storie*, operated a rather basic transfer of words from one language to another, keeping the untranslatable ones as they were, often in Romanian. They probably tried to render it faithfully and the end result is certainly interesting, but only a poet can translate a poet. The magic was gone.

When Phoenix crossed the Iron Curtain, their rebelliousness faded away. From a Westerner point of view, the new rebels were the punk rockers of the day. Concept-albums were a little bit passé. Progressive Rock went into hyper-inflation and the New Wave rode the musical waves. When that fashionable rebel quality was taken away from them, Phoenix were left with one choice: to adapt their music to the new situation. They tried to adapt, but what had once made them famous (their links with intellectualism and the art world, or with the world of theatre and cinema) was now gone.

▲ *Phoenix playing with the Brănești Timpanists at an unknown date, perhaps during the Sarmizegetusa concert.*
Source: http://transsylvania-phoenix.de/.

▼ *Phoenix on their last tour upon the return of Nicolae Covaci with humanitarian aid after the 1977 Vrancea Earthquake: Nicolae Covaci, Erlend Krauser, Mircea Baniciu, Josef Kappl, Ovidiu Lipan). The photos were taken on May 20, 1977 at a Phoenix venue in the open-air cinema of Craiova by photograph Victor Boldâr, who accompanied his 16-year-old son to the concert. They were presented in a local exhibition on January 12, 2012 at the Art Gallery of Craiova, and published alongside a short article by Cristina Irian («Victor Boldâr: Phoenix - Ultimul concert»,* Mondorama*, June 1, 2017, online version at https://mondorama.ro/). A couple of weeks later, Nicolae Covaci crossed the Yugoslav border with three other members (Kappl, Lipan, and Krauser) hidden inside the band's Marshall amplifiers.*



Their success-story in Communist Romania was determined by a plethora of factors which were absent in the West, where everything was reduced to economic competition. When they were still in the old country, Phoenix lived with the impression that the West was the one they listened to on the records of the late '60s and early '70s. It had changed. In the '80s, Covaci still lived with the impression that their success depended on the adaptation of folklore; he still believes this to this day. Yet, their success depended on the fact that Romania was a closed universe, with different rules. Phoenix had experienced a sort of bubble effect.

The only contracts that they could sign were with record companies that had previously pressed LP-s of bands coming from the Eastern Bloc. The Kappl, Krauser, and Lipan LP was released by Antagon, the German counterpart of the French label Hexagone, where many Medieval and Celtic Folk artists released their music (Malicorne, Dan Ar Bras, La Bamboche, but also the Austrian band Schmetterlinge). Kolinda, a group of Hungarian students from the Institute of Folk Studies in Budapest who played ancient instruments, released their three LP-s at Hexagone in 1976, 1977, and 1979. They were produced by Hughes de Courson, a member of the French medieval-music band Malicorne. And the last Kolinda LP, entitled *1514* was jointly released by Hexagone in France and Antagon in Germany, in the exact same year when the three ex-members of Phoenix pressed their *Madhouse* LP.

Nicolae Covaci, on the other hand, released his *Transsylvania Phoenix* LP at Bacillus Records, a label known for pressing Krautrock and Progressive Rock, not only German, but also from the Eastern Bloc. Omega, the Hungarian band, had a contract with Bacillus Records. But these were small record companies, distribution was not great, and the members of Phoenix did not adapt to the labels' profiles. Kappl and Krauser did not record anything in a medieval or Folk vein; Covaci didn't record any Progressive music either.

It looks like they secured those contracts when they presented their Jethro-Tullish songs from the 'Flute Bud' LP. In the West, Phoenix didn't try to translate any of the *Cantafabule* songs, perhaps because they knew they were untranslatable, as that music was born out of the lyrics, and not vice-versa. They suffered, because their fans did not fill any stadiums. Phoenix tried to have the cake and eat it too, unable to understand that the world that they admired from afar was fundamentally different from the one in which they had become the ultimate Rock band. This is, of course, a working hypothesis, constructed according to a scientific research method. This does not mean that the working hypothesis represents the truth. It is only an interpretation and it needs to be verified.

Instead of validating this study through peer-reviews, as it is customary in academia, the author chose a different path. Peer-reviewing would confront this hypothesis with other equally subjective hypotheses, leading it astray rather than objectifying it. It is infinitely more useful to verify how effective the research method is.

The current interpretation must be compared to the personal history of the painter, of the arranger, and to that of the writer. In the current experiment, those who could have been the peer-reviewers of the article are invited to compare their own hypotheses with the personal point of view of the creators. Historiography is confronted with memory. Yet, for once, memory has the upper hand.

▼ *Madhouse:* From the East *(Antagon – ALP 3232, LP, stereo, 1979); Transsylvania Phoenix (Bacillus Records – 260-09-005, LP, stereo, 1981); and the first Romanian LP of Mircea Baniciu, released the same year (Electrecord – ST EDE-01836, LP, stereo, 1981).* Source: https://www.discogs.com/.

▲ *Illegal pressing of the Phoenix double* LP Cantofabule, *c. 1987.* Credits: Dan Crișan (private collection, Bucharest).

A PHOENIX SAMIZDAT IN THE '80S: THE STORY OF AN ACOUSTIC ENGINEER

Shortly after the band left Romania, rumour had it that the Phoenix records had been forbidden and their production had been halted. However, for unknown reasons, the state record label Electrecord still kept the dubplates of the Phoenix LP-s and EP-s. A young acoustic engineer working for Electrecord was a fan of the band but could never find the LP-s in the shops. When a friend told him that he had discovered the lacquers in the storage room, the acoustic engineer pressed a series of private illegal vinyls during the night:

> He talked to the guys from the electroplating department to make him metal stampers of the lacquers. They agreed, provided that he gave them a few vinyl sets (a set comprised one record each for 'Those Who Gave Us Names' and 'Flute Bud' and two records for 'Cantofabule'). They didn't do the small EP-s. It could have been problematical, since Electrecord had not pressed EP-s for quite a long time and this could have given them away. He approached some younger pressers who were his friends and the chief mechanic, telling them that he wanted to make 'different' records. […] He took the metal stampers to four presses. As the original labels were scarce and he did not wish anybody to see what he was making, he turned the labels inside out, also to avoid looking silly in case the label would read Dolănescu and the record would play Phoenix. Thus the label was black, unstamped, having the same black colour as the vinyl. He made 10-15 sets of vinyls. He took the records to the depot, gave the guys from the electroplating department their share, he gave more records to other colleagues, and at the end he still had five more sets. He kept one for himself and he distributed the rest to his flat neighbours, who were also Rockers. The success was staggering, to such a point that everybody else begged him to make more the next day. He didn't do it immediately, but from that moment on, he pressed more LP-s once every 4-5 months, until the beginning of 1989. As he had already given his friends enough records, the new ones were smuggled in student dormitories and at Rock concert venues in the capital.
>
> *A vorbit cu băieții de la secția galvanoplastie să-i copieze câteva matrițe după mame. Au fost de acord, cu condiția să le dea și lor câteva seturi (set spunea la câte un disc din 'Cei ce ne-au dat nume' și 'Mugur de fluier' și două discuri din 'Cantofabule'). Cu discurile mici, single, nu s-a mai complicat, fiindcă nu se mai imprimau de mult așa ceva și devenea riscant. A mers la câțiva presatori mai tineri, care-i erau prieteni, și la mecanicul de tură, spunându-le că vrea să facă niște discuri 'mai altfel'. […] A luat matrițele din cabină și le-a dus la patru prese. Cum etichetele originale erau puține și nu vroia să se vadă ce scoate, a întors invers etichetele care erau în lucru, să nu pară aiurea că pe etichetă scrie Dolănescu și pe disc se aude Phoenix. Așa eticheta era neagră, nescrisă, la culoare cu discul. N-a făcut mai mult de 10-15 seturi. A dus discurile în cabină, a dat băieților de la galvanoplastie și unor colegi de-ai lui de la cabină. Rămăsese cu cinci seturi, unul l-a oprit el și restul le-a împărțit vecinilor din bloc, rockeri și ei. Succesul a fost fulminant, a doua zi toată lumea a tăbărât pe el, spunându-i să mai facă. N-a mai făcut chiar atunci, însă din acel moment și până la începutul lui 1989 a reluat trebușoara cam o dată la 4-5 luni. Cum prietenii aveau deja, discurile au început să ajungă prin căminele studențești și pe la concertele de rock ținute în Capitală.*
>
> (Rogojinaru 2012 for the quotation and the entire story).

The whole thing ended in February 1989, when the director of Electrecord received a call from a secret service colonel who wanted private copies of Phoenix LP-s for his teenage daughter. She had seen that her friends were in possession of such copies. At the end of a short enquiry, the acoustic engineer had to resign.

Il était une fois… un rêve

La chute d'une grande troupe du Levant

Costin Petrescu

traduction de Vladimir Agrigoroaei et Brîndușa Grigoriu

Né en 1947 à Bucarest, dans une famille d'intellectuels de l'entre-deux-guerres, Costin Petrescu fait preuve d'un talent musical natif. À l'âge de 12 ans, il fonde avec ses collègues le groupe Pop-Rock *The Pioneers*, devenu en 1964 – année des JO de Tokyo – *Olympic '64*. Le groupe se fait connaître, il apparaît à la télévision nationale roumaine et à la radio. En 1968, Costin Petrescu est étudie à l'Institut d'architecture 'Ion Mincu' de Bucarest. En 1971, il devient percussionniste du groupe *Phoenix*, participant à la renaissance de ce groupe. Il a pris sa retraite de *Phoenix* pour obtenir son diplôme en 1974. Il devient architecte-scénographe aux Studios Buftea, puis architecte dans un institut de bâtiments et travaux publics à Bucarest. Il collabore avec les jazzmen Mircea Tiberian, Marius Popp et Johnny Răducanu, de même qu'aux projets Pop-Rock de Mircea Florian et Nicu Alifantis. Il fait de la musique d'avant-garde dans l'*Ensemble Hyperion* de Iancu Dumitrescu. Lors d'une tournée européenne de l'*Ensemble*, il reste à Paris et devient chef de projet dans l'une des agences françaises les plus réputées. Il apparaît rarement en Roumanie après 1992, à l'occasion des anniversaires de Phoenix et des collaborations avec Mircea Florian ou Mircea Baniciu. En 1997, il fonde la société 'Magic Sign', une entreprise de longue date, consacrée à l'importation de technologie française dans le bâtiment et l'architecture.

Je réponds à votre défi mémoriel par quelques réflexions, précédées des extraits de mon livre paru il y a trois ans : Costin Petrescu, *Între Phoenix și… Le Corbusier* ['Entre Phoenix et… Le Corbusier'], Bucarest, Casa de pariuri literare, 2018 :

În toamnă am trecut direct la repetițiile pentru noul spectacol și dublul LP, Cantafabule. *Piesele urmau să se cânte în concertele diverse actuale, sau chiar la săli de dans și bineînțeles în turneul care ne fusese deja propus de* ARIA, *al treilea, pentru anul 1974, de data aceasta în Moldova. La disc am lucrat vreo două luni, cel puțin.* […] *După turneu, întorși în mare viteză la Timișoara, pe 31 decembrie (1974), urcam pe munte, pe Semenic. Numele acesta era al florii de colț care creștea acolo printre stânci. Semenicul făcea parte din Munții Banatului în cadrul Carpaților Occidentali, era pe la 1400 m înălțime. Zona nu era dezvoltată ca stațiune atunci, de abia începuseră slabe tentative de creare și funcționare a unei atracții montane. Fusesem angajați să cântăm de Revelion acolo.*

Cu autobuzul oferit din Timișoara, ne-am îmbarcat cu toate „catrafusele" și am descins trecând prin Reșița, în Văliug, un sat de unde trebuia să luăm telefericul! Se înserase bine, nu prea se mai vedea nimic, a fost o aventură urcarea la vârf. Zăpadă mare, frig, gheață, vă imaginați, cu amplificatoare, tobe, scule, cutii și bagaje, plus „consoarte", pe banchetele de lemn înghețate ale telefericului. Mi-am zis, „e nebunie curată", dar până la urmă am ajuns la cabană. Noi eram destui, plus că venise și Henny din Olanda cu o blondă drăguță, Marion, prietena ei, care fusese de acord să se mărite cu Nicu (Nicolae Covaci), ca să-l scoată din țară. Asta avea să se întâmple în anul următor. Ne-am acomodat imediat la căldurică și ni s-au oferit pentru seara aceea două camere mari mansardate, cu nu știu câte paturi fiecare. Arăta cam nasol, finisajul era prost și mai bătea și

*Dessin de Costin Petrescu, 'Trio avec des instruments fantastiques' (*Trio cu instrumente fantastice*), vers 1980.*
Source: archives personnelles de Costin Petrescu.

En automne, nous sommes passés directement aux répétitions pour le nouveau spectacle et le double LP, *Cantafabule*. Les morceaux devaient être interprétés en concert, dans des salles de danse et bien sûr lors de la tournée qui nous avait déjà été proposée par AREA [Agence Roumaine pour l'Entrepreneuriat Artistique], notre troisième tournée, de 1974, cette fois en Moldavie. Nous avons travaillé pendant environ deux mois, au moins, à l'élaboration de ce disque. […] Après la tournée, sitôt rentrés à Timișoara, nous avons grimpé la montagne Semenic le 31 décembre (1974). Elle portait le nom de l'édelweiss qui poussait là-haut, parmi les rochers. Le Semenic faisait partie des montagnes du Banat dans les Carpates occidentales, elle mesurait environ 1400 m d'altitude. La région n'était pas encore devenue la station balnéaire de nos jours. Les faibles tentatives pour la création d'une attraction touristique venaient à peine de commencer. Nous avions été embauchés pour y jouer lors de la Nouvelle Année.

Nous nous sommes embarqués à Timișoara 'avec armes et bagages' à bord du bus qu'on nous avait réservé et nous avons cheminé en passant par Reșița à Văliug, village d'où nous devions prendre le téléphérique ! La nuit commençait à tomber, on ne voyait plus rien, c'était une aventure de monter jusqu'au sommet. Neige abondante, froid, glace, vous vous en doutez ! Et nous de porter nos amplificateurs, tambours, outils, cartons et bagages, avec nos 'conjointes' à nos côtés, sur les bancs en bois gelés du téléphérique. Je me suis dit : 'C'est de la folie pure et simple', mais nous avons fini par arriver au chalet. Nous étions bien nombreux. Et puis Henny était venue des Pays-Bas avec une jolie blonde, Marion, son amie, qui avait accepté d'épouser Nicu (Nicolae Covaci) pour l'aider à partir à l'étranger. Cela allait arriver l'année suivante. Nous avons vite fait de nous abriter bien au chaud : on nous a offert deux grandes chambres mansardées pour ce soir-là, avec je ne sais combien de lits chacune. Elles avaient

vântul ușor pe la ferestre. Paturile tari, ne-am repartizat fiecare după preferințe, eram câte cinci, șase în cameră. Ne-am desfăcut repede bagajele, am coborît să montăm sculele, trăgând între timp și niște licori de încălzire. La parter era un spațiu mare, cu câțiva stâlpi laterali și tavanul din lemn, într-o parte un fel de mic bar. De fapt, totul era din lemn lucrat țărănește la bardă și șlefuit, ceruit, ceea ce dădea un aer rustic deosebit, ca și mirosul plăcut și caracteristic al lemnului de brad. Mai erau și pereți din piatră mare brută, deschisă la culoare, bine potriviți acolo. Cabana era plină de turiști autohtoni, niște găști de prin Timișoara, în mod evident cunoscuți între ei și aranjați să-și petreacă Revelionul împreună la munte.

Cam aglomerat. Se apropia ora cu pricina, noi începusem să cântăm, întâi mai calm, niște bluesuri cu domnul Schpitzly (Gunther Reininger). Lumea era încântată, atmosfera calmă, se știa că venim să cântăm acolo și se anunța o seară fierbinte. Aveam o masă lungă, chiar lângă podiumul improvizat, și acolo se instalaseră toate personajele noastre acompaniatoare, aveau deja băutură și mâncare din belșug. La trecerea în anul nou, am cântat un brav „La mulți ani", toată lumea s-a îmbrățișat, pupat, felicitat și s-a trecut la mese, la „ospăț". Și noi am luat o mică pauză să ciocnim un pahar și să ne îmbrățișăm consoartele și pe cei prezenți cu noi. Letiția s-a apropiat de mine, mi-a șoptit că era fericită, eram împreună în seara aceea, și ar fi vrut să fie așa și în anii următori… Ne-am sărutat tandru și am ciocnit paharele de rigoare umplute cu un fel de șampanie. Cine putea să știe cum evoluează relațiile în timp?

[…] *În fine, dimineața lui '75 deja, s-au potolit spiritele și ne-am refugiat la „priciuri", am dormit ca niște bulgări mari de zăpadă până târziu a doua zi. Urma să cântăm și a doua seară, pentru asta șeful de la OJT, om precis cu trese și stăpân acolo, ne oferea o cabană, o vilă, cel puțin două luni la dispoziția noastră. Yupi, nu era rău, urma să terminăm acolo discul Cantafabule!*

În a treia zi ne-am instalat în vila cu pricina, tot din lemn, cu pante mari la acoperiș, foarte frumos și fin decorată în interior, dar… fără încălzire! Aveam niște radiatoare, dar era ca și când nu erau. Între timp cei din gașca noastră au plecat la Timișoara, Letiția s-a dus la Cluj, începea cursurile. Am rămas numai noi cinci, Nicu, Joji, Mircea, Schpitzly și eu, și de a doua zi ne-am pus tare pe lucru. Sculele erau instalate la parter unde era spațiul mai mare, așezați în cerc să ne vedem. Repetam în fiecare zi și studiam toate detaliile pentru ușurința la înregistrări. Aveam și cafea, ceai, ceva de mâncare, și de băut evident, ne simțeam destul de ok, cu discuțiile și observațiile inerente.

Eram acolo și pe relaxare, zăpada îmbietoare ne scotea deseori la plimbări pe munte. Era o capelă mică din lemn, ortodoxă, chiar în vârful muntelui, nu departe de cabana noastră, neîncuiată, unde avea oricine acces liber. Avea câteva icoane și o cruce deasupra acoperișului în două pante. Mă duceam acolo să mă reculeg, să mă rog, și să mă întreb. Era o liniște desăvârșită, numai vântul câteodată avea un ușor vuiet.

Am repetat piesele și am ajuns să le terminam aproape pe toate. Mai erau mici detalii. Coborâți în Timișoara cu scule cu tot, cu același circ ca la venire, dar ajutați de mai multă lume, ne-am pregătit să plecăm la București la înregistrări.

l'air moche, les finitions étaient mauvaises et le vent sifflait légèrement à travers les fenêtres. Les lits durs, nous les avons répartis selon nos préférences ; nous étions cinq ou six dans une chambre. Nous déballions rapidement nos sacs et assemblions le matériel, non sans boire un coup pour se chauffer un peu. Le rez-de-chaussée était un grand espace, muni de plusieurs piliers latéraux et d'un plafond en bois. D'un côté il y avait une sorte de petit bar. En fait, tout était fait de bois travaillé à la hachette, façon paysanne, poli et ciré, ce qui donnait à l'ensemble un air rustique à part, que venaient étoffer l'odeur agréable et le cachet particulier du bois de sapin. Il y avait aussi de grands murs de pierre brute, bien assortis et recouverts de nuances claires. Le chalet était plein de touristes locaux, quelques bandes de Timișoara qui se connaissaient bien et comptaient passer ensemble la Nouvelle Année au cœur de la montagne.

Un peu bondé. L'heure approchait, nous avions commencé à jouer tout doucement un brin de blues avec monsieur Schpitzly (Günther Reininger). Les gens étaient ravis, l'ambiance était calme, ils savaient que nous venions chanter là-haut et la soirée s'annonçait endiablée. Nous avions une longue table, juste à côté du podium improvisé, et tous nos accompagnateurs s'y étaient installés ; ils avaient déjà de quoi se nourrir et boire à foison. Au tournant de la Nouvelle Année, nous avons chanté un brave 'Joyeux anniversaire', échangé moult accolades et bisous, fait nos bons vœux et entamé le 'festin'. Nous avons pris une petite pause pour prendre un verre, histoire d'embrasser nos conjointes et nos proches. Letiția s'approcha de moi et me chuchota combien elle était heureuse. Nous étions ensemble ce soir-là et elle aurait aimé qu'il en soit ainsi toutes les années à venir… Nous nous embrassâmes tendrement, les verres dûment remplis d'une sorte de champagne. Qui pouvait savoir comment les relations allaient évoluer au fil du temps ?

[…] Enfin, dès le matin de l'année '75, les esprits se sont calmés et nous nous sommes réfugiés aux 'grabats'. Nous avons dormi comme de grosses boules de neige – de quoi faire la grasse matinée le lendemain. Nous devions jouer de nouveau le deuxième soir. Le chef de l'ODT [Organisation Départementale du Tourisme] du lieu, grand chef aux épaulettes, nous offrait un chalet, une villa, que nous pouvions occuper à notre guise pour au moins deux mois. Youpi, c'était pas mal, on allait finir le disque *Cantafabule* là-haut !

Le troisième jour nous nous sommes installés dans le chalet en question, toujours en bois, avec de grandes pentes sur le toit, très beaux et finement décoré à l'intérieur, mais… sans chauffage ! Nous avions quelques radiateurs, mais c'était comme s'ils n'existaient pas. Pendant ce temps, notre bande est partie pour Timișoara, Letiția est allée à Cluj, elle avait sa rentrée. Nous étions cinq à rester: Nicu, Joji, Mircea, Schpitzly et moi-même. Dès le lendemain, nous nous sommes mis au travail. Le matériel était installé au rez-de-chaussée, où on avait plus d'espace et on pouvait s'asseoir en cercle pour mieux se voir. On répétait tous les jours et on étudiait tous les aspects qui pouvaient faciliter l'enregistrement. On avait du café, du thé, de quoi manger et boire évidemment. On se sentait plutôt bien tous ensemble, partageant à qui mieux mieux des observations et discussions de toute sorte.

On était là pour se détendre aussi, la neige envoûtante nous conviait à faire mainte promenade dans les montagnes. Au sommet il y avait une petite chapelle orthodoxe en bois, non loin de notre chalet. Elle n'était pas verrouillée et tout le monde y avait libre accès. Plusieurs icônes et une croix veillaient ce temple au toit en pente où je me retirais volontiers, libre de me recueillir, de prier et de me poser des questions. Rien ne venait troubler le silence parfait de l'endroit : seul le vent vagissait vaguement de temps à autre.

Nous avons répété les chansons et les avons presque toutes achevées. Il y avait juste quelques petits détails à mettre au point. Nous sommes descendus à Timișoara avec tout notre matériel – même cirque qu'à notre arrivée –, mais plus am-

Noi, încă de la începutul lui '74, am început lucrul pentru discul ăsta al treilea, Cantafabule. *Erau piese care urmau să facă parte dintr-un spectacol și să se concretizeze într-un dublu* LP, *scos, evident, tot la Electrecord. De data aceasta cuplul Andrei Ujică și Șerban Foarță, prietenii noștrii, aveau să joace un rol și mai important ca la* Mugur de fluier, *de altfel și veniseră cu o temă nouă, inspirată din* Istoria Ieroglifică *a lui Dimitrie Cantemir, post-medievală, și după un Bestiar din secolul* XIV, *găsit de Andrei nu știu pe unde.*

[…] *La textele respective, destul de sofisticate, care au și apărut într-o broșură individuală de poezii* Texte pentru Phoenix, *în '75, s-au făcut linii melodice și orchestrații, în fine, de data asta mai necomerciale, mai „intelectuale", piese care te invitau la ascultare și reflectare, ele trebuiau să fie pentru auditor o meditație visătoare, astrală dar și incitatoare. Asta s-a și întâmplat, a pus la încercare talentul și îndemânarea lui Nicu* [*Covaci*], *a lui Joji* [*Kappl*], *intervențiile lui Schpitzly* [*Günther Reininger*] *și a noastră în general. Piesele mi-au plăcut, excelente, nu erau foarte grele, dar nici ușoare. Mi-am adus contribuția cât am putut la ritmurile care se impuneau, cu percuțiile corespunzătoare, colaborând foarte judicios cu băieții. La discul și concertul cu pricina participa remarcabil Schpitzly, tocmai primise un synthesiser polifonic care suna fabulos, făceai tot ce vrei cu el. El și-a adus un aport însemnat la acest disc. Acum, într-adevăr, eram foarte mulțumiți de ce se lucra, cum suna, clapele aducând un sound nou în cadrul grupului adeverind părerile mele anterioare.*

Pe rând, una câte una piesele se profilau, le repetam des și nu pregetam când aveam vreun concert să le probăm, să le expunem la public. Erau multe: Scarabeul, Pasărea Calandrinon, Delfinul, Inorogul, Uciderea balaurului, Știma casei, Vasiliscul și Aspida, Pasărea Rock etc., majoritatea acestor piese, care fiecare avea ceva de „spus", s-au creat atunci și aveam să le cântăm și rodăm în mare parte la turneul din '74, din Moldova, terminat cu marele concert extraordinar de la Sala Polivalentă din București. Atunci se făceau, în fine, muzici interesante la Phoenix.

De câtva timp, ascultând noile trupe de jazz-rock și progresiv de afară, cu performanțe spectaculoase, mă „încercau" muzici și mai complexe, stil Weather Report, Frank Zappa etc. Plus că mai eram contactat câteodată de câțiva „mari" din jazzul nostru autohton ca Johnny Răducanu sau Marius Popp, pentru diverse colaborări. Într-adevăr, jazzul și jazz-rockul mă atrăgeau.

Perioada era dură pentru mine, prediploma și diploma mă solicitau mult. Consideram că arhitectura era o zonă complexă, cu deschidere mare, care nu putea fi abandonată în niciun caz. Acest lucru mi s-a adeverit mult mai târziu, la Paris, când eram plonjat în proiecte de anvergură. În fine, când trăgeam „linii la planșetă", aveam mintea la Phoenix, și invers. Băieții începuseră să se ocupe mai intens de licori și de fanele noastre, chiar se anunța o progresie în sensul ăsta! Mie și lui Mircea [*Baniciu*] *nu ne-ar fi plăcut să fim antrenați în direcția asta.*

Eram la începutul lui '75. Lucrasem pe muntele Semenic timp de peste două luni la noul disc. Acolo în vila de pe vârful muntelui fusese formidabil, ne continuasem lucrul fără să fim perturbați. Au fost piese care doar s-au „rafistolat", altele create efectiv. Cantafabule *era gata de înregistrat !…*

plement secourus cette fois-ci, et nous nous sommes préparés à aller à Bucarest pour les enregistrements.

Dès le début de '74, nous avons commencé à travailler pour ce troisième disque, *Cantafabule*. C'étaient des chansons qui allaient faire partie d'un spectacle et se matérialiser dans un double LP, qui allait évidemment sortir chez Electrecord comme de coutume. Seulement, cette fois, le couple Andrei Ujică et Șerban Foarță, nos amis, jouerait un rôle encore plus important qu'à l'époque du 'Bourgeon de flûte'. Ils avaient proposé un nouveau thème, inspiré de l''Histoire hiéroglyphique' de Dimitrie Cantemir, postmédiévale, et d'un bestiaire du XIV[e] siècle, trouvé par Andrei… je ne sais où.

[…] Ces textes, assez sophistiqués, qui ont été d'ailleurs publiés dans une plaquette individuelle de poèmes – 'Textes pour Phoenix' – en '75, exigeaient la création de lignes mélodiques et d'orchestrations, pour une fois, moins commerciales, plus 'intellectuelles'. Les morceaux constituaient une invitation à l'écoute et à la réflexion, elles devaient envelopper l'auditeur dans une méditation rêveuse, astrale mais aussi incitatrice. C'est justement ce qui s'est passé une fois que l'on a mis à l'épreuve le talent et l'habileté de Nicu [Covaci] et de Joji [Kappl], les interventions de Schpitzly [Günther Reininger] et les nôtres en général. J'aimais ces morceaux que je trouvais vraiment excellents – ni accablants, ni légers. J'ai contribué autant que j'ai pu aux rythmes qui s'imposaient, avec les percussions de mise, en collaborant très judicieusement avec les potes. Schpitzly a remarquablement participé au disque et au concert en question ; il venait de recevoir un synthétiseur polyphonique avec un son fabuleux, omnipuissant. Il a largement contribué à ce disque. Nous fûmes bientôt fort satisfaits de notre travail tout en harmonie, les claviers apportant un nouveau son au sein du groupe, comme pour avérer mes avis et accomplir mes désirs.

Une à une, les chansons s'esquissaient toutes seules, on les répétait souvent et on n'hésitait jamais à les sortir au grand jour lors des concerts, pour les exposer au jugement du public. Il y avait beaucoup de morceaux : 'Le scarabée', 'L'oiseau Calandre', 'Le dauphin', 'La licorne', 'Le meurtre du dragon', 'La mâne de la maison', 'Le basilic et l'aspide', 'L'oiseau Rock' etc. La plupart de ces chansons, dont chacune avait quelque chose à 'dire', furent créées et éprouvées principalement dans la tournée en Moldavie, en '74, couronnée du grand concert extraordinaire à la Salle polyvalente de Bucarest. C'était une époque prodigieuse pour la musique de Phoenix.

Depuis un certain temps j'écoutais les nouveaux groupes étrangers de jazz-rock et progressif. J'admirais leurs performances spectaculaires et je me sentais 'hanté' de musiques encore plus complexes, dans le style de Weather Report, Frank Zappa etc. De plus, j'étais parfois contacté par certains 'grands' de notre jazz autochtone, comme Johnny Răducanu ou Marius Popp, pour diverses collaborations. En effet, le jazz et le jazz-rock m'attiraient fort.

La période était dure pour moi, j'avais pas mal de travail à fournir pour mon pré-diplôme et diplôme. Je considérais que l'architecture était un milieu complexe, riche en débouchés, qui ne pouvait en aucun cas être abandonné. J'en ai eu la confirmation plus tard, à Paris, quand je plongeais dans des projets d'envergure. C'est ainsi que, tout en traçant mes lignes sur la planchette, j'avais l'esprit tourné vers Phoenix, et vice versa. Les potes avaient commencé à s'occuper davantage de l'alcool et de nos fanas. Une progression dans ce sens était même annoncée ! Mircea [Baniciu] et moi n'aurions pas aimé être entraînés dans ce sens.

C'était au début de l'année '75. Nous avions préparé le nouveau disque pendant plus de deux mois sur le Mont Semenic. Le travail dans la villa du sommet de la montagne avait été formidable, nous l'avions poursuivi sans perturbations. Certains morceaux n'ont été que rafistolés, d'autres ont été crées de A à Z. *Cantafabule* était prêt à enregistrer !…

Ma relation et celle des membres du groupe de Phoenix avec nos deux paroliers – car tel était le rôle qu'ils jouaient par rapport à notre groupe – se manifestaient différemment. Moi, je m'étais lié d'une bonne et franche amitié avec Andrei, et ceci avant qu'il ne produise les textes pour nos chansons. Je savais qu'il était taillé pour faire cela. Cette camaraderie était forte, nous étions toujours ensemble, nous étions attirés par des dialogues sophistiqués, spirituels et souvent ironiques-hilarants, qui viraient au sarcasme ; ils nous produisaient une satisfaction nécessaire et suffisante dans le contexte dur et pénible de l'époque et de la société. C'était comme une source d'énergie intarissable où l'on pouvait puiser. En dilettantes ou connaisseurs, nous nous plaisions aussi à philosopher à part nous, souvent avec quelques autres amis de notre entourage (j'ai parlé de cette émulation dans mon livre, dans le chapitre consacré à Phoenix…). Ma relation personnelle avec Andrei était supérieure à celle que j'avais avec les potes du groupe, mais elle n'affectait en rien l'homogénéité, le travail et la création que l'on menait de concert. Strictement professionnel, Andrei venait souvent aux répétitions, car les textes devaient être parfaitement assortis et arrangés sur la musique ou le rythme, et vice versa. Șerban n'était présent que rarement, du moins avant l'idée et la création des 'Chantefables', c'est-à-dire à l'époque où l'on préparait le LP 'Bourgeon de flûte'. Pour les 'Chantefables', c'est son implication qui fut essentielle et déterminante, Andrei faisant souvent le 'lien' entre lui et le groupe.

L'album *Cantafabule*, je pense, a émergé en réponse au désir de Șerban et Andrei de trouver et d'utiliser des éléments européens mé-diévaux spectaculaires, impressionnants, voire abscons, peut-être pas assez utilisés dans l'art moderne, qui allaient, grâce à ce projet, effleurer et remuer un fond archaïque roumain, relevant du folklore ancestral. C'est ainsi que l'on pouvait aborder, au moins, les traditions et coutumes que l'on observait à profusion tout autour de nous. Il était important que les 'chantefables' soient aussi chantables. Enfin, elles pouvaient se révéler compatibles et affines dans leur mélange, étant donné qu'elles avaient des ascendances et des significations similaires. À ce propos, il faut évoquer aussi aussi la volonté de Nicu Covaci d'utiliser et de présenter ces éléments (fussent-ils 'interdits') à notre public toujours plus large, solidaire et curieux. À titre de défi bâti sur la surprise. Sorti d'une boîte magique. Nicu avait cette appétence intrinsèque pour le 'bestiaire', en particulier dans l'expression artistique qu'il déployait en se projetant en haïdouk révolté, en hors-la-loi toujours prompt à se battre farouchement contre les 'bêtes'. Contre les bêtes sociétales…

Par rapport aux paroles du LP précédent, l'attraction des 'Chantefables' était cette 'nouveauté' subtile et élégante. Elle semblait venir d'un autre monde. Un air *fresh*… et mélodieux. Dans le contexte de misère et de pauvreté bien établi par les communistes bolcheviks, cet air provoquait le 'paradoxe' si nécessaire au succès. Il apportait une sorte de soulagement positif, nécessaire à la foule des jeunes mélomanes, une sorte de consolation bon-marché qui n'était pas sans conduire à des explosions extatiques, même passagères, éphémères.

Pour moi, ces textes inédits n'étaient pas de nature à susciter l'étonnement, l'émerveillement ou le questionnement. La poésie éternelle m'avait déjà partiellement enveloppé à cette époque ; je m'essayais en cachette aux expressions lyriques à saveur plus ou moins surréaliste – des réminiscences claires de l'époque du célèbre Olympic '64 et du 'frère haïdouk' Dorin Liviu Zaharia. Il paraît que les architectes trouvent aussi (parfois) un peu d'inspiration…

J'ai été surtout frappé par la 'force de Foarță', déployée dans son jeu savant avec les mots, dans cet embranchement abstrait et hermétique, si agréable à l'oreille. Je l'aurais presque comparé au *Magister Ludi* de l'étrange et extraordinaire *Das Glasperlenspiel* du grand Hesse. Une ressemblance qu'il se plut d'ailleurs à réaliser par la suite, co-pieusement.

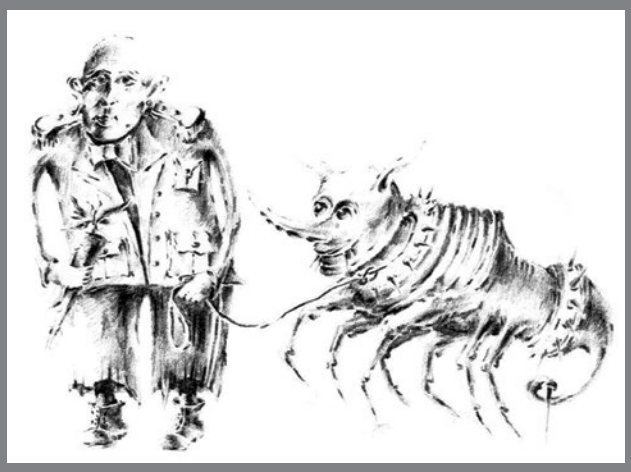
Par-delà la dramatisation spectaculaire de l'interprétation, évidemment sublime aux yeux du spectateur (appelons-le 'récepteur'), les autres compagnons d'aventure n'éprouvaient qu'une responsabilité consciente vis-à-vis de l'ensemble texte-musique-apparition scénique – un professionnalisme mêlé d'émotion. Cependant, je ne me souviens pas que les textes en question, si souvent narrés musicalement au public, aient donné lieu à des introspections intellectuelles particulières, en dehors des communions concertuelles. Et peut-être en dehors des répétitions…

Pour ne parler que des textes, des vers, de leur message, forme et couleur, ils étaient intelligibles à une élite érudite de la société, témoignant d'un vif intérêt pour ces questions – élite que l'on pouvait tant bien que mal trouver à l'époque en question – mais ils étaient incompréhensibles à la plupart des auditeurs. La musique, très travaillée et bien tournée, était tout de même primordiale dans les 'Chantefables', jouissait du privilège d'une transmission (voir à ce propos l'*Einfühlung* de Worringer comme définition de l'art !) à partir de la position supérieure (du moins en Roumanie) que notre groupe avait fini par gagner et renforcer au fil des années. Les chansons acquirent ainsi une attractivité globale et générale, quel que fût par ailleurs l'âge du public. Même si, pour une fois, les textes n'étaient ni aussi mémorisables ni aussi mémorisés que ceux des pro-ductions précédentes.

De notre point de vue, celui du style que nous avions développé, l'atmosphère dégagée avant tout par l'interprétation devait représenter (ou du moins exprimer) un esprit ancien, très ancien, debarqué du temps jadis, un esprit médiéval, emprunté à l'histoire et surtout à l'art (en général) – l'art médiéval, archaïque, folklorique, aux influences mélodiques et rythmiques des Balkans. Un art limité cependant aux seules 'frontières' du territoire national, en raison de sa compréhensibilité à fleur de texte… Malheureusement, une traduction et une adaptation de celui-ci en anglais, par exemple, auraient été quasiment irréalisables. Ou que sais-je… ?

L'intérêt du public et le succès connu par le double LP dès son apparition ont montré que le pari d'une intrusion aussi mystique qu'insolite dans la culture prolétarienne de l'époque était gagné. Sans parler du sound en tout point comparable à celui des grands groupes de l'Occident, par-delà le ‚maudit' Rideau de fer… Quel dommage cependant que nous assistions tous impuissants à ce qu'on eût pu appeler 'la chute d'une grande troupe du Levant' !

Il était une fois… un rêve.



*Phoenix playing at an event of the Faculty of Fine Arts (*Facultatea de Arte Plastice*) of the University of Timișoara, 1973.*

Source: personal archive of Costin Petrescu.

Phoenix in 1972. From left to right: Nicolae Covaci, Mircea Baniciu, Costin Petrescu, Iosed Kappl.

Source: personal archive of Costin Petrescu.

*Costin Petrescu, 'Romanian communist general in poverty' (*General comunist român în mizerie*), 1970s.*

Source: personal archive of Costin Petrescu.

Costin Petrescu and Mircea Florian at an unknown date in the 1970s.

Source: Facebook post of the publishing house Casa de Pariuri Literare (Bucharest).

SIRENA
(original lyrics, 1976)

Cine ți-a auzit vreodată,
cine ți-a auzit vreodată,
galeșă doamnă înnodată, vai,

glasul cel de alean și miere,
glasul cel de alean și miere,
el nu va mai iubi muiere, vai!

Ființă de același sânge,
ființă de același sânge,
brațele lui nu vor mai strânge, vai!

Ce să fac cu tine goală, doamnă din adânc,
ce mă lași să zac de boală, de băiat nătâng?
Ce să fac cu tine pântec, care nu legi rod,
că-ntre noi nu este punte și nu este pod?
Și nu este pod…

Doamne, n-ar mai fi fost să fie,
Sămânță de neam de stafie,
Sămânță de neam de stafie, vai,

n-ar mai fi fost, Doamne, Rusalcă
verde la păr precum o algă,
verde la păr precum o algă, vai,

cu glasu-i de alean și miere,
cine-l aude-odată piere,
cine-l aude-odată piere, vai!

Ce să fac cu tine goală, doamnă din adânc,
ce mă lași să zac de boală, de băiat nătâng?
Ce să fac cu tine pântec, care nu legi rod,
că-ntre noi nu este punte și nu este pod?
Și nu este pod…

THE SIREN
(translated by V. Agrigoroaei and I. Sasu)

Who ever heard of your voice of honey,
who ever heard of your voice of honey,
lady of grief and sodden darling—woe!—

lady who yearns for tender humans,
lady who yearns for tender humans,
he will no longer love a woman. Woe!

His arms will never hold a creature,
his arms will never hold a creature,
—warm-blooded woman—never reach her. Woe!

What to make of you all naked, lady of the deep,
when you leave me on my sickbed, numb as if asleep?
What to make of you, your body, and your barren womb?
There's a rotten love between us and you are my tomb.
And you are my tomb…

Cold-blooded, heartless Melusine,
gliding, all locks of hair green,
gliding, all locks of hair green—woe!—

cold-hearted ghost with hair like seaweed,
perish the sprite that sowed your seed,
perish the sprite that sowed your seed! Woe!

Who ever hears your honeyed sorrow
withers like there is no tomorrow,
withers like there is no tomorrow. Woe!

What to make of you all naked, lady of the deep,
when you leave me on my sickbed, numb as if asleep?
What to make of you, your body, and your barren womb?
There's a rotten love between us and you are my tomb.
And you are my tomb…

Cantafabule, *Drawings Made Flesh*

A Tale in Search of a Lost Cover

Elisabeth Ochsenfeld

translation by Ileana Sasu

Born in 1951 in Timișoara, Elisabeth Ochsenfeld lives today between Heidelberg (DE), Frankfurt am Main (DE) and Wolfsberg / Gărâna (RO). She graduated the Faculty of Fine Arts, University of Timișoara, in the class of Professor Leon Vreme (1973); she directed the Art Group—Studio 35 in Timișoara (1974-1980) and has had, from 1973 to date, several exhibitions of painting, drawing, mixed media, photography, and illustrations, being also the curator of a large number of exhibitions and artistic events. In 1975 she finalized the drawings for the cover of the double LP Phoenix *Cantafabule* based on an idea of Valeriu Sepi. She immigrated to Germany in 1986 and soon thereafter became a graphic artist for the project *Rock Carvings and Inscriptions along the Karakorum Highway* at the Heidelberg Academy of Sciences and Humanities (1987-2012). Her works are displayed in galleries, museums and private collections across Germany, Romania, England, the Netherlands, France, Italy, Austria, Ukraine, Hungary, Belgium, Israel, Greece, Sweden, Pakistan, Finland, South Korea, the USA, and Canada. She is the founder of *Arthouse Wolfsberg / Gărâna* and a member of the *Association of Professional Artists in Germany*, the *International Women's Cultural Federation*, *Freeinterartists*, and *Contemporanii*.

THE FIRST MEMORY

My story begins in the *Elisabetin* or Lahovary neighbourhood in Timișoara, as it used to be called, where I was born and from where I left after 35 years to another country... It is there that I spent my primary school years, and the other years until I finished high school. We stayed put because we felt at home among those old houses, with their influences of Viennese baroque; we all knew each other since we were children, and we knew every corner on every street. Everywhere there lived someone whose name sounded familiar.

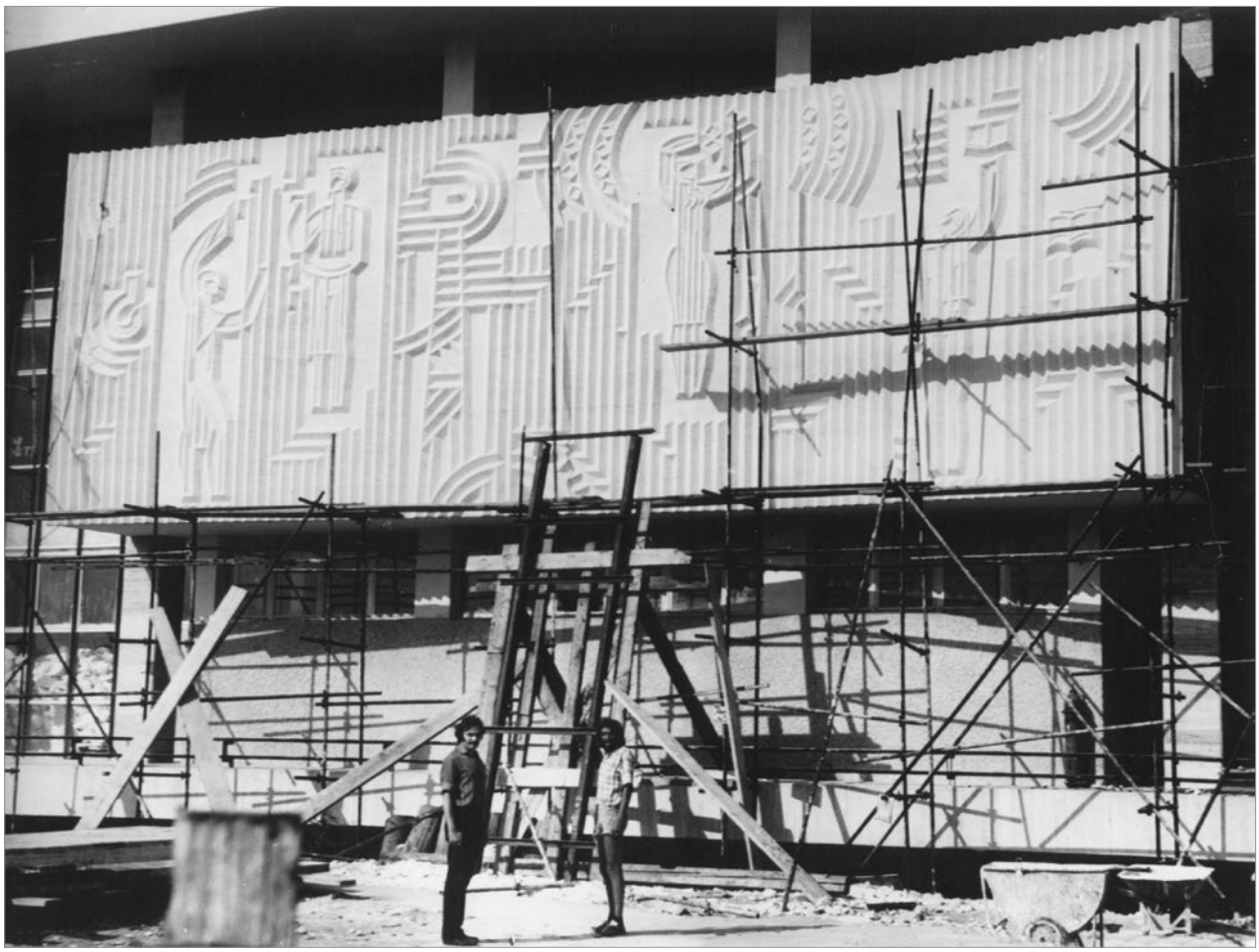
I grew up among boys and it seemed natural to be a tomboy myself. On my street there used to live a generation of well-educated young men whose memories still move me: the Singer brothers, Tibi Ladner... At home we were like a big family, even though we weren't a family... But we knew a lot about each other... From hearsay, Kaffeeklatsch, or tittle-tattle. There were three families living on our floor. One of those families had two boys: one was my age and the other was older. The older one was often visited by Moni Bordeianu. Both of them had relatives in the States and were high school classmates. It was the height of cool to have relatives abroad. Of course, I knew who *Sfinții* ('The Saints') were, and everything they played brought my generation closer to the distant West, whose voice was in our ears and souls, only on the radio. Otherwise, it was imagination that created new worlds in the core of our minds. These boys were beautiful, talented, modern, daring and, on top of that, they sang beautifully. We loved them, admired them, and saw them around town at the clubs they played in. And of course, around the neighbourhood.

In 1966, Pilu, the band's drummer, emigrated. Dorel Vintilă had come to Timișoara for university. He was already known as the drummer of the band *Cometele* ('The Comets') when he was asked if he would like to be part of this miraculous band. I don't remember when the change from 'The Saints' to *Phoenix* happened. That's how Dorel became part of the very musical Timișoara. They played at Lola's and at a club on the banks of the Bega River. It was 1967. That year was when I met him and we had a platonic romance, which I fondly remember, tender as our ages were. He even lived with us for a while. Dorel took me on brief tours when I wasn't in school or when I was free. That's how I experienced up close what it's like to be around a successful band. It was an extraordinary experience. Our connection was very short-lived, but the friendship remained intact. And now, as I write this, he is the one who brought back moments I had forgotten. I am grateful to him for all the caring kindness he has showered me with. That's how I got to know them all so closely. We'd meet at each other's houses, sometimes at rehearsals... Fascinating memories. I remember one evening when I walked through the door at Lola's, the boys had a surprise for me and sang *Lili Lili Liliana*. Just for fun. It was a Romanian hit song totally out of their repertoire. It was a joke.

In my last year of high school, when, on the eve of the baccalaureate, my parents finally allowed me to sit the admission exams for Visual Arts—I had an English teacher, Dan Manolescu, who convinced me to persist. Sepi was an accomplished artist, a friend of Dan's. He and the Vreme family recommended him for preparing the admission. I had drawn a lot during high school, but without pedagogical guidance. Sepi was getting ready to leave on a student internship, so he gave me some constructive pointers

Photo from my freshman year of college (1970/1971), taken by a friend from the USA, Skip Steinworth, who was visiting me then. In the meantime he became a prestigious, gallery-exhibited, high class illustrator. I seem more confident than I actually was; I seem more mature than I actually was. I was neither mature nor secure, but I carried within me a healthy dose of primal happiness, which my grandmother, Liza, had tucked neatly away in a ventricle (E.O.).

Source: personal archive of Elisabeth Ochsenfeld.



▲ *Peter Jecza and Valeriu Sepi on the construction site of the facade of the Youth House (*Casa Tineretului*) in Timișoara in 1975.* Source: https://jecza.ro/

that I could base my training on, and off he went.

Back then, the university offered daily lessons with its professors for two weeks. I was the first one in and the last one out. I worked hard and with conviction. I loved what was going on in the workshops. And I got in eighth, on the first try. I never regretted this study, which I took very seriously. That's how my connection with Sepi began. That year, Nicu was repeating the year again and was in the same student group with Sepi. Nicu was a good illustrator too. I think he was repeating years just to prolong his student status. The two had known each other for years, but in that year of reunion, a friendship developed between them that was of a different kind. And again, my life was spent among boys, as I had grown up in the Elisabetin neighbourhood.

It was an intense, rich, and colourful period, with many performances, tours, concerts, theatre. A life on stage, or behind the scenes. I laughed a lot with them and had so many unforgettable (and unutterable!) experiences. I have seen and understood what it meant to be a huge success. What the behaviour of the fans looked like. I even handled their correspondence for a while. Fascinating times. Sepi played percussion alongside the main drummers of the band in those years and designed the covers, album posters, and concert posters as well. By the end of 1974 he ended his direct collaboration with the band because we had decided to get married. I wanted a child. I had finished university. I had a good studio. The first exhibition had been successful. It was time. In those months, that's when the *Cantafabule* ('Chantefables') were born.

For me, the beginning of the cover design drawing was set in the spring when life was being born in my womb.

ABOUT PETER JECZA

He was my teacher in university. He was very close to us, because he understood how confused a beginner might be and because he loved his job. I would regularly show him drawings I had made outside of formal studio practice. I remember his advice well. He liked my drawings and explained why he admired them. He used to say to me: save yourself. He discovered in them a world that even I wasn't consciously aware. As it happens when you are very young, inexperienced, shy and still lack confidence. He told me: 'be careful not to give away your spontaneity to your sketches. You're serious, conscientious, and if you do a lot of sketches, you'll try to follow them in the work programmed as the definitive one.'

He was right, I later realized. But since the time of those drawings and advice, I haven't produced any more sketches. They had taken a different form. They took life in words. I jotted down my ideas, marked terms and highlights, kept my thoughts in notebooks and notes. All these became my sketches.

In the meantime, my very close friend, with whom I have lived and will live more unique moments, is Sorina Jecza, Peter's wife. Andrei, their son, is an exceptional young gallerist and curator. I am bound by tenderness and many collaborations with few words, trust and professionalism to both of them. We have plans… *E.O.*

Sepi was working day and night on a monumental project by sculptor Peter Jecza. It was Sepi who had the compositional idea for the future album covers. He had sketched them. I brought the drawing to life with my proverbial mi-

nutia. I had a different way of drawing. Whoever looks closely at his and my graphic designs will notice his very broad strokes, which I usually have in painting, but not in graphic design or in drawing. In our collaborations, when it came down to Asiatic minutiae, I was the one who finalized the drawing. I remember that my fellow plastic artists would often ask me what tool I used to draw the lines. These lines were born out of freedom, out of boldness, out of the exercise of my mind and hand. A different kind of freedom, in which dwell one's skill, one's patience, and one's pleasure.

My exhibition in the spring of that year consisted of pen drawings. They were metamorphoses between birds and human beings. At the time I didn't know how long I would dwell in the subjects of my inner world. I had already done my graduation piece in the same manner—large size, also in ink—and the red-green complementary colours in that piece were also the ones you'd find on the cover layout for the LP. These are thoughts that I didn't have at the time, but which become clearer as the years go by. On the nights when I wrote the text for my graduation dissertation, I had Andrei Ujică for company. He helped me sort out the flurry of ideas and thoughts. It was a project that I loved so much, but that's another story. Let's leave it for another time.

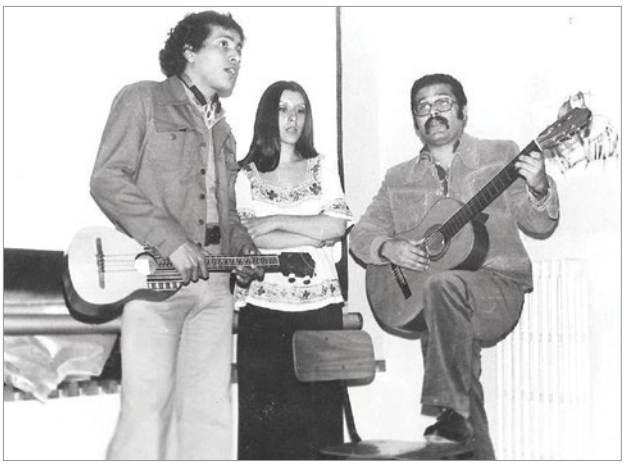
THE PLACE

My parents had provided us with the most spacious room in the apartment my family lived in, with two large windows and a balcony. Being the first in the band with a baby on the way, and then with an actual baby, we were the ones at whose place friends gathered in the evenings. Books, movies, talking, hanging out… We'd have a snack, a glass of wine or a *limonca*, which my mother made from alcohol diluted with lemon juice. It was a very intense room. Since in the spring of that year we also had a studio, a loft in one of the old houses of the city. The room we lived in became freer of painting materials. However, I did not drop by so often at the studio in 1975, as Sepi was working on that monumental work. As I had just become pregnant, I preferred to draw at home, at the family table.

I found two pictures of the room. There also were my sewing machine, my knitting machine, the technical objects with which I perfected my textile creations for the *Fondul Plastic* ('Plastic Arts Fund'), an institution that was of great help to artists. It was the place where we could acquire financial independence through the objects and artworks, through the clothes we created, all offered for sale in the centrally located shops of this Plastic Arts Fund. During those years, the Plastic Arts Fund offered a variety of products, without any competition. The average shops in the city were either deserted or utterly higgledy-piggledy. Therefore the variety offered by us, plastic artists, was a much sought-after alternative. This is how we enjoyed a sort of freedom. So, this is the room where I completed the drawings for *Cantafabule*.

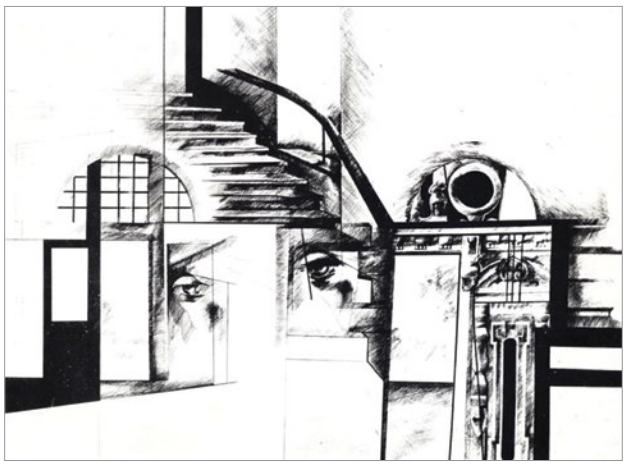
It was after the open exhibition at the Banat Museum, in the Art Section. I was confident in my strokes. Anyway, the pen had fascinated me since college, either in large size drawings or on small surfaces. The order in my mind, the minutia, the patience, the silence and my personal universe, the bubble of well-being in which I always knew how to retreat, found in drawing their ideal match. Having grown up in a family where there was no way of perfecting of the couple harmony or therapy—the har-

When my family lived in this house, the balcony was painted, the door the same. The courtyard and garden were a heaven for children (E.O.). Source: personal archive of the author.



Two memories from the exhibition opening. In the first one, the Latin Americans. In the second one, I have my back turned, and I'm speaking with Andrei Ujică and Șerban Foarță (E.O.).

Source: personal archive.



A drawing of mine of the old building where I had that wonderful studio, a loft with an attic and a half-glass roof, and northern light, just perfect (E.O.).

Source: personal archive.

mony that exists only in a dreamer's imagination—I learned early on how to enforce this beneficial, protective, and not at all sad type of retreat. So I knew how to hide away in my own world even when I was around other people. When we had guests, I would knit and listen to their stories or I would draw in the corner of the table. I think that's how I kept my energy to this day. This is the space where I spent the wedding, holidays, Christmasses, birthdays… The room where the LP cover drawing was born had been very often a sort of celebration.

THE GRADUATION PIECE

I can only tell you about this graduation piece. I don't have any pictures of it, or any text. It was a drawing, proposed to be a mural, in a modern ballet hall. I imagined the building as a cube, divided by a horizontal line down the middle. The division would have been a floor of the top section and a ceiling for the lower room. It would have been transparent, too. The spectators would be lower

THE EXHIBITION

In the spring of 1975, a year full of events for the better, with hopes and dreams, I had received the afore-mentioned studio from the Artists' Union (Uniunea Artiștilor). The director of the Art Department of the Banat Museum paid us a visit that spring also, to see what we were working on. She wanted to pitch us an exhibition for the art gallery she ran. It was actually a few open rooms, and the place was called *Pro Arte*. I don't remember the exact title of the exhibition, but I do remember that I had a cycle of ink drawings called 'Metamorphoses'. Sepi had some charcoal drawings and an oil painting. The opening was a success. There were so many people that a line formed outside the building. We were introduced by Stella Radu, who was the driving force behind that exhibition, and then I sang a wonderful piece in canon with two Latin Americans, both students at the same university. Sepi recited from Kharms and then a short, black and white film was shown, in which he was also playing. The exhibition was a success and a promising start to the journey. Even my primary school teacher was there.

down, while the seats would be built and positioned semi-horizontally. The shows would be viewed from this space, through the transparent surface. On one of its walls, the upper dancing room would display my proposed work: a black and white composition with moving bodies, with rare chromatic interventions in the complementary red and green colours. The other three walls would have been slightly oblique mirrors, tilted horizontally. All these elements would have allowed for a sort of compositional multiplicity, as in a spectacle. The dance itself, in combination with the mirrors and the static nature of my drawing, would have created a incommensurable richness of images to be presented during the shows at which the society of art lovers would gather in the lower section of the cube.

My drawing intensified during my university days. I worked hard, intensely, with conviction, with immense pleasure and patience. At the same time, in the class of Professor Leon Vreme, my mentor, I was learning painting, learning colour, learning the freedom of gesture and the boldness of harmonies. He remained a dear and close friend to me until departed this world. I am endlessly grateful to him for the most colourful book he printed in my soul and mind: painting and confident freedom in difficult chromatic harmonies.

READING AND THE IMAGINARY

I lived my student life with enormous intensity and a great eagerness for the new, the unknown to me. I was not the only one so hungry to learn and to know more about what existed before us, to better understand the present and to have the audacity to dream the future. The art history courses with the recommended bibliography made the bookshelves in the house multiply, and the journeys between their pages longer and longer. Admittedly, I didn't spend much time in libraries, because in addition to the books I had grown up with in my family since high school, I began to buy my own chosen books with every penny I saved. And I've never stopped indulging in this great personal pleasure. Books have supported me in major personal decisions and removed roadblocks from my path. I remember my art history professor advising me to pursue another degree. Of course, he was hinting to his own specialisation.

It was very hard to get books in those days. You needed to know people everywhere, especially in bookshops. I'd taken French in high school, and I almost sat the exams for Philology, majoring in French. I also loved it because we had a Mrs. *Paruci* (I don't know if that is the correct spelling of her name) who kept us close to poetry and troubadours. We also took private lessons—as my mother used to say: "for your general culture"—from a lady, also a refugee from Bessarabia, like my parents, who spoke several languages to perfection, as it was said. I was in high school then. When I was little, Tartarin was among my books. Gargantua was there too. Molière, Voltaire,

Some photos from those student days. The first one was taken during a modelling class with Peter Jecza, who is not in the photo. The second one dates from 1973 and is from a study trip to Cluj. And the last was taken at our home. It shows Peter Jecza, Schwartz-Calboreanu, the Vreme family (backs to us) and other friends (E.O.).

Source: author's personal archive.

First work sold after graduation, 1973 or 1974. I found it again in Germany, with the people who had bought it then (E.O.).

Source: private collection.

Rabelais, Villon… My mother bought me everything she could find, and I spent my pocket money on books. Books in the collection *Biblioteca pentru toți* ['The Library for All'] were five lei apiece. I don't have some profound culture, but I do love novelties, to weave them in my mind, then to tell their stories in drawings, texts, and tales. This gift of being curious has given me a lot of depth, and so did the love of books.

Do not ask me why I have chosen Cantemir and Charles d'Orléans today. It was just something I felt like doing. I was looking for Cantemir and found myself spending hours on long untouched shelves. I don't remember what Șerban and Andrei were telling us then. I rarely met Șerban in the years after our joint creation. Only when we worked on the cover for *Cantafabule* was he often with us. Andrei and I, on the other hand, have many things to share, and often. They were also accompanied by Patzi, who would one day become Andrei's wife. We met again here in Heidelberg.

We had relatives abroad, we had friends who saw us every year, and for us, the West was their life, their news, what we saw on Yugoslav television and heard on the radio. Then there were the stories of those who had emigrated and were coming to visit. The images of a possible West were built on the foundations of books, music, or magazines. I remember that I often dreamt the same dream: I had finally arrived abroad, usually in Holland, and it was night; the streets were deserted. And I too was deserted in my uncertain solitude. But as an image, the street I was on was not in Amsterdam or in Delft; it was in my neighbourhood, on Doja Street, in Timișoara. It wasn't even my own street. It seemed that my unbeknownst despair was living on a street I didn't live on, and it was by no means something real. The same dream, the same street… My West, in the dream, was something else entirely than what I experienced later, when I got to go where I wanted to live.

THE COVER FOR *CANTAFABULE*

I remember well that all energies were directed towards Cantafabule that year. I remember the erudition of Șerban Foarță, and the cultured sparkle brought to the heart of the present by Andrei Ujică; the lads were composing, singing, playing, learning. It was all an extraordinary tumult, but it kept the outlook of the hustle and bustle before each album. I think no one knew at that time what that double LP would become in the history of Romanian music. Its music was finalized on Semenic Mountain. I had never visited them on Semenic back then, and Sepi was already working with Peter Jecza, therefore I used to hang out with them and listen to them only when they came to Timișoara. So the music happenend well before the drawing. When the band came back to Timișoara, they started rehearsing. We also went. The impact was unsettling. It was something else entirely. It was different from anything that they had created up to that point. Accompanied by texts and music, accompanied by books and creative experiences, I drew and drew and drew…

As I already said, Sepi had the compositional idea. He had already done the sketches for this cover. Sepi draws excellently well, but he is not punctilious. Minutia was an attribute of my drawings. He has a very broad brushstroke and doesn't stop at details. Out of a desire for accuracy and for a balance that I think I carry genetically within, I've always had a problem with knowing where to stop. Yet the same attribute always provided me with the necessary attention to detail. I have drawn a lot with pen and ink, I have shown large black and white graphics in many exhibitions. It could be taken as a recognisable personal mark. That's why I also ended up finalizing drawings. However, I discussed all the details and aspects of the characters with Sepi.

I didn't make too many attempts. The idea was already there, as a sketch, so I drew, listened to music, and whispered tales to the little child I carried inside me with great anticipation. It was fascinating to fill those spaces with tales. I often uttered the conviction that when we come

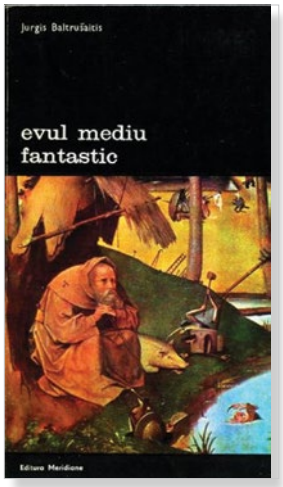
Dimitrie Cantemir, Istoria ieroglifică *['The Hieroglyphic History'], afterword by Ion Verdeș, illustrated by Simona Runcan, Bucharest, Minerva, 1973.*

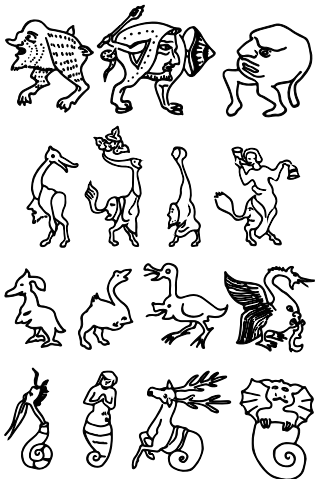
Balade, cântece, carole, lamente, rondeluri, poezii. Această carte este a ducelui d'Orléans *['Ballads, songs, carols, laments, roundels, poems. This book is by the Duc d'Orléans'], bilingual French-Romanian edition, translated by Romulus Vulpescu, Bucharest, Univers, 1975.*

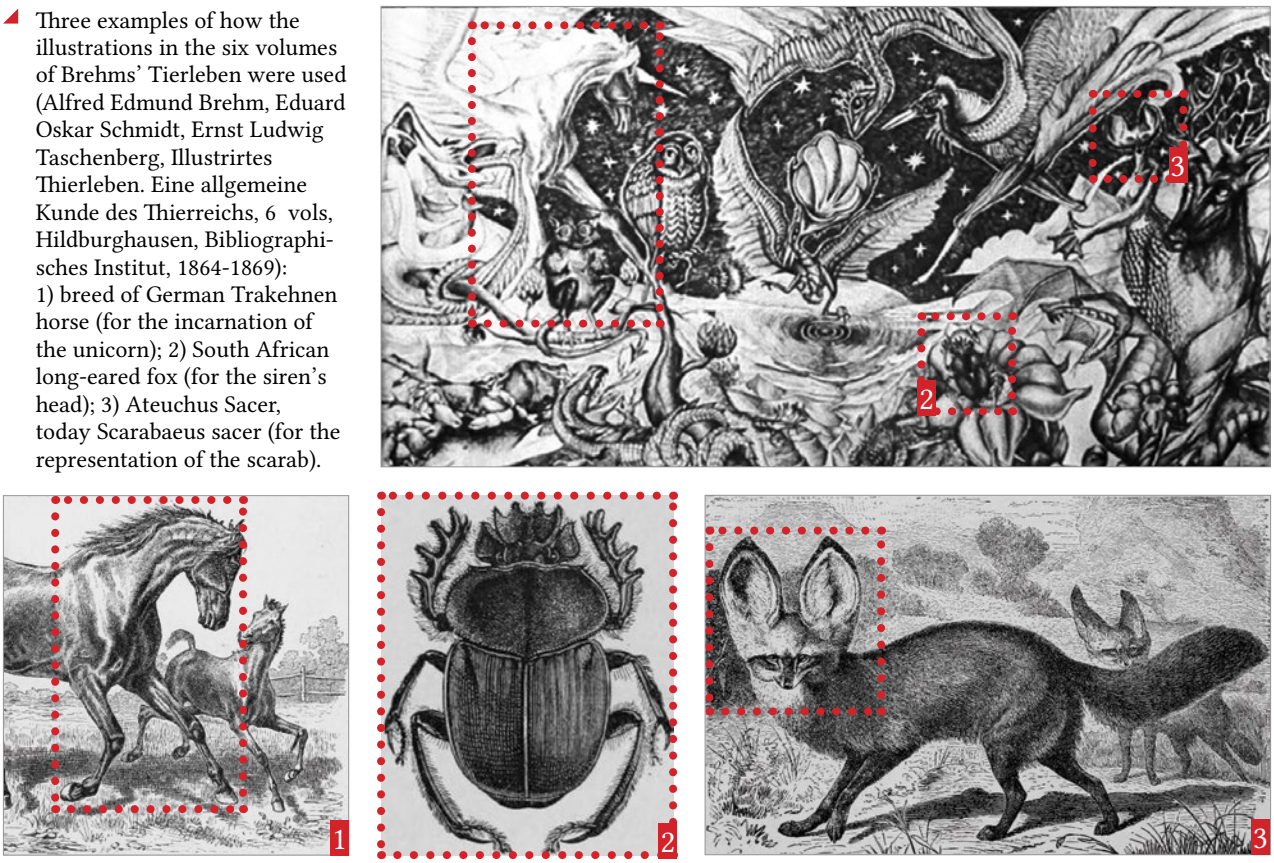
Sources: https://www.okazii.ro.

Jurgis Baltrušaitis, Evul mediu fantastic ['The Fantastic Middle Ages'], translation by Valentina Grigorescu, foreword by Dan Grigorescu, Bucharest, Meridiane, 1975. Sources: https://www.okazii.ro.

Here, some of the illustrations published in the same translation in 1975 by Meridiane. Plate 1: heads with feet / ceiling of Metz Cathedral, c.1220. Plate 3 : Fantastic beings / Douai Psalter, 1322-1325; Roman Pontifical of Lyon, 15th century; Boccaccio, Munich manuscript, late 15th century; Spanish book, 1508. Plate 24: Gothic beasts in shells / Guillaume Durand's Pontifical, 14th century; Langres Breviary, 1481-1497; Chronicle of Pisa, written for Charles the Bold, 15th century; stalls of the Palace of Justice in Rouen, 1455-1469.







Three examples of how the illustrations in the six volumes of Brehms' Tierleben were used (Alfred Edmund Brehm, Eduard Oskar Schmidt, Ernst Ludwig Taschenberg, Illustrirtes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs, 6 vols, Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1864-1869): 1) breed of German Trakehnen horse (for the incarnation of the unicorn); 2) South African long-eared fox (for the siren's head); 3) Ateuchus Sacer, today Scarabaeus sacer (for the representation of the scarab).

in this world, we carry within us a big, almost white map, only slightly marked by our genetic inheritance. Its colouring is up to us. It depends on how and when often we put our marks on it. It depends on us how 'painterly' we are with our own world, with life. This is how our world and the world of the child-to-be is born.

We had at our disposal so many books, among them a collection of Brehm's 'Life of the Animals'. It had also been the foundation for all my previous drawings in the 'Metamorphoses' series, for the exhibition. I've had those Brehms books since university. I had received them as a gift from a friend in Holland, who had bought them at an antique shop in Timișoara and, seeing my drawings, parted with them, giving them to me. I still have those books here with me. Yet as far as the core idea is concerned, Cantemir's world and that of the *Fantastic Middle Ages* were the basis of the drawings. We drew on animal metamorphoses, as well as Gothic art and its almost monstrous grotesque. We relied on art history books, with their wealth of imagery.

The allegories and occasional mythological animals that appeared in Cantemir's 'Hieroglyphic History' seemed extremely appropriate for what we were going to set on paper. The choice of the unicorn had to do with its uniqueness, with the dignity of its appearance. It suited Cantemir's unique character. Since we were going down the road of zoological matches to texts, it seemed the purest and noblest choice. I would also mention here a habit that the band members had on tour. After each longer period spent together across the country, every day in another city, with two shows a day, tiredness and routine gave birth to a 'form of tenderness'. They gave each other nicknames, usually animals. I was on quite a few tours with them before I stood down, and I remember what fun it was, because of these personal jokes. Of course, when we did the drawings, we remembered those moments and the possible images for the sketches ran through our minds. But there were so many animals in those extraordinary texts, full of grace and beauty, animals that demanded their right to image, that we abandoned the temptation from the start. In the end, there was only one animal-friend who slipped onto the final cover, and I resolved to keep it a secret.

The interpretation was very simply structured. The beasts were set between heaven and earth, as we imagined they lived. Truth be told, wherever we would have placed them, they would have still found their own place since these were legends and myths, imagination come alive. In the middle of the image, sitting on the very disc, is the Roc Bird, which is also a more dynamic track on the LP than all the other songs. The Roc Bird is the only beast that touches the verse, the music, the time beats. On the right, the healer is Calandrinon. Phoenix is the one coming down from heaven above, watching over everything and everyone; it is the central piece, in a way.

The second great source of inspiration were the *Fantastic Middle Ages* and its illustrations. Cassetta frames and bas-reliefs—drawn from actual architecture and from what we had seen in books—stand in for that particular historical period, which was a great support to what we were doing. I don't remember what books we had; we had two Dutch friends who supplied us with art albums. The collection *Meridiane* ('Meridians') also had a place of honour on our bookshelves—as it still does now. But I must admit that I haven't opened a book from that collection for many years. There are good, youthful times kept in there! To get back, the cassetta frames symbolize the passage through each tale, the legend told by every song, such as we imagined it.

Throughout that creative period—I specifically think of the months when I was drawing—the visits of the lyricists and band members had increased. Those who came most

Together with my mother in front of the house where we lived at the time. My mother was very musical, she had an extraordinary voice and was up to date with everything I listened to. She also had a very strong sense of composition. When I was working on a drawing and I would take a step back to check whether I had all the areas covered, or to see what I was missing or to see whether I was already at the end of spontaneity, my mother was able to tell me exactly where I was at that precise moment. She would validate my moment. She had never drawn or painted. She just had this gift, this quality, without ever having used it in her professional life. I think her happiness was strictly tied to me, to my friends, and to Zoe. She would also take part in the evenings when the house would fill up with band members, on Christmases, birthdays, or simply when the inner circle of close friends got together. She was with us. (E.O.).

Source: personal archive of Andrei Ujică.

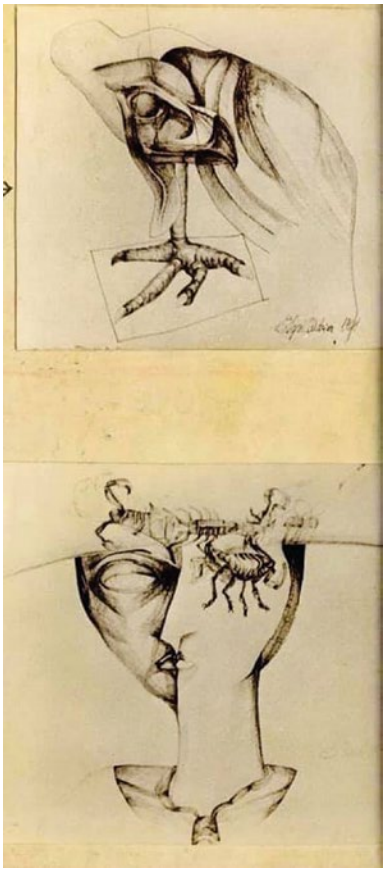
often were nonetheless Șerban and Andrei. Sometimes Patzi was with them, too. The lyricists were probably most interested by the graphic evolution of what they had set to well-polished rhyme. On the days all three of them came to visit, I had timidly approached Patzi, as she was a university professor: Latin and Greek… I was impressed. She was petite and pleasant, had a great sense of humor, and a fresh and sharp wit. We grew even closer in Heidelberg. She tutored Zoe in Latin, and Zoe liked her, just like I did. I was sorry when they moved to Berlin, but we would ring each other up so we wouldn't forget what bound us together. I still have a long running friendship with Andrei. We were close, and he remained my confidant even in Germany, where such a friendship is ever so precious, especially when you are at the begging of a journey in a new country and a new culture—in a way, a culture you've only heard in stories.

JOY AND BITTERNESS

I was pregnant and convinced that the child growing inside me was a part of that act of creation, the value of which none of us had any inkling at the time. I was happy. I had

Two of the sketches presented in the 1975 spring exhibition for the Art Section of the Banat Museum, starting point for the future drawings of the graphic layout of the double LP.

Source: personal archive of Elisabeth Ochsenfeld.



One of the very few traces that still preserve the original graphic of the double LP 'Chantefables' (Cantafabule). *Zinc print of a pen drawing showing the graphics of the flyleaf with lyrics which would have been inserted in the sleeve (top of the image). The lower segment of the drawing shows the inner sleeve of the gatefold album cover (the one that became the outer sleeve in the version printed by Electrecord. The flyleaf with the lyrics would have been folded. The lyrics would have been transcribed both in the blank field left under the sky on the left side of the first image and on the back.*

Source: private collection.

▲ Front and back cover for the double LP Cantafabule, rejected by Electrecord and Adrian Păunescu.

Source: personal archive of Elisabeth Ochsenfeld.

▼ *Cover of the double LP* Cantafabule *as printed by Electrecord in 1976. The pen drawing intended for the album's inner sleeve became the outer sleeve, with a significant reduction of the black/white contrast originally intended. The band name was taken from the front cover and superimposed over the inner sleeve artwork. The title* Cantafabule *was misprinted as* Cantofabule *(Electrecord – STM-EDE 01115-01116; 2 × vinyl, LP, album, gatefold, 1976).*

Source: Dan Crișan (private collection).

really wanted a child, and the age seemed right. I wanted to be a young mother, and perhaps a young grandmother, who would enjoy many years around her children and grandchildren. So I was constantly speaking with the child growing inside me. One of my former students from that time was telling me just a few days ago how I was back then. I was really moved by her testimony. It got to me. She was telling me how, every time I saw something beautiful (a flower, beautiful children, some special light), I would put my hand on my belly and say: this is how my daughter is going to be.

In my recollections, the first concert was at the Olimpia Hall in Timișoara, in December 1975. This was before my daughter was born. I wanted a girl, but back then I didn't know what my dream baby would be. I had a seat right there in the hall, not at the balcony but not in the nosebleed section either, somewhere in the hall, and the loud sound of the amplifiers hit me full on. I remember my whole body vibrating and hoping that the labor wouldn't start during those very intense moments. Such a musical explosion! A volcano erupting beauty! It was magnificent. All their albums were elaborate, but this one had a maturity never seen before, or indeed, since. Having had access to their rehearsals is an act of profound intimacy, for which I have always been grateful. It renders one sensitive and gives one the illusion of participating. But a con-

cert, after having been behind the scenes for so long, is a major act. It is an act of great emotional force which leaves its mark on you, it moves you, it brings you closer and it places you in the same sphere as those who have achieved greatness on an almost historical level.

I don't really remember who took the LP covers to Bucharest. The lads had often been together to Electrecord for recordings. It could have been Nicu; it could have been any one among them. The record was scheduled for release early in 1976. By January 1976 we found out that our cover layout had been rejected for various reasons, one of them being that the previous year there had already been a cover with Cantemir's image. Such an aberrant explanation—like so many others in those days, whenever you had a project turned down. I remember that on the day Jimi Hendrix died, *Șpitzy* (Günther Reininger) was wandering around crying in Timișoara's parks. That is exactly how I felt when I heard about the obliteration of our project. I cried bitter tears. It was a defeat, a humiliation, a helplessness, a lasting bitterness. Eventually, the double LP did get released using the inside artwork for the outer covers, printed in pale and diluted tones, with a red title. A haze covered everything I had planned.

EPILOGUE

Although I have lived with the images of that cover for so long and even if everything I had planned was lost, when I now listen again and again to those tracks, I feel at peace with what was then a defeat. That creative act was an interwoven net, a tremendous intertwining.

For many years, my preferred form of graphic expression was drawing in ink. Even during the first years after I had arrived in Germany, I remained in this oasis of expression of my skills. However, the years I've spent at the Academy in Heidelberg, drawing in ink every day brought me back to painting, which Leon Vreme had asked me to undertake in my creative process as well. I will forever remember him, and will forever thank him for this book of colors, for this manual of pigments that he instilled in my heart and mind.

Now, all these years later, I'm still surprised that Nicu never had the intention of redoing the original cover from the three images I still have, at least at CD size. The album should have been re-released in a form as close as possible to the original proposal. I think it's a great loss, but not mine personally. At one point I was even flabbergasted. It happened in Emil Constantinescu's time [1996-2000]. In a fit of patriotism, a CD appeared with our Unicorn-Cantemir cut out and pasted on the national flag. Nobody asked us if we agreed to such mutilation. I shuddered at that aberration. It felt like any common sense and connection to reality had been lost.

Cantafabule made its mark on my life with its unique experience: the music, the extraordinary lyrics, the way I was imagining my life back then. Every time I listen to the songs, I have Zoe again growing inside me, I remember how much Mircea practiced for the French text, I remember the concert, but also the days when Andrei, Șerban, and Patzi came over to meet the animals which were coming off the white pages of those beginnings. It wasn't a long year, but (through my daughter's existence) it was a unique year.

▼ *With Zoe in the* Valea Drăganului *[Drăgan Valley] (E.O.).*
Source: personal archive of Elisabeth Ochsenfeld.

TEXTE PENTRU PHŒNIX

editura litera
bucureşti
1976

Une expérience joycienne radicale en roumain

Andrei Ujică

traduction de Vladimir Agrigoroaei et Brîndușa Grigoriu

Andrei Ujică est né à Timişoara en 1951. Il a étudié les lettres modernes à l'Université de Timişoara avant de poursuivre ses études à Bucarest puis à Heidelberg. Depuis 1968, il publie des textes en prose. Il a été impliqué dans la création des deux LP du groupe Phoenix – *Mugur de fluier* ('Bourgeon de flûte', 1974) et *Cantafabule* ('Chantefables', 1976). En 1981, il a immigré en Allemagne. À partir de 1990, il s'oriente vers le cinéma et codirige avec Harun Farocki *Videogramme einer Revolution* ('Vidéogrammes d'une révolution', 1992) et *Kamera und Wirklichkeit* ('Caméra et réalité', 1992) – deux films sur la révolution roumaine de 1989. *Out of the Present* (1995) raconte l'histoire du cosmonaute Sergueï Krikalev, qui a passé dix mois à bord de la station spatiale Mir, alors que sur terre, l'Union soviétique cessait d'exister. Suivent le court métrage *2 Pasolini* (2000) et le long métrage *Unknown Quantity* (2005). Depuis 2001, il est professeur à l'Université de Karlsruhe. Il a fondé le *ZKM* (*Zentrum für Kunst und Medien*) *Filminstitut*. 'L'Autobiographie de Nicolae Ceauşescu' (2010), présentée en sélection officielle à Cannes, est un long métrage de montage où les images d'archive sont présentées selon la perspective du dictateur. Actuellement, il prépare un film partiellement basé sur des images d'archive et consacré aux événements des 15 août 1965, date du célèbre concert des Beatles sur Shea Stadium à New York.

La prière de la revue MUSEIKON de dénouer les fils du canevas derrière les CHANTEFABLES vient de se figer en un nœud de toute beauté. Je venais de commencer à démêler mes souvenirs. Mon dessein était de les réunir dans un livre, mais l'époque de ma contribution à cette œuvre [les CHANTEFABLES] était encore loin. Le papier étalait à peine mes souvenirs scolaires du cycle primaire (seconde classe). C'est pourquoi l'idée de fouiller dans les événements du milieu des années 1970 me déroutait. J'avais peur de brouiller leur décantation dans l'écoulement du temps intérieur. Mon expérience avec l'inflation des interviews à la fin de chaque film m'a appris que ressasser les mêmes faits ne saurait les améliorer. J'ignore comment ils finiront par trouver leur place dans le livre, mais c'est lorsque ce processus se sera accompli que je verrai bien s'il reste quelque chose qui mérite d'être communiqué.

La plupart des questions de la longue liste que j'ai reçue de MUSEIKON méritaient une attention particulière, sauf qu'elles étaient trop étroitement entrelacées d'éléments biographiques. J'ai alors pensé qu'il serait peut-être préférable de republier une interview que Șerban et moi avions donnée à la revue 'Forum étudiant' de Timişoara immédiatement après la publication de 'Textes pour Phoenix' aux éditions Litera. C'est qu'elle déborde de cette énergie limpide de la chose fraîchement accomplie. La filiation album-livre y est également mentionnée, même si de façon fulgurante. Il s'agit du fait qu'après l'apparition du double LP chez Electrecord, on a décidé de tenter notre chance en tirant le meilleur profit de ce moment propice : nous espérions bel et bien réussir à débuter en volume, ce qu'aucun de nous n'avait pu accomplir jusque-là. On n'en finissait pas de nous accuser d'onirisme. J'avais un livre de prose inédit et Șerban avait au moins deux livres de poésie.

Couverture du livre Texte pentru Phoenix *('Textes pour Phoenix'), publié en 1976 par Șerban Foarță et Andrei Ujică aux éditions Litera de Bucarest, refonte des vers du LP* Cantafabule *('Chantefables'), paru la même année.*

Source: archive personnelle d'Andrei Ujică.

Cependant, aucun de nous n'était d'accord pour que le vocable 'paroliers' soit collé à nos noms. Voici pourquoi nous avons accepté, après notre contribution à 'Bourgeon de flûte', de nous atteler aux 'Chantefables'. La façon dont j'ai présenté ce défi à Șerban, lui disant que Phoenix voulait cette fois-là sortir un opéra Rock, selon la mode de l'époque, c'est-à-dire que nous allions écrire un livret et non seulement 'des paroles', est bien connue. Je lui ai aussi dit qu'il ne pouvait guère être question d'une action dramatique, car ils ne pouvaient pas jouer, attachés qu'ils étaient aux instruments, et c'est ainsi qu'est venue l'idée d'une suite. Puisant à l'amalgame de préoccupations et d'influences dont on subissait l'attrait en ce temps-là – l'archaïsme comme rampe d'évasion et forme de modernité, la fascination pour le symbole et la conviction que l'esthétique recèle sa propre transcendance – et nous trouvant d'autre part sous le charme du nom même du groupe, nous sommes tombés d'accord de faire un bestiaire débouchant sur un hymne à l'oiseau Phénix. Ma part du travail réalisé avec Șerban, et de la médiation entre lui et le groupe (les graphistes y compris), est largement connue à partir des témoignages des personnes impliquées. Si les paroles du LP en tant que telles furent toutes couvées en tandem (sur le modèle établi à l'époque par le double copyright Lennon / McCartney), c'est dans le livre que nous avons décidé de partager le gibier. Les paroles entièrement tirées du LP portent ainsi la signature de chacun d'entre nous, tandis que les autres poèmes, libérés désormais de tout corset métrique surimposé par la musique, devaient être confiés à Șerban, se prêtant adonc à tout remaniement entre ses mains. J'étais chargé de composer un morceau en prose, 'La Zoomachie', en réponse à l''Invocation'. Et c'est là que les problèmes ont commencé.

Mon idée était de consacrer à chacune des créatures qui figuraient dans notre bestiaire un fragment écrit dans le registre stylistique, mais surtout lexical, d'un écrivain ayant d'ores et déjà sa place dans la littérature roumaine, des premiers chroniqueurs à Ion Heliade Rădulescu. J'avais en tête un cheminement à travers diverses strates de

la langue, qui devait conduire à une fin où les bêtes du bestiaire s'attaqueraient réciproquement, point de départ de la zoomachie, bien entendu. Les lexèmes des différentes époques devaient s'entrechoquer en culminant dans une entropie lexicale qui devrait sembler hors de contrôle. C'est ainsi que j'imaginais, à l'époque, une expérience joycienne radicale en roumain. Je n'ai pu écrire qu'un premier fragment à partir du vocabulaire de Heliade Rădulescu. Il était dédié à l'Alcyon et vous pouvez le retrouver ci-dessous. Sa lecture montre bien pourquoi l'entreprise était vouée à l'échec. Après bien des tourments de ma part et plusieurs mois d'attente patiente de la part de Șerban, j'ai dû admettre que je n'allais point pouvoir l'achever en temps utile. C'est ainsi que le livre est paru sans ce texte. Mais la tentative ne fut pas sans impact de mon côté : elle m'infligea une belle angoisse de la page blanche, qui influa grandement sur mon parcours ultérieur.

Consemnări 11

Texte pentru Phoenix

L'interview de la revue 'Forum étudiant'.
Source: archive personnelle d'Andrei Ujică.

INTERVIEW AVEC ȘERBAN FOARȚĂ ET ANDREI UJICĂ (1976)

publié dans la revue *Forum Studențesc* ('Forum étudiant'), Timișoara, nº 9 (21) 1976, p. 11, avec un texte de présentation signé par 'Otto Willik' (William Totok).

Soarta unei cărţi niciodată nu poate fi stabilită dinainte. Cartea de faţă constituie o apariţie singulară şi totodată extrem de originală in comparaţie cu tot ce ne-a fost dat să vedem în ultimii ani.

Autorii acestei cărţi nu vor să apară în prim plan, ceea ce nu înseamnă că ei vor să rămînă în anonimat. O astfel de carte nu are nevoie de autori propriu-ziși (de fapt ei nu sînt trecuţi pe coperta cărţii); întrucît aceste texte sînt canonice, aşa cum este anunţat orice neavizat în aşa-numitul „antet". „Altminteri, o atare carte, canonică în spirit, s-ar putea lipsi de autori — drept care nici coperta nu-i numeşte; în litera ei, însă, ea nu e anonimă — drept care s-a şi ticluit (...)".

Ceea ce corespunde unui canon este demn de urmat. Canonul este un fir conductor pentru totalitatea unor reguli referitoare la un singur plan, în cazul nostru cel al poeziei. Pentru aşa numita „literatură canonică", indexul unor scrieri model îşi recapătă actualitatea în spiritul tradiţiei grămăticilor din Alexandria. Acest „index" acomodîndu-se timpurilor noastre, a devenit foarte larg (folclor românesc, basme, fabule, literatură antică şi medievală, texte vechi româneşti etc.). Din punct de vedere formal-estetic, textele prezintă puncte comune cu creaţia lui Mallarmé şi Ion Barbu. Prin alunecarea de la principiul strict canonic spre apocrif se naşte o aporie care se lasă rezolvată doar pe plan poetic.

Structura volumului respectă întocmai regula tradiţiei: 12 poezii alcătuiesc această carte împărţită în 4 părţi cu semnificaţii bine definite.

„Invocaţia", primul text al volumului, poate fi înţeleasă ca programatică. Fiinţele mitico-fantastice devin simbolurile unei concepţii. Pasărea Phoenix, care renaşte din propria cenuşă, dobîndeşte statutul unei metafore absolute.

Le sort d'un livre ne peut jamais être fixé à l'avance. Le présent livre constitue une parution unique et en même temps extrêmement originale par rapport à tout ce que l'on a pu lire ces dernières années.

Les auteurs de ce livre ne souhaitent pas se montrer au premier plan, ce qui ne veut pas dire qu'ils souhaitent rester anonymes. Un tel livre n'a pas besoin d'auteurs proprement dits (en effet, ils ne sont pas mentionnés sur la couverture du livre), puisque ces textes sont canoniques, comme peut l'apprendre tout un chacun dès le soi-disant 'en-tête' : « Sinon, un tel livre, canonique selon l'esprit, pourrait bien se passer d'auteurs – si bien que la couverture ne les nomme même pas ; selon la lettre, cependant, il n'est pas anonyme – ce pourquoi il fut d'ailleurs conçu (...) ».

Ce qui correspond à un canon est digne à suivre. Le canon devient un fil conducteur pour l'ensemble des règles concernant un même plan, dans notre cas celui de la poésie. Pour la littérature dite 'canonique', l'index des écrits modèles retrouve son actualité dans l'esprit de la tradition des grammairiens d'Alexandrie. Cet 'index', adapté à notre époque, est devenu très ample (folklore roumain, contes de fées, fables, littérature antique et médiévale, textes en vieux roumain etc.) D'un point de vue formel-esthétique, les textes présentent des points communs avec l'œuvre de Mallarmé et Ion Barbu. Le glissement du principe strictement canonique dans une direction apocryphe engendre une aporie qui ne peut être résolue que sur le plan poétique.

La structure du volume suit exactement la règle de la tradition : 12 poèmes composent ce livre divisé en 4 parties ayant des significations bien définies.

L''Invocation', premier texte du volume, peut être interprétée comme étant un texte programmatique. Les êtres mythiques-fantastiques deviennent les symboles d'une conception. L'oiseau Phénix, renaissant de ses propres cendres, acquiert le statut d'une métaphore absolue.

(Fie să rămîie numai cel ce, har | are de-a renaşte, curăţit prin jar, | din cenuşa-i propriu-i scrum, | astăzi, | ca şi mîine; | pururi, şi acum). În partea a doua „Cantafabule" apar cele 9 animale-simbol chemate în „Invocaţie". Autorii îşi demonstrează aici pe deplin deprinderile de filologi rafinaţi. ÎntîInirea cu cuvîntul devine un ritual. În spatele muzicalităţii versurilor se ascunde ezoterismul imanent literaturii canonice. Arheologia lingvistică pe care o practică aceşti doi poeţi are în ultimă instanţă menirea de regenerare a unei anumite tradiţii spirituale. Evident este, în acest sens, poezia „Alcedonia", scrisă în limba latină. „Zoomahia", partea a treia, este opusă „Invocaţiei". Fiinţele trezite în „Invocaţie" sînt trimise înapoi în istorie.

('Que seul demeure celui qui a | la grâce de ressurgir delà, | purgeant sa braise à fleur de soi, | braise de nos jours | et pour toujours | au grand jamais, de jour en jour'). Dans la deuxième partie dite 'Chantefables' ce sont les 9 animaux-symboles interpelés dans l''Invocation' qui font leur apparition. Ici, les auteurs témoignent pleinement de leurs compétences de philologues raffinés. La rencontre avec la parole devient un rituel. La musicalité des vers cache l'ésotérisme immanent à la littérature canonique. L'archéologie linguistique pratiquée par ces deux poètes vise en définitive à régénérer une certaine tradition spirituelle. Le poème qui laisse percer le plus nettement cette évidence est 'Alcedonia', rédigé en latin. La 'Zoomachie', troisième partie du livre, s'oppose à l''Invocation'. Les êtres éveillés dans l''Invocation' sont relâchés dans l'histoire.

Singura fiinţă care nu poate fi distrusă este miticul Phoenix, căruia îi este dedicată ultima (a IV-a) parte a cărţii.

Le seul être qui ne peut guère être détruit n'est autre que le Phénix mythique auquel est dédiée la dernière (et quatrième) partie du livre.

„Iată că renaşte cel ce, singur, are
harul de-a se-ntoarce, curăţit prin mare,
flacără; de Duhu', cel hrănit cu-ambrozie,
'n vîrf de chedru verde: cumpănă şi osie,
nouă ani de-a rîndul; după care, nouă
penele-i se imple, matinal, de rouă...
...După care, toaca dacă bate, -mi intră,
preajma-nmiresmînd-o, -n vrednica incintă
vine de se-aşează pe jertvelnic, arde
'n repere lumină de văpăi înalte,
ca să-l afle-aurora iarăşi viu şi fraged!...
...El, pe-a cărui piatra nu e scris :
HIC JACET"

OTTO WILLIK

« Voici renaître l'être qui
a seul la grâce des reverdies
purgée aux langues de feu issues
de par l'Esprit ardant repu,
au faîte d'un cèdre vert prenant
son fin nectar, neuf ans durant :
écailles, essieux, à pleine rosée
grimpant aux plumes des matinées;
Si le tocsin sonne le glas,
il entre et fleure à tour de bras
offrande sur mon digne autel
vivant pour ardre de plus belle
à l'aube des signes tout grêle tout vert
Hors HIC JACET – libre comme l'air. »

OTTO WILLIK

1. E limpede că poeziile din „Texte pentru Phoenix" nu au fost scrise cu scopul prim de a fi puse pe muzică şi cîntate. Aceasta se înţelege din faptul că poeziile au fost strînse într-un volum şi la fel de mult şi din faptul că volumul acesta cuprinde şi poezii pe care formaţia Phoenix nu le are în repertoriul ei.

1) Il est clair que le but principal des poèmes publiés dans les 'Textes pour Phoenix' ne fut pas d'être mis en musique et chantés. Ceci s'impose à l'entendement : si les poèmes furent bien recueillis en un seul volume, il se trouve que ce volume comprend également des poèmes qui ne relèvent pas du répertoire du groupe Phoenix.

Ce a însemnat pentru cuplul Şerban Foarţă-Andrei Ujică colaborarea cu o formaţie muzical-instrumentală de prestigiu? Ce a însemnat pentru Phoenix colaborarea cu doi poeţi (nu textieri)?

Que signifie, pour le couple Şerban Foarţă-Andrei Ujică, cette collaboration avec un prestigieux groupe musical-instrumental pour le couple Şerban Foarţă-Andrei Ujică ? Et inversement, que signifie, pour les Phoenix, cette œuvre commune naissant avec le concours de deux poètes (et non deux simples paroliers) ?

1) Şerban Foarţă: Dacă niciunul dintre „Texte"-le („pentru Phoenix") n-ar fi fost scris „cu scopul prim de a fi pus pe muzică", s-ar mai putea vorbi de vreo colaborare între numitul cuplu şi grupul respectiv?... Or, cîteva dintre acestea, şi anume: Pasărea Calandrinon, Delfinul, dulce Dulful nostru, Ştima casei, au fost scrise ad-hoc, pe scheme metrice date de grupul „Phoenix"... O astfel de colaborare — pentru mine, singurul de care pot răspunde — fiind un exerciţiu de austeritate.

1) **ŞERBAN FOARŢĂ (ŞF) :** Si aucun des 'Textes' ('pour Phoenix') n'avait été écrit « dans le but principal d'être mis en musique », pourrait-on parler d'une quelconque collaboration entre ledit couple et le groupe en question ?... Or, certains poèmes, à savoir : 'L'oiseau Caladre', 'Le dauphin, notre doux adelphe', 'La mâne de la maison', ont été écrits *ad-hoc*, sur des schémas métriques donnés par le groupe Phoenix.... Une telle collaboration fut un véritable exercice d'austérité pour moi – la seule personne au nom de laquelle je peux répondre.

1) Andrei Ujică: În ciuda aparenţelor, deducţia dumneavoastră este falsă... Cele dintîi „Texte pentru Phoenix" au fost create pentru a fi puse pe muzică. Cartea s-a alcătuit ulterior din POEZIILE cu metrică impusă (şase la număr fiind textele pe care le puteţi citi în carte şi asculta pe placă) la care s-au adăugat alte unsprezece scrise după ce muzica a încetat să se mai audă... Colaborarea cu grupul „Phoenix" a fost deci, una... în canon...

1) **ANDREI UJICĂ (AJ) :** Malgré les apparences, votre déduction est fausse... Les premiers 'Textes pour Phoenix' furent bien créés pour être mis en musique. Le livre se composa plus tard des POÈMES à métrique imposée (au nombre de six, si l'on compte les textes que l'on peut lire dans le volume et écouter sur la galette) auxquels onze autres textes ont été ajoutés, écrits après que la musique eut cessé d'être entendue... La collaboration avec le groupe 'Phoenix' était donc un vrai canon...

2) Ce înseamnă pentru poezie, mitologia şi folclorul ? Se poate vorbi de un tribut dat de poezia noastră modernă folclorului şi mitologiei?

2) Et la mythologie et le folklore, que signifient-ils pour la poésie ? Peut-on parler d'un tribut que notre poésie moderne ait à rendre au folklore et à la mythologie ?

2) Şerban Foarţă: Întrebarea (baremi cît despre folclor) mi se pare oarecum oţioasă — atîta vreme cît un Eminescu, un Blaga, un Arghezi, un Ion Barbu ş.a.md. sînt „tributari" cu toţii, în felul lor, folclorului…

… Şi mitologiei? Ei bine, fie şi dacă-n poezia ultimilor iluştri, la noi ca şi aiurea, e vorba tot mai rar, să zicem, despre Eol sau despre Nereide, nici vîntul şi nici apele (pe care el şi ele vor fi-ntruchipat) n-au contenit să sufle şi să cînte. În poezia noastră şi a lumii… „Mitemele", ele înseşi, sînt reductibile la fenomene naturale, şi — cu vorbele lui Mallarmé — „… e o plăcere să vezi, surprins. mituri prea-bine cunoscute evaporîndu-se treptat prin magia însăşi ce-o implică analiza vocabulului antic, în apă, în lumină, în vînt elementar!"

2) Andrei Ujică: Şansa de a avea un folclor grav şi nu unul galant, la modul frantuzesc, nu e de dispreţuit şi în sensul acesta cel care dăruie „poeziei moderne" e… folclorul. Cît despre mitologie, în lipsa uneia naţionale, rîvnită atît de Heliade ori Eminescu (şi pe lîngă ei de mulţi alţii), ea ne oferă posibilitatea afirmării noastre ca europeni…

… Însăşi simbolurile din „Texte pentru Phoenix" fiind de circulaţie livrească (de la Bizanţ la curtea Angliei şi chiar în inima Imperiului Ceresc) şi cărturăreşti (v. „Floarea darurilor", „Fiziologul" etc.) nu strict folclorice…

3-4) Există în poezia canonică posibilitatea unei aşa-zise restauraţii a poeziei? Am pus această întrebare deoarece virtuozitatea d-voastră poetică se exprimă în astfel de poezii. Poezia canonică nu presupune cantonarea între anumite limite nefavorabile, să zicem, aventurii lirice ?

3-4) Şerban Foarţă: Întrucît „aventură lirică" şi poezie aşazis canonică sînt (cum daţi de înţeles şi d-voastră) categorii disjuncte, „cantonarea" în marginile uneia dintre ele n-are s-o afecteze pe cealaltă (în bine, nici în rău).

3-4) Andrei Ujică: În ceea ce mă priveşte, „aventura (mea) lirică" e însăşi „poezia canonică". Asta în calitate de povestitor şi martor al unei unice „călătorii".

5) Din cîte ştiu vă preocupă şi poezia medievală franceză. Această poezie prin ce stîrneşte interes azi (nu numai al cercetătorului ei)?

5) Şerban Foarţă: Poezia franţuzească medievală, în măsura-n care ESTE poezie, suscită interesul nostru… ipso facto.

6) Nuanţata cunoaştere a problemelor poeziei (mai ales din poetică) favorizează sau stînjeneşte spontaneitatea creatoare? Faceţi cîteva referiri la poeţii nostri contemporani.

6) Şerban Foarţă: Că o asemenea cunoaştere ar stînjeni „spontaneitatea creatoare" - este, aceasta, încă una dintre prejudecăţile romantice ale romanticei celei prea bîntuite de antiteze şi dicotomii – ca, între altele, aceasta: „om natural" (le bon sauvage, desigur) şi „om denaturat" (civilizatul)… „Om natural" e, însă, un non-sens (a demonstrat-o, între alţii, Lévi-Strauss), de vreme ce limbajul (iar omul e limbaj, cu precădere) înseamnă societate (nu… natură).

… Apoi, cu cît e mai „spontan" tatuajul („primitivului") decît (contrafăcutul, cică) fard?… E, numai, mai puţin profan!… Ca pasărea, de fapt, nu cîntă nimeni, nici chiar Goethe, căci arta însăşi nu-i îngăduie s-o facă… Şi, la urma urmei, v-aş întreba şi eu pe d-voastră: întru cît fireasca folosire a furculiţei şi cuţitului, la masă, stînjeneşte pofta de mîncare?

2) ŞF : La question (au moins du côté du folklore) me semble un peu oiseuse – sachant qu'un Eminescu, un Blaga, un Arghezi, un Ion Barbu et ainsi de suite sont tous 'tributaires', à leur propre manière, du folklore…

… Et du côté de la mythologie ? Eh bien, même si la mention d'Éole ou des Néréides est de plus en plus rare dans la poésie de ces illustres auteurs, dans notre pays comme ailleurs, cela ne veut pas dire que le vent et les eaux (incarnés par ces personnages) ne soufflent ou ne chantent plus. Dans notre poésie et celle du monde… les 'Mythèmes' mêmes sont réductibles à des phénomènes naturels. Selon les mots de Mallarmé – « Quel plaisir se mêle à notre surprise de voir des mythes connus lentement s'évaporer, par la magie même qu'implique l'analyse de la parole antique, en l'eau, la lumière ou le vent élémentaires ! »

2) AJ : Je ne dédaignerais pas la chance d'avoir un folklore sérieux et non galant, à la française. En ce sens, celui qui a le plus à donner à la « poésie moderne » est… le folklore. Quant à la mythologie, à défaut d'une mythologie nationale, vivement souhaitée à la fois par Heliade et Eminescu (et d'ailleurs par bien d'autres), elle nous offre la possibilité de nous affirmer en tant qu'Européens…

… Les symboles mêmes des 'Textes pour le Phénix' relèvent d'une circulation livresque (de Byzance à la cour d'Angleterre et même au cœur de l'Empire Céleste) aussi bien que savante (voir le *Fiore di virtù*, le *Physiologue* etc.), et non strictement folklorique…

3-4) La poésie canonique ménage-t-elle la possibilité d'une éventuelle restauration de la poésie ? Je pose cette question parce que votre virtuosité poétique trouve à s'exprimer dans de tels poèmes. La poésie canonique ne suppose-t-elle pas le maintien de certaines limites qui risquent de se révéler défavorables, disons, à l'aventure lyrique ?

3-4) ŞF : Puisque « l'aventure lyrique » et la poésie dite canonique sont des catégories disjointes (comme vous le donnez d'ailleurs à entendre), le « maintien » des limites de l'une ne saurait influer sur l'autre (ni en bien ni en mal).

3-4) AJ : En ce qui me concerne, (mon) « aventure lyrique » est la « poésie canonique » elle-même. En tant que conteur et témoin d'un 'voyage' unique s'il en fût.

5) Pour autant que je sache, vous vous intéressez aussi à la poésie française médiévale. Quel est l'intérêt que peut encore susciter cette poésie de nos jours (pas seulement chez les chercheurs) ?

5) ŞF : Dans la mesure où elle EST poésie, la poésie française médiévale suscite notre intérêt… *Ipso facto.*

6) La connaissance nuancée des problèmes de la poésie (surtout en poétique) favorise-t-elle ou gêne-t-elle la spontanéité créatrice ? Vous renvoyez parfois à certains de nos poètes contemporains.

6) ŞF : Qu'une telle connaissance gênerait la « spontanéité créatrice », voici un autre de ces préjugés romantiques d'un romantisme trop hanté par des antithèses et des dichotomies – comme, entre autres, celle qui oppose « l'homme naturel » (le bon sauvage, bien sûr) et « l'homme dénaturé » (le civilisé)… « L'homme naturel » est pourtant un non-sens (comme Lévi-Strauss l'a démontré, entre autres), puisque le langage (et l'homme est son langage, surtout) est une question de société (et non de… nature).

… Néanmoins, en quoi le tatouage (du « primitif ») est-il plus « spontané » que le maquillage (prétendument) contrefait ?… Il n'en est que moins profane ! En effet, personne ne peut chanter comme un oiseau, même pas Goethe, car l'art-même ne le permet pas. Après tout, je vous demanderais aussi : en quoi l'utilisation coutumière d'une fourchette et d'un couteau à table gêne-t-elle l'appétit ?

7) Care este după părerea d-voastră şi pentru dumneavoastră (ca traducător şi poet) rostul traducerilor? În ce măsură este satisfăcută la noi necesitatea publicului larg de a consuma literatură străină contemporană?

7) Şerban Foarţă: După N. Iorga, Luther nu a tradus cutare carte, a naţionalizat-o... Şi e — această „naţionalizare" — noima însăşi o simplă transpunere — utilă, poate a oricărei traduceri (cînd nu se vrea — juxtaliniară...), iar Anton Pann al nostru ştia bine că a traduce e „a romîni"...; făcîndu-te să „uiţi" originalul, orice traducere fiind, de fapt, „uzurpatoare"!

8) În calitate de critic, spuneţi-mi care ar fi păcatele criticii noastre literare de astăzi?

8) Şerban Foarţă: De ce tocmai „păcatele"?... Şi, apoi, nu sînt... păcatolog; nici... impecabil!

9) În privinţa locurilor în care este căutată poezia care ar fi păcatele poeţilor din generaţia criticului Şerban Foarţă ? Dar ale poeţilor din generaţia cuplului Şerban Foarţă-Andrei Ujică?

9) Şerban Foarţă: Această, vai, fărîmiţare a poeziei în subgeneraţii (între Andrei Ujică şi mine diferenţa de vîrstă nu atinge nici baremi un deceniu...), îngăduiţi-mi să mă întristeze...

... Cît despre „locurile" poeziei, ele sînt pretutindeni; căci: poezia e o „lume separată" (G. Călinescu), cu legi specifice, o geografie proprie şi un climat aparte, iar tot ce-i vine din... cealaltă lume (totul venindu-i de acolo): element autobiografic, natură şi istorie, idei şi sentimente..., n-are decît să (l)i se conformeze, adică să devină poezie... (de unde, şi non-sensul cutării poezii aşa-zis „pure", ca şi al temelor — sau al cuvintelor — „poetic", care, mai totdeauna, nu sînt astfel decît a posteriori!); ea, poezia, fiind — de fapt — la adăpost de orice intruziune şi violare a — aparent — fragilelor ei graniţe... Nu fiindcă ele — intruziuni, violări — n-ar ameninţa-o cînd şi cînd... dar fiindcă se soldează — ele toate — cu,... non-poezie! Şi e la latitudinea poeţilor (din orice generaţie) să-şi dea ori nu — drept poezie — non-poezia însăşi...

9) Andrei Ujică: Cuplul (poetic) Şerban Foarţă-Andrei Ujică are drept cauză ocazională grupul „Phoenix", generaţia lui fiind una spontanee.

Secunda în muzică e un interval disonant. Încerc să sper că „Texte"-le „pentru Phoenix" ar putea infirma atare lege armonică.

10) Date fiind amprentele lui Ion Barbu asupra stilului poetic din „Texte pentru Phoenix" aş întreba de ce tocmai acest poet a fost „alesul" dumneavoastră?

10) Şerban Foarţă: Pesemne fiindcă tocmai el, Ion Barbu, a pus, la noi, temeiurile unei poezii canonice — adică: „un clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune".

10) Andrei Ujică: Admirabilă frază.

11) Accesul cititorilor (nespecialişti) la simbolurile cîtorva personaje ale cărţii „Texte pentru Phoenix" este închis datorită faptului că fabuloasele făpturi făpturi aparţin fondului magic, puţin cunoscut, şi revolut, al folclorului. Spuneţi-ne cîte ceva dintre cele mai necunoscute dintre ele.

11) Andrei Ujică: După Paul Valery, „discursurile cele mai clare sînt ţesute din termeni obscuri", şi-mi place să cred cu vorbele lui Tudor Vianu că „obscuritatea termenilor, un efect al semnificaţiei lor profunde şi limitate, nu face... imposibilă folosirea lor"...

... Or, dacă parte din personajele „Texte"-lor („pentru Phoenix") sînt introduse printr-un motto explicativ (v. „Pasărea Calandrinon", „Vasiliscul şi Aspida"), celelalte vor fi găsite în dicţionare, lexicoane etc. (Cît despre „cele mai necunos-

7) Quel est selon vous et pour vous (en tant que traducteur et poète) le sens des traductions ? Dans quelle mesure le besoin du grand public est-il satisfait en matière de consommation de littérature étrangère contemporaine ?

7) ŞF : D'après N. Iorga, Luther n'a pas simplement traduit untel livre, il l'a nationalisé... Cette 'nationalisation' constitue le sens ultime de cette simple transposition, l'utilité possible de toute traduction (quand elle ne souhaite pas devenir juxtalinéaire...). Notre Anton Pann savait bien que traduire c'est 'roumainiser'... Puisqu'elle vous fait 'oublier' l'original, toute traduction est, en fait, 'usurpatrice' !

8) En tant que critique, permettez-moi de vous interroger sur les péchés de notre critique littéraire aujourd'hui ?

8) ŞF : Pourquoi précisément les « péchés » ?... Au fond, je ne suis ni... un peccologue, ni... impeccable !

9) Concernant les lieux où l'on cherche la poésie, quels seraient les péchés des poètes de la génération du critique Şerban Foarţă ? Qu'en est-il des poètes de la génération du couple Şerban Foarţă-Andrei Ujică ?

9) ŞF : Hélas, cette fragmentation de la poésie en sous-générations (entre Andrei Ujică et moi, la différence d'âge n'atteint même pas une décennie...) n'est pas sans m'attrister, si vous permettez.

... Quant aux « lieux » de la poésie, ils sont partout, car la poésie est un « monde à part » (G. Călinescu), munie de lois propres, d'une géographie distincte et d'un climat bien à soi. Tout ce qui lui vient de l'autre monde – aspects autobiographiques, nature et histoire, idées et sentiments..., (en effet, tout lui vient de là) – n'a qu'à s'y conformer, c'est-à-dire à devenir poésie... (d'où le non-sens d'une poésie dite 'pure', ou celui des thèmes – ou des mots soi-disant 'poétiques', qui ne se révèlent tels qu'*a posteriori* !). Elle, la poésie, est en fait à l'abri de toute intrusion et violation (apparente) de ses frêles frontières... Non pas que ces intrusions et violations ne la menacent de temps à autre..., mais elles finissent toutes par se muer en... non-poésie ! C'est aux poètes (de n'importe quelle génération) de faire ou non passer pour poésie la non-poésie elle-même...

9) AJ : Le couple (poétique) Şerban Foarţă-Andrei Ujică a pour cause occasionnelle le groupe Phoenix, sa génération étant spontanée.

La seconde en musique est un intervalle dissonant. Je veux bien espérer que les 'Textes pour Phoenix' puissent infirmer cette loi harmonique.

10) Au vu de l'empreinte de Ion Barbu sur le style poétique des 'Textes pour Phoenix', je me demande pourquoi ce poète a eu la chance d'être votre 'élu' entre tous ?

10) ŞF : Probablement parce que lui-même, Ion Barbu, a jeté les bases d'une poésie canonique, c'est-à-dire 'un classicisme sans laïcité, une musique sans passion'.

10) AJ : Admirablement tourné.

11) L'accès des lecteurs (non-spécialistes) aux symboles de certains personnages du livre 'Textes pour Phoenix' est refusé, du fait que ces créatures fabuleuses appartiennent au fond magique, peu connu et révolu du folklore. Racontez-nous ce qu'il en est des plus inconnues parmi elles.

11) AJ : Selon Paul Valery, « les plus clairs discours sont tissus de termes obscurs ». J'aime aussi croire, pour reprendre les paroles de Tudor Vianu, que « l'obscurité des termes, effet de leur sens profond et limité, ne rend guère impossible leur utilisation »...

... Or, certains personnages des 'Textes pour Phoenix' sont introduits par un exergue à vocation explicative (voir 'L'oiseau Caladre', 'Le basilic et l'aspide'), tandis que d'autres se retrouvent dans des dictionnaires, lexiques etc. (Quant aux « plus

cute dintre ele" nu am să vă spun altceva decît că nu le veţi găsi în carte...)

„Accesul cititorilor la simbolurile din Texte pentru Phoenix este inchis", dacă este, nu datorită simbolurilor illae ipsae, ci a procesului de simbolizare care, în cazul nostru, nu trebuie înţeles ca simplu mod de substituire ori punere în echivalenţă a unor obiecte diferite.

Phoenix, de pildă, înseamnă: Fenicia, roşu, un anumit tip de liră, arbore şi pasărea (Phoenix). N-aş putea să vă răspund care e simbolul celuilalt, ba mai mult roşu, arbore, ori pasărea... deschizînd la rîndu-le alte paradigme simbolice (pasărea Phoenix = soare, foc, eterna reîntoarcere etc.) acestea vor atrage altele ş.a.m.d.

Singura modalitate proprie de citire fiind „prinderea" instantanee a cît mai multor sensuri şi apoi urmărirea mecanismului ce o dată declanşat va funcţiona ad indefinitum.

Şerban Foarţă şi Andrei Ujică: Vă mulţumim pentru aceste întrebări.

Aceste întrebări, la care Şerban Foarţă si Andrei Ujică au avut amabilitatea să ne răspundă, au ca punct de plecare volumul de „Texte pentru Phoenix". Menţionăm că interviul de faţă nu este unul instantaneu.

Vă mulţumesc!

Întrebările au fost formulate de MIRCEA BÎRSILĂ

Filologie, III

inconnues de ces créatures », je ne vous dirai que ceci : vous ne les trouverez point dans le livre...)

« L'accès des lecteurs aux symboles des 'Textes pour Phoenix' est refusé », s'il l'est, non pas en raison des symboles *illa ipsa*, mais du processus de symbolisation qui, dans notre cas, ne doit pas être compris comme l'établissement d'un simple mode de substitution ou d'équivalence entre divers objets.

Phénix, par exemple, rassemble des significances comme : Phénicie, le rouge, un certain type de lyre, arbre et oiseau (Phoenix). Je ne saurais vous dire quel est le symbole de l'autre, soit le rouge, plus fort, soit l'arbre ou l'oiseau... ouvrant tour à tour d'autres paradigmes symboliques (oiseau Phénix = soleil, feu, éternel retour etc.). Ils en attireront d'autres et ainsi de suite.

La seule bonne façon de lire est la 'capture' instantanée d'autant de sens que possible, puis la saisie du mécanisme qui, une fois déclenché, fonctionnera *ad indefinitum*.

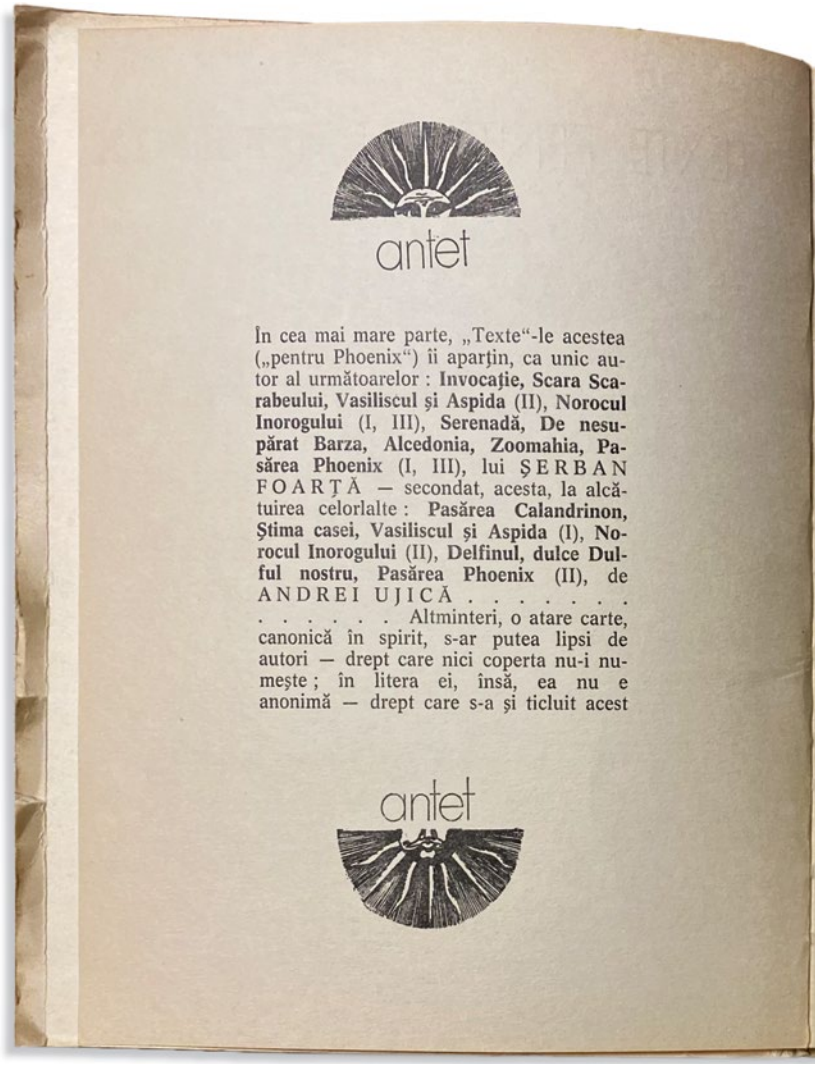
ŞF et AU : Merci pour ces questions.

Les questions, auxquelles Şerban Foarţă et Andrei Ujică ont eu la gentillesse de nous répondre, ont pour point de départ le volume 'Textes pour Phoenix'. Veuillez noter que cet entretien n'est pas instantané.

Merci!

Les questions sont formulées par MIRCEA BÎRSILĂ

Philologie, III



antet

În cea mai mare parte, „Texte"-le acestea („pentru Phoenix") îi aparţin, ca unic autor al următoarelor : **Invocaţie, Scara Scarabeului, Vasiliscul şi Aspida** (II), **Norocul Inorogului** (I, III), **Serenadă, De nesupărat Barza, Alcedonia, Zoomahia, Pasărea Phoenix** (I, III), lui ŞERBAN FOARŢĂ — secondat, acesta, la alcătuirea celorlalte : **Pasărea Calandrinon, Ştima casei, Vasiliscul şi Aspida** (I), **Norocul Inorogului** (II), **Delfinul, dulce Dulful nostru, Pasărea Phoenix** (II), de ANDREI UJICĂ . . . . . Altminteri, o atare carte, canonică în spirit, s-ar putea lipsi de autori — drept care nici coperta nu-i numeşte ; în litera ei, însă, ea nu e anonimă — drept care s-a şi ticluit acest

antet

Exergue raisonnée du livre 'Textes pour Phoenix', publié aux éditions Litera en 1976:

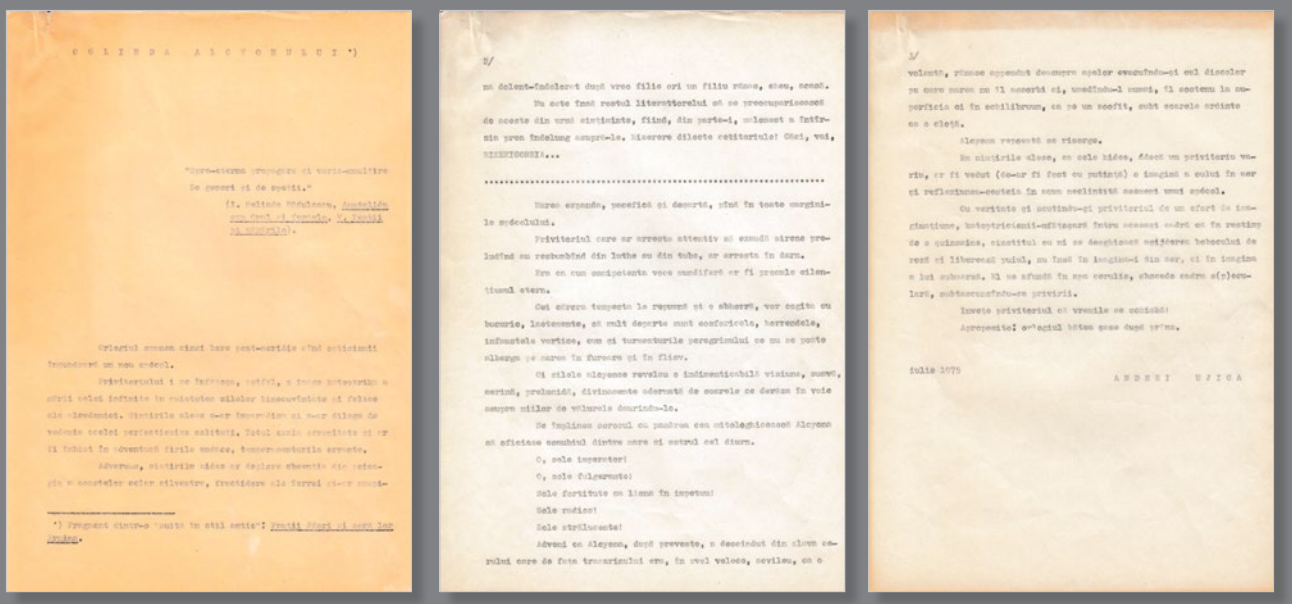
en-tête

La plupart de ces 'Textes' (pour 'Phoenix') ont pour seul auteur ŞERBAN FOARŢĂ – 'L'Invocation', 'La scansion du scarabée', 'Le basilic et l'aspide (II)', 'La fortune de la licorne (I, III)', 'Sérénade', 'Le maléfice de la cigogne', 'Alcedonia', 'La zoomachie', 'L'oiseau Phénix (I, III)') –, celui-ci étant secondé à la composition des autres – 'L'oiseau Caladre', 'La mâne de la maison', 'Le basilic et l'aspide (I)', 'La fortune de la licorne (II)', 'Le dauphin notre doux adelphe', 'L'oiseau Phénix (II)' – par ANDREI UJICĂ .....

..... Sinon, un tel livre, canonique selon l'esprit, pourrait bien se passer d'auteurs – si bien que la couverture ne les nomme même pas ; selon la lettre, cependant, il n'est pas anonyme – ce pourquoi il fut d'ailleurs conçu cet

en-tête

Source: archive personnelle d'Andrei Ujică.



OGLINDA ALCYONULUI*

„Spre-eterna propagare și varia-nmulțire | De generi și de speții."
(I. Heliade Rădulescu, Anatolida sau Omul și forțele, v. Peștii și păsările*).*

Orlogiul spunea cinci hore post-meridie când opticienii înquadrară un nou spécol.

Privitoriului i se înfățoșa, astfel, o imago katoptrika a mării celei infinite în quietutea zilelor binecuvîntate și felice ale alcedoniei. Simțirile alese s-ar împaradisa și s-ar dilege de vedenia acelei perfectissime solituți. Totul exala serenitate și ar fi îmbiat în adventură firile audace, temperamenturile errante.

Adversus, simțirile hidee ar deplore absentia din peisagiu a coastelor celor silvestre, fructidore ale Terrei și-ar suspina dolent-îndolorat după vreo filie ori un filiu rămas, eheu, acasă.

Nu este însă rostul literattorelui să se preocuparisească de aceste din urmă simțiminte, fiind, din parte-i, malonest a întîrzia prea îndelung asupră-le. Miserere dilecte cetitoriule! Căci, vai, MISERICORDIA…

……

Marea expanda, pacefică și deșartă, pînă în toate marginile spécolului.

Privitoriul care ar arresta attentiv să exaudă sirene preludînd au resbumbînd din luthe au din tube, ar arresta în darn.

Era ca cum omnipotenta voce mundiferă ar fi promuls silențiumul etern.

Cei cărora tempesta le repumnă și o abhorră, vor cogita cu bucurie, laetamente, că mult departe sunt eosforicele, horrendele, infaustele vortice, cum și turmenturile peregrinului ce nu se poate alberga pe marea în furoare și în flisv.

Ci zilele alcyonee revelau o indimenticabilă visiune, suavă, aerină, prelucidă, divinamente adornată de soarele ce deräza în voie asupra miilor de vălurele daurindu-le.

Se împlinea sorocul ca pasărea cea mitologhicească Alcyona să oficieze conubiul dintre mare și astrul cel diurn.

O, sole imperator!

O, sole fulgerante!

Sole fortitute ca liona în impetuu!

Sole radios!

Sole strălucente!

Adveni ca Alcyona, după preveste, a discendut din slava cerului care de fața tramarinului era, în svol veloce, acvileu, ca o volantă, rămase appendut deasupra apelor evacuîndu-și oul discolor pe care marea nu îl assorbi ci, umedîndu-l numai, îl sostenu la superficia ei în echilibruum, ca pe un zoofit, subt soarele ardinte ca o cloță.

Alcyona repozată se risorge.

Em simțirile alese, em cele hidee, ádecă un privitoriu variu, ar fi vedut (de-ar fi fost cu putință) o imagină a oului în aer și reflexiunea-cesteia în aqua neclintită asemeni unui spécol.

Cu veritate și scutindu-și privitoriul de un efort de imaginațiune, katoptricienii-nfățoșară întru aceeași cadră că în restimp de o quinsaine, cinstitul ou ni se desghioacă așijderea bobocului de roză și liberează puiul, nu însă în imagina-i din aer, ci în imagina a lui submersă. El se afundă în apa cerulie, abscede cadra s(p)eculară, subtascunzîndu-se privirii.

Învețe privitoriul că vremile se schimbă!

Aproposito: orlogiul bătea șase după prînz.

Iulie 1975 *ANDREI UJICĂ*

* *Fragment dintr-o „suită în stil antic"*: Frații Jderi și sora lor Ermina.

▲ *Les trois pages de l'original dactylographié du 'Miroir de l'alcyon'* (Oglinda alcyonului*), fragment en prose écrit dans le style et avec les mots de Ion Heliade Rădulescu (1802-1872). Le texte a été publié dans la revue* Echinox *une année après la parution de la plaquette 'Textes pour Phoenix'* (Texte pentru Phoenix, *Bucarest, Litera, 1976).*

Source: archive personnelle d'Andrei Ujică.

THE STORY OF THE SONG 'THE LUCK OF THE UNICORN' ACCORDING TO NICOLAE COVACI

(Nicolae Covaci, *Phoenix însă eu...*, Bucharest, Nemira, 1994, p. 294-295)

După câteva zile, în care apucasem să schițez câteva din temele la care lucram, scriind silabele și accentele necesare pentru ca linia melodică să nu fie alterată de text, apăru din nou Ujică.

– Am găsit ceva fantastic într-un bestiar din secolul al XIV-lea.

– Hm?!

– Bestiarele sunt cărți din evul mediu, în care se evocau animale de origine fabuloasă, semnificând forțe ale binelui și ale răului, îmi explică didactic el. Am putea concepe totul ca o adunare de fabule cu animale simbolice, de bine și de rău.

– Deci eu să fac câte o piesă pentru fiecare?

Ideea începuse deja să îmi surâdă. Melodiile pe care le compusesem până atunci erau foarte diferite. Cu o concepție generală unitară, temele muzicale puteau fi legate între ele, fără să căutăm să le aducem forțat la un numitor comun, impus de stilul nostru deja etalat.

– Fii atent, am putea face un soi de suită care să aibă o descărcare dramatică undeva, dar ne trebuie un fir roșu care să poată fi urmărit prin toată opera. Chiar dacă nu va fi ostentativ, el trebuie să existe.

– Ne-am gândit pentru început la niște formule magice de incantare a spiritelor. Un fel de invocație. Voi chemați duhurile acestor animale simbolice și ele încep să apară, la început cele mai mici și mai nevinovate, cum ar fi Scarabeul și Inorogul, pe urmă restul, Delfinul și cele periculoase. La o vreme, toate astea intră într-un fel de conflict, să-l numim Zoomahia, și totul se termină sugerând începutul unui nou ciclu al existenței, la nivel superior, printr-un imn dedicat Phoenix-ului, simbolul renașterii și al existenței veșnice.

– Pah, asta este! Crezi c-o să reușiți?

– Lucrăm deja pe ideea asta și îmi trebuie doar material muzical.

After a few days, in which I had managed to sketch out some of the themes I was working on, writing down the syllables and accents necessary so that the melodic line would not be altered by the text, Ujică appeared again.

– We found a fantastic thing in a 14th century bestiary.

– Hmm?!

– Bestiaries are books from the Middle Ages; they called to mind animals of fabulous origin signifying the forces of good and evil—he explained to me. We could conceive everything as a gathering of fables about symbolic animals, good and bad.

– Should I write a song for each one of them?

The idea had already begun to grow on me. The songs I had composed until then were quite different from one another. With a homogenous concept behind them, musical themes could be linked to each other, without trying to force them to a common denominator, imposed by our already fashioned style.

– Listen, we could compose a kind of musical suite that has a dramatic discharge somewhere, but we need a sort of guiding red thread that can be followed throughout the work. Even if it will not be that ostentatious, it still must exist.

– For the beginning, we thought of some magic formulas to enchant the spirits. A kind of invocation. You summon the spirits of these symbolic animals and they begin to appear, at first the smallest and most innocent ones, such as the Scarab and the Unicorn, then the rest, the Dolphin and the dangerous ones. At one point, all of them come into a kind of conflict, let's call it the 'Zoomachy', and it all ends with the suggestion of the beginning of a new cycle of existence, at a higher level, through a hymn dedicated to Phoenix, the symbol of rebirth and eternal existence.

– Wow, that's it! Do you think that you will nail it?

– We are already working on this idea. All I need is some musical material.

NOROCUL INOROGULUI

(original lyrics, 1976)

Monoceros est beste,
Un cor at en la teste.
Pur ço issi at nun,
De bouquet at façun.

Par une pulcele est prise,
Or oyez en quelle guise. x 2

De o copilă e prins,
Inorogul prinț,
De o copilă e prins,
Licornul prinț.

Ea cu sânii în floare și dulce,
Mi-l adastă ca pe un stăpân.
El aleargă-ntr-un suflet să-și culce,
Mândrul cap pe-al ei galeș sân.

Capu-n poala ei bine nu-și pune,
Că-mi adoarme ca un prunc.
Vânătorul atunci îl răpune,
Mi-l răpune în veșted crâng.

Așa-i ucis în somn,
Inorogul domn!
Așa-i ucis în somn,
Licornul domn!

En son devan se dort
Issi vient a sa mort. x 2

THE LUCK OF THE UNICORN

(translated by V. Agrigoroaei)

Monoceros est beste,
Un cor at en la teste.
Pur ço issi at nun,
De bouquet at façun.

Par une pulcele est prise,
Or oyez en quelle guise. x 2

A lady holds your horn,
milord the unicorn.
A lady holds your horn,
my Unicorn...

She is fresh and her breasts are so blooming
that he dashes and hurries to rest,
while she lies and she longs, ever grooming,
for his head on her darling breast.

Then he dreams in her lap like a baby
with his lips by her suckling trove.
He is slain in the arms of milady
by a hunter concealed in the grove.

A hunter stabs heart-deep
a unicorn asleep.
A hunter stabs heart-deep
my Unicorn...

En son devan se dort
Issi vient a sa mort. x 2

The Unicorn in the 'Bestiary' of Philippe de Thaon. Ms Copenhagen, Royal Library, GKS 3466 8°, f. 14v-15r (c.1300).

Courtesy of the Kongelige Bibliotek, Copenhagen.

Si come ionas fist
au el poisson se mist
Par lecri del lion
La uertu deu pnon
par quoi resuscita
crist t enfer despoulla
c este senestiance
a iez en remenbrance
v el lion est uerte
c e dit lautoute
t de ceste reson
y e ferai plus sermon
c ar or uoil comencier
v altre beste atraitier

Donoscherot est beste
vn cor a en la teste
or ce ensi a non
e buchier a facon
par pucele est prise
iez en quele guise
ant huem la uelt chacier
t prendre t engigner

En sa foreſt ou eſt
Si repaireſ la met
Vi huem une pucele
Si baise sa mamele
Et par lo dormement
Ay oncheuſ la sent

Vonc uient ala pucele
Si baise sa mamele
En son deuant se dort
Einſi uient a sa mort
Vi huem soruient atant
Qui loert endormant

o trestot uus le prent
ꝑ uul en fet son talent
g tant chose senesie
y el leral nel uos die

Monoscheros grieu est
en francois un cor est
e este de tel baillie
j Jhu crist senesie
v n diex est r sera
r fu r parmeindra
e n la uirge se mist
r por home char prist
r por uirginite
p or mostrer chastee
a uirge sa parut
r uirge le conceut
v irge fu r sera
r uirge parmeindra
d r oiez donc brieument
l e senesiement
este beste en uerte
yos senesie de

Un illo tempore *n'a pas d'âge...*

Interview avec le poète Șerban Foarță

questions de Vladimir Agrigoroaei, Cristina Bogdan, Florin Curta, Corneliu Dragomirescu, Ana Dumitran, Brîndușa Grigoriu, Ovidiu Olar et Alexandru Pătrașcu

traduction (littéralement littéraire) de Vladimir Agrigoroaei et Brîndușa Grigoriu

Né à Turnu-Severin (Roumanie) en 1942, fils de Nicolae Foarță, médecin, et de Yvonne Foarță, née Burger, professeure de musique, Șerban Foarță a fait ses études à la Faculté de Philologie de l'Université de Timișoara (1960-1965), spécialisation roumain-allemand. En 1978, il a soutenu sa thèse de doctorat en littérature dans le cadre de la même université, thèse publiée deux années plus tard : *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu* ['Essai sur la poésie d'Ion Barbu'], Timișoara, éditions Facla, 1980. Il a été professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de l'Ouest, à Timișoara, de 1992 à 2005. Membre de l'Union des Écrivains de Roumanie, Șerban Foarță est premièrement poète, essayiste, prosateur et critique littéraire. Il est très connu pour sa poésie qui, lui a valu non seulement des prix littéraires mais surtout une large reconnaissance auprès de ses lecteurs: *Simpleroze* (Timișoara, éditions Facla, 1978); *Șalul, eșarpele Isadorei / Șalul e șarpele Isadorei* (Bucarest, éditions Litera, 1978); *Holorime* (Bucarest, éditions Litera, 1986) et nombre d'autres volumes après 1989. Il a traduit en vers les livres poétiques de la Bible (*Hexachordos: Psalmii. Ecleziastul. Cantarea Cantarilor. Iov. Psalmii lui Solomon. Odele, pre stihuri retocmite*; Timișoara, éditions Brumar, 2011). Il a traduit des poèmes de la littérature française médiévale, y compris les fatrasies de Philippe de Beaumanoir (dans la plaquette *33 de fatrazii*, Bucarest, éditions Art, 2008). Cependant son début en tant que poète, avant la publication de la première plaquette (*Texte pentru Phoenix*, Bucarest, éditions Litera, 1976) s'est fait dans deux LP. Ses vers ont été enregistrés par Phoenix en 1974 (*Mugur de Fluier*) et 1976 (*Cantafabule*).

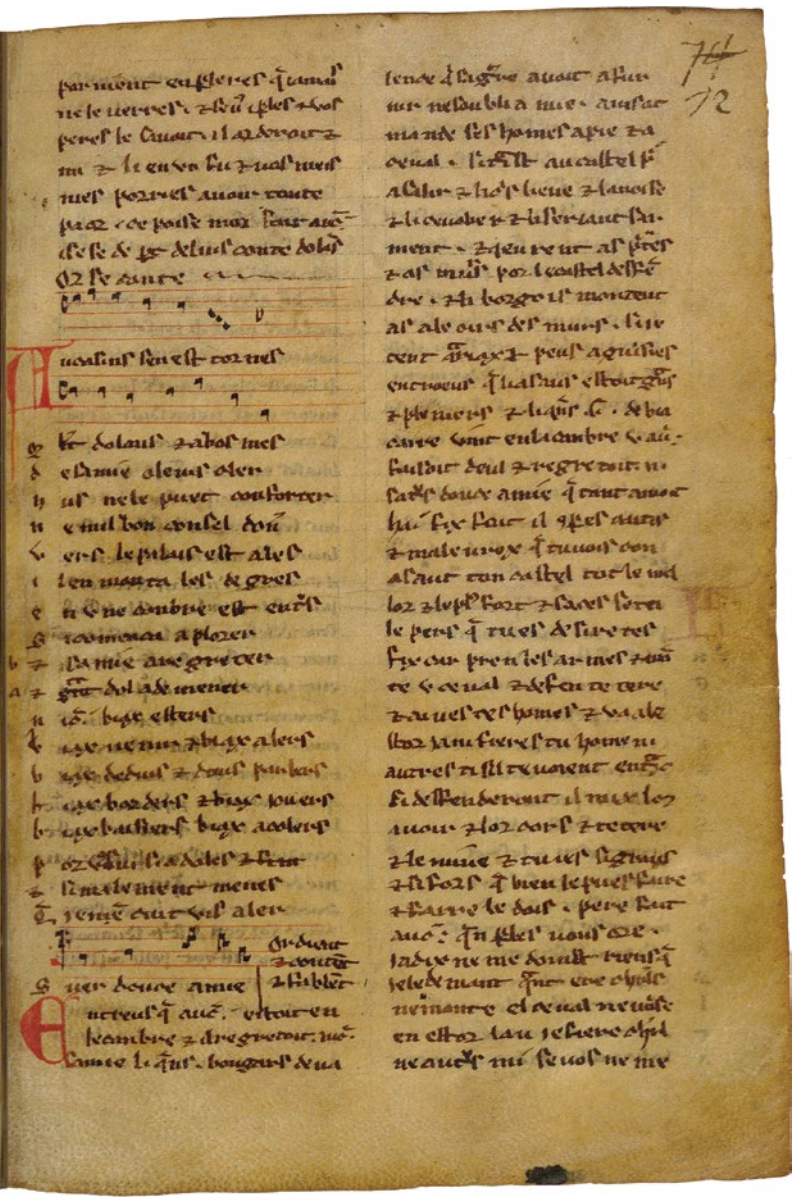
OVIDIU OLAR (OO) : Dans 'La Narraison d'être' (*Narațiunea de a fi*), interrogé sur vos débuts éditoriaux avec le livre 'Textes pour Phénix', vous avez répondu que vous aviez choisi la maison d'édition *Litera* en raison d'un « esprit d'indépendance, de non-conformisme et de désespoir » (*din spirit de independență, nonconformism și disperare*). Pourriez-vous nous en dire plus sur Șerban Foarță à l'aube de ses 35 ans, et sur ses débuts sous le signe des deux Phénix – celui des albums (1974-1976) et celui du livre (1976) ?

ȘERBAN FOARȚĂ (ȘF) : Vers cet âge-là, j'étais un peu désaffecté, confus. Après sept ou huit ans d'études soutenues (hélas, sans ambition), le *clavier*, auquel je m'étais 'voué', promettait encore, mais il avait commencé à me donner un sentiment d'impasse en tant que... futur pianiste raté, tandis que la poésie, avec laquelle j'avais vaguement flirté, commençait à gagner du terrain (mais à peine). J'étais plutôt un dilettante des vers, avec une préférence toujours plus nette pour 'les décadents' (Baudelaire, George Bacovia). Mes favoris seraient, cependant, pour de nombreuses années, Tudor Arghezi (jusqu'à un certain point), plus tard Ion Barbu et Mateiu I. Caragiale (qui pouvait passer pour un prosateur). Quant à ma propre poésie, bien que j'aie fait de multiples exercices, elle ne semblait pas pleinement méritoire. Je lui prêtais rarement ma voix dans les cercles littéraires, timide comme j'étais et peu convaincu, par ailleurs, de sa qualité. Je pratiquais depuis un certain temps la critique littéraire, que je voyais alors comme ma véritable vocation, même si je manquais d'intransigeance, de 'méchanceté'. Après tout, un critique doit 'mordre' sans pitié au besoin, alors que j'étais miséricordieux par nature, ce qui m'a valu, tout de même, la réputation d'un 'critique redouté'. (J'ai un peu abandonné ce travail le jour où j'ai vu, dans un journal, la photo d'une de mes victimes, pour ainsi dire : il avait l'air gentil ; moi, par contre, quel mauvais garçon, *bad boy*, je faisais!). Les années s'écoulaient, je noircissais le papier de vers, j'avais dépassé depuis longtemps l'âge des enfants prodiges, des génies précoces, et voici que je suis arrivé, nu comme un ver ou peu s'en faut, *nel mezzo del cammin di nostra vita*. J'avais bien quelques vers çà et là, de quoi sortir une plaquette ou deux, quand j'ai décidé de toquer à la porte d'une maison d'édition avec *Textes pour Phénix*. Or, il se trouvait que la plupart des portes, en '76, étaient clouées ou, pour le moins, clôturées. *Litera* ('La Lettre') – je ne l'aurais pas choisie, mais elle s'est imposée comme une solution de rechange, histoire de me dépanner : elle avait moins à craindre des ciseaux noirs de la censure. Les auteurs y publiaient les livres à leurs propres frais. Aujourd'hui, je m'en tiendrais encore aux deux premières raisons évoquées pour mes débuts à *Litera* : « l'esprit d'indépendance » et « le non-conformisme » (si la maison avait, à l'époque, la réputation d'une 'maman poule' des poètes ratés, j'avais moi-même, dans ces *Textes*, tout juste l'allure d'un parolier Folk). Pour ce qui est du « désespoir », je ne m'y accorderais plus, car je n'aurai pas foncé sur la première opportunité, malgré l'impatience de voir mon livre édité. Sinon, pourquoi avoir traîné aussi longtemps, avant de prendre mon courage à deux mains pour aller tâter de trois ou quatre autres maisons d'édition? *Litera* aura été la cinquième.

VLADIMIR AGRIGOROAEI (VA) : Tous les anciens membres du groupe Phoenix parlent du rôle joué par Andrei Ujică dans le processus créatif. Mircea Baniciu nous a expliqué

Fin de l'histoire (et début de la moralité) de la licorne dans le 'Bestiaire' de Philippe de Thaon. Manuscrit de Copenhague, Bibliothèque royale, GKS 3466 8°, f. 15v (c.1300).

Courtesy of the Kongelige Bibliotek, Copenhagen.



▲ *Feuillet de manuscrit contenant le texte du seul représentant du genre littéraire de la 'chantefable', une fable chantée et récitée. L'histoire raconte comment Aucassin, fils du comte de Beaucaire, et Nicolette, esclave sarrasine d'un vassal du comte, décident de s'enfuir, sont séparés, vivent plusieurs aventures et se marient à la fin du récit.*

La première colonne présente la fin du chapitre VI (en prose, aria d'Aucassin sur le Paradis et l'Enfer) avec la mention Or se cante, *qui annonce le début du chapitre VII (chanté, avec notation musicale, la douleur d'Aucassin). À la fin de ce dernier, à cheval sur la notation musicale, la mention* Or dient et content et fablent *annonce le passage à la prose dans le chapitre VIII (continuation de la guerre entre Bougar de Valence et Garin de Beaucaire, père d'Aucassin).*

Le texte de cette 'chantefable' est conservée dans deux manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, à Paris : f. fr. 2168, aux f. 70rb-80va (seconde moitié du XIII^e siècle) et Arsenal 2770 (copie du XVIII^e siècle faite d'après le manuscrit précédent).

L'image présente le f. 72r du manuscrit de Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 2168.

Source: imprimé d'écran d'après le facsimilé en ligne disponible sur le site Gallica (https://gallica.bnf.fr/).

© Bibliothèque nationale de France / Gallica.

très plastiquement sa participation aux répétitions : il aurait été le « mortier » dont vos paroles auraient été « emmurées » en musique. Or, Andrei Ujică était avant tout votre ami. Par-delà les débuts de la collaboration (bien documentée) avec Phoenix pour le disque *Mugur de Fluier*, ('Bourgeon de flûte', en 1973-1974), quels souvenirs gardez-vous du rôle concret joué par Andrei Ujică dans vos relations avec les membres du groupe au temps des 'Chantefables' (*Cantafabule*, 1974-1976) ?

ȘF : Si tel est l'avis unanime, le mien devient superfétatoire. Une seule objection cependant : mon texte était 'compact' – et non fragmenté en 'briques' autonomes, tel un jeu de cubes. De petits changements pouvaient bien y être apportés pour une répartition plus juste des ictus métriques, afin qu'ils n'aillent pas de travers par rapport au phrasé de la chanson ; sinon le « mortier », qui rappelle à mes yeux le supplice d'Ana, épouse de Maître Manole, ne veut plus dire grand-chose, malgré la beauté elle-même de l'analogie de Baniciu… Pour faire jouer une anagramme [en roumain], tout ce (pseudo)-*mortar* ('mortier') devient simplement *martor* ('témoin') !

Il faut ajouter qu'après un an et demi, peut-être deux, de rencontres plus ou moins rares avec certains Phénix (y compris l'ami Andrei Ujică), la collaboration était devenue presque fraternelle, déboutonnée et légère – sans toutefois que je les accompagne en tournée ou en cantonnement [comme les militaires]… Malgré nos nombreuses différences de caractère et de vie, nous résolvions les problèmes les plus difficiles à travers Nicolae Covaci, au téléphone ou *facie ad faciem*. Les 'Chantefables' ont pris corps, en tant que projet, lors d'un bout de causette avec Nicu (et, bien sûr, avec Andi) au sixième étage du restaurant de l'Hôtel Central, à Timișoara, au fil de l'automne 1974.

P.S. Je profite de cette 'page' pour déclarer, une fois de plus, que je sais bon gré à mon plus jeune ami Andrei, Andrei Ujică, grâce à qui j'aurai rencontré les Phénix, – à travers qui, malgré mon isolement, je suis devenu plutôt notoire. Je le dis sans le moindre nuage d'infatuation.

BRÎNDUȘA GRIGORIU (BG) : Je partirais d'un fait : *Aucassin et Nicolette*, roman idyllique français du XIII^e siècle, destiné à une triple interprétation – chantée, récitée et jouée – est un hapax. Le genre 'chantefable' n'existe pas en dehors de son monde possible, ni avant ni après le texte qui lui donne la voix. La petite histoire d'amour et de travesti se définit comme *cantefable* (XLI, 24) sans s'insérer dans une tradition, avec l'aisance du génie et le plaisir du jeu : « Maintenant on chante » (*Or se cante*) – « Maintenant on parle, on conte et on raconte » (*Or dient et content et fablent*). C'est un kaléidoscope de mots et de voix, suivi et précédé de silence. Je me demande et je vous demande : cette dimension ludique et solennelle à la fois, d'un acte artistique total, faisant éclater l'attente silencieuse du livre, a-t-elle représenté pour vous un tremplin, un ailleurs de rêve? Avez-vous ressenti ce frisson de l'éternel commencement, devant cette gemme œuvrée par un auteur anonyme, conservée dans un seul manuscrit, représentant l'espèce unique d'un genre singulier ? Avez-vous gardé le noyau *fable* du mot (dérivé du verbe *fabler*), l'animalité candide des héros bucoliques (lui au nom d'oie, elle au prix de taureau), ainsi que leur défi de pèlerins du chant ? Cherchiez-vous une nouvelle orchestration de la lyrique et du roman ? Une révélation du bestiaire, par-delà l'intrigue courtoise ? Par-delà – jusqu'aux plus fins des confins ? Où nous emmenez-vous ? Vers quels mondes bouleversés, remoulant *Torelore* ?

ȘF : Je dois avouer que la source du vocable *chantefable* n'est pas, quant à moi, « le roman de chevalerie provençal-picard », à savoir *Aucassin et Nicolette*, mais un bou-

quin « pour les enfants et pour les raffinés » (pour le dire avec Max Jacob), les *Chantefables et chantefleurs* de Robert Desnos (1944). Ne pratiquant, comme je l'ai maintes fois dit, la médiévistique qu'en dilettante, avec un savoir par définition lacunaire dans ce champ, je n'ai ouvert le roman médiéval qu'en l'an deux mille et des poussières – un quart de siècle après la gravure chez Electrecord d'un double LP avec ce titre, 'Chantefables', exotique et, bien évidemment, insolite. J'ai lu le livre d'un seul souffle, après l'avoir pêché sur le site Gallica, en fac-similé, avec un préambule d'Alfred Delvau, son traducteur et éditeur du Second Empire finissant (1866). Pour ce qui est du préambule, je dirais qu'il est un peu désagréable qu'Alfred Delvau ne soit pas étranger à un certain triomphalisme tricolore, et ceci dès la première phrase de la préface : « On s'obstine à chercher dans les littératures étrangères des chefs-d'œuvre qu'offre en si notable quantité notre littérature nationale. Quand je veux admirer, je n'ai pas besoin de me déranger: j'ai sous la main, comme type d'épopée, la *Chanson de Roland*, et, comme type de pastorale, *Aucassin et Nicolette*. La *Chanson de Roland* vaut l'*Iliade*, Théroulde vaut Homère. […] *Aucassin et Nicolette* vaut *Daphnis et Chloé*, et son auteur anonyme vaut Longus ». Ce qui est un petit peu trop, en tout cas.

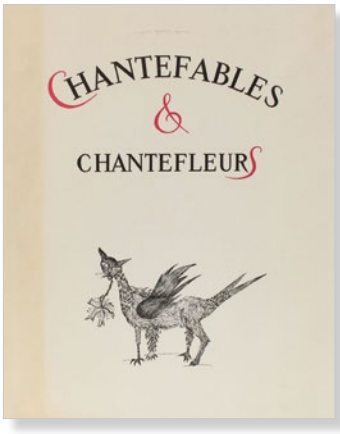
Pour ouvrir une parenthèse : André Gide note dans son célèbre *Journal* que, lors d'une séance de l'Académie, il avait reçu de son ami Paul Valéry un petit mot et une grande question : « Connais-tu rien de plus ennuyeux que l'*Iliade* ? ». À quoi, sa réponse fusa : « Oui, la *Chanson de Roland* ! ». N'oublions pas que ces deux 'immortels' étaient sur le point de devenir quinquagénaires, lorsqu'ils s'amusaient, en collégiens, à se glisser des notes par-dessous le pupitre !

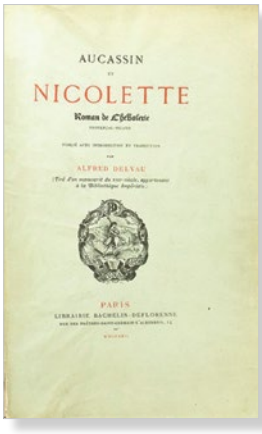
Bien que nous soyons tenté d'assumer leur jeu coquin d'enfants adultes, nous ne le ferons pas, car *Aucassin et Nicolette*, par exemple, n'est pas, même en plaisantant, un roman plus… « ennuyeux » que *Daphnis et Chloé* de Longos. En effet, comment pourrait-il être ennuyeux, ce livre d'une grâce vraiment 'alexandrine' ; d'un érotisme jamais assouvi jusqu'au bout, mais toujours frémissant, au fil des pages ; livre où la nudité devient innocence, et non impudence, dans un paysage paradisiaque, sans pour autant verser dans la nostalgie de type édénique, puisque l'Eden est déjà 'là' ? Les parages où végètent les deux protagonistes en se frayant un chemin dans la vie peuvent bien être ceux d'Adam et Eve : une oasis avec des sources,

▼ *Robert Desnos,* Chantefables & chantefleurs, *dessins de Christiane Laran, Paris, Gründ, 1952.*

Aucassin et Nicolette, roman de chevalerie provençal-picard, *éd. Alfred Delvau, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1866.*

Sources: https://www.abebooks.fr/.





une jungle regorgeant d'arbres, – y compris le pommier, dont l'heureux couple chérit la fraîcheur des sèves, avec celle du lait. Lesbos serait le cadre idéal où nos protoparents puissent jouer leur propre psychodrame, celui d'avant la chute. Cependant, comme le serpent n'a aucun rôle dans la version grecque du jardin, où un conseiller en matière de péché (ne fût-ce que l'acte vénérien de nature) se révèle indispensable, voici que son rôle est repris par la femme – jeune encore – d'un certain Chromis, la brave Licenya, initiatrice et / ou conseillère en amour des puceaux purs et durs… Car voici, certains cercles sont vicieux malgré leur innocence, – comme, entre autres, ce dernier :

CHLOE: *Fac ut fiam mulier!*
DAPHNIS: *Fac ut fiam vir!*

VA : Le genre littéraire du débat entre animaux est à l'origine un genre politique. *Poulologos* ('Histoire du coq'), un poème grec démotique du XIV^e^ siècle, contient des références à la situation politique dans le Péloponnèse. Néanmoins, à la même époque, le *Parlement of Foules* de Chaucer s'engage dans une direction symbolique, proche du *Roman de la Rose*. Comment se fait-il que vous ayez choisi de ne pas suivre Dimitrie Cantemir, qui vous suggérait d'aller dans la direction des allusions politiques ? Elles auraient été très appréciées par le public de l'époque. Pourquoi avoir choisi d'aller dans la direction opposée ? Les 'Chantefables' sont plus proches de *Manțiq-uț-Țayr* ('La Conférence des oiseaux'), un poème soufi du XII^e^ siècle de Farid ud-Din Attar. Elles laissent le fin mot de l'histoire à l'oiseau Phénix, tout comme le poème iranien le laisse à l'oiseau Simorgh, équivalent du Phénix européen. Pourquoi avez-vous évité la tentation d'une parodie politique ?

ȘF : Prenons d'abord la fin de la question – puisque, zodiacalement, je suis né sous le signe du Cancer – sans en être, à ce que je sache, ni rétrograde ni têtu – en fait, je n'ai pas « évité » la tentation d'une parodie en clé politique, parce que, tout simplement, 'je n'ai pas eu' une telle tentation pour commencer. Non pas, cependant, par poltronnerie (la politique, en Roumanie, au milieu de la huitième décennie, étant insidieuse comme un attrape-nigaud), mais faute de vocation en fait de travesti politique. Nous nous faisions, à vrai dire, des illusions quant au courage de lancer, à haute voix ou en sourdine, quelque blague ne dépassant généralement pas le stade anémique de l'allusion. Nous étions bel et bien fabulistes, tous et chacun (de même que les autorités étaient paranoïaques, si promptes à se reconnaître à tout bout de champ, même si ce n'était pas toujours le cas).

La fable est une allégorie. Entre allégorie et symbole, pour ma part, je préfère (ou plutôt préférais) le symbole. De la même manière, la fable est un genre profane, qui ne manque guère au monde désenchanté d'aujourd'hui (un fabuliste étant celui qui a un jour décrété, rondement : « Les miracles, à notre époque, je ne les vois plus se produire… » / *Minuni în vremea noastră nu văz a se mai face…* ; Grigore Alexandrescu, *Toporul și pădurea* ['La hache et la forêt'], 1842), tandis que le symbole (cf. le *Dictionnaire explicatif*, s.v.) frise le miracle de la foi. Il est, *in extremis*, sous le nom de *σύμβολον*, une prière qui représente l'exposition succincte de la substance de la religion chrétienne – comme, par exemple, le *Credo*. Par ailleurs, le titre d'un tel livre de l'initié René Guénon est *Symboles de la Science sacrée*. Il va sans dire, ou peu s'en faut, que, pour cet auteur, « au fond, toute expression, toute formulation, quelle qu'elle soit, est un symbole de la pensée qu'elle traduit extérieurement ; en ce sens, le langage lui-même n'est pas autre chose qu'un symbolisme. […] C'est ainsi que les vérités les plus hautes, qui ne seraient

Vue d'ensemble et détail du portrait de Dimitrie Cantemir publié en 1734 dans la traduction anglaise de son 'Histoire de l'Empire ottoman: The History of the Growth and Decay of the Othman Empire… containing the growth of the Othman Empire, from the reign of Othman the founder, to the Reign of Mahomet IV, that is from the year 1300, to the Siege of Vienna, in 1683, written originally in Latin, by Demetrius Cantemir, late Prince of Moldavia, translated into English, from the author's own manuscript, by N. Tindal, *Londres, James, John, and Paul Knapton, 1734. Le portrait est basé sur d'autres portraits achevés lorsque le prince moldave était en exil à la cour de Pierre le Grand de Russie, après 1711.*

Source: https://www.pbagalleries.com.

Ana Blandiana, Întîmplări de pe strada mea [*Faits divers de ma rue*]*, illustrations de Doina Botez, Bucarest, Ion Creangă, 1988. Le chat* Arpagic *('Ciboulette'), représentait une parodie du dictateur Nicolae Ceaușescu. La* Securitate*, police politique roumaine au temps de la dictature communiste, a rétiré des librairies tous les exemplaires en vente.*

Source: https://www.okazii.ro/.

aucunement communicables ou transmissibles par tout autre moyen, le deviennent jusqu'à un certain point lorsqu'elles sont, si l'on peut dire, incorporées dans des symboles qui les dissimuleront sans doute pour beaucoup, mais qui les manifesteront dans tout leur éclat aux yeux de ceux qui savent voir » (Guénon 1986). De même, le grand mathématicien-poète Dan Barbilian – Ion Barbu – défendait Alexandru Philippide contre le critique Eugen Lovinescu et faisait un astucieux *distinguo* entre 'figuration' et 'allégorie', semblable à la « différence bien connue entre 'opération' et 'formule'. – L'opération : une transformation, libre échange de visages dans le domaine d'un même groupe. La formule : strictement la mémoire enregistrée par une seule de ces opérations » (cf. Barbu 2000, p. 51).

Or, si j'avais « suivi Dimitrie Cantemir », ce dernier aurait dû être, une fois pour toutes, LA LICORNE (*INOROGUL*); Constantin le sénéchal Cantacuzène, L'AUTOUR (*BREHNACEA*); Élie Cantacuzino, LE CHAT SAUVAGE (*MÂȚA SĂLBATECĂ*); Yeorgakis Russet, LA PANTHÈRE (*PARDOSUL*); Michel Racoviță, L'AUTRUCHAMEAU (*STRUTOCĂMILA*); sa future épouse (insatiable), LA BELETTE (*NEVĂSTUICA, HELGEA, HERMELINA*); Alexandre Mavrocordat, LE CHAMEAU-PARD (*CAMILOPARDUL*), *etcaetera*, *etcaetera*. Et si nous nous référons au défunt dictateur Ceaușescu, il serait pour toujours le chat CIBOULETTE (*ARPAGIC*). (Très heureuse, la nation roumaine s'est réjouie, comme pour l'une des centaines de blagues avec notre Toto dit *Bulă*, quand Ana Blandiana a écrit cette fable courageuse. *Vivat !*) En 'clé politique' ou pas, il est clair que toute écriture 'à clé' ressemble à un arrêt sur image ou à une « pétrification sur projet » (*încremenire în proiect*, selon l'expression de Gabriel Liiceanu). Pas forcément dans le sens d'« abêtissement » ou sidération, mais plutôt dans celui de… « figement », relatif à une construction qui peut s'effondrer à tout moment si elle ne se cramponne pas à son projet de départ (les fondations, surtout, et l'armature qui va avec).

Quant à la « direction symbolique » vers laquelle glisserait *Le Roman de la Rose* (comme *The Parlement of Foules*

de Chaucer), peut-être ne pensez-vous qu'à sa première partie (dont l'auteur est Guillaume de Lorris), – le plus célèbre roman en vers français de son époque et non seulement. Se présentant en « code de l'amour parfait » (du *fin'amor*), dans son déguisement onirique, c'est un roman de quête et d'apprentissage (dans le domaine, au moins, d'Eros), mais pour le priser il faut avoir le sens, qui plus est, de la dentellerie érogène. On en vient enfin au Simorgh, que je connais grâce au 'Livre des êtres imaginaires' [*Manuel de zoologie fantastique*] de Jorge Luis Borges et Margarita Guerrero. On y retournera peut-être une autre fois…

OO : Le lien entre vos 'Chantefables' et l''Histoire hiéroglyphique' (*Istoriia ieroglyfică*) du prince Cantemir a fait l'objet de moult discussions. Peut-être en raison du fait que 1973 – année anniversaire – abonda en « manifestations » sur ce sujet. Le prince s'était vu attribuer un rôle de premier plan dans le panthéon communiste. Mais son 'Histoire' était un texte problématique, parce qu'elle ne cadrait pas avec la ligne du parti communiste. On ne savait pas de quoi il s'agissait vraiment – un roman, un pamphlet, une autobiographie déguisée, autre chose – et cela ne correspondait pas aux normes esthétiques en cours (certains 'critiques' allaient jusqu'à la considérer comme étant illisible). J'aimerais bien savoir sous quel angle vous avez lu le texte de Cantemir. Outre sa nature de bestiaire, il me semble que l''Histoire hiéroglyphique' et les 'Textes pour Phoenix' ont en commun une passion débordante et ludique pour la langue et le langage.

ȘF : Si « l'année anniversaire » dont vous parlez était 1963, pas 1973, notre Dmitry Konstantinovitch (*sic !*) aurait joui de tous les éloges des historiens 'alignés' [sur le régime soviétique]. Entre les deux dates, cependant, le philo-Russisme indigène avait perdu son éclat. Dans l'intervalle, les lettrés autochtones, devenus antisoviétiques, ne pardonnaient plus à Cantemir d'avoir prêté allégeance au seigneur russe! Je ne me souviens pas bien comment s'est passée l'année en question, car, en fait, cela ne me touchait guère… Or, les 'Chantefables' ne parurent point en '73, mais bien en mai-juin '75, et les critiques (une poignée) se sont accrochés à ce qu'ils connaissaient tant bien que mal : l''Histoire hiéroglyphique', en l'occurrence. Par ailleurs, les textes des 'Chantefables', publiés en 1976 chez *Litera* sous le titre 'Textes pour Phénix', ont peu à voir avec le roman de Dimitrie Cantemir, d'où ne vient qu'une citation : *Luminos și lunecos cornul Inorogului* ('Flambante et fuyante, la corne de la Licorne'). Celle-ci n'est pas pertinente pour la plupart des lecteurs, sauf pour ceux qui lisent les vers en clé alchimique. C'est la clé que j'ai empruntée moi-même, dans une certaine mesure.

Quant au fait que l''Histoire hiéroglyphique' puisse m'apparaître comme un 'roman', je songe à ce genre de romanesque dont relève *Renart*, auquel se réfère, non sans pertinence, George Călinescu dans les pages consacrées à Cantemir. Enfin, un autre *distinguo* nécessaire : puisqu'il écrivait (je parle des livres composés en roumain) au tournant du XVIII^e^ siècle, Dimitrie Cantemir écrit dans sa langue 'à lui'. Quant à moi, dans les 'Textes pour Phénix' (1976), j'écris, ci et là, dans 'sa' langue.

VA : En 1994, Anne Azéma reprend des sources similaires dans *The Unicorn*, récitant jusqu'au *Monosceros est beste* de Philippe de Thaon. Toutefois, la logique selon laquelle elle prépare son disque d'inspiration médiévale lui dicte de choisir des pièces inspirées par le *Roman de Renart* (*D'un gupil* ; *La danse de gupil*). Pourquoi avez-vous évité le renard dans les 'Chantefables' ? Le *Roman de Renart* vous était certainement familier. C'était une mine d'or pour les histoires animalières des littératures anciennes.

▲ *Couvertures du* CD The Unicorn *imprimé en 1994 par Anne Azéma (Erato – 4509-94830-2). Livret de Michel Zink.*
Source: https://www.discogs.com/.

Avez-vous évité le sous-texte trop grossier, parfois même pornographique, de certaines histoires du cycle en question ? Je serais tenté de penser, pour ma part, que le côté ludique des histoires au renard facétieux n'était pas fait pour vous déplaire.

ȘF : Les Phénix étaient américanophiles et anglophones. Il va sans dire, je pense, qu'ils n'étaient pas friands d'adopter le français dans leurs chansons. Non seulement l'ignoraient-ils, mais ils avaient même une idiosyncrasie pour cette langue trop civilisée, même si elle peut faire un bon ménage, à la rigueur, avec le style Country ou Folk (ce qui n'a guère changé depuis la septième décennie du siècle passé). Il n'a pas été facile de les persuader de chanter, avec l'accent du terroir, le *Monosceros* de Philippe de Thaon. De plus, il n'y avait aucun lien entre, disons, *Andrii Popa* et la Licorne ou le Monocère. Pour autant, la chanson de Nicolae Covaci était (et l'est toujours) admirable en soi. Et, évidemment, singulière: on ne saurait traiter la *doppel Floete* de chalumeau… La réduplication du fil mélodique ajoute un arrière-plan obscur et magique, une troisième dimension, tout en altérité, à une forêt qui demeure ancienne aujourd'hui aussi bien que du temps de la bataille d'Hastings. Un *illo tempore*, en effet, n'a pas d'âge.

Quant au « renard facétieux », il allait un peu trop loin ; or, je ne voulais pas trop tirer sur la corde de ma francité, que le groupe Phoenix n'aurait pas tolérée une fois de plus.

P.S. En arrivant ici, je ne peux m'empêcher de mentionner, au passage, une curiosité philologique bien connue (mais incontournable dans l'histoire de la culture) : au XII^e^ siècle, le renard était encore appelé *goupil* (mot qui vient de *vulpiculus*, diminutif en métathèse dont l'origine est le latin *vulpes*), mais devient le 'renard' d'aujourd'hui après le succès imprévisible (!) du renard nommé *Reginhart* (< *Renard*). (En revanche, *Isengrin*, i.e. 'le masque de fer', n'était pas prêt à concéder son nom à l'espèce.)

OO : Les 'monocères' sont plutôt frileux à se montrer dans la lyrique roumaine. Nous savons peut-être ce que la licorne 'entend' (*Ce aude unicornul*), nous avons un 'tatouage à la licorne' (*Tatuaj cu inorog*) et nous pouvons changer de peau dans un 'atelier de fer à licorne' (*Atelier de potcovit inorogi*), mais ce qui reste le plus emblématique, ce qui perdure, comme image, c'est la licorne indomptée de l''Histoire hiéroglyphique' avec, en contrepartie, le seigneur licorne des 'Chantefables'. 'Combien vaut une licorne pour Șerban Foarță ?'

ȘF : Ne fût-ce que la réticence des 'monocères' ! Excusez-moi, s'il vous plaît, pour cette réponse enjouée qui n'en est pas une ! Ce serait manquer d'adéquation. Car telle ne fut pas la visée de votre affirmation : « Nos monocères sont […] frileux », – voilà pourquoi ils se cachent. Pourquoi se cachent-ils ? Parce qu'ils sont frileux. Aussi peuvent-ils sembler peu nombreux. Vous avez évoqué au passage ce-

Quare leo filium patris hominis interfecit.
Uncore p fuge. leun ad tel nature. Le ur
q̄ p̄met uero humilitatem & emblet en dert. Co poet
saluer p̄ ceste resun. Hic leo pingit q̄m uilo
hōie patris filium. Le emblet del leun. de mustre
p̄ raisun. L'deus se humiliad. Unt p̄ hume se
encharna. Unt il od dette cumun humanite.
Cūe alme & cors ⁊ hom. Ist ⁊ deus ⁊ hom. Tant
suffisit de co dire. Ore oez altre matire.

Hic ostendit. q̄re catulū suū mortuū parit.
Sachez q̄ la leune. sun foun mort foune.
E cūe sun foun trouue. li leun i surueint. Tant
uait cercher ⁊ de. L'al terz iur uient a une li ceste
nature mustre ceste figure. Leena h̄ pigreur mor
tuū catulū parens. ⁊ q̄m leo nisi rugitu catulū
ad uitā excitat cur. Sachez leune ayant. Leune
signefie. Li leun el ēst. Qi pur gent mort suffrid.
p̄ treis iurz iut en tre p̄ nos almes q querre su
lune humanite. Ieune sulune dert. Si cūe ronal
fist. Qi el perillun se mist. p̄ le cri del leun la uera
deu p̄mun. p̄ q̄ il resuscita l'enfern despulla lo
⁊ la signefiance auez en remembrance. del leun en
tere co dit auctorite. ayaus de ceste raisun. Ue fiau
plus sermun. Ore uoil cumencer de altre beste
a traiter.

Monocheros ⁊ beste une coene ad en la teste.
pur co uolt ad mun de buker ad fastun. p̄ mult
le ⁊ plest oer en quel guise. Cūe hō le uait chacer
a p̄ndre engin mer. En la foret tu est u sis repe
reis ⁊ cher lem une pulcele. del sun foer sa mā
mele. Li sun deuant se dort. Ist uait a sa mort.
e par le odurement. Monocheros la sent. dūe
uenit a la pulcele si baise sa māmele.
li hō suruenit atant sil occit endormant
v̄ estrut uit le p̄nt si en fait sun talent.
Gnt chose signefie ne lerai nel uus die.

Hic monocheros. ihgo ⁊ uenator pigunt. Monocheros xp̄m significat. Ihgo. s. celestiam. monocheros gentium ⁊ en francois unicorne ⁊ beste de tel baillie. Hu est signefie. Ist deus ⁊ serrad ⁊ fud ⁊ parmendrat. En la ihgine se mist. ⁊ p̄ hom char p̄st. En pure ihgintee p̄ i mustrer chastee. A ihgine se apaust. E ihgine le cūceut. Ihgine ⁊ fud ⁊ serrad l'ot sur p̄maindrent. Ore oez b̄ūt le signefiement. Ceste beste en tere nul signefie deu. la pulcele signefie sacher se mere ayant. par sa māmele entend seinte eglise enslement. E paul par le baiser. Co dert signifier. E hom q̄nt il se dort. En semblance ⁊ de mort la sue mort fud mort. E sa destruction. nostre redemption. E sun trauaillement. Hostre repossement. Si dert deus le drable. p̄ ueru cuuenable. Drable hom dert. Deus hō q̄ il ne cuunt. dert ulli drable p̄ ueru cuuenable. Cūe alme & cors ⁊ hō. ulli fud deus hom. Ci co signefie. beste de tel baillie.

Pancheras ⁊ ēi natura. Cūe xp̄m signifie.
Pancheres ⁊ une beste de mult p̄ cuus estre.
Coez de sun nun. la signifiet ca cūi. Pan ē gu ⁊

lui de Lucian Vasiliu, celui (hélas! moins heureux) de Nichita Stănescu, celui (ou ceux !) de Lucian Blaga. Il y en aurait d'autres, – dont 'Rêve à la licorne' (*Vis cu licornă*) de Leonid Dimov, le seul qui, à ce que je sache, nous conservât le féminin de cette créature ambiguë entre toutes. Or, si sa féminité est ainsi supprimée sans trace [du moins dans la langue roumaine], c'est sa propre androgynie qui finit par disparaître. Alors que son nom, *Ki lin* en chinois, signifiait bien *yin-yang*. De même, la corne torsadée, qui orne son front féminin aussi bien que son pendant masculin, et qui vient défendre sa virginité grâce au même symbole phallique, resterait totalement inexplicable. Car, unique, la corne de la licorne est, en fait, triple, pas une, ce tiers n'étant autre que l'œil pinéal. – Cartesius s'est d'ailleurs penché là-dessus, d'où cet exercice à moi en bon vieux latin 'de cuisine' :

ANIMULA

'Cartezianǎ e latina.'
(Ion Barbu)

Animula vagula, blandula,
quid obstat quominus sis
plene beata in glandula
quæ pinealis est dicta?
Quæ maledicta? Quæ ficta
idola picta? Quæ vis?

Animula, comes hospesque
corporis mei, o te!
Qui oppressores hostesque
tibi sunt? Ianua nigra?
Vana consilia pigra:
'Migra e media re…'?

Animula, corporis dominus,
corporis forma & vis,
quid tenet & tenet te quominus,
mea innatula, datula,
multa quæ habes peccatula,
semper beatula sis?

EXPLICIT.

FLORIN CURTA (FC) : À quelle source d'inspiration avez-vous puisé la matière de la chanson 'Philippe et le cerf' (*Filip şi cerbul*) ? Je vous pose cette question parce qu'il se trouve que la légende du Cerf Soleil apparaît sous plusieurs variantes et que l'origine du motif n'est pas facile à déceler à partir des paroles de la chanson. Pourriez-vous nous confier quelques commentaires sur le contexte de ce poème ? Pourquoi une chasse au(x) cerf(s) dans un LP concernant les 'bêtes de bon et mauvais augure » (*fiare de bună şi de rea priință*) ? Y aurait-il quelque allusion politique dans cette chanson ?

ŞF : La « source d'inspiration » ou plutôt de mauvaise inspiration, car 'Philippe et le cerf' est un texte raté. Comme deux ou trois autres chansons des 'Chantefables'… Mêmes pas ratées, au fond, mais tout simplement nulles. J'étais (en fait de musique et paroles) près d'arrondir mon point final, quand Electrecord exigea non moins de quatre compositions en l'espace de cinq jours, de quoi remplir les disques du double LP : gourmands, ceux-ci réclamaient leur dû. Par malheur, ce fut de l'improvisation (sous la menace d'une rupture de contrat avec l'institution en question). Certes, pas arbitraire, comme improvisation : elle puisa dans nombre de mythologies (amérindiennes par exemple), où le Cerf est en effet un symbole ascensionnel du soleil (d'où mon 'Dieu Soleil'). L'énigmatique Philippe y apparaît toutefois sans vraie rime ni raison…

Mais qui est-ce ? Nul autre que Philippe (IV) 'le Bel' de France. Dante le déteste (soit comme boucher de l'Ordre du Temple, soit comme faux-monnayeur, etc.), – sans jamais aller jusqu'à énoncer son nom maudit, se contentant juste de quelques-unes de ses turpitudes (cf. *Paradis* XIX, 118-120) :

Li sì vedrà il duol che sovra Senna
induce, falsegiando la moneta,
quel che morrà di colpo di cotenna.

N.B. Contrairement à Jules Michelet, qui voulait que le neveu de Saint Louis eût un honorable accident de chasse, un noble cerf le tirant hors de selle, Dante, de nature passionnée, le transforme en l'indigne victime d'un porc sauvage, un sanglier, qui, par métonymie, est réductible à sa… couenne (*cotena*). L'« allusion politique » (mais seulement en forçant la note!) pourrait résider dans le fait que le monarque despotique Philippe pût avoir un air de famille avec le tout frais (alors) président de la République Socialiste de Roumanie [Nicolae Ceaușescu].

De son côté, le 'Seigneur habillé en noir | comme un corbillard' (*Domnule în negru | ca un car funebru*, vers d'une 'fatrasie' du LP 'Bourgeon de flute', 1974), n'est pas non plus une allusion politique, et ceci pour la simple raison que le superstitieux Camarade [Ceaușescu] abhorrât le noir funéraire en matière de vêtements.

◀ *Les sections consacrées au lion et à la licorne, suivies par le début de la section de la panthère dans le* Bestiaire *de Philippe de Thaon. Deux dessins représentent une licorne avec son petit (en bas de la première colonne) et la mort de la licorne, le chasseur et la jeune fille. Manuscrit d'Oxford, Merton College Library, 249, f. 3r (début du XIII^e siècle).*
Courtesy of the Warden and Fellows of Merton College Oxford.

▼ *Philippe IV le Bel tué par un sanglier. Scène peinte dans le manuscrit de Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1128, f. 346v, détail (milieu ou troisième quart du XV^e siècle). L'image accompagne le chapitre 23 du livre 9 de Boccace,* De casibus virorum illustrium *(1355-1374) dans sa traduction française faite par Laurent de Premierfait (1400).*
Source: https://biblissima.fr/.

ÎNMORMÎNTAREA

LA

ROMÂNI

STUDIŬ ETNOGRAFICŬ

DE

S. FL. MARIANŬ

MEMBRU ALŬ ACADEMIEI ROMÂNE.

EDIȚIUNEA ACADEMIEI ROMÂNE.

BUCUREȘCI
LITO-TIPOGRAFIA CAROL GÖBL
16, STRADA DÓMNEI, 16
1892.

— 5 —

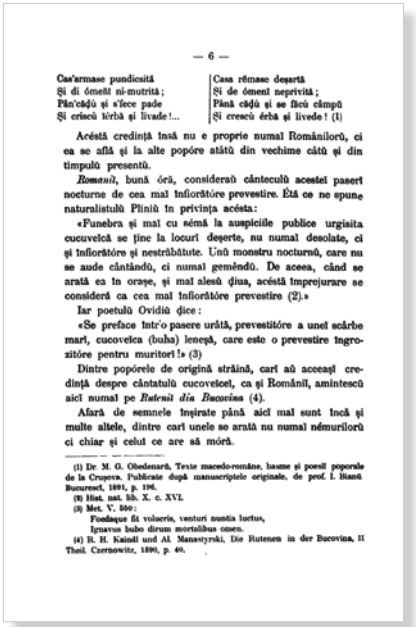
Apoĭ și unŭ cântecŭ *macedo-românu* din Crușova, care sună precum urmézĭ:

Cucuvéua 'nbufinată
S'nu t'aflaĭ d'iu t'aĭ aflată !

Çi eștĭ ahăt blăstimată
Șahăt multŭ 'nfiermecată ?..
Pi care casă aĭ stată
Șĭ pi cal ugiac aĭ cântată,
Dĭt thimeliŭ s'aŭ rĭvărtată
Șĭ'mĭnĭi-lĭ toțĭ aŭ murită !
Cas'acea çi te alinaĭ
După çinăr dĭ cântaĭ,
Era unŭ celnicŭ mare,
Çi ot-le 'lĭ n'avea măsurare,
Șĭ'rghilele cu dioțĭ,
Ci-șĭ păsceа pi tu livĕțĭ;
Callĭ cu lópe mișticate
Șĭ mule multu mușate
Avea hillĭ, avea nurorĭ ;
Toțĭ cu lețe ș'cu fecĭorĭ.
Pi casă, de anda 'lĭ cântaĭ,
Par'că strof-lu lĭlĭ băgaĭ,
Ot-le lĭlĭ se'ngălbeziră
Șĭ pân' de una lĭlĭ supsiră
Mule ș'callĭ tu'nă mucéră
Păscŏndu se'nfărmăcară
Iepile se'ndrăcinară
Șĭ tu fătăliu tóte crăpară,
Tihtusiră hillĭ, nurorĭ,
Cu fețe, cu toțĭ fecĭorĭ,
Giucară până putură
Șĭ toțĭ sum loc ascumpĭ fură !

(1) Adică: n'aĭ maĭ fi fostŭ pe lumea asta.
(2) Cal, carĭ păsceа turma de cal.

Cucuvale înbulnată,
Să nu te fi aflatŭ de unde te-aĭ aflatŭ ! (1)
De ce eștĭ atâtŭ de blăstĕmată
Șĭ stătŭ de multŭ întristătóre ?...
Casa pe care aĭ stată
Șĭ coșulŭ pe care aĭ cântatŭ,
Până 'n temelie s'aŭ dărămatŭ,
Șĭ omeniĭ toțĭ aŭ murită !
Casa aceea pe care te suișĭ
De cântaĭ după cină
Era a unuĭ mare proprietarŭ de oĭ,
Ale căruĭ oĭ eraŭ nenumĕrate ;
(Avea) și erghelĭ cu *gardiaș* (2),
Carĭ păsceaŭ prin liveț ĭ ;
Calĭ și lepe la unŭ locŭ amestecaț ĭ,
Șĭ catârĭ fórte frumoș.
Avea fiĭ, avea nurorĭ,
Toțĭ cu fețe și cu fecĭorĭ.
Pe casă de când ĭĭ cântaĭ,
Par'că i-aĭ adusŭ nefericire,
Oile i se 'ngălbejirĕ
Șĭ pân' la una-i murirĕ.
Catârĭ și caĭ într'o mlaștină
Păscŏndŭ se otrăvirĕ.
Iepele rĕmase însărcinate
Șĭ la fătare tóte crăpară.
Oficeră fiĭ, nurorĭ.
Cu fețe, cu toțĭ fecĭorĭ
Zăcură până puturĕ,
Șĭ toțĭ sub pământŭ furĕ ascunș ĭ !



— 6 —

Cas'armasĕ pustiĭcită
Șĭ di ómeț ni-mutrită ;
Pân'căçŭ și s'fĕce pade
Șĭ crĭscŭ ĭérbă și livade !...

Casa rĕmasĕ deșartă
Șĭ de ómeni nepovĭită ;
Până căçŭ și se fĭcŭ câmpŭ
Șĭ crescŭ ĭérbă și livede ! (1)

Acéstă credință însă nu e proprie numaĭ Românilorŭ, ci ea se află și la alte popóre atâtŭ din vechime câtŭ și din timpulŭ presentŭ.

Romaniĭ, bună óră, considerauŭ cânteculŭ acesteĭ paseri nocturne de cea maĭ înfiorătóre prevestire. Ĕtă ce ne spune naturalistulŭ Pliniŭ în privința acésta:

«Funebra și maĭ cu sémă la auspiciile publice urgisita cucuvelcă se ține la locurĭ deșerte, nu numaĭ desolate, ci și înfiorătóre și nestrăbătute. Unŭ monstru nocturnŭ, care nu se aude cântându, ci numaĭ gemĕndŭ. De aceea, când se arată ea în orașe, și maĭ alesŭ ziua, acéstă împrejurare se consideră ca cea maĭ înfiorătóre prevestire (2).»

Iar poetulŭ Ovidiŭ ziçe :

«Se preface într'o pasere urâtă, prevestitóre a unei scărbe marĭ, cucovelca (buha) leneșă, care este o prevestire îngrozitóre pentru muritorĭ !» (3)

Dintre popórele de origină străină, carĭ aŭ acceași credință despre cântatulŭ cucovelcei, ca și Româniĭ, amintescŭ aicĭ numaĭ pe *Ruteniĭ din Bucovina* (4).

Afară de semnele înșirate până aicĭ maĭ sunt încă și multe altele, dintre carĭ unele se arată nu numaĭ némurilorŭ ci chiar și celuĭ ce are să mórĭ.

(1) Dr. M. G. Obedenarŭ, Texte macedo-române, basme și poesiĭ poporale de la Crușova. Publicate după manuscriptele originale, de prof. I. Bianŭ. Bucurescĭ, 1891, p. 196.
(2) Hist. nat. lib. X. c. XVI.
(3) Met. V. 550 :
Foedaque fit volucris, veteris sunctia luctus,
Ignavus bubo dirum mortalibus omen.
(4) R. H. Kaindl und Al. Manastyrski, Die Ruthenen in der Bucovina. II Theil. Czernowitz, 1890, p. 40.

▲ *Couverture et pages 5-6 (chanson de la chouette) de l'édition princeps du livre de Simion Florea Marian,* Înmormântarea la români: Studiu etnografic, *Bucarest, Carol Göbl, 1892.*
Source: https://www.archive.org/.

FC : L'une des chansons les plus difficiles à comprendre sur le double LP des 'Chantefables' est 'La Chanson de la chouette' (*Cântic-lu a cucuveauă-lliei*). À la fois archaïque et exotique, la langue aroumaine où se coulent les paroles peut être à moitié comprise, à moitié devinée par le public roumain. Contrairement à l'ancien français de la chanson de la licorne, la distance n'est plus ici d'ordre chronologique, mais géographique. Or, les Roumains de Roumanie, au moins ceux des années '70, n'avaient pas beaucoup d'opportunités d'entendre parler l'aroumain. Pourquoi avoir choisi ce texte pour le LP ? Cela a-t-il un rapport avec les discussions sur l'ancienneté des dialectes aroumains dans les Balkans ? Aviez-vous eu, d'une manière ou d'une autre, l'intention d'illustrer un niveau 'ancien' de la langue roumaine ?

ȘF : Mon grand-père maternel, trois quarts allemand et un quart français, avait rencontré ma grand-mère dans le manoir d'une parente par alliance, propriétaire terrienne dans le comté d'Argeș. En 1917, notre occupant allemand y était, si vous voulez, campé avec trois ou quatre autres camarades. Le dîner se faisait souvent chez les hôtes, civilisés comme eux, et francisés, jusqu'à ce qu'une idylle éclatât entre Friedrich-Willhelm et Pauline. Ils se marièrent d'ailleurs dès que la guerre eut pris fin. Ma mère, Yvonne, est née en 1920 à Mannheim. (Je devrais l'appeler *Mamannheim* !) De retour, après six ans, en Roumanie, il dut revenir, au bout de six autres années, en Allemagne, alors sous la République de Weimar, pour une intervention chirurgicale au niveau de la colonne vertébrale, suite à l'impact d'un shrapnel sur le front. L'opération fut un fiasco, ce grand-père absent et invisible restant jusqu'à sa mort dans un sanatorium, captif dans un fauteuil roulant. Il est mort en '42, dans un bombardement allié…

Peu de temps après, ma grand-mère s'est remariée avec un monsieur aussi grand que doux et grisonné, au nom étrange, pour nous, – *Vanghelie* – un Macédo-Roumain de la région d'Ohrid, ottomane à l'époque, serbe après 1913. En 1915, il a fait ses adieux à sa nouvelle belle-patrie, la Serbie, qu'il a désertée pour s'embarquer, après bien des péripéties, pour l'*Amérique-Amérique* (!). Où il a vécu pendant cinq bonnes années. C'était un polyglotte des Balkans. Outre le grec, le bulgare, le serbe, le turc, une touche d'albanais et, enfin, l'(a)roumain, tout ce qui lui manquait était l'anglais ! Voici pour qui j'ai introduit, entre les vinyles, cette chanson exotique, languissante, de la chouette. La source du texte est bien celle indiquée en amont : Simion Florea Marian, *Înmormîntarea la Români. Studiu etnografic*. J'étais content de la découvrir dans un tas de grimoires poussiéreux dont je lui ai fait don aussitôt ! Mais nous étions seuls à le savoir…

CRISTINA BOGDAN (CB) : Le texte de la chanson 'Phoenix' est une transposition en vers (très fidèle, presque tous les éléments étant conservés – 'neuf ans', 'Livan', les ailes regorgeant d'odeurs agréables, l'holocauste au sens originel et la résurgence de ses propres cendres) de l'histoire de l'oiseau Finiz dans le *Physiologue*. Nicolae Covaci a déclaré que vous aviez utilisé les 'Livres populaires' (*Cărțile populare*) de Nicolae Cartojan. Mais il y a aussi certains éléments de la description du *Physiologue* que vous avez passés sous silence (par exemple, le fait que l'oiseau se nourrit du Saint-Esprit ; ou la renaissance de l'oiseau comparée à la Résurrection du Christ). Étaient-ils trop manifestement chrétiens, n'auraient-ils pas passé la censure ou plutôt n'étaient-ils pas faits pour susciter votre intérêt dans ce sens-là ? Dans les vers chantés sur le LP demeure toutefois l'expression 'nourri de rosée sans plus' (*hrănit cu numai rouă*), ce qui pourrait faire allusion à la rosée recouvrant la manne dans les versets d'Exode 16:13-15, empreints d'une signification eucharistique. Combien de ces choix étaient aléatoires et combien étaient déterminés par la nécessité de ne pas réveiller les cerbères de la censure ? Pourrait-on comparer ce cas à celui où vous avez dû écrire 'stravromorphe' à la place de 'cruciforme', averti de l'impossibilité de contourner la censure autrement ?

▶ *Phoenix dans un manuscrit (vers 1270) du* De avibus *de Huegues de Fouilloy (1096/1111-vers 1172). Couleurs tempéra, feuille dorée, encre sur parchemin. Feuillet: 19.1 × 14.3 cm (image 7 1/2 × 5 5/8 in.), Ms. Ludwig XV 3 (83.MR.173).*
Le manuscrit a été produit en Flandres mais il rassemble les enluminures produites à la cour parisienne. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. Ludwig XV 3, f. 74v.
Courtesy of the Getty Open Content Program.

Est ꝫ aliud uolatile
qđ dr fenix. Hoc
figura gerit dñi nri
ihu xpi: q̄ dicit in
euangelio. Potestatē
hꝫ ponendi aiam
meā- ꝫ iterū sumēdi
eam. Ppt hꝫ uerba
uerā sunt iudei: et
uolebāt eū lapidare.

Est ꝯ auis i ỹdie
prōbj q̄ dr phenix.
De hac philosophus
dicit. qđ expletis .d.
gentis annis uite
suę. uenit i lignis
lybani. ꝫ replet ueſ
q; alas suas diuisis

ȘF : Que ce soit en mai ou en juin 1975, les Phénix, comme moi, manquaient cruellement de temps. La maison de disques Electrecord nous avait fixé un jour (en fait deux : 48 heures !) pour l'enregistrement. « Nous », c'est une façon de dire, car j'avais déjà joué mon rôle, en tant que parolier. Pour les musiciens, l'enregistrement aura été, je suppose, un cauchemar, la maison de disques indigène étant d'une mesquinerie sans bornes, frisant non seulement la pingrerie, mais (qui pis est) le manque de professionnalisme. Il ne fut guère question de prévoir une dernière révision, un ultime peaufinage… D'où quelques inadvertances. La dernière chanson du LP n'est pas ce qu'elle devait être, mais une improvisation sans le souffle de la grâce. La version conservée par les 'Textes pour Phénix' (Bucarest, Litera, 1976, p. 49-51) est beaucoup plus proche de ce qui est, aujourd'hui, 'L'oiseau Phénix' (*Pasărea Phoenix*), la fin solennelle du livre, à savoir :

PASĂREA PHOENIX

'Sacrum Soli id animal…'
(Tacite, *Annales*, VI, 34)

I.

Fie să se-ntoarcă cel ce, singur, harul
are de-a renaște, curățit prin jarul
arderii de sine; cel hrănit cu-ambrozie,
la Livan, de Duhul: pasărea cea roșie.
Fie să-i descuie,-n cea mai sfântă haină,
cel ce „Nu ne duce in ispită",-ngaimă:
gazdă,-n Iliopol, fie-i, bună, ava
celui ce, sihastru, ține-se din slava
Duhului, ani nouă; pentru ca, la finea
lor, să-i mai rămană celui ce din sinea
proprie se aprinde, să ia foc, să ardă
'n repede văpaie de lumină-nvoaltă.

II.

Cât (albă paranteză) oul
cu,-n sine,-nfășuratu-i ins,
un athanor e, neîncins,
din care nu se-alege noul

întraripatul soare: pui
de pajură, în cunostință
de sine (purpură nestinsă
prefulgul său, cât încă nu-i), –

adună-te, și tu, și vezi-ți
viețile,-ntr-însul, ca-ntr-un bulz:
și, ca viței, ai să zburzi,
apoi, pe verdele livezii !

III.

Iată că renaște cel ce, singur, are
darul de-a se-ntoarce, curățit prin mare
foc; duhovnicește, cel hrănit cu-ambrozie
'n varf de chedru verde: cumpănă și osie,
nouă ani de-a rândul; după care nouă,
penele-i se umplu de mireasmă nouă;
și,-auzind el toaca, intră, cu suava-i
boare, pe-nserate, in altar, cu ava;
iar de cum se-așează pe jertfelnic, arde
'n repede lumină de văpăi inalte, –
ca să se vădească viu, în zori, și fraged
cel pe-a cărui piatră nu e scris HIC JACET

Or, tous les éléments dont vous déploriez l'absence ci-dessus sont bel et bien présents (à une exception près) dans ce texte final, comme vous pouvez le voir (et entendre) au vu et su de cette version définitive (cf. l'édition la plus récente, chez Vinea, 2015, p. 75-79). De plus, référence y est faite, entre autres, à C.G. Jung (cf. paragraphe II), de nature évidemment alchimique… Quant à l'élément manquant, à savoir « la renaissance de l'oiseau comparée à la Résurrection du Christ », ce n'est pas une quelconque crainte de la censure qui en rend compte, mais bien le fait qu'un poème ne peut et ne doit jà tout dire.

CB : Dans les 'Chantefables', le blanc revient de manière obsessionnelle, dans des contextes différents. Cette option pour une non-couleur me semble loin d'être accidentelle, car le blanc indique simultanément la vie et la mort – dans le folklore, *dalbul de pribeag* ('l'albe d'exil') des aubades incarne le disparu. Dans les 'Chantefables', nous le retrouvons 'sur son cheval blanc' (*pe calu-i alb călare*) et 'blanc-lilas' (*alb liliac*) dans la chanson 'Le meurtre du dragon' (*Uciderea balaurului*); 'serpent blanc comme chaux' (*șarpe alb de var*), 'lait d'un pot d'émail blanc' (*laptele dintr-un ol alb, de smalț*) et 'le lait des brebis au pot blanc servi' (*laptele de la oi în blid alb adus*) dans la chanson 'La mâne de la maison' (*Știma casei*) ; 'caladre blanche' et 'sœur, oiseau habillé en blanc' dans 'L'oiseau Caladre' (*Pasărea Calandrinon*) ; 'ô bon cerf blanc' (*bunule, albule cerb*) dans la chanson 'Philippe et le cerf' (*Filip și cerbul*) ; 'courtines blanches' (*fireaguri albe*) et 'joues albes' (*obraze dalbe*) dans 'Le basilic et l'aspide' (*Vasiliscul și aspida*). Avec le recul du moment présent, comment expliquez-vous cette fascination pour le blanc ?

ȘF : Si Valéry a raison de définir la poésie (ou, plus précisément, le poème), comme « cette hésitation prolongée entre le son et le sens », cette définition est d'autant plus légitime dans le cas de ce que les Anglais appellent *lyrics*, c'est-à-dire le texte d'une composition, – bien entendu, d'une composition strictement rythmée et parfois rimée, selon le canon dit classique (et qui ne précède pas la musique, mais lui succède, comme dans certaines des 'Chantefables').

Or, l'unité minimale d'un tel vers n'est pas le mot, mais la syllabe. Il est entendu que la primauté est donnée au mot oligosyllabique, en particulier si l'on traduit en roumain, français, russe, espagnol, allemand, etc., un texte anglais (soit un sonnet de Shakespeare, soit de simples *lyrics*) débordant de monosyllabes si désespérément désirables. Comme vous l'avez souligné, il ne fait aucun doute que le 'blanc' est, symboliquement parlant, plurivalent ; de sorte qu'il serait impossible de ne pas lui découvrir ou attribuer des significations et des valeurs occultes lorsque vous le rencontrez dans un texte ayant l'air, voire le substrat ésotérique. Le blanc, d'ailleurs, a le maximum d'avantage pour un traducteur ou parolier, car c'est un mot monosyllabique !

P.S. Le mot roumain *alb* est le quasi-palindrome (graphique, mais parfois aussi acoustique) de l'allemand *Blau* 'bleu', de l'anglais *black* 'noir' et du français 'blanc' [n.t. *albe*]. Écrivons, donc, *Blaualb*, *blac*(*k*)*-alb*, *blan*(*c*)*alb* [n.t. *blalbe*]. Pourquoi ? – Parce que… *ludentes fortuna iuvat !*

BG : Une distance se creuse entre les textes chantés et les textes publiés. La chanson serait-elle être une simplification pour le grand public ? Dans la chanson 'Le dauphin notre doux adelphe' (*Delfinul dulce dulful nostru*), le Philadelpe a-t-il été interprété aussi bien qu'adouci ? Le tout en échange d'une fraternité tendrement égalitaire, guère animée par l'attrait du monde au-delà du rivage ? Dans la chanson, nous n'entendons pas encore le 'sodome' (*sodomul*) de l'eau, bien que cela rimât convenablement avec l''homme' (*omul*); on n'entend pas davantage les 'appels' (*chemările*) des 'engouffrés par les yeux caves des mers' (*sorbiți afund de ochiurile mărilor*). La chanson gagne en intelligibilité lisse, sans 'chemins chancelants' (*drumuri șubrede*) et sans auto-compassion. Par ailleurs, dans la

chanson, le destin humain a trouvé son guide, sinon son timonier. Seul le verbe 'ceindre' (*a otărî*) vient dessiner, entre les lignes, une dimension compensatoire. Un lecteur ou auditeur moderne (dés-)obéissant dirait que cette Philadelphie puisse acheminer, obscurément, la pensée là où nulle onde ne saurait nous porter, à l'Âge ou l'Époque dorée: vers cet *American Dream* ondoyant outre-gouffre (*hău*), histoire d'onder ce là-bas qui jadis houla.

ŞF : Après avoir achevé une œuvre, plus ou moins longue, littéraire (un poème, une pièce de théâtre, un roman), on n'est jamais seul (même si ce 'désœuvrement' soudain risque de creuser le vide de l'esseulement), – car chaque auteur a au moins un 'co-auteur' dans ses parages : le lecteur qui 'réécrit' le texte. Vous semblez être (et vous êtes) une lectrice généreuse, toujours 'co-auteure' des textes qui se présentent sous vos yeux. C'est ce qui résulte habituellement des questions souvent difficiles et, occasionnellement, malveillantes (non sans cependant un substrat ludique), qui regorgent d'allusions savantes et de toutes sortes de surprises ingénues… Voici la fin du commentaire : « Un lecteur moderne (dés-)obéissant dirait que cette Philadelphie puisse acheminer, obscurément, la pensée là où nulle onde ne saurait nous porter, à l'Âge ou l'Époque dorée: vers cet *American Dream* ondoyant outre-gouffre (hău) ». Or, « Philadelphie » n'apparaît pas dans le texte – qui n'en porte pas moins, dans sa deuxième version (consultable dans les *addenda*, en regard de la première), le nom (roumainisé) de *Filadelful* ('le Philadelphe'). C'est le grec *Φιλάδελφος*, un « aimant de frères » (iubitor de fraţi). Autrement dit le Dauphin, qui nous aime, alias *Dulful* ('l'Adelphe') en bon vieux roumain.

La Philadelphie, adoncques, c'est et ce n'est pas ce que nous connaissons (et oublions) tous : les polities grecques de ce nom ou la célèbre métropole de Pennsylvanie, – brave centre de la franc-maçonnerie dirigé en son temps par le 'philadelphe' Franklin (ami, semble-t-il, des *Illuminati* et de Friederich [von!] Schiller). Auquel cas, le nom de la colonie nord-américaine est plutôt un quasi-cryptonyme, comme l'*Elysium* de *Freude, schöner Götterfunken*, | *Tochter aus Elysium* qui semble (comme je l'ai vu une fois – mais où ? – dans un livre) être le New York du récemment émancipé Nouveau Monde (sachant que les gerbes des *Götterfunken* avaient donné aussi du fil à retordre au prométhéique M. Franklin). Et voici que mon *unde* (qui est un adverbe) entre en résonance avec l'onde de votre *unde* (le nom), et ceci « là où nulle onde ne saurait nous porter » – puisqu'elle suppose, en tant que telle, des longueurs d'onde différentes, de même qu'une (radiophonique) mise en ondes.

Un non-auditeur (dés-)obéissant (car à l'écoute anticonformiste d'une radio interdite) est, pour l'instant du moins, un simple souvenir. Une nouveauté, en revanche, serait un bon auditeur de sermons pentecôtistes, suivant l'une des émissions de la radio ou la télévision Philadelphia. Les transmissions semblent arriver de partout, depuis New York comme depuis Timişoara. (Entre parenthèses, la chaîne Philadelphie est un fait strictement authentique, que vous soyez pentecôtiste ou non – comme moi). Sinon, inutile de dire que 'Le dauphin notre doux adelphe' est un ancien et durable symbole christique.

VA : *Dulful* ('l'adelphe') et *ştima* ('la mâne') ne se retrouvent dans aucun bestiaire ou physiologue. Le dauphin n'apparaît que chez Isidore ou Barthélemy l'Anglais, dans des encyclopédies. Leurs noms dans les 'Chantefables' suggèrent que les deux animaux seraient des références à la tradition folklorique. Or, nombre d'histoires et de colinde [n.t. chansons de Noël] racontent que les dauphins volent des pommes d'or (e.g. Pamfile 1916, p. 306-312). Cet aspect n'apparaît nulle part dans les paroles de votre chanson, mais je soupçonne que, si vous l'aviez su, il s'y retrouverait, sans doute. Le seul aspect concrètement folklorique de la chanson de 1976 est le nom populaire de l'animal (*dulf* 'adelphe'). Le reste semble correspondre à l'image des dauphins dans les textes des anciens Grecs ou Romains. Une situation similaire caractérise la chanson *Ştima casei* ['La mâne de la maison'], qui parle du serpent domestique, une divinité protectrice dont la couleur est blanche, comme dans les paroles du LP (cf. Pamfile 1916, p. 76-78). Cependant le mot *ştimă* veut dire quelque chose de très différent. Les dictionnaires nous apprennent que son acception transylvaine (régionalisme) signifie 'richesse de lait', en rapport avec les vaches laitières, ce qui suggère que vous avez sans doute utilisé des dictionnaires comme sources de cette chanson. De même, il existe plusieurs contes populaires sur des serpents venant boire du lait dans des pots. Sauf que la *ştimă* ne peut pas vraiment être considérée comme un serpent. Elle est une ondine qui protège les eaux, les forêts ou les trésors plutôt que les maisons. Toutes ces *ştime* sont vouées aux ondes, pas aux foyers (cf. Pamfile 1916, p. 284-287). Par conséquent, la *ştimă* des 'Chantefables' semble être une créature livresque, savamment réinsérée dans le folklore, ce qui la rend extrêmement captivante. Le *dulf* et la *ştimă* jalonnent ainsi les deux extrêmes entre lesquels la création littéraire a pu prendre corps : un ancrage dans la littérature classique et un autre dans le folklore. Y-a-t-il un rapport avec la manière dont Nicolae Cartojan présente le lien entre littérature 'savante' et littérature 'populaire' ?

ŞF : Je commence par le début : l'expression *ştima casei* s'appuie sur un paragraphe du livre de Marcel Olinescu, *Mitologie românească* ['Mythologie roumaine'], que je relis maintenant dans sa réimpression, presque six décennies après l'*editio priceps* (dessins et xylogravures du même, édition critique et préface de I. Oprişan. éditions

DELFINUL, DULCE DULFUL NOSTRU

Dulce Dulf, fratele nostru eşti;
dulce Dulf, frate bun între peşti,
numele-ţi f'ind şi azi,
nume de frate drept,
carele-n larg te scalzi,
valul tăind direpţ.

Ce Filadelf prin grec,
numele tău întreg,
erai şi eşti,
cu dragoste de fraţi,
oameni nemaiaflaţi
şi meşteri peşti.

Frate bun, într-un vechi idiom,
frate bun, peşte bărbat şi om.
Clar călăuz pe mări,
calea ne otăraşti,
aer tragând pe nări,
peşte ciudat ce eşti.

Delfin şi eu prin, cald,
sângele meu, prin salt
şi prin înot,
destinul meu de-al tău,
care ne treci prin hău,
leg şi înnod.

FILADELFUL

Cât mai fi-vei, în sodomul
apei, neam cu omul,
dulfe,
peste glasnic şi neorb,
dă, tu, curs chemărilor
noastre, când afund ne sorb
ochiurile mărilor!

Filadelfule (prin, grec,
numele-ţi intreg),
la mal
du-ne ca pe nişte fraţi
ce ţi-au fost furaţi
de val!

Frate bun, in idiomul
de-l vorbeai cu omul,
dulfe,
peşte care tragi pe nări,
ca şi mine, aerul,
descâlceşte-i oarbei mări,
în fir neted, caierul!

Un, şi eu, delfin (prin, cald,
sângele-mi, prin salt
şi-not),
drumu-mi şubred cu al tău,
ce ne treci prin hău,
înnod!

▲ *Caladrius dans un bestiaire manuscrit de 1250-1260. Feuillet: 21 × 15.7 cm (image 8 1/4 × 6 3/16 in.), Ms. 100 (2007.16), f. 40r. Le manuscrit a été produit en Angleterre. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. 100, fol. 40r.*
Courtesy of the Getty Open Content Program.

Saeculum I. O., 2001, p. 308). (Entre parenthèses soit dit : quand j'écrivais autrefois mes vers sur le 'Serpent' *alias* la *Știmă* de la maison, ma source avait été la première édition de l'opus de Marcel Olinescu [1944], que le temps refoula vers les ténèbres du dehors ; cf. Guillaume Apollinaire, *La Chanson du Mal-Aimé*, v. 181-185 : « Et toi qui me suis en rampant | Dieu de mes dieux morts en automne | Tu mesures combien d'empans | J'ai droit que la terre me donne | Ô mon ombre, ô mon vieux serpent »).

Marcel Olinescu affirmait que : 'Chaque maison a son heur, incarné par un serpent, également appelé la *știmă* de la maison, le serpent de la maison ou l'horloge de la maison. Ce serpent domestique est comme un serpent ordinaire, sauf qu'il est blanc, car il vit dans l'obscurité des murailles de la maison. Celui qui écoute attentivement pendant l'été, en posant son oreille contre la paroi de la maison en argile ou pisé, peut entendre un tic-tac comme celui d'une horloge. Ce tic-tac est produit par le serpent qui remue sa queue en frappant le mur. Le serpent de la maison est doux, il ne mord ni ne fait le moindre mal. Dans certaines maisons, il est si doux qu'il vient manger dans le pot à lait des enfants. Chaque maison (et même chaque homme) a son serpent…' (*Fiecare casă își are norocul ei, înfățișat printr-un șarpe, ce se numește și știma casei, șarpele casei ori ceasornicul de casă. Șarpele casei e întocmai ca un șarpe obișnuit, doar că e de culoare albă din pricină că trăiește la întuneric în zidurile casei. Cine ascultă cu luare-aminte în timpul verii, punându-și urechea lipită de peretele casei de lut sau de văiugă, aude un ticăit ca de ceasornic. Ticăitul acesta e făcut de șarpe, ce bate cu coada sa în perete. Șarpele casei e blând, nu mușcă, nu face nici un rău; ba în unele case e atât de blând, încât vine și mănânca din blidul cu lapte al copiilor. Fiecare casă își are șarpele ei și chiar fiecare om…*).

N'étant pas un auteur folklorisant, j'ai peut-être aussi joué à contrefaire, ci et là, la stylistique de la création et la mentalité populaire. C'était une concession que je faisais par courtoisie envers les Phénix, car ils cultivaient non seulement le Rock, mais aussi le Folk. (Enfin, permettez-moi de noter entre parenthèses que le mot *știmă* se laissait volontiers confondre, à l'époque, avec le mot *stimă* ['estime']. Cette confusion tirait sans doute son jus du slogan dont le premier vers vient écorcher, aujourd'hui encore, nos oreilles : *Stima noastră și mândria* | *Ceaușescu, România* ; ['Notre estime et notre fierté | Ceaușescu et la Roumanie']. Ce que je regrette vraiment, c'est ce détail concernant le vol des pommes d'or par nos amis les dauphins. Mon interlocuteur a raison : si je l'avais connu, je l'aurais introduit dans le texte de la chanson, pour sa couleur, pour son pittoresque. Avec la correction que le protagoniste de la chanson du 'Dauphin notre doux adelphe' a un sens apotropaïque, salutaire, par définition christique, qui explique son 'appel' dans l'autre chanson, l''Invocation', accompagné de regrets et de reproches que le monde d'aujourd'hui soit de plus en plus étranger à l'impératif sotériologique : *eu m-adumbru, frate Dulf,* | *dacă nu prea filadelfa-mi* | *stirpe îți neștie jertfa…* [n.t. littéralement 'Je m'ombrage, frère Adelphe, | car, trop peu philadelphe, | ma lignée méconnaît ton sacrifice…'].

VA : L'oiseau *Calandrinon* n'apparaît nulle part dans les physiologues roumains. Il est absent des textes de Costea le Diacre (1693), Séraphin de Bistrița (début du XVIII^e^ siècle), Andonaki de Berheci (1777) et Jeannot le Diacre (1799), voire du *Physiologue* le plus élaboré, texte anonyme qui suit fidèlement la version de Damascène le Studite (début du XIX^e^ siècle) (cf. Velculescu, Guruianu 2001).

▲ *Caladrius dans un bestiaire manuscrit daté de c. 1277. Couleurs tempéra, encre, feuille dorée et peinture d'or. Feuillet: 23.3 × 16.4 cm (image 9 3/16 × 6 7/16 in.), Ms. Ludwig xv 4 (83.MR.174), produit dans le Nord-ouest de la France. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. Ludwig xv 4, fol. 74r.*

Courtesy of the Getty Open Content Program.

Cependant, cet oiseau apparaît au début de *Floarea darurilor* ['La fleur des dons'], traduite d'après les versions grecques ou slaves du texte trecentesque *Fiore di virtù*. Le texte en vieux roumain dit :

> *Derept aceaea liubovu acesta poate să-lu închipuiască omul spre o pasăre ce se cheamă caladrinon. Ce acea pasăre are așa năravu și înțelepciune: cându-l duc înaintea omului bolnav și easte omul spre moarte a muri, el întoarce capul, să nu-l vadză pre om; iară de easte bolnavul de-a fîrea viu, elu-i caută asupra și toate boalele ies dentru omu atuncești.* (Moraru 1996, p. 119-120).
>
> ['Adonc ce charme, on peut se le figurer sous la forme d'un oiseau que l'on appelle Caladrinon. Or cet oiseau a telle coutume et telle vertu, que, aussitôt qu'on l'emmène devant un homme malade et que l'homme est voué à la mort sans retour, l'oiseau détourne sa tête pour ne pas voir cet homme ; mais quand le malade est voué à rester en vie, l'oiseau l'enveloppe de son regard et toutes les maladies sortent de l'homme sur-le-champ'.]

Nicolae Cartojan (1974, vol. 1, p. 149) lance à l'eau un bref extrait de cette citation, qu'il mentionne au passage entre quelques considérations sur le phénix, le basilic et la licorne. Cependant, cette réédition du volume de Cartojan ne pouvait pas être votre seule source d'inspiration. Je serais tenté de croire que vous avez également utilisé quelques sources occidentales qui s'appuyaient sur le *Physiologue* grec du x^e^ siècle. Je dirais que ces sources n'étaient pas très claires, ce qui vous laissa une plus grande liberté dans la conception du portrait: l'oiseau devient chez vous *albă Calandrinon, cu ochi de mărgean* ['blanc Calandrinon, aux yeux de corail']. Ce détail est absent de la description de Cartojan, mais le *Physiologue* grec nous parle d'un oiseau 'entièrement blanc, sans aucune noirceur' (*ὁλόλευκόν πετεινόν ὑπάρχει μὴ ἔχον ὅλως μελανίαν* ; Zucker 2004, p. 63). Il semble que vous ayez pris des libertés similaires à celles assumées par les auteurs médiévaux. Par exemple, au XIII^e^ siècle, Alexandre Neckam comparait les plumes du même oiseau à la couleur du lait (*plumarum fertur lacteus esse color* ; Wright 1863, p. 378). Serait-ce là ce qui vous conduisit à engendrer cette image effrayante, sans correspondant dans la littérature ancienne : *fiară cu dinți de fier, zimți de fierăstrău* ['bête aux crocs de fer, dents de scie'] ? Ces libertés par rapport aux sources furent-elles conscientes, en accord avec la multitude de représentations de l'oiseau en question, ou plutôt spontanées ? Enfin, l'expression *doctor fără' de arginți* ['docteur sans talents d'argent', cf. gr. *ἀνάργυρος*] vous appartient-elle ? S'agit-il d'une sorte de grande gifle dans la figure des censeurs, qui ne comprenaient pas les subtilités du langage religieux ? Ou plutôt d'une référence puisée à vos sources ?

ŞF : Votre érudition, qui commence par les physiologues indigènes et se termine par celui d'Alexandre Neckam, est telle qu'elle risque de me laisser sans voix. Ce que je peux et dois dire, c'est que cette version de 'L'oiseau Calandrinon' que vous avez citée est la toute première version. Si vous voulez, malheureusement, elle était un peu tirée par les cheveux. Les ictus de la chanson et les césures qui en découlent ont dû être strictement respectés, d'où un certain manque de fluidité dans ces vers beaucoup trop saccadés. La dernière version que j'ai publiée est plus aérée et comporte, en exergue, quatre lignes d'un *Descântec de bubă* ['Sortilège contre le pus'], un exorcisme thérapeu-

tique qui fait référence à deux des plus célèbres médecins de la Chrétienté, les saints anargyres : *Amin, amin,* | *Cosman de Amin,* | *Vracii Domnului,* | *Descântecul Sfintei Marii* [n.t. littéralement 'Amen, amen, | Cosmas d'Amen, | Guérisseurs du Seigneur, | Sortilège de sainte Marie']. Comme vous pouvez le voir et entendre, les noms des guérisseurs en sortent déformés, si bien que Saint Damien finit par devenir une sorte de… fils de saint 'amen' liturgique. Quant à l'oiseau Calandrinon, il n'est pas, en fait, un thérapeute, mais plutôt un excellent diagnosticien qui peut évaluer d'un seul coup d'œil les chances de survivre (ou de succomber) qui restent à celui qui n'est pas épargné par *ceasul rău* [n.t. 'le mauvais heur']. Dans la version *princeps*, celle de la chanson du LP, l'oiseau devient un mécanisme tératologique : *Fiară. Cu dinți de fier. Zimți de fierăstrău* ['Bête. Aux crocs de fer. Dents de scie']. Dans ma dernière version, cette vision trop mécaniciste fut abandonnée…

VA : Il y a aussi la question du nom. En grec, l'oiseau s'appelle *charadrios*, devenu *caladrius* dans les bestiaires latins. *Calandrinon* n'apparaît en tant que telle que dans les versions néo-grecques et slavonnes qui adaptent le mot italien *calandro*, d'où le nom utilisé dans *Floarea darurilor*, version roumaine du texte italien *Fiore di virtù*. Or, il se trouve que le nom *Calandrino* fut donné par Boccace à l'un de ses peintres florentins (Nozzo di Perino). Le personnage apparaît à quatre reprises dans le *Décaméron* et se fait bafouer à chaque fois par ses confrères Bruno et Buffalmacco, pour sa naïveté et sa foi sans nuage aux sorcelleries et remèdes de bonnes femmes. Une fois, on lui fait accroire qu'il est tombé… enceint. Au vu et au su de ce jeu littéraire, seriez-vous tenté de réécrire plaisamment le poème de l'oiseau Calandrinon ou aimeriez-vous plutôt le garder tel quel, en image sacrée ?

ȘF : …

UN QUIDAM BOCCACCIEN: CALANDRINO

(à Monsieur Vladimir Agrigoroaei)

Après des années où Calandrino, un peu idiot et malheureux en peinture, subit les moqueries d'untel Bruno et untel Buffalmacco, il se mit à étudier la critique d'art et à regarder d'un œil ou de l'autre les travaux de peintres tels que Buffalmacco ou Bruno. D'un œil ou de l'autre, mais jamais des deux yeux, car il n'avait jamais perdu la grâce des yeux thérapeutiques, du temps même où tous les gentilshommes et citadins se moquaient de lui. Ses yeux avaient le pouvoir d'illuminer les peintures comme des icônes de Byzance, quand le soleil les incendiait au crépuscule, ou, au contraire, de les faire virevolter spontanément contre le mur, en signe de honteuse pénitence : ils firent de lui plus qu'un critique du *Trecento* – ès arts visuels – voire une sorte de thaumaturge. Après tout, Maître Calandrino était plutôt un fakir, dénué de tout accessoire, à part son superpouvoir oculaire sans pareil : l'hypnose. À le voir de face en train d'opérer à distance parmi les artefacts de tout poil, vous eussiez saisi que sa technique occulte consistait simplement à cligner de l'œil, – de l'œil de droite si l'œuvre valait quelque chose, ou de la paupière tombant en rideau sur l'œil gauche, si elle n'avait guère de valeur. L'angoisse de sa vie était telle qu'il était à jamais hanté par le souci (*Sorge*) de ne pas confondre, par erreur ou courbature, son œil de droite avec celui de gauche, ce qui aurait conduit à de graves et intolérables impairs. Enfin, dernier préjudice rattaché à sa force oculaire : il devait se garder de fixer une fresque de son œil gauche. Pour cause : le travail fût-il mauvais, comment éviter de faire virevolter la fresque du côté invisible sans casser têtes et murs ? Autrement, pour ce Calandrino, il n'y a qu'une seule et vague différence d'ordre strictement phonologique entre 'occultisme' et 'oculisme' (qu'il est cependant préférable d'appeler 'ophtalmologie').

OO : Si le noyau du bestiaire des 'Chantefables' est farci de blanc, sa coquille – la couverture d'origine proposée par Elisabeta (Sepi) Ochsenfeld – était dominée par le noir, avec du rouge et du vert en arrière-plan. Était-ce un choix délibéré ? Même si vous n'aviez pas l'esprit tourné vers les 'cantonnements', les rencontres avec les membres du groupe étaient tout de même fréquentes. Vous souvenez-vous des discussions sur les dessins préparatoires ? (Je laisse de côté la couverture imprimée par Electrecord ; ses 'mérites' reviennent à d'autres 'personnages'.)

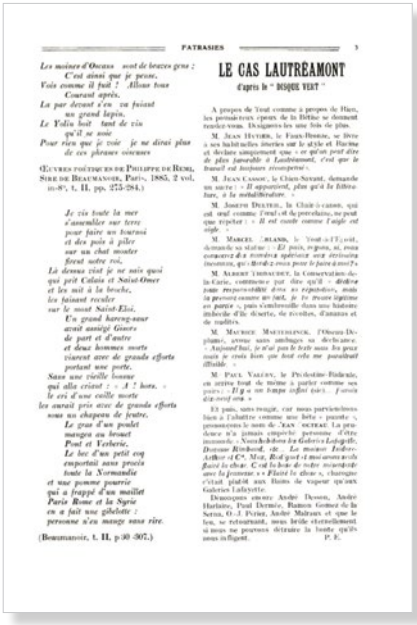
ȘF : L'*editio princeps* du livre (éditions Litera, 1976), suite à la proposition de couverture bigarrée que nous fit la maison d'édition, misait grandement sur le blanc, pour une certaine élégance du mariage du blanc avec le noir, même si son noir était en réalité un gris. L'initiative (a)chromatique m'avait appartenu, ainsi que l'idée d'utiliser sur la première de couverture le soleil alchimique (de *Civitas solis* de Campanella), redessiné, sur mon insistance, par notre bon ami, l'excellent graphiste Iosif (Bibi) Stroia. Pour ce qui est du reste, je n'y suis pour rien (pour des raisons qui commencent à m'échapper, au fil du temps).

VA : On dit que seul un poète peut traduire un autre poète. Salvatore Quasimodo le soutient à haute voix dans la préface de sa traduction des poèmes de Tudor Arghezi. Lorsque vous traduisiez les fatrasies de la littérature en ancien français (*33 de fatrazii*, éditions Art, 2008), suiviez-vous la même logique que Georges Bataille ? Cherchiez-vous les racines de la nouvelle littérature dans la littérature ancienne? Les références à Urmuz et à la poésie d'avant-garde jonchent ce volume. Aviez-vous été attiré par le style quasiment surréaliste ? Ou aviez-vous senti que vous pouviez comprendre Philippe de Beaumanoir mieux que ne le comprennent les philologues qui le dissèquent habituellement ?

ȘF : Que seul un poète puisse interpréter la voix d'un autre poète, voici qui me semble vrai – non sans quelques réajustements. Le traducteur, par exemple, des *Sonnets à Orphée*, à savoir l'alsacien Maurice Betz, eût été un poète vraiment mineur, 'de dimanche' (et aujourd'hui complètement oublié), difficilement compatible avec un génie comme Rainer Maria Rilke, s'il n'avait pas traduit les vers de ce dernier, non pas en tant que poète, mais plutôt en sa qualité de versificateur. La versification est une technique à laquelle nous pouvons tous avoir accès, à condition de savoir compter (de tête), parler à la fée Écho et observer un rythme, un tact (une cadence), et ne pas mélanger, selon les mots d'Eminescu, les 'iambes montants' (*iambii suitori*) avec les 'dactyles bondissants' (*săltărețele dactile*) !

Les traducteurs (de plus en plus nombreux) qui choisissent le vers blanc pour rendre l'art des poètes pour lesquels la rime est quasi souveraine, ne font qu'achever une version juxtalinéaire, bon-marché et dérisoire. Quelqu'un comme Salvatore Quasimodo, cependant, qui se voit en 'sauveur' de nos lettres [roumaines] en Italie (*Il pubblico italiano non ha scoperto da molto la poesia romena. Credo che un certo peso amore per la lirica romena sia dovuta alla mia versione di Tudor Arghezi*) a sans doute reçu, de la part de notre pays, non seulement une somme munificente et un séjour princier en Roumanie, mais aussi une interprétation littérale des vers d'Arghezi (puisque le roumain, pour Quasimodo, devait être un idiome exotique). Il a transcrit ce qui y était écrit, puis a apposé sa signature.

Venons-en maintenant aux « fatrasies ». Je vous avoue que je n'étais pas, comme Georges Bataille, l'orpailleur que vous évoquiez. En revanche, il n'est pas très certain que des auteurs français (ou autres) aient côtoyé Beauma-



▲ *Couverture et pages 4-5 (fatrasies traduites par Georges Bataille) de la revue* La Révolution surréaliste*, 6, 1926.*
Source: https://inventin.lautre.net/.

noir (en son seigneurial… manoir !). Je pense, entre autres, à Max Jacob, Paul Fort, Desnos, Charles Cros etc. ; et parmi les étrangers, un Ringelnatz ou un Urmuz, un Ionathan X Uranus ou un Apunake, un Lewis Carroll ou un Morgenstern, plus ou moins absurdes et ludiques eux-mêmes. Sinon, Beaumanoir & Compagnie (Jean Molinet, Guillaume Flamant ou Watriquet Brassennel de Couvin) ne devaient pas nécessairement être les prédécesseurs d'un « quasi surréaliste » comme Théophile de Viau :

Ce ruisseau remonte en sa source ;
Un bœuf gravit sur un clocher ;
Le sang coule de ce rocher ;
Un aspic s'accouple d'une ourse ;
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent deschire un vautour ;
Le feu brusle dedans la glace ;
Le Soleil est devenu noir ;
Je voiy la Lune qui va cheoir ;
Cest arbre est sorty de sa place.

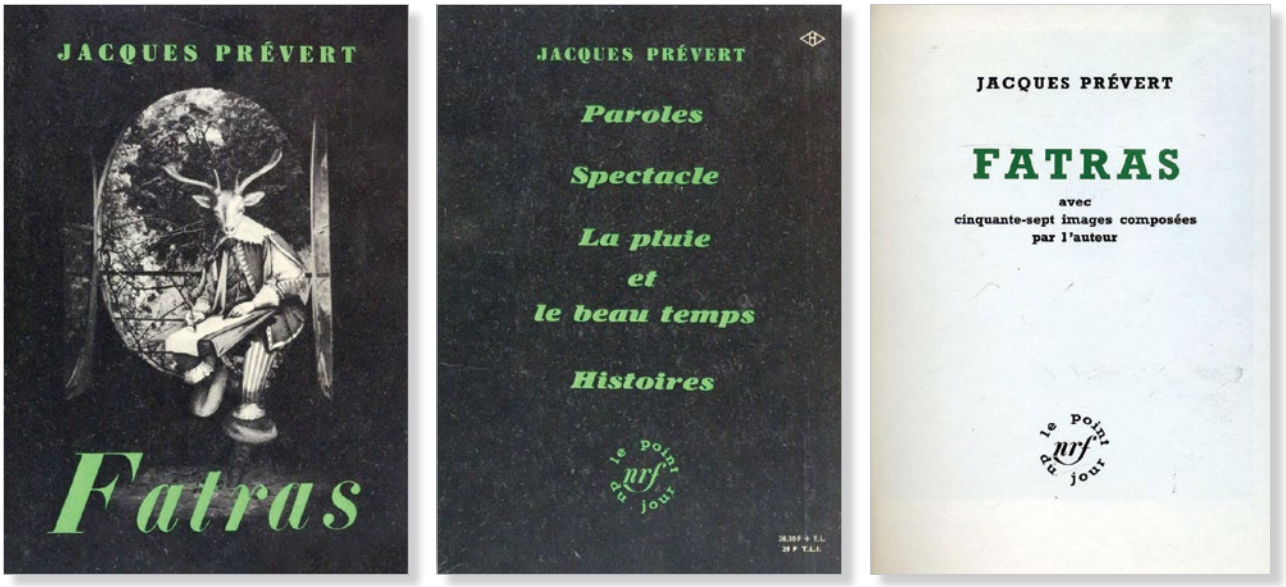
Enfin, la conclusion très inspirée de votre question : un homme contemporain peut-il « comprendre Philippe de Beaumanoir mieux que ne le comprennent les philologues qui le dissèquent habituellement » ? Abstraction faite, dans l'entre-temps, des philologues boudés par la grâce, force est de constater que l'homme d'aujourd'hui, « contemporain », comprend l'insolite de Beaumanoir bien mieux que ne l'auraient fait ses contemporains, qui n'ont jamais eu la chance de voir une pièce de Jarry ou de Ionesco !

BG : Je voudrais ouvrir une boîte de Pandore pleine à craquer de bêtes et de fables interculturelles : le poème à forme fixe. Dans les 'Chantefables' comme dans les '33 Fatrasies', vous étiez tenu d'entrer dans la ronde de la versification (musique oblige !) et de l'isotopie souvent contraignante des sources médiévales. Ce double conditionnement syntaxique-sémantique vous a-t-il été propice ou plutôt asservissant ?

ŞF : Ma première composition en vers (à 14 ans et demi) allait être un rondel ! Je venais de découvrir cette forme fixe chez Alexandru Macedonski. Tendrement, elle m'envoûtait en délicate boîte à musique. Cependant, la grâce des vers de Macedonski (*Ei nu vorbeau, ci ciripeau…* 'Ils ne parlaient pas, mais gazouillaient…' – disons) avait été délogée par un sombre climat rébarbatif, qui n'est pas sans rappeler une autre de mes faiblesses, George Bacovia, que j'émulais en toute fraîcheur: *Cerul plumburiu sloboade* | *Ploi de toamnă triste, reci;* | *Apa în burlane cade* | *Monoton, sunete seci.* | *Zidurile vechi le roade;* | *Tot va roade ea în veci.* | *Cerul plumburiu…* etc. [n.t. littéralement : 'Notre ciel de plomb dégoutte | Froides ondées d'automne frais ; | L'eau dans les tuyaux s'égoutte | Monotone en sons hachés | Les vieux murs rongeant de gouttes, | Elle nous ronge tout à jamais. | Notre ciel de plomb…' etc.]. Sans quoi, puisque je pianotais tant bien que mal au clavier, j'étais porté tout naturellement vers le rondel, vu ses affinités avec les rondos musicaux (dont j'avais bonne connaissance, grâce aux partitions qui passaient sous mes yeux au fil des années).

Concernant le « double conditionnement syntaxique-sémantique » (comme vous dites) je n'y percevais rien d'« asservissant », mais plutôt un stimulus des plus « propices », – sa discipline n'étant pas celle d'une corvée pour ainsi dire soldatesque: elle relevait plutôt d'un jeu aux règles strictes, mais consenties de bon gré.

VA : Dans votre traduction des fatrasies, le nombre que vous avez choisi (33) semble être un hommage à Pascal Kaeser, qui avait composé 33 fatrasies françaises dix ans auparavant (1998) et avec qui (il me semble que) vous partagez une certaine amitié. Vous avez réuni 22 fatrasies médiévales et 11 fatrasies de Pascal Kaeser pour arriver au même nombre, mais vous n'avez pas compté vos propres fatrasies, éparpillées à travers tout le volume, que vous marquez en italique, avec une numérotation différente, comme si vous souhaitiez les isoler des fatrasies traduites. Le glossaire du volume permet de deviner que l'amitié que vous portez à Pascal Kaeser pourrait être liée à la passion commune pour « la littérature à contraintes », mais peut-être aussi au fait que l'auteur suisse ressemble, de par sa formation de mathématicien, à Ion Barbu. Et pourtant, à y regarder de plus près, la fatrasie ne semble pas être une découverte récente pour vous. Des traces d'une fatrasie de Philippe de Beaumanoir affleurent dans *Serenada* ('La sérénade') du livre publié en 1976. Et parmi les fatrasies traduites en 2008, la 'Sirène' des 'Chantefables' lève également la tête ci et là. L'ondine (*rusalca*) qui émerge soudainement dans la traduction de



▲ *Couvertures et page de garde de Jacques Prévert,* Fatras*, Paris, Le Point du Jour, Gallimard, 1966.*
Source: https://www.abebooks.fr/.

la cinquième fatrasie de Philippe de Beaumanoir semble unir les deux versions, chantée et livresque, de la 'Sirène' des 'Chantefables' : *Un cocoș, din cupă | Sorbi Sena, după, – | Nu făr' de rusălci* (p. 18). Quelle est l'histoire de votre relation personnelle avec la fatrasie ? L'avez-vous découverte en 1975 / 1976 ?

ȘF : En décembre '65, quand je venais de prendre la quille, j'ai appris par un ami poète et philologue que Jacques Prévert allait publier un nouveau livre, *Fatrasies*, un mot dont l'étymologie était le 'fatras'. À peine libéré, je souhaitais goûter à cette anarchie promise par le titre prévertien… Mais je n'ai jamais tenu le livre entre mes mains, car le Rideau de fer était difficilement pénétrable. J'avais oublié les *Fatrasies* de Jacques Prévert quand j'ai découvert (pas tout à fait par hasard) les véritables fatrasies écrites il y a huit siècles et un peu plus par Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir.

> « Né de Paris emprès… Compiègne (!) », celui qui a écrit, semble-t-il, – en première absolue – une série de 11 fatrasies, est aussi le père d'un traité de jurisprudence (que Montesquieu appréciait également), à savoir *Les coutumes de Beauvaisis* ; on lui doit même deux romans (ou plutôt *romanz* !), *La Manekine* et *Jehan et Blonde*, écrits au milieu du XIII^e^ siècle, des poèmes courtois ou religieux et 'surtout' – selon l'avis de Jean Dufournet (voir *Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Gallimard, NRF, 1989, p. 350), des *Oiseuses* et des *Fatrasies*. Ces dernières, selon le même, seraient « … une poésie dénuée de sens [qui] révèle, dans l'ensemble de [l'œuvre de Beaumanoir, n.a.], deux particularités : le refus de fermer et l'obsession des situations limites ». Quant à la fatrasie en tant que telle, « … c'est un ensemble de 11 strophes de 11 vers chacune, consistant en une sextine de pentasyllabes et un quintil heptasyllabique, dont la composition rigoureuse ne saurait relever de quelque genre populaire ou folklorisant, puisqu'elle se refuse à toute improvisation, puisant son contenu à plusieurs traditions du Moyen Âge: les *impossibilia*, le *devinhal* provençal, les vers mensongers (*Lügendichtung* en allemand), le jeu parodique ou satirique, le cycle renardien. L'option pour le nombre 11 n'est pas aléatoire non plus : en numérologie, ne marque-t-il pas l'excès, l'illimité, la violence, la dissonance, l'initiative strictement individuelle au détriment de l'harmonie cosmique… », etc. ?
>
> [trad. d'après Șerban Foarță, *33 de fatrazii*, Bucarest, Art, 2008, p. 65-66]

Passons enfin à Pascal Kaeser, un nom qui, …

> … lu à l'envers et en acronyme [K. P.], se… capétianise (tout comme, peu après 1789, Louis XVI de France était devenu untel « citoyen Capet », - sous la coupe de son bon vieux patronyme d'Hugues, fondateur, en 987, de la grande dynastie française.)
>
> [trad. d'après le même livre, p. 73]

Pascal Kaeser est…

> un auteur helvète contemporain de solide formation mathématique (cf. aussi *Jeux mathématiques et Mathématique des jeux*), émule de Queneau, *sui generis*, – auquel il donne la réplique, pour ainsi dire, dans les *Nouveaux exercices de style* (1997) – et adepte *ipso facto* d'un OuLiPo poussé à l'extrême. Sa fantaisie ludique, sa virtuosité et son humour 'froid' subtilissime sont presque sans précédent. En tant que cultivateur d'une soi-disant « littérature à contraintes », qu'il pratique de manière savante et cocasse, docte et ludique, il vient à bout de tout « obstacle » scribal: hétérogramme, hétéropangramme, pangramme, holorhyme, calembour, acrostiche, homovocalisme, monovocalisme, pastiche, cryptogramme, sextine, ballade et, *last but not least*, fatrasie… Inépuisable dans une simple glose marginale, Pascal Kaeser a aussi la prodigieuse faculté de jongler, *ad libitum*, avec la limite et l'illimité, dans les domaines et directions les plus divers(es) : de la « grammaire » au photogramme, du « design » de la phrase en tant que telle au merveilleux « dessin » fractal.
>
> [trad. d'après le même livre, p. 73-74]

Quant à l'« amitié » entre nous deux, elle n'en est malheureusement qu'une « à travers les temps et les modes » ! Nous ne nous sommes jamais parlé, nous ne nous sommes jamais écrit. Dans un sens, nous sommes des abstractions, lui et moi… Le lien entre l'auteur suisse et son traducteur en roumain n'est que l'œuvre de Mlle Laura Albulescu, l'incomparable coordinatrice de la collection *Dulapul îndrăgostit* ['Le placard amoureux'], aux éditions Art, qui ont publié la plaquette. – Quand la question des droits d'auteur a été timidement soulevée, l'auteur n'a réclamé aucun honoraire ! Nous ne saurions trouver les mots

pour vous remercier, cher Monsieur Pascal Kaeser…

P.S. Lorsque je découvrais le dadaïsme, ainsi que (à peu près à la même époque) la fable d'Urmuz (que Tristan Tzara avait également connue, quand il était encore 'triste sur ses terres'), je n'avais aucune idée qu'il y eût des 'fatrasies' – même si je bricolais, pour ainsi dire, des 'dadaïtés' (c'est-à-dire des 'fatras'), comme la suivante :

Coasta de Azur închis
pentru inventar Alice
care fuși aleasă Miss
Litoral 100 bis…
Circum circa citra cis
te-am citit în manuscris.

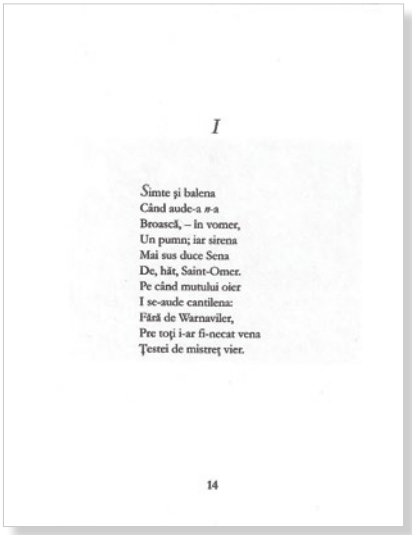
Si je reproduis ces vers ici, ce n'est pas pour… leur valeur, qui est nulle, pas même par nostalgie pour un temps inaugural et 'abracadabrantiste' (« On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans »), mais pour faire un pas de plus vers la fatrasie. Ou un demi-pas seulement, car la fatrasie, dont le contenu est absurde, chaotique et aléatoire (comme tout 'fatras'), a une forme stricte, une géométrie sempiternelle et nacrée comme la coquille d'une huître, dont le noyau est fait de limon. Eh bien, si je délimite fermement dans la plaquette mes fatrasies à moi, au nombre de cinq, des autres fatrasies, c'est parce que, pour étranges qu'elles soient, elles ne sont guère dénuées de sens (comme dans cette quasi-définition du jeu à la fatrasie) :

Ele nu au bonz,
Dar au legi de bronz,
Legi de care e
Musai, bruni sau blonzi,
Prinți sau vagabonzi,
S-ascultați! – De ce?…
Căci, devant la porte dorée
A lui… Beaumanoir, les onze
Nu pot face chiar orice…
Nu-i non-senz, nici senz absconz,
Unde regulă nu e!

BG : Le premier pas que vous ayez fait dans ces sables mouvants où le signe linguistique pousse en reverdie, par-delà la distinction signifiant-signifié, fut la chanson de la Licorne, d'après Philippe de Thaon (inoubliable apparition, cette fille *cu sânii în floare şi dulce* ['douce, aux seins fleuris'!], qui *mi-l adastă ca pe un stăpân* ['se morfond dans l'attente de son seigneur d'amour']. Puis la traduction, de plus en plus libre, s'est métamorphosée en une danse faite d'émerveillement, de *resverie*, de transcendance, si bien que les 33 fatrasies ne nous sourient point aujourd'hui dans une édition bilingue, mais bien dans un roumain à la sève d'espéranto diachronique, inter-spatial et inter-temporel, qui se déploie en toute liberté, savamment et sans pédanterie. Les notes qui accompagnent votre traduction des fatrasies témoignent de cette érudition qui les sous-tend, à la fois souple et aguerrie. Si vous deviez concevoir un « Glossaire » ('sous réserve de la présence ou de l'accord des parents' !) pour les 'Chantefables', quels signes étoilés (*) et éclairants comprendrait-il ? Et pour tous ces poèmes plus proches de nous, qui jaillissent en latin, français, anglais, allemand et italien, pourriez-vous imaginer un *rosarium florale* ou un mode d'emploi ? Dans quelle langue-« cible » ?

ŞF : Je l'ai déjà dit ou effleuré en réponse à une question précédente. Quand j'ai commencé à « écrire des vers », vers l'âge de 14-15 ans, j'avais derrière moi quelques années de piano-forte. Les premiers poètes que j'aie lus, de mon propre chef et non sur l'ordre de mes maîtres d'école, étaient Alexandru Macedonski et George Bacovia. Les rondels de Macedonski me semblaient être, pour ainsi dire, de véritables boîtes à musique. C'est ainsi que j'ai été amené à en composer un moi-même, mais je l'ai bien trempé dans la pluviométrie automnale de Bacovia. De ce bain ambiant, il sortit, rien à dire, un vrai rondel. Hélas, il eût mieux valu que rien n'en sortît! Ceci dit, mes propres débuts étaient plutôt des rebuts, mais ils m'ont fait persévérer. J'étais devenu de plus en plus obstiné. Je pouvais bien avoir quelque chose à dire, mais je ne savais comment le faire, et alors je devenais formaliste (qualificatif infâme durant la 'Décennie obsessionnelle' [des années '50]). La forme primait sur le fond, comme on dit, et la rime faisait partie des difficultés formelles. Elle n'est cependant pas un simple accessoire périphérique : chez tant de grands poètes, elle s'avère être un facteur strictement constitutif (et par conséquent *sine qua non*) de la poésie (comme par exemple dans la *terza rima*, chef-d'œuvre de Dante). Je suis visiblement irrité par ces traductions en vers blancs (à la manière d'un Anatol Baconsky) de tant de dizaines de textes dont l'original comporte des rimes. Cet exercice littéraire se compare, en quelque sorte, à la reproduction en noir et blanc d'un objectif en couleurs (ou, si vous voulez, au blanchiment spectral de la plupart des édifices de l'antiquité). Or, voici qu'un beau jour, en poursuivant mon jeu formaliste, j'ai eu la surprise de composer (sans

▼ *Couverture, page de garde et page 14 (traduction d'une fatrasie de Philippe de Beaumanoir) de Șerban Foarță,* 33 de fatrazii, *Bucarest, Dulapul îndrăgostit, Editura Art, 2008.*



le savoir !) un calligramme (rimé, pas seulement figuratif) : mon texte avait la forme d'une tour. Ça commençait de manière monosyllabique : *turn* ['tour'], et se prenait au jeu de grandir progressivement en volume : *turn* | *nocturn* | *de alabastru…* ['tour | nocturne | d'albâtre…']. Aujourd'hui, je ne me souviens plus de la suite, mais je préfère l'imaginer comme une *ala* | *bala* | *portocala* [n.t. comptine du genre *Am stram gram*] ! Même après avoir découvert la musique de Debussy, je n'ai jamais démordu de ce soi-disant tonalisme. Je lui ai même consacré une poésie-pastiche (imbécile) inspirée du pseudo-vers-libriste Ion Minulescu : *Debussy cântat-a ploaia* | *Şi grădina* sous la pluie… | *Do, re, mi, fa, sol, la, si,* | *în acorduri şi arpegii* | *a cântat-o Debussy* [n.t. littéralement : 'Debussy chanta la pluie | Jardinant 'sous la pluie' qui | Do, ré, mi, fa, sol, la, si, | Par arpèges et harmonies | Fut chantée par Debussy'] etc. C'est ce que j'ai fait jusqu'à l'aube de mes 20 ans, quand, lors d'une saison de vacances prolongées, j'ai soudain recouru au vers blanc. Hemingway venait de mourir et je voulais lui rendre hommage (à la Walt Whitman). Ce n'était pas grand-chose, mais je commençai dès lors à cultiver de plus en plus assidûment l'atonalisme scribal (pour revenir bientôt, malcontent, aux classiques).

Enfin, pour répondre à votre autre question : quels seraient les inconvénients que je ressens lorsque j'écris des poèmes à forme fixe et quels seraient, en contrepartie, les bénéfices que j'en tire ? Par rapport aux formes totalement libres ?

Les désavantages ? Tout le monde peut les deviner. La rime, par exemple, est une sorte de tyrannie aux yeux de certains. On les entend beaucoup parler de la « tyrannie de la rime ». Pour d'aucuns, c'est vraiment une camisole de force. Mais ce n'est pas une camisole de Foarță! ce dernier disant, comme Piccolino dans la 'Chronique de Noël' de Ion Luca Caragiale (*O cronică de Crăciun…*, 1907), que « la rime, cher patron, est mon souci minime » ! Quant aux avantages, tout le monde les devine aussi. Il s'agit d'un exercice d'ingéniosité et de souplesse, d'une épreuve laborieuse à franchir et, par-delà tout orgueil enfantin, d'une (grande) « difficulté vaincue ». De toute manière, si l'enfant Picasso n'avait pas peint, disons, de manière ultra-académique, adieu le cubisme à venir – ce style aux confins duquel l'objet demeure toujours reconnaissable, bien qu'il fût réduit en lambeaux. Je ne réponds pas aux toutes dernières questions, n'étant pas trop friand d'énoncés improbables ou, si vous voulez, contrefactuels.

BG : Pourriez-vous nous raconter comment est née la 'Sirène' ondine (*rusalcă*) ? Comment y avez-vous fondu la « traîne » (*trena*), la « Seine » (*Sena*), la « trirème » (*trirema*) et la « cantilène » (*cantilena*) ? Le fait est que, en quelques ondoiements de ventre, elle a eu droit à son « Sérénissime » (*Serenissimul*), mais aussi à l'« anathème » (*anathema*) ou la « géhenne » (*gheena*). Le langage religieux au moût de fatrasie et à l'air de seigneurie fut engendré par celui même qui fait ondoyer le corps stérile de cette Sirène porteuse de mort. Ou de miel ! À l'exotisme d'algue, aux langueurs de perclus, à la nudité tournant à vide. D'ailleurs, lorsque le chevalier est appelé à épouser son sens d'être, à ses noces étroitement humaines, ce qui perce est une certaine angoisse de prendre la mer, au-delà du mât ontologique, par-delà le référent et le signe, au large du grand Jeu. Un simple « hélas! » (lat. *vae* ; roum. *vai*) fait chavirer jusqu'à l'ancre perdue de l'écuyer. Et la chanson est placée sous le signe du « Ne fût-ce arrivé, ô Seigneur » (*N-ar mai fi fost, Doamne*) – sans verser dans la dévotion, cependant. Au manque de fruit, faute de pont à rejeton? (*Cu dor de rod şi pod a plod?*) Comment imaginer aujourd'hui l'émergence du mot « sirène » et de son cortège de rimes subtiles ? Dans quel abîme indicible le désir d'altérité incarné par la « baleine » de Philippe de Beaumanoir, a-t-il pu s'engouffrer? Comment le « buste » (bust, version publiée) est-il apparu à la place du « ventre » (*pântec*, version chantée) ? Et comment le « jeune niais » (*băiat nătâng*) est-il devenu ce « Sire » convoitant ataviquement une reine à lui ?

ŞF : Pour paraphraser deux vers célèbres de Guillaume Apollinaire, à savoir : « Elle était si belle | Que tu n'aurais pas osé l'aimer » (1909), je dirais que… « La question est si belle | Que tu n'aurais pas osé y répondre » !

BG : En interprète d'oeuvres en ancien français et (con)frère de Paul Éluard en matière de travaux voluptueux, comment la « Sirène » sans « Sérénade » vous apparaît-elle dans cette édition française promptement renouvelée ? Traduire, serait-ce pétrir d'une grâce neuve la pâte d'autrefois, ou bien refaire, pour les oreilles d'aujourd'hui, les histoires d'hier ? Comment percevez-vous sa régénération de l'« être » au tréfonds de la « signifiance » ? Arrive-t-il à réveiller nos sens à ce parfum d'antan, fidèle à l'esprit plutôt qu'à la lettre, même quand il (de)joue la « remembrance » par la « mémoire » ?

ŞF : Lorsqu'il interprète la sacrée « Sirène » de l'allégorique Philippe de Thaon, Paul Éluard devient encore plus vulnérable à ce qui lui est propre (à ce qui lui appartient

Fin de la section de l'autruche, section de la salamandre et début de la section consacrée à la sirène dans le *Bestiaire* de Philippe de Thaon. Représentation d'une salamandre dans la colonne de gauche et d'une sirène (tête de femme, plumes d'oiseau et queue de poisson : *hic sirena pingitur et facies eius ut mulieris usque ad umbilicum pennas et pedes volucris, habens et caudam piscis*) sur la colonne de droite. Manuscrit d'Oxford, Merton College Library, 249, f. 6r (début du XIII[e] siècle).

Courtesy of the Warden and Fellows of Merton College Oxford.

Paul Éluard, *La poésie du passé du douzième au dix-huitième siècle. Première anthologie vivante de la poésie du passé,* vol. 1: *Le moyen-âge*, Paris, Club français du livre, 1953, p. 1, 3, 4:

Philippe de Thaon écrivait en Angleterre au début du XII[e] siècle. Son Bestiaire, premier du genre dans notre littérature, reprend un héritage antique à travers la tradition populaire, inaugurant ainsi la longue lignée moraliste des poètes et des conteurs qui se servirent d'animaux pour critiquer et enseigner les hommes.

Serena en mer ante cuntre tempeste cante
E plure en bel tens itels est sis talens
E de femme ad faiture entresque la ceinture
E les pez de falcun e cue de peissun
Quant se volt dejuer dunc cante alt e cler
Si dunc l'ot notuners ki naiant vat par mers
La nef met en ubli senes est endormi
Aiez en remembrance ceo est signefiance

Sirène la mer hante, dans la tempête chante,
Et pleure par beau temps, car tel est son caractère,
De femme elle a la forme jusqu'à la ceinture
Et les pieds du faucon et la queue du poisson.
Quand se veut réjouir, elle chante haut et clair.
Et quand l'entend le nautonier qui va sur mer,
Il en oublie sa nef et bientôt il s'endort.
Gardez-en la mémoire, car cela a du sens.

dous pz ad de Oisel dous eles ad. halt ne uole ne
uuste tue Sereine ki tauel dit de ciel en sun eslenc
Ciel cunuist sun tens qm ele pundrat tut tens
Bien set q pundre deit qm une estele uer-
Un egle ad anuu lesper le dunt pluma en junner
cha cun an se apert sanz engan Ciel allida le
estele uerra une fosse ferat u ele set oes pundrat
la u tablun ferat de co les cumandat. Si trost cum co ad
fait ublie let lat e del chaudr del soleil sabat.
del soleil par raisun li oes eschaufent e oisel en
naffrent. Ulli uenent a uue gm chose signifie
Hic Aelida pingr. allegorice mettuz. Sacez i
est oisel de nustre essample bel. Ico fait hō sene
q deit ad espuse. Sel oes guerpist en tre pl am
den q guerre. Celui q le engendra la mere q l por
fa nur cels de sun lingnage tant. de cent ta
ges si cum funt cent chanuines. Sunt hūme e
sunt mo ne. Al ciel dunc auret de uur le ben q il
frunt. Al ciel deuent garder al estele ou nel. Si cum
la beste fait gm ele set oes lat. Sil laissent al
mort en seuelir le mort. Li guerpissent le mund
les richeises q il unt. Al ciel unt esp ance de regn
fanz d tance. Deit d unir a tute gent cest signe
fiement. Ne uoil ore pl de li mettre de altre uoil gm.

Silio. une beste cume fait cim le tard escr. De li
dit Salemun q en real maisun deit estre e
querre pur essample d une cr. Cphilologs de la
Beste dit pluz. Il ele est de tel nature se ele uent par
aquent al feu ardant serrad. s en cel le defendrat.
Tant. fiel de la beste li est de tel estre feu arder ne
purrad en liu u ele serrad. Se engbrer ne auendra
en lui u ele serrad meindre co. gm signefiance aut
en remb ance. Hic silio pingr in mod la cerce. a
designar hoiel iram sup anmel. deo placent el Beste &
tel baillue cest humel signifie. Cum fud Ananias

cum fud azarias. e cum fud misael qui dui ser
urent bel. ast cest del feu ardant issirent dui
loanges. e cum dund nul dec pur uer en sun esc.
e sent pol en itre dec q li filz dei q sul fei sun mi
uenit. feut. leuns uustisouent. Co. lentendent
ki fei ad sulement sa de feu mal nauerad ne en
fern nel arderat. S cunt hume ure de fei si cum dec
nostre lei. Si mal dec pur uer en sun esc. li ser
hum q fei ad q mi feu passerad sa mal ne lui frad.
ne pol ne lui bisserad. Ceste nat un unore en
altre nun salamandre. dec si cum dec en esc. En
point les mun pomes enuenim al pur u charnad
leue enuenim ad Dre fin ceste raisun de alt gm cai.

Sereine en mer hante. grie tempeste chante e
pluie en bel tens. Sil talente. Si de femme ad feu
ture entesq a la ceinture. Si let pe de faucun e cue de
peissun. Dnt se uant de uoler dunc chanter hait e
clers e dunc lor nom q hait nagger en mer. Sa
nef mer en ubli sorel. endormi. dure en remem
brance co. signefiance. Hic Sereina pingr. Facel
cum mulier. usq; ad umbilicū. pennat. pedet uolucr.
habūs. caudam pisc.

Cel sereinel qui sunt. Richel sunt de cest mund. la mer
mustre cest mund. la nef gent qui sunt. e lalme.
nomer. Hef cest qui deit nagger. Sacher. mustre
fer sunt. les richeises del mund. lalme e le cors pecher
co. nef e nom lalme en peche dormir. en lur
rur. perir. les richeises del mūd mult gm mueillet
sunt. Sel pawlette e uolente par peent pnnent
e noent. Pur co de tel faleun les sereinel peinti
li riche hom pole de lui la faine uole. Sel pot
de tre ignorance nor gm se feingne en ch ie reddre wem
gre serena gander in tepestate. Sereine. de tel estre. q
ele chante en tempeste. co fait richece al mund.

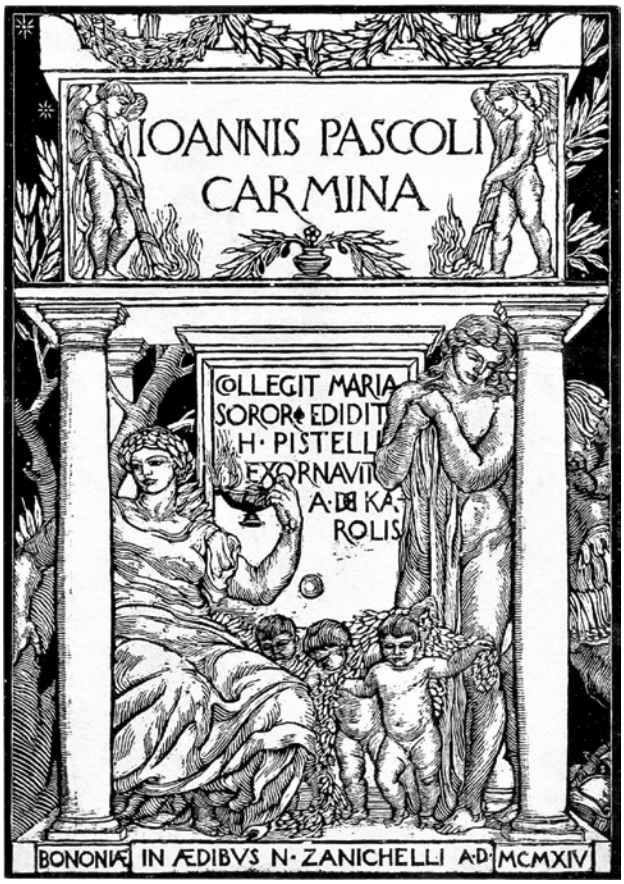
Ūre riche hom co fiunt. Co ē chanter en tempeste q̄nt riche este: fiel maistre q̄ hom pur li se peine e oeure a turment. la leece ne en bon mal pluner e plaint une teul. Ūre hom dunec riche este e pur deu la despuelle lorel: bel oree sa richeste pluie sacher co signefie richelee en ceste ure.

Une bestre cuū q̄ elefant appelum. Dr est en sun eſcr̄ philiolog̃ dre lle: beste entendable nest suuent fournable. Ūre cel reul nendure q̄ de fouuerad dune uarc en ouuerre la femme de od sa pur eſq̄ al paraul u hom fud p̄mes mes. illoc unc arbres nest grandrago na co: del fruit p̄mes enūt la fem mede en plur. pur sū madle en gingā. illi len fait manger. Ūre cel fruit mange unt lorel se q̄ undrūt. lur nature fiūt par quei fouuerunt. la femme le gette li cūe faire dett. Pur ceme del dragun fouure sun foun. en une eawe pfun de. ſq̄ a sun uentre en lunde. e fors del eawe eſtert li dragun. le pndrent ure uif le mangerent. v senel lo ocurert. li madles sembad sun foun garderat. pur ceme del dragun. la garde sun foun. Aiez en remembrance co: Ūre signefiance dre elephantel pīgnurent in aqua paruenel: dracō.

Geste de rel baillie eue e adam signefie li al seuure paraul creature fiurent mis u li spent enmat q̄ p̄mes les rem prat p̄ le fruit del pumer q̄ illur fiut mangier sur le defens de deu e pur sa uoleure p̄mes eue en mangat ea adam en dunā. Ūre enseūt fiunt ceste bestre. en ceste mūd. Ū remembrent le fait del ancien forfait. Ū eue e adam fors firent q̄ puis en mer chaurent. e puis engendrerent e lur peche plurerent. hic adam ⁊ eua ⁊ serpens ⁊ arbor pinguntur. Mer ceste mund signefie. sulunc alle goue. Ū mul sumel fount le diablel: dragunl. En mer sunt tempeste ⁊ pluie e mal ore. Ū sulemēt sunt al mūd tre e plur grent cum fund. p̄ co p̄ad deu en sun salt. illi. fai mei salf sire deu de mer. e de tun peste.

Ūre diablel ot tant q̄ adam fud enfrant de sun fiunt paraul ure fiurme emul. Ūre ouuie auent q̄ hom auer deuerte le lui dunc trebuchat par loguel q̄ il perdat. Pur co uolt esluller adam e sa muller. mult fiut a adam grene sun filz occiſt en ure. e p̄ co li filz deu unt de la maiestre. e p̄ hom chaun p̄st en Ūre peine le mist. puis dona a sa gent a tut ferm fundement. Sur pe mul assist a pier nul a pst. Ū sur pere eſcrist se oreisun ihesu ēst. Ū pere signefie ne lerrai nel mist die ferm esta bilire u deus mist ad pose. Ūre dunc fil mesium. pat nost dunc e si deū ture. ie uel ēst heurer. Ūre par sa passiun a nū redempciun hic ostūdit q. ost elephanz serpentel ⁊ uenenū fugat. Ū philiolog̃ de elephante dept la u los arderat. v la pel bruillerat del o dur q̄ en ihesu les spent chacerad e uenim e ordure tel: sa nature issi ueūt sunt surmūte serpente uenim e ūmune co dit lettre dunc par les ouurel de deu e par sa peste. De fae tura elephantū ⁊ natura ⁊ q̄m capuntur. Ū y sidorel q̄ de elefant del. Ūre sunt a destrueture e de los unt faite Ū les dan q̄ il unt nurel de yuoire sunt. Al gambel par nature nad q̄ une iunctura. Il ne pot pas gesir q̄nt il se uolt dormir. car se cuilche estert p̄ sei ne leue pert. en lui de cuilcher lui estoit apuiet. u a arbre u a mur. i dunc dort a seur. Ū la gent de la tre q̄ le uolent q̄ prent le mur enfundent u larbre u ferrure. Ūre le elephant uendrat. Ū lui se ipuerad. larbre ule mur charnad e il trebucherad. Ū issi facement le p̄nent cele gent q̄ sacer li elephant q̄ il mūt en la tranc. La femme le en ure sun filz emz q̄ ſert ure. dout anz le porterad en ūs cūcueiad. Ū treis anz uuerre en inde maur sunt.

Ce grandragona ra ei n q̄d uals q̄m cognoiscerur. Ū grandragona dous relet ra unel ad. Ū relet faccurel unt cūe hūe e femmel sunt. la feme le racine a femme ad medcine la femele: foillue cūe foille de larcue. li gadlet toillez: si cūe la beste: par engin: coillue cūe en q̄l baillat. Hom qui la dert cuillir ceur la dert fuir suef e belement q̄ nel aruche raiere p̄ uis p̄ge-



◀ Fin de la section consacrée à la sirène dans le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, suivie par l'histoire de l'éléphant. Le premier dessin représente la naissance d'un bébé éléphant dans l'eau (*hic elephantes pinguntur in aqua parientes*) pour le protéger du dragon (*draco*) qui peut le manger. Manuscrit d'Oxford, Merton College Library, 249, f. 6v (début du XIII^e^ siècle).

Courtesy of the Warden and Fellows of Merton College Oxford.

▲ Frontispice de l'*editio princeps* des poèmes latins de Giovanni Pascoli, Bologne, Zanichelli, 1914. Image du domaine public.

en propre) : un irrésistible don de séduction. Et voici que l'ancien texte devient, à son insu, autobiographique, du moins en partie. Car l'ancien surréaliste est de plus en plus séduit (du moins dans les dernières années de sa vie) par les douces sirènes de la propagande KGB-iste. D'où une odieuse 'Ode' à Staline. Je ne pense pas que ce soit de la naïveté, car il connaissait le PCF de l'intérieur, – il y avait adhéré (avec Breton et Aragon) en 1927, le quittant bientôt, pour revenir en fin de compte, repenti, en son sein, craignant probablement une rechute !

Quant à la version d'Éluard, le « parfum d'antan » ne revient guère, car il manquait pour commencer. La fable de Philippe de Thaon appartient bien au genre strictement didactique, qui, en l'occurrence, est fade, inodore, et aussi sec que l'interprète lui-même, ou peu s'en faut. Sinon, je regrette que la savoureuse « remembrance » devienne ici un terme quasi-technique.

Et voici que l'on arrive à cette belle question d'ordre cosmogonique – à ne pas mettre entre parenthèses – : « Traduire, serait-ce pétrir d'une grâce neuve la pâte d'autrefois, ou bien refaire, pour les oreilles d'aujourd'hui, les histoires d'hier ? » Or, parce que la question bifurque vers une affirmation démiurgique et un élan nostalgique, mon effort pour répondre consiste, disons, à refondre les deux (même s'il en résulte une assertion à la manière de La Palice') : la traduction est de toute façon ultérieure !

VA : Êtes-vous un poète *cristianeggiante* ? C'est de ce nom que les Italiens désignent Giovanni Pascoli, dont les vers latins apparaissent néanmoins comme le prolongement d'une tradition plus ancienne, initiée par les poètes de la Renaissance du XII^e^ siècle, tels que Matthieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf et d'autres. Or, vous ne suivez pas cette tradition savante, virgilienne-ovidienne, bien que vous ayez affirmé être sensible à l'influence du *Latin mystique* de Rémy de Gourmont (1892). Vous flirtez plutôt avec la poésie goliardique, que vous investissez volontiers d'une valeur chrétienne, même si elle tourne parfois en dérision le sacré. C'est du moins ce qui apparaît comme évident dans 'Nubillusio'. Depuis la plaquette publiée en 1976, votre façon de jouer avec le latin n'est pas sans rappeler celle de l'Archipoète, premier artiste à avoir pleinement conscience de soi, comme dirait un Herbert Marcuse. Parfois, vous avez froissé le 'Stabat Mater'. Et quelquefois vous nous avez servi du latin en salade postmoderne, comme dans votre 'Rosarium florale'. La jonction entre le sacré et le vers goliardique relève-t-elle d'un choix conscient ?

ȘF : Oui…, dans la mesure où je ne pense pas être un *paganeggiante* (c'est-à-dire 'païenisant'). (Si mon ton est plutôt dubitatif dans la phrase précédente, c'est parce que la foi elle-même est impondérablement glissante, parce qu'elle confronte les croyants moins déterminés au paradoxe de Stavroguine, – qui, s'il croit, ne croit pas croire ; et s'il ne croit pas, ne croit pas ne pas croire. Il convient de noter que Dostoïevski emploie le verbe ambigu « croire » dans ses deux sens : le sens fort et le sens commun.) Quant à Giovanni Pascoli, la langue de Virgile est, pour lui, une « langue vivante », ce qui n'est pas du tout mon cas. Quand je cafouille, bredouille et bafouille en latin, c'est comme si je résolvais des problèmes d'algèbre ! N'étant pas un latiniste avéré, il est normal de flirter plutôt avec la poésie goliardique, plus licencieuse et plus compatible, dans l'autre sens, avec les licences poétiques. Bien entendu, ce n'est pas le cas du style «macaronique » ou du « latin de cuisine », ni du poème plurilingue, comme celui d'aval, intitulé 'Papillonnage', qui est bien de moi :

Mariposa
petaluda
papalotl
and so forth,
all three closed,
closed in a bottle
in a bottle without horse.

Closed by Don Ruys, señor
de Medina y de Posa,
qui écoute el ruiseñor
et admire la mariposa.

Petaluda
papalotl
mariposa
schmmeterling
all four closed,
closed in a bottle
closed by Mr. Maeterlinck

(who, in French, is mɛtɛrlɛnk*),*
Grand cordon de l'Ordre de
Léopold, – que Timour Lenk
ne provoque pas: « A nous deux ! »

Mariposa
papalotl
farfallo…

In Orlamonde, –
in his bottle
without throttle,
alle Menschen sind so trottel,
gagâteux [sic !] *est tout le monde.*

Soit dit en passant, le terme *papalotl* n'est pas de mon invention, car il existe bel et bien dans la langue [ou la famille de langues] nahuatl, parlée par environ un million et demi de Mexicains de souche, et signifie 'papillon', – comme en néo-grec, *petaluda*.)

Quant à moi, ma « façon de jouer avec le latin » ne remonte guère aux Goliards que j'ignorais en 1956 (mais pas complètement, car j'avais entendu réciter, sur une platine, des extraits de *Carmina Burana*), quand je découvris Charles Baudelaire et, parmi ses dizaines de poèmes en français, un poème assez inhabituel, en latin, *Franciscæ meæ Laudes* :

Novis te cantabo chordis,
O novelletum quod ludis
In solitudine cordis…

… qu'il faudrait sans doute prononcer, dans la langue de Baudelaire :

Novìs te cantabò chordìs,
O novellètum quod ludìs
In solitùdine cordìs…

Néanmoins, faisant abstraction des difficultés phonétiques, toujours difficiles à surmonter, – transcrivons la glose de Baudelaire à son propre poème non vernaculaire (ce qui explique aussi le mien, si je ne suis pas trop insolent) : « Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine – suprême soupir d'une personne robuste, déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle – est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne ? La mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité. Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du nord, agenouillé devant la beauté romaine. Le calembour lui-même, quand il traverse ces pédantesques bégayements, ne joue-t-il pas la grâce sauvage et baroque de l'enfance ? »

Concernant la fin de votre question, à savoir : « La jonction entre le sacré et le vers goliardique est-il un choix conscient ? », ma réponse est, à trois quarts, OUI, – un dernier quart étant celui du doute quant aux vertus de la conscience. Aussi profane qu'il puisse paraître, l'(uni)vers goliardique garde toujours, à mon sens, une trace de sacralité, qui vient justement du latin devenu idiome liturgique… *Nunc & in saecula saeculorum, amen.*

VA : Dans l'entre-deux-guerres, Mihail Avramescu avait présenté une thèse de licence sur Nicolas de Cues (1401-1464) et partageait la passion de Mircea Eliade pour la *coincidentia oppositorum*, une idée de Cusanus qui justifiait ce qu'Eliade appelait le « modèle mythique ». Vous avez souvent rencontré le prêtre Avramescu à Jimbolia à cette époque-là. Andrei Ujică participait à ces jeux 'jimbologistes'. C'était lui, d'ailleurs, qui vous avait mis en contact. Or, en écoutant les 'Chantefables', je ne peux m'empêcher de penser à la tension des contraires, d'où naît une nouvelle identité, mystiquement révélée. Ce que vous faisiez dans ces vers semble être dans une certaine mesure inspiré par ce que nous savons à propos de Mihail Avramescu. Avez-vous échangé avec lui au sujet de Nicolas de Cues ? De l'âme animale dans la Kabbale ? De Guénon ? Dans quelle mesure Mihail Avramescu lui-même, qui avait adopté à un certain moment le pseudonyme *Ierusalim X. Unicornus*, perce-t-il sous le masque de la licorne (mal) chanceuse des 'Chantefables' ? Serait-ce trop entrevoir ? Ou trop peu entr'apercevoir?

ȘF : Je commence par votre hypothèse, que j'aurais « souvent rencontré » le prêtre Avramescu, à Jimbolia. À l'époque, qui ne compte que trois années environ, ces rencontres auront été, malheureusement, rares, car Jimbolia, ville frontalière, était gardée sans broncher par les gardiens de notre patrie et de nos vies. Le temps était toujours trop court, car limité par le tempo du train régional Jimbolia-Timișoara (et retour). Si limité que dans une période plutôt longue, nous aurons été face à face vingt fois au maximum… De plus, une partie de ce temps partait en fumée (nous étions tous de braves fumeurs de mauvaises cigarettes bon-marché), en petites frivolités mondaines (que le Père Avramescu ne dédaignait pas, surtout quand elles avaient du chien), etc. Quant à Nicolas de Cues, en l'occurrence, je ne me souviens plus si nous en avons parlé. Ce que je sais, c'est que le Père était lui-même un parangon, si vous voulez, de *coincidentia oppositorum*, en sa qualité d'alliage difficilement séparable de gravité à volonté et d'humour. Quand ce charmant alliage venait à se dématérialiser, l'espace d'un instant, et que le Père ne plaisantât plus, je devenais un peu irrévérencieux par contrecoup ; mon interlocuteur me témoignait alors une intolérance à la René Guénon (dont le dogmatisme, selon Cioran, frôlait le fanatisme ; cf. Cioran 2016, p. 303). Sinon, c'est comme vous dites… Malgré le fait que les textes des 'Chantefables' étaient déjà à moitié écrits lors de la première visite à Jimbolia, au seuil d'un printemps nonpareil, la vérité est de votre côté : ils « semblent être dans une certaine mesure inspirés par ce que nous savons à propos de Mihail Avramescu ».

Je m'arrête là, car la nostalgie m'étreint de plus en plus par le cou, – n'ayant plus la force de vous faire d'autres confidences – à part une dernière: je ne savais pas, à ce moment-là (par distraction peut-être) que le Père Michel pouvait guetter « sous le masque de la licorne (mal)chanceuse », muni de l'hétéronyme « Jérusalem X. Unicornus ». Peut-on jamais tout savoir ? J'ajouterais cependant que, si je me souviens bien, « Jérusalem X. Unicornus » n'apparaissait pas encore dans le livre sur les avant-gardistes de l'« archiviste » Sacha Pană. Peut-être n'était-il pas non plus dans la 'Vitrine de souvenirs' (*Vitrina cu amintiri*) de Ieronim Șerbu. J'ai vérifié cet autre livre il y a quelques minutes (aujourd'hui, 17.06.2021, 18h55) et voici, il en est comme je le supposais. Le premier ne peut être vérifié qu'à la bibliothèque – parce que je l'ai offert en cadeau à un bon ami, par malheur décédé depuis plus de 10 ans.

Il y a trois ou quatre jours, un soir, en feuilletant les *Treize livres maudits* d'Arnaud de la Croix (trad. roumaine de Nicolae Constantinescu, Dinasty Books, 2018, p. 93-94), je pensais justement à « Jérusalem X Unicornus » lorsque ces lignes tombèrent sous mes yeux : « On observe en effet que la plupart des 'monstres' que l'on retrouve au sein des bestiaires médiévaux – eux-mêmes héritiers des traités de zoologie antiques – furent engendrés, eux aussi, par hybridation. Ainsi, pour ne citer que deux exemples parmi les plus célèbres, la sirène joint un buste de femme à une queue de poisson, tandis que la licorne se présente comme une jument munie d'une dent de narval (le voyageur Marco Polo, à la fin du XIII^{e} siècle, l'assimilait au rhinocéros vivant sur l'île de Sumatra) » [Croix 2016, p. 97]. Le Père Avramescu eût été ravi de cette synchronicité et / ou entrée en résonance avec le champ informationnel latent qui nous entoure.

ȘERBAN FOARȚĂ, *Nimbul și adierea* ('Le nimbe et la brise')
(fragments choisis d'un texte publié dans *Observatorul cultural*, janvier-février 2015)

Dacă un scenariu iniţiatic (noţiune de luat, aici, cum grano salis) presupune probe, etape, vămi, bariere, „paznici ai pragului" sau „poduri ale spadei", atunci eu, unul, am păşit cu dreptul într-un asemenea scenariu incipient…

Si un scénario initiatique (notion à prendre, ici, *cum grano salis*) implique des épreuves, des étapes, des douanes, des barrières, des 'gardiens du seuil' ou des 'ponts de l'épée', alors pour ma part, je suis entré de plain-pied dans un tel scénario naissant…

Sub aspect (să-i spunem:) exoteric, lucrurile debutaseră cu bine: în Jimbolia, zonă de frontieră (cu aşa-zişii noştri „cuscri", sârbii), orice extraneu era suspect. E pentru ce se impunea, fără excepţie, ca un jimboleanţ să te aştepte, cu acte-n regulă, în gară, pe peron. Pe mine şi Andrei, Andrei Ujică, urma să ne întâmpine un prieten, care, însă, a uitat s-o facă. Descinşi din trenul antedeluvian, am fost împresuraţi de grăniceri. (Îi cunoşteam de un amar de vreme, din, danubiană, urbea mea natală.) Locotenentul de trei stele ne-a dat pe mâna unui caporal, care, cu kalaşnikovul din dotare, ne-a escortat la domiciliul amicului uituc, Valer. „Dacă nu-i recunoaşte, ştii ce faci!", îi spusese, la plecare, lentul. Ce naiba trebuia să facă, – în caz că pe uitucul nostru prieten l-ar fi lovit o bruscă, reală amnezie?!

Sur le plan (disons :) exotérique, les choses avaient bien débuté : à Jimbolia, zone frontalière (avec nos soi-disant 'beaux-parents', les Serbes), tout allochtone devenait suspect. C'est pourquoi il fallait, sans exception, qu'un Jimbolien vienne nous chercher, les bons papiers en main, sur le quai de la gare. Andrei – Andrei Ujică – et moi-même devions être accueillis par un ami, qui, cependant, a oublié de le faire. Descendus du train antédiluvien, nous fûmes encerclés de gardes-frontières. (Il y avait belle lurette que je les connaissais, du temps où je vivais dans ma ville natale au bord du Danube.) Le lieutenant, un trois-étoiles, nous confia en bloc à un caporal, dont la kalachnikov nous escorta jusqu'à la maison de l'ami oublieux, Valer de son nom. « S'il ne les reconnaît pas, tu sais quoi faire ! » lui avait dit l'adjoint en partant. Que diable eût-il dû faire – si notre oublieux ami avait été frappé d'une vraie et brusque amnésie?!

Era în '73, în luna mai, şi foarte cald: jerseul galben mă strângea ca o armură fără glorie. Eram cochet şi mă gândeam cu groază că am să mă înfăţişez distinşilor amfitrioni, ponosit şi tot mai asudat; şi, pe deasupra, mirosind a tren.

C'était au mois de mai '73 et il faisait très chaud : le cardigan jaune me serrait comme une armure sans gloire. J'étais coquet et je prenais en horreur l'idée de me présenter devant nos amphitryons distingués tout défraîchi et dégouttant de sueur ; avec, pour comble, le relent du train.

Cavaler, Valer, amicul nostru, ne-a recunoscut cu uşurinţă, însoţindu-ne, apoi, la destinaţie. De la el, aflasem de Guénon şi de-o anume aversiune doctrinară a Părintelui faţă de Paul Claudel, – în care eu, catolic după mamă (dacă se poate spune astfel), crezusem că mă recunosc întrucâtva.

Valer, notre bon chevalier d'ami, nous a reconnus facilement, puis nous a accompagnés jusqu'à notre destination. C'est lui qui m'avait parlé de Guénon et d'une certaine aversion doctrinale du Père envers Paul Claudel, dans la foi duquel - catholique que j'étais, dans la lignée de ma mère (pour ainsi dire) - j'avais cru me reconnaître dans une certaine mesure.

Cu doamna Avramescu, de altminteri, – pe când Părintele era încă la slujbă – am abordat, după un schimb sumar de amabilităţi mondene, problema lui „musiu" Claudel, în care, dincolo de coaja-i oficială, simţeam un miez de nucă reavănă şi verde.

Par ailleurs, tandis que le Père célébrait la liturgie, après un bref échange de courtoisies mondaines, j'abordai avec Mme Avramescu le problème de 'messire' Claudel. Sous sa coquille officielle, je sentais bien percer son noyau tout frais, tout cru.

Nu ştiu dacă vorbeam chiar despre el, când a intrat Părintele în încăpere. Stăteam cu spatele la uşă, în faţa unei mese scunde. Păşise insonor pe scânduri, încât i-am resimţit prezenţa nesenzorial, ca într-un vis. Am tresărit imperceptibil, întorcând faţa către el: stătea mlădiu şi drept în cadrul uşii, într-o sutană mătăsoasă, neagră, puţin en biais, *inumerabil butonată, – surâzător, dar nu afabil, ci, mai curând, transfigurat. Părea că stă acolo, în prag, dintotdeauna, înscris în marele dreptunghi al unei uşi, altminteri strâmte.*

Je ne sais même pas si c'est bien de lui que je parlais quand le Père entra dans la pièce. Je me tenais dos à la porte, devant une table basse. Il avait marché inaudiblement sur les planches du parquet, si bien que je n'éprouvais sa présence que sous un jour onirique, insensoriel. Je frémis imperceptiblement en tournant mon visage vers lui : souple et droit, dans une soutane noire et soyeuse, innombrablement boutonnée, il s'était arrêté, légèrement de biais, dans l'embrasure de la porte, d'où il m'envoyait un sourire transfiguré qui n'avait rien d'affable. On eût dit qu'il se tenait depuis toujours au seuil de cette porte dont le grand rectangle, étroitement, l'enserrait.

Cozeriei à batons rompus *i-a urmat o alta, îndelungă, nu mai puţin laxă,-n aparenţă, dar dirijată suveran, cu o invizibilă baghetă, de către vrednicul Părinte Mihail, în rol de corifeu al nostru.*

La causerie à bâtons rompus fut suivie d'une autre plus longue, non moins décontractée en apparence, mais qui se révélait souverainement dirigée, d'une baguette invisible, par le digne Père Mihail, devenu, en douce, notre coryphée.

Tocmai trecusem de 30 de ani: aveam tot dreptul la dialectica (lui Platon); eram, crezusem, suficient de bun debater*; ignoram cât sunt de ignorant, — când Părintele ne întrebă, în treacăt, pe mine şi Andrei, cu care trebăluiam la o Antologie a Circului (rămasă-n amânare), de n-am găsit cumva, în acest scop, niscaiva pagini şi în… Kant?!*

Je venais de passer trente ans : j'avais tous les droits sur la dialectique (à la Platon) ; j'étais, pensais-je, un *debater* d'assez haut vol; j'ignorais à quel point j'étais ignorant, jusqu'à ce que le Père nous ait demandé, en passant, à moi et à Andrei, avec qui je travaillais sur une *Anthologie du cirque* (toujours remise à plus tard), si nous n'avions pas trouvé quelques pages à cet effet dans l'œuvre de… Kant ?!

Cele două semne de punctuaţie traduc, în ocurenţă, perplexitatea noastră. Părintele scontase pe aceasta, încercînd

En l'occurrence, les deux signes de ponctuation traduisent notre perplexité. Le Père avait escompté sur cela, dans

o primă decantare (sau… de-Kantare) a discipolilor săi in spe. *El, aşa-zicînd,* koaniza, *coalizându-se cu noi prin antifrază.*

[…]

Aveam să mai cunosc o dată Jimbolia prepenitenciară, peste un an şi jumătate, în noiembrie, de hramul Sfântului Arhanghel Mihail, — când am fost dus la Paza de frontieră, împreună cu soţia mea, Maria, şi cu Andrei, pletosul nostru prieten blond, escortaţi, acum, de două poteri.

Nu-l anunţasem pe Părinte că venim, pentru că vream să-i facem o surpriză de ziua onomastică a lui; dar şi pentru a nu-l mai obliga să ne aştepte pe zăbavnicul peron sordid. Ne adăstase în mai multe rânduri, în pofida opoziţiei noastre, – şi nu pot să tăgădui că, văzându-l acolo, de la geamul spart sau cenuşiu, ne încerca un sentiment de părintească ocrotire.

La Post, stătusem preţ de-o oră, interogaţi cum se cuvine, căutaţi în sacul de voiaj (în care o bucoavnă franţuzească, a unuia pe nume Max Jacob, dăduse loc la varii suspiciuni).

„Şi ce căutaţi la familia Avramescu?"

„Sunt văr cu doamna, cu Sabina!", am spus eu, recurgând, în fine, la o minciună salutară.

Se întunecase; bătea vântul, un vânt ostil, pe străzile pustii ale acelei plate aşezări.

Bucurie, când ne-am revăzut, — dar şi o atmosferă tensionată: se anunţase, parcă, mai devreme, la radio Europa Liberă, *că Alexandr Soljeniţîn fusese pus într-un avion şi expediat în* RFG.

Fumam, nervoşi, în camera ceţoasă, – singur Părintele părând că nu o face necontrolat, cum ceilalţi patru, ci scuturându-şi grijuliu ţigara într-o minusculă scrumieră de forma unui elefant (care, graţie doamnei Macri, e, azi, a mea).

Interesant este că ochiul şi urechea acestei nobile făpturi mandalice şi cosmofore, ce e vehicolul lui Indra şi atributul chakrei mûlâdhâra, *se fac vizibile doar în* intaglio*: în căuşul jucăuşului obiect (pe care Părintele, când nu fuma, îl strângea în palmă ca pe un talisman).*

Îi erau dragi, cu precădere, elefanţii, jocul de şah, Yin-Yang-ul, clovnul Grock, selecta publicaţie „Études traditionnelles" (continuatoarea lui „La Voile d'Isis"), The Phoenix & the Turtle *(a lui Shakespeare), Dante, „numerii", simbologia (nu, însă, şi… jimbologia statuii Sfântului Florian din centrul urbei), Caragiale-tatăl, Ion Creangă, Sadoveanu…*

În paranteză fie spus: la noi acasă,-n Timişoara, un raft de bibliotecă era plin cu Operele,-n şpe volume, legate-n scoarţe cafenii, ale fecundului maestru. Remarcându-le cu satisfacţie, Părintele mă întrebase, într-o zi, dacă *şi* de ce*-l iubesc pe Sadoveanu. I-am spus că îl iubesc pentru… maro! Ripostasem, cvasiimitându-l, în nota humorului său habitual, humor adesea decapant (iscând stupoare sau derută, — ca, între altele, atunci când se dăduse drept admirator al unui* policier *de Victor Eftimiu, cu titlul* Kimonoul înstelat*).*

Imperativul lui Raymond Queneau, anume: „Décaper la littérature de ses rouilles diverses, de ses croûtes…", *ar fi putut fi şi al său. Cu eventualul corectiv că nu atât literatura (ce e, oricum, un „joc secund"), cât crasa sufletelor noastre e, ea, pasibilă de decapare. Ci noi, atâta de capabili, nu ne prea credem… decapabili, devenind cu-atât mai refractari unei operaţii de „albire".*

Din păcate, mie, ca şi lui Andrei Pleşu (ce se destăinuie în preambulu-i admirabil la cartea Monolog nocturn*), Părintele nu-mi va fi fost maestru, în ciuda faptului de-a fi avut, „structural", ca şi „existenţial", „toate datele […] pentru a fi un guru". Noţiunea asta e, în rest, (co)relativă la*

sa tentative d'opérer une première décantation (ou… dé-Kantation) de ses disciples *in spe*. Il kōan-isait, pour ainsi dire, tout en se coalisant avec nous par antiphrase.

[…]

J'aurai retrouvé Jimbolia la pré-pénitentiaire un an et demi plus tard, en novembre, lors de la fête du saint patron l'Archange Michel, – lorsque j'ai été emmené devant les gardes-frontières, avec Maria, mon épouse, et Andrei, notre ami à la crinière blonde, escortés pour une fois par deux escadrons.

Nous n'avions pas prévenu le Père de notre arrivée, car nous voulions lui faire une surprise pour l'anniversaire de son nom ; mais aussi pour ne pas l'obliger à traîner sur le quai sordide. Il nous y avait cherché maintes fois, malgré notre opposition, – et je ne saurais nier qu'en le voyant par notre fenêtre cassée ou grisâtre en train de nous attendre, nous étions bel et bien gagnés par un sentiment de paternelle protection.

Au poste de contrôle, nous fûmes dûment interrogés une heure durant, fouillés à même le sac de voyage (où un grimoire français signé d'un nommé Max Jacob suscita maint soupçon).

« Et que cherchez-vous à faire dans la famille Avramescu ? »

« Je suis un cousin de la dame, de Sabina ! » dis-je, ayant recours, en fin de compte, à un mensonge salutaire.

La nuit tombait ; le vent soufflait, un vent hostile, sur les rues désertes de cette plate bourgade.

Grande fut la joie des retrouvailles ! – mais aussi la tension qui flottait dans l'air : un peu plus tôt dans la journée, *Radio Free Europe* avait annoncé, me semble-t-il, qu'Alexandre Soljenitsyne avait été embarqué à bord d'un avion et acheminé vers la RFA.

Et voici que nous étions cinq à fumer à bout de nerfs dans la pièce brumeuse – seul le Père avait l'air de le faire de façon maîtrisée, en secouant soigneusement sa cigarette dans un minuscule cendrier en forme d'éléphant (qui, grâce à Mme Macri, est aujourd'hui le mien).

Fait intéressant, l'œil et l'oreille de cette noble créature cosmophore et mandalaïque, qui est le véhicule d'Indra et l'attribut du chakra mūlādhāra, ne sont visibles qu'en taille-douce au creux de ce ludique objet (que le Père, lorsqu'il ne fumait pas, serrait dans sa paume comme un talisman).

Il chérissait avant toute chose les éléphants, les échecs, l'entrelacs Yin-Yang, le clown Grock, l'érudite publication 'Études traditionnelles' (la suite du 'Voile d'Isis'), *The Phoenix & the Turtle* (de Shakespeare), Dante, les 'nombres', la symbologie (mais pas la 'jimbologie' de la statue de Saint Florian au centre-bourg de Jimbolia), Caragiale-le père, Ion Creangă, Sadoveanu…

Entre parenthèses soit dit: à Timişoara, toute une étagère de notre bibliothèque abritait les Œuvres de ce maître prolifique, en n+1 volumes aux couvertures brunes. Le Père les avait remarqués avec satisfaction et m'avait demandé, un jour, si j'aimais Sadoveanu et pourquoi donc. Je lui ai dit que je l'aimais pour son… marron ! J'avais riposté en émule, en gardant la note de son humour habituel, un humour souvent décapant (soulevant la stupeur ou la confusion, – comme, entre autres, lorsqu'il avait prétendu être l'admirateur d'un polar de Victor Eftimiu, le *Kimono étoilé*).

L'impératif de Raymond Queneau, à savoir : « Décaper la littérature de ses rouilles diverses, de ses croûtes… », aurait pu être aussi le sien. Avec l'éventuelle correction que ce n'est pas tant la littérature (jeu second, de toute façon) que la crasse de nos âmes elles-mêmes qui peut être sujette à un décapage. Or voici qu'on est trop capables pour se croire vraiment… décapables, et on en devient d'autant plus réfractaires à une opération de 'blanchiment'.

Malheureusement, le Père n'aura pas été mon maître – pas plus qu'il ne fut celui d'Andrei Pleşu (qui se confesse dans son admirable préambule au livre 'Monologue nocturne') - malgré le fait qu'il avait « structurellement », aussi bien qu'« existentiellement », « tout ce qu'il fallait […] pour

aceea de învățăcel. Or, dacă n-ai aluatul fraged (nu moale!) al acestuia din urmă, mentorul își pierde, implicit, obiectul muncii, devenind(u-ți), tot mai mult, străin. Înstrăinare care poate naște, la limită, recrimări stupide sau jalnice procese de intenții. Te crezi un fel de mal-aimé, *când tu, de fapt, „iubiseși rău" (cum recunoaște,-ntr-un târziu, însuși Guillaume Apollinaire). Te crezi, dintr-un orgoliu strâmb, abandonat fără speranță, în derelicție și dizgrație…*

devenir gourou ». Cette notion est d'ailleurs (co)relative à celle d'apprenant. Or, si l'on n'a pas la pâte tendre (pas molle !) de ce dernier, notre mentor perd implicitement l'objet de son travail, s'éloignant de plus en plus. Eloignement qui peut engendrer des récriminations stupides ou des procès d'intentions pathétiques, à la limite. On se prend pour une sorte de mal-aimé, alors qu'en réalité on a 'mal aimé' (comme l'avouera sur le tard Guillaume Apollinaire). L'orgueil tordu fait croire que l'on est abandonné sans espoir, en déréliction et disgrâce.

Unei asemenea ispite, îi dă Părintele riposta (într-o epistolă datată 30 IX 1973, din care reproduc întocmai, — minus î*-ul convertit în* â*):*

Et voici, face à une telle (mienne) tentation, ce que riposta le Père (dans une épître du 30 IX 1973, dont je reproduis exactement le texte avec une mise à jour de l'orthographe) :

Mult iubite — și prea mult frământate — frate al nostru, Șerban,

Notre bien aimé – et bien tourmenté – frère, Șerban,

Cine, oare, dintre noi, ar fi putut fi izbit de asemenea împotmolire a duhului, încât să-ți fi putut atribui înghețul lăuntric al lui Ivan sau al lui Smerdiakov? Până la ceasul atemporal al depășirii unei anumite trepte, Luciferul și Satana (ucigă-l Crucea!) se zvârcolesc, într-adevăr, în străfundurile oricărui pieton (unul momind cu sticloase licăriri și fulgerări dela rădăcina tenebroasă a inteligenții, celălalt împroșcând din coadă scârnave otrăvuri – ca să nu mai pomenim și de extrema congelare stavroghinică, pecetluind mortal ispita deznădejdii…); diavolii însă nu ne răpun – și nici nu ne pot lega de catargul corăbiei lor răsturnate – decât numai dacă „iscălim" pactul. Și, la Domnia ta, cu adevărat nu am văzut primejdia unei astfel de păcăliri posibile: altfel, nu s-ar îmbina, atât de vădit temeinic, verticala intuiției lucide cu orizontala lăcrimării inimii; ceeace ar mai fi de adăugat, cred, în acest răvaș – și în eventuala strădanie a Domniei tale – spre desăvârșirea și transfigurarea acestei Cruci, ar fi surprinderea fecundei taine a Lăcrimării Minții…

Lequel d'entre nous aurait pu être si frappé par la marée basse de son esprit qu'il eût pu vous attribuer le gel intérieur d'un Ivan ou d'un Smerdiakov ? Jusqu'à l'heure intemporelle où un certain seuil est franchi, Lucifer et Satan (que la Croix les tue !) se tortillent, en effet, dans les profondeurs de n'importe quel piéton (l'un par la tentation des étincelles et des éclats vitreux, à la racine ténébreuse de l'intelligence ; l'autre éclaboussant de sa queue toutes sortes de poisons infâmes – sans parler du gel stavroguinique extrême, qui scelle mortellement la tentation du désespoir…) ; mais les diables ne nous trucident pas – et ils ne peuvent pas non plus nous lier au mât de leur navire renversé – à moins que nous ne 'signions' le pacte. Or, je n'ai pas vraiment aperçu le danger ou même la possibilité d'une telle déception chez Votre Seigneurie : sinon, la verticale de l'intuition lucide ne se conjuguerait pas si solidement avec l'horizontale larmoyante du cœur. Je pense qu'il ne reste à ajouter à cette épître – et au zèle éventuel de Votre Seigneurie – que l'éblouissement du mystère fécond de la Pensée Larmoyante, afin d'accomplir en toute transfiguration votre chemin de la Croix…

Cam despre aceasta ar fi voit doar să fie vorba în îndrăzneala din dragoste ce iscase convorbirea noastră – nedesăvârșit închiegată din pricini, cred, exclusiv zodiacale.

À vrai dire, c'est à peu près tout ce que l'audace d'amour avait suscité, dans le sillage de notre conversation – imparfaitement cristallisée pour des raisons, je pense, exclusivement zodiacales.

Dar, precum zici, avem și vom avea câte și mai câte să ne mai spunem, cu răgaz și mai de aproape, privindu-ne (firește) fiecare singura, adevărata, față.

Mais, comme vous le dites, nous avons et nous aurons tant et plus à nous dire, sans hâte, de plus près et de plus belle, en contemplant (bien sûr) le seul et vrai visage de l'autre.

În așteptarea zilei de joi și cu dorirea revederii – caldă îmbrățișare, Părintele Mihail

Dans l'attente et le désir du jeudi de nos retrouvailles – je vous embrasse chaleureusement, Le Père Mihail.

Nu fără (căci in cauda venenum*, – veninul, blând ca un vaccin, al unei ironii inocui, nemaliționse, la adresa dactilografomaniei mele) acest încântător* post-scriptum*:*

Non sans ce charmant post-scriptum *in cauda venenum* – un venin, doux comme un vaccin, porteur d'une ironie inoffensive, sans malice, à l'adresse de ma dactylographomanie :

Îmi închipui că ai remarcat numaidecât că nu am scris cu mașina; drept care cer mii de scuze pentru corecturi și ilizibilitate.

J'imagine que vous avez remarqué tout de suite que je n'ai pas tapé ; en raison de quoi je vous présente mille excuses pour tout ce qu'il y a de raturé et d'illisible dans ma lettre.

Adică (preluând, cu propriile-mi cuvinte, o idee a lui Andrei Pleșu): acestea-s niște lucruri mult prea grave, ca să le luăm cu totul în serios…

C'est-à-dire (en adaptant en mon latin une idée d'Andrei Pleșu) : ce sont là choses trop graves pour être prises tout à fait au sérieux…

Și, totuși, să adaug, grafologic, că, fără bara superioară cuvenită, millesimarul 7 din antet are aspectul unei cruci: 19†3.

Et pourtant je me dois d'ajouter, graphologiquement, que, sans sa barre supérieure, le millésime 7 de l'en-tête a l'apparence d'une croix : 19†3.

Or, cum semnul crucii e și al adunării, 19 *plus* 3 *dă* 22*, – număr asupra căruia nu-i cazul a insista, în ocurență.*

Or, puisque le signe de la croix devient ainsi celui de l'addition, 19 plus 3 donne 22, – nombre sur lequel il n'est pas nécessaire d'insister dans ce cas précis.

O singură, ultimă, remarcă în legătură cu, la finele misivei, adverbialul optativ „mai de aproape", marcând condiția veritabilei relații dintre guru și învățăcel.

Une seule, dernière remarque concernant la fin de la missive : l'optatif adverbial 'de plus près' marque la condition de la véritable relation entre le gourou et l'apprenant.

Noi, din păcate, ne vedeam sporadic, nu fără,-n jurul nostru, diverși inoportuni, iscoade varii, și,-n coastă, cu orarul feroviar: Le train qui doit nous prendre n'attend pas*, – ca să citez din, totuși, Paul Claudel.*

Nous nous sommes malheureusement vus sporadiquement, non sans être entourés de divers espions inopportuns, et menacés en outre par l'horaire tranchant des chemins de fer, qui pendait au-dessus de nos têtes. « Le train qui doit nous prendre n'attend pas », – pour citer Paul Claudel, pour une fois.

OO : Finalement, le père Mihail Avramescu, alias *Ionathan X Uranus*, a-t-il écouté les 'Chantefables' ? Aviez-vous discuté du projet avec lui ? A-t-il lu la plaquette de 1976 ?

ȘF : Lors de notre dernière rencontre (dernière, comme j'allais le savoir plus tard, bien plus tard), je suis arrivé en brandissant la plaquette dactylographiée. J'aurais aimé la réciter moi-même, comme un étudiant assidu dont le professeur fait lire la composition devant la classe entière. Ce n'était pas par vanité, mais plutôt parce que je sais lire mes propres paroles mieux que les autres (fussent-ils acteurs ou critiques). Interpréter la poésie n'est pas 'tomber dans la tentation de la voix', mais savoir mettre la virgule ou le point à sa place : lire artistiquement, c'est rendre le texte 'logique'… Je venais à peine de commencer ma lecture si longtemps attendue, quand un « fan » du prêtre Mihail est apparu inopportunément. Habillé en un uniforme tout neuf, les quatre étoiles argentées sur son épaulette vert herbe, c'était un capitaine de frontière qui lui rendait visite chaque semaine, parfois même plus souvent. Notre inénarrable hôte, en sa qualité de prêtre, ne pouvait guère lui claquer la porte au nez. Le Père Avramescu embobinait, pour ainsi dire, cet informateur avec des philosophèmes apolitiques ou lui proposait une impartiale partie d'échecs à n'en plus finir. Nous avions fait connaissance bien avant et le poulaga me dégoûtait à chaque rencontre de son air faussement amical et familier, comme Javert chez Jean-Valjean… Ma lecture surmontait déjà le sommet de la pile de feuilles, et je commençais à redescendre – histoire de battre le fer pendant qu'il est chaud - ou alors le ferrement (« Battons le fer tant qu'il est chaud ») – mais la visite à Jimbolia semblait totalement ratée. Je louvoyais et lanternais à souhait, si bien que le capitaine a fini par décamper, mais la joie aussi m'avait déserté… tombée à l'eau. Dommage !

Un mois plus tard, je mandais les 'Textes pour Phénix' (éditions Litera, couverture de Iosif Stroia) au bon Père et à sa Dame, non sans un bel envoi, vraisemblablement, car voici, en aval, la réponse de notre cher guide, en minuscules, mais lisible :

La aleasa stihuire, cuviincioasă prețuire;
înaltele Semne (arzânde mistere) menite
să-ndemne cumplită veghiere.
Părintele Mihail *Jimbolia, 1976.*

Pour les vers exquis, mil pieux mercis,
Hauts sont les Signes (ardents les mystères), car voués
À nous faire sombrement veiller.
Père Mihail Jimbolia, 1976.

ANA DUMITRAN (AD) : Nicolae Covaci a récemment déclaré que son père avait été légionnaire [n.t. fasciste roumain des années '30-'40]. Dans une certaine mesure, sa passion pour le folklore et la culture populaire pourrait y trouver une justification. Or, vous étiez bien sûr étranger à cette direction. Le père André Scrima, qui avait connu le cercle du *Buisson Ardent* [n.t. groupe d'intellectuels roumains voués à l'hésychasme] par la médiation de Mihail Avramescu, avouait avoir appris, grâce à une compréhension intuitive, mais aussi à des explications élaborées par les fidèles du monastère bucarestois Antim, la grande différence entre ces derniers et les adhérents légionnaires du fascisme clérical: il y aurait ainsi une « disjonction » de taille : d'une part, un traditionalisme ethnoculturel fracassant et pontifiant, qui finit par échouer dans l'équivoque des nationalismes politiques ; d'autre part, se révélait insensiblement un pressentiment de la tradition orthodoxe, vécue dans la foi et en même temps ouverte à l'universalité de la culture » (traduit d'après Scrima 1996, p. 135). Dans quelle mesure le « buisson » du Phénix pourrait-il être, ne serait-ce qu'un instant, une allusion au *Buisson Ardent* du monastère Antim ?

ȘF : Quand on mettait sur pied le *Buisson Ardent* en tant qu'association mystique-spiritualiste, en 1946, j'avais à peine quatre ans. Covaci & Compagnie s'attardaient encore dans les Limbes. Nous avons eu par la suite toutes les peines du monde à grandir à l'ombre des drapeaux rouges. On ne parlait de sujets épineux qu'à voix basse, c'est-à-dire de bouche à oreille. Au moins jusqu'à un certain âge, tout était confus et dépourvu de certitudes. Les anciens prisonniers politiques (car j'ai connu, dès ma plus tendre enfance et jusqu'à hier, de nombreux représentants insignes de leur noble gent) préféraient garder le silence sur les inénarrables supplices qu'ils essuyèrent du temps de leur « pension complète », comme on disait parfois.

Lorsque le *Buisson Ardent* entra dans le collimateur de l'horrible Securitate [n.t. police politique du pays], et que ses membres fussent sur le point de se voir coffrer l'un après l'autre, cela ne fit pas grand bruit, puisque le groupe ainsi nommé était composé d'une élite d'ecclésiastiques et laïcs, dont le public ignorait jusqu'à l'existence. Quant à moi, âgé de 14-15 ans, je connaissais mieux le groupe Constantin Noica-Dinu Pillat (pas sous ce nom, bien sûr), car l'épouse de Vladimir Streinu était plus ou moins ma parente. Le peu que je connais sur le *Buisson Ardent*, je l'ai appris au fil des années. D'abord sans trop de détails, de la bouche du Père Mihail (mais pas seulement), au printemps 1975.

Par ailleurs, il faut savoir que je n'avais jamais serré la main du leader des Phénix un an et demi plus tôt, quand Nicu, – en mal de paroles, lui et son groupe – m'avai(en)t demandé par un tiers le texte qui deviendrait la 'Petite Gitaniade' (Mica Țiganiadă). Je ne savais pas qu'il avait une mère et un père (vivants, bien sûr) et que ce dernier avait été un disciple de [Corneliu Zelea] Codreanu [n.t. fondateur de la 'Légion de l'archange Michel']. Les explosions ethnicistes du groupe de plus en plus célèbre Phoenix pouvaient constituer aussi un denier donné à… la censure de plus en plus roumainisante de [Nicolae] Ceaușescu et [Adrian] Păunescu… Cela ne veut pas dire que la 'Petite Gitaniade' n'avait pas un substrat ethnique quasi-fantaisiste, car je travaillais avec le matériel du client ! Mais les 'Chantefables' ne l'auraient plus, malgré leur lexique archaïsant. Ce n'était pas un lexique puriste, nonobstant les greffages folkloriques fréquents. Les divers bestiaires où trouvent leurs racines les protagonistes des 'Chantefables' d'aujourd'hui sont généralement cosmopolites, à l'instar de l'Âge Moyen dont ils procèdent. Quant aux éventuelles vagues affinités entre la doctrine du *Buisson Ardent* et les paroles pour Phénix, je dois vous dire à regret qu'elles n'existent pas, ou, si c'est le cas, qu'elles sont strictement aléatoires, le résultat d'aléas objectifs mais non intentionnels. Bien sûr, quand vous dites 'Buisson Ardent', vous dites 'Phénix' ; littéralement, cependant, car Bénou, le fabuleux volatile phénicien ou égyptien, s'auto-incinérait périodiquement pour renaître, presque instantanément, dans toute sa gloire d'origine. D'où quelques similitudes avec le scénario christique, plus récent. Seulement, tandis que la résurrection de l'oiseau est cyclique (même si à des intervalles parfois énormes), celle du Christ n'a lieu qu'une seule fois pour toutes, la fête annuelle de Pâques ayant un caractère purement commémoratif, qui ne contredit guère notre temps linéaire (et non cyclique). Sinon, il est très difficile de chercher (et, quand on le veut, de trouver) des similitudes minimales entre la subtilité doctrinale de la théologie du *Buisson Ardent* et, éven-

Icône de 'Notre-Dame du Buisson Ardent', qui a donné son nom au groupe d'intellectuels et de clercs connu sous le nom de l'Association du Buisson Ardent, *devenus cibles de la répression du régime communiste et incarcérés ensemble pour agissements contre l'ordre social.*

Image précédemment publiée par Museikon *dans l'article de Ioana Ursu, « Perceiving Religious Mysticism in the Key of Political Repression: The 'Burning Bush' Group» (*Museikon, *3, 2019, p. 51-62, Fig. 1 de la p. 52).*

Avec l'aimable autorisation du Monastère d'Antim, Bucarest.

tuellement, un *Andri Popa* ['André le Prêtre', chanson du groupe Phoenix, 1974] ! Ou - pourquoi pas ? – entre un *Andri Popa* et un André Scrima ! Encore une fois, à mes plus grands regrets…

AD : Pensez-vous qu'au niveau du groupe Phoenix du temps des 'Chantefables', votre poésie et l'expérience de vie de ses sujets réels (je pense à la biographie du père Mihail Avramescu) puissent avoir eu l'effet de guider leurs pas, via la réflexion approfondie, vers le domaine religieux ? Aurait-elle produit une 'conversion' ? Dans le cas de Nicolae Covaci, je dirais que non. Il semble être sa propre idole, ce qui est tout à fait naturel chez un homme si doué de force vitale qu'il ne semble avoir besoin d'aucun soutien extérieur, extra-humain. Mais les autres ? N'y a-t-il pas eu d'autres musiciens qui se sont sentis (plus) attirés par la religion après avoir médité à vos paroles aux connotations chrétiennes si visibles ? L'univers de l'oiseau Calandrinon semble avoir laissé du moins une empreinte. Je pense bien sûr à Costin Petrescu, dont les penchants religieux ne semblent avoir été un secret pour personne, du moins dans son groupe d'amis. Avez-vous été parmi les proches avec lesquels il partageait ces croyances ? Étaient-elles marquées par cette érudition beaucoup trop évidente qui distingue les 'Chantefables', au point de provoquer des discussions pour approfondir non seulement intellectuellement, mais aussi existentiellement certains aspects du sacré ? Ou bien ce genre de conversation était-il trop dangereux pour l'époque et évité même par les initiés ? Comme le même Mihail Avramescu.

ȘF : Votre question est quasi rhétorique, puisqu'elle contient sa réponse dans une mesure appréciable. Je ne pense donc pas vraiment que ces textes aient 'converti' quelqu'un. Ou, si c'est le cas, pas tout de suite. D'ailleurs, je ne parlais pas souvent avec les Phénix, qui vivaient le plus clair de leur temps sur les routes, en tournées ou cantonnements. – Parce qu'ils n'avaient pas le temps, littéralement, et non parce que les palabres sur des thèmes sacrés nous aient semblé dangereuses. Par ailleurs, je pense que les 'camarades' censeurs voyaient mes textes comme des pitreries inoffensives (et rien de plus), puisqu'ils n'ont quasiment pas demandé de remplacements, de reformulations etc.

Quant à Nicolae Covaci, sa 'religion' est une religion préchrétienne, plus compatible avec Zalmoxis (il me l'a dit, – ou ne me l'a pas dit, mais il me l'a fait comprendre), le Dieu des anciens Daces, qu'avec Notre Seigneur Jésus-Christ. (Ceci remonte à plus de 20 ans: il voulait que je lui écrive une anti-*Miorița* [n.t. 'L'Agnelle', poème populaire roumain ; cf. sa traduction française en 1854 de la plume de Jules Michelet]. Le jeune berger, loin de se laisser massacrer en toute résignation, devait empoigner la hachette ou la massue pour riposter).

Pour ce qui est de Costin Petrescu, enfin, c'est à peine si je le connaissais (il était sur le point de quitter le groupe au moment où je l'intégrais; ou, comme dirait Cocteau, « J'entrais dans la vie, l'impératrice en sortait, nous nous sommes croisés à la porte. » [n.t. voir André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil, 1969, p. 165], voici une page de journal intime, le mien, en vers, en réplique à son message, oral, lui.

TRENTE ANS APRÈS

Miercuri, 14 mai 2003, ajungând acasă, pe Enescu (stradă adumbrită de platani, dinspre partea parcului, şi tei), i-aud vocea lui Costin Petrescu, pe robot, – după 30 de ani! Ne-am pierdut din '73, când era percuţionist la Phoenix (şi se iniţia-n arhitectură); timp în care, fără barbă (sură), scriam texte, în prezenţa lui Andrei. Cel cu care,-n aşteptarea unei plăci, Mugur de fluier*, mă pozasem prin octombre…*

Ţin bine minte luna, pentru căci străzile erau pustii şi sombre în amurgul care se lăsase (nu cu ţârâita, ci de-a dreptul) pe la 7 fără 26 (cât arată ceasul de la pieptul lui Andrei, ce tinde asimptotic către 7 fără 27). În prelunga seară fără noapte a acelei nesfârşite zile, aerul ne e uşor clorotic: suntem nişte spectre-n alb-şi-negru, – cenuşii penumbre fotofile. În paharul meu nu este lapte, ci un translucid fluid exotic (care, dat pe gât, îţi arde pieptul, dar te face ager, chiar alegru).

Ne prefacem că citim o carte, scrisă, parcă,-n alfabetul gotic, după rictusul savant cu care o priveşte fiecare-n parte. Linişte (sau, numai, nemişcare): foilor nu li se-aude şoapta; ţigareta lui Andrei nu arde.

Fotografic, eu mă aflu-n dreapta; dar heraldic, sunt în partea stângă. Inorogul şi Sirena sunt departe: Cantafabule*-le nu există încă. Nu există decât 'Mica Ţiganiadă', 'Anule, hanule' şi „pasărea de galben"; dar această poză (cu foi albe,-n mâna celui cu şev'lură blondă, şi cu, într-a mea, un rest de galben, galben-auriu, în larga sondă) nu e, totuşi, o potemkiniadă.*

Ţi-o trimit, cum ţi-am promis, Costin, ca s-o foloseşti în propriul „remix"… Scrumul e un capăt de destin, – cu o singură excepţie: Phoenix.

TRENTE ANS APRÈS

Le mercredi 14 mai 2003, je viens de rentrer chez moi, rue Enescu du côté du parc – à l'ombre des platanes et des tilleuls – quand le répondeur me rend, après trente ans, la voix de Costin Petrescu, à l'autre bout du temps ! On s'est perdus de vue en 1973, quand il était percussionniste à Phénix (et novice en architecture) ; une époque où, sans barbe (grisonnante), j'écrivais, aux côtés d'Andrei, mes paroles chantantes. Comme sur cette photo d'octobre, où nous souriions de concert en attendant la galette 'Bourgeon de sifflet' …

Je me souviens du mois, car les rues s'étendaient à perte de vue, sombrement désertes, au fond du crépuscule qui tout d'un coup tomba (sans crier gare) vers 7 heures moins 26 sur la poitrine de mon ami, tandis que la pauvre aiguillette ne tendait (asymptotiquement) que vers 7 heures moins 27. Dans la soirée sans fin, sans nuit, de ce jour d'antan, nous errions dans l'air pâlissant, deux ombres photophiles dans la grisaille, deux spectres d'une vision en noir et blanc. Dans mon verre ce qui écume n'est pas du lait, mais, translucide, un fluide dépaysant qui, bu d'un coup, brûle la gorge, mais rend du même coup l'esprit alerte, voire ardent.

On fait semblant de lire un livre qui semble écrit en alphabet gothique, au vu du rictus savant qui accompagne, au cœur du regard, notre silence cataleptique: les pages oublient de chuchoter ; la cigarette d'Andrei oublie de brûler.

Sur la photo, je suis à droite ; mais en vérité, je suis à gauche héraldiquement. Licornes et sirènes sont au loin : les 'Chantefables' n'ont guère surgi du néant. Il n'y a qu'une 'Petite Gitaniade', 'Auberge, à la berge', et 'jaune d'oiseau'; mais cette photo (où pointent, en triade, le blanc des pages, le blond d'une chevelure, le jaune de ma coupe en dorée dérobade) n'est pourtant pas une vaine potemkinade.

Je vous l'envoie, comme promis, Costin, pour la refonte de votre 'remix'. Les cendres ne sont qu'une charnière du destin – à une exception près, qui brûle, elle, sans fin : Phoenix.

OO : Les chers anges sont eux-mêmes musiciens. Mais sont-ils (parfois) poètes aussi ? Serait-ce une distinction malencontreuse à faire ? Les mots, à leur tour, peuvent bien enfanter des sons et des rythmes. C'est ce que semble suggérer *Hexachordos*, où vous montrez que la Bible n'est pas (simplement) de la littérature, mais de la poésie. Qu'est-ce qui vous a conduit à remodeler les vers des psaumes et des livres de sagesse de la Bible ?

ȘF : Quoi que l'on en dise, vos « chers anges » ne permettent d'entrevoir aucune moquerie, mais plutôt une tendre ironie. (Ce ne sont bien sûr pas ceux dont le prototype est l'ange de Rilke dans ses *Élégies de Duino* : *Ein jeder Engel ist schrecklich* / 'Tout ange est terrifiant'). Bien sûr, eux aussi sont musiciens, ce qui invite les poètes ou les peintres à leur offrir des violes (« mourantes », pour citer Mallarmé) ou de somptueuses harpes (telles que le même en offre à sa 'Sainte' qui jouait, autrefois, de la flûte et de la mandore) dont le 'plumage' angélique reste purement « instrumental », donc inaudible, ou plutôt sonore mais en blanc, comme il appartient à une « musicienne du silence ». J'en reste à Mallarmé, – car, sinon, nous serions immédiatement submergés par le nombre d'anges musicaux (soit choristes, soit instrumentistes) qui apparaissent en vers ou sur toile, rivalisant, par leurs beauté et tenue, avec les innombrables « hiérarchies célestes ». Une mention spéciale, si vous le permettez, doit être faite du chœur des séraphins qui vouent des louanges perpétuelles au Seigneur, notre *Damedieu* :

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni suni coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Enfin, impossible de fermer les yeux (encore moins, les oreilles) sur la *Sequentia II* (du même *Requiem* mozartien), dont les interprètes seraient les sept anges de l'Apocalypse (*et vidi septem illos angelos* […], *quibus datae sunt septem tubae*), qui se tiennent devant Dieu et buisinent à l'ouverture du septième sceau :

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum
coget omnes ante thronum.

Pour le reste, je ne sais même pas si ces (arch-)anges musiciens sont poètes (au sens strictement technique) ; il est tout à fait possible, cependant, que les *lyrics* de nature religieuse-paradisiaque leur appartiennent dans une large mesure. Car, selon les mots d'Alexandru Macedonski (dans sa *Noapte de decemvrie* ['Nuit de décembre']) :

Arhanghel de aur, cu tine, ce-aduci?
Și flacăra spune: „Aduc inspirarea…
Ascultă, și cântă, și tânăr refii…
În slava-nvierii îneacă oftarea…
Avut și puternic emir, voi să fii.

Quant à la « distinction malencontreuse », elle ne peut guère l'être, puisque la notion de chanson était (et sera toujours) ambiguë : le poète 'chante' :

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Sans parler du verlainien *De la musique avant toute chose*, – même si, ainsi, on perd la dernière sentence, la 'conclusion' de la poésie : *et tout le reste est littérature…*

Malheureusement, il m'est encore plus difficile de comprendre ce que mon interlocuteur entend par le paragraphe suivant : « Les mots peuvent eux-aussi engendrer des sons et des rythmes. C'est ce que semble dire *Hexachordos*, où [je montrerais] que la Bible n'est pas de la littérature, mais de la poésie. » Ainsi soit-il !

Enfin, j'ai du mal à répondre au dernier sous-point de la question. Ce n'était pas une décision rationnelle, mais plutôt un élan soudain, irrésistible et, jugeant froidement, dénué de sens. Je ne suis pas un lecteur assidu et systématique des Saintes Écritures. Je préférais la lecture des écrits théologiques savants à celle de la Bible. Mais voici qu'un jour plein de grande amertume, je feuilletais les Psaumes, à part moi, quand je tombai par hasard sur celui qui porte le numéro 101/102 : 'L'oraison d'un pauvre homme à bout de forces, qui verse sa prière aux pieds du Seigneur' (dans l'idiome valaque : *Rugăciunea unui sărman, când e istovit și înaintea Domnului își revarsă ruga*). Je l'ai aussitôt tourné en vers (ou, comme en dirait le génialoïde Luca Pițu [n.t. critique littéraire roumain], je l'ai prestement 'enValachisé' – *învalahizat*), puis je n'ai simplement pas pu m'arrêter. J'étais comme appelé à monter sur les remparts tous les jours vers 9 heures du matin.

En mai, des peintres ravaleurs (embauchés bien à l'avance) ont investi les lieux. Ils m'ont évité tant qu'ils ont pu. Mais quand ils ont commencé à besogner au-dessus de ma tête et qu'ils risquaient de faire dégouliner de la chaux blanche ou de l'argile sur mes cheveux, j'ai improvisé une sorte de ciborium en plastique épais et translucide, sous lequel on serait abrités – l'ordinateur et moi-même – pour deux ou trois jours. C'était en 2007, entre le Dimanche des Rameaux et la Pentecôte.

VA : Les 'Chantefables' semblent dissimuler une réaction authentique à la manière grossière dont Eugen Barbu déployait les archaïsmes. Il les pêchait probablement dans le Codex Caradja [n.t. code civil adopté en 1818 par Jean Caradja, prince de Valachie]. Et vous, aviez-vous un ailleurs bien à vous auquel vous étiez tenté de puiser ? En plus des écrits de Cantemir ?

ȘF : Mon appel aux archaïsmes n'aura pas été, je pense, une réponse dissimulée à la ruée brocantesque du parvenu Eugen Barbu. L'homme était (j'en suis désolé et je vous demande pardon !) complètement antipathique. Je ne mentionnais même pas son nom. Lui, en revanche, mentionnait volontiers le mien: une fois, il a écrit une série de 4 (quatre) articles critiques, dans *Săptămâna* ['La Semaine', n.t. revue d'Eugen Barbu], mi-figue, mi-raisin, dans lesquels il faisait quelques allusions au style que je pratiquais dans mes *Șapte priveliști levantine* ('Sept aperçus levantins', Areal, éditions Cartea românească, 1983). C'est de vous que j'apprends qu'il les « pêchait dans le Codex Caradja ». D'où les lourdeurs de sa phrase enrayée ; tout snob quasi érudit qu'il était, il souffrait d'une stupeur catatonique. (Par ailleurs, si le roman *Princepele* ['Le Prince', 1969] est véritablement de la plume d'Eugen Barbu et non pas d'un 'apocryphe', comme insinué par certains, le 'noir' (ou 'nègre') de cette écriture aura été le même et le seul à s'y prêter, ne s'autorisant la moindre déviation du moule stylistique initial). Quant à moi, je puisais, bien sûr, mes archaïsmes (pas tous – car j'en trouvais beaucoup dans… ma propre dot livresque !) là où je les avais trouvés, sans exception : chez Cantemir, chez Anton Pann, dans la *Țiganiada* ['Gitaniade' de Ion Budai Deleanu], aussi bien que chez les auteurs bien plus récents, s'ils archaïsaient à plaisir, comme Mateiu [I. Caragiale],… À moins que ce ne fût par trop compromettant, je dirais avec Scapin, que « je prends mon bien où je le trouve » ! De plus, le vocabulaire est un patrimoine indivis….

OO : On vous a demandé à plusieurs reprises – et vous y avez patiemment répondu – comment vous aviez entretravaillé avec le groupe Phoenix en général et avec Nicu Covaci en particulier, à la fois pour *Mugur de fluier* [n.t. 'Bourgeon de flûte', 1974] et pour les *Cantafabule* ['Chan-

tefables']. Cependant, même si dans le cas du premier album les choses sont relativement claires, certaines zones d'ombre persistent dans le cas du deuxième LP. Par exemple, Covaci se serait montré « réceptif » – c'est votre mot – en acceptant la proposition d'un bestiaire. Pourtant, comment avez-vous concilié ce que Nicu Covaci entendait par « folklore authentique » (qui allait tourner à la « folklorite », différente, il est vrai, des autres « folklorites » ambiantes) avec le projet symbologique des 'Chantefables' ? Aviez-vous déjà eu une discussion théorique avec lui ou les membres du groupe ? Ou bien ne s'était-elle pas avérée nécessaire, l'album conceptuel vivant par lui-même, de manière autonome ?

ȘF : Je réponds dans un ordre aléatoire, car nos vies elles-mêmes ont leurs propres désordres. Je commence par vous dire que, dans le cas du 'Bourgeon de flûte', les « choses » ne sont pas « relativement », mais absolument « claires » : j'ai dû remplir, au sein de cet LP, quelques pages laissées en blanc, pour lesquelles le jour et l'heure de parution avaient été déjà (strictement) fixés par la maison de disques Electrecord. Et je l'ai fait sans ruiner leur jeu. Même si plus sophistiquées, les chansons *Muzica și muzikia* ['Musique et muzaque'] et *Anule, hanule* ['Auberge, à la berge'], voire *Mica țiganiadă* ['La petite Gitaniade'], ne détonnent pas, à ma connaissance, avec le style Phoenix. Elles n'ont pas été travaillées 'avec le matériel du client', mais elles en gardent quand même la coupe…

Quant à la « folklorite », je dois avouer que, pour moi, l'expression n'aura pas été trop péjorative. En fait, pour Nicu Covaci, le folklore était complètement différent de la « feuille verte » [que l'on entendait à la radio]. L''authentique' impliquait une archaïcité, ainsi qu'une vocation initiatique digne de *Miorița* ['L'Agnelle'] ou de *Meșterul Manole* [ballade populaire du 'Maître Manole']. Autrement dit, un (archéo-)type archétypal ! Sinon, *Pasărea Calandrinon* ['L'oiseau Calandrinon'], *Știma casei* ['La mâne de la maison'], *Vasiliscul și Aspida* ['Le basilic et l'aspic'], *Avis pia* (*scilicet* 'La cigogne') et ainsi de suite, font, comme on dit, bon foyer à la fois avec « la cornemuse » que Ion Barbu voyait « flétrie dans la prairie », à côté de la « flute du chemin » (*cimpoiul veșted luncii sau fluierul în drum*), et avec l'archi-docte symbologie. Ce à quoi je n'ai fait appel que rarissimement et avec tact, tout en m'appuyant sur leur intuition de véritables interprètes.

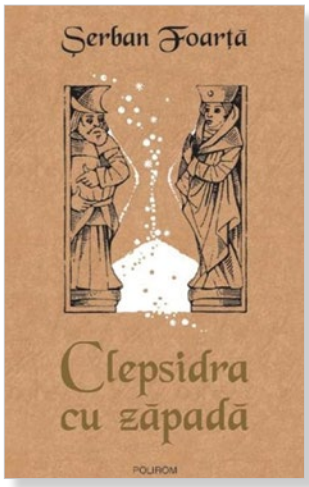
VA : Dans *Clepsidra cu zăpadă* ['Le sablier à neige'] (2003) vous avez traduit François Villon, Bernard de Morlay, Bertran de Born, Eustache Deschamps, Charles d'Orléans et Jehan Regnier ainsi que des poètes français modernes et contemporains. Cette même passion pour la littérature française (ancienne et nouvelle) peut être admirée dans l'*ABC D'AIR* (éditions Vinea, 2012) ou dans *L'endroit est adroit, l'envers est en vers*, avec des illustrations de Tudor Banuș (éditions Integral, 2016 ; éditions Vinea, 2019). Explique-t-elle bon nombre des inconnues des 'Chantefables' ? Et surtout y aurait-il quelque rapport ou affinité avec Romulus Vulpescu, traducteur à son tour de Charles d'Orléans, voire de la chantefable *Aucassin și Nicoleta* (1974), opus que nous avons découvert trop tard et que nous n'avons pas pu trouver ?

ȘF : Les « inconnues » des 'Chantefables' sont / deviennent claires, c'est-à-dire… connues, si l'on recourt à un *bestiarium* suffisamment bien pourvu de termes et de citations pertinents. Il n'est pas besoin qu'ils ou elles transgressent une certaine limite de l'érudition de sens rassis. En tout cas, les textes des livres que vous avez cités, en amont, sont postérieurs d'une vingtaine d'années à ceux que je lisais au millénaire précédent. Leur effet, s'il y en eût un, sur les textes de cette époque-là, serait de les considérer héritiers par bénéfice d'inventaire (et c'est un peu tout).

Pour ce qui est de Romulus Vulpescu, j'étais son jeune et lointain ami, moi qui ai toujours admiré ses interprétations de Charles d'Orléans, François Villon, Rabelais, Jarry & Compagnie. C'était un véritable érudit, méticuleux, le plus clair de son temps, jusqu'au pédantisme. Ceci à sa table de travail ; sinon, il devenait un peu cabotin quand il se pavanait par le monde, péchés véniels au vu de sa méticulosité sans défaut. Par ailleurs, ce qui défie l'entendement est sa politique post-décembriste [1989], que je préfère oublier. De même, la fin d'un sonnet embarrassant : *Sunt mândru că trăiesc în România,* | *Sunt mândru că Partidul mi-e părinte* ['Je suis fier de vivre en Roumanie, | Je suis fier d'être fils du Parti']. – Mais passons outre. Faire des dénonciations littéraires, c'est commettre une délation aussi grave que les autres. Or, la critique (littéraire) a ceci de particulier : ses 'dénonciations' ne visent pas à des poursuites pénales. Les miennes non plus, si je dis que le Villon de Romulus est légèrement rébarbatif, peu fluide par moments et, en raison d'une hypercorrection savante, difficile à lire en l'absence de notes infrapaginales. Cf., entre autres, son *Patruvers* qui répond au *Quatrain que feit Villon quand il fut jugé à mourir* :

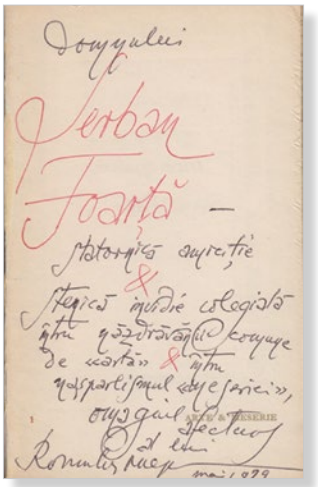
Eu sunt François – și de-aia-s breaz!
Făt din Paris lângă Pontoise,
În știreang va ști bietu-mi grumaz
Cât trage curul la necaz.

Moins pittoresque, sans doute, je pense que la version de Dan Botta (*Catrenul lui Villon când a fost condamnat la spânzurătoare*) est tout de même beaucoup plus désin-



Șerban Foarță, Hexachordos, *Timișoara, Brumar, 2004; and* Clepsidra cu zăpadă, *Jassy, Polirom, 2003.*

Source: https://carturesti.ro/



Romulus Vulpescu, dédicace à Șerban Foarță, 1979.

Source: Archive personnelle de Șerban Foarță

volte :

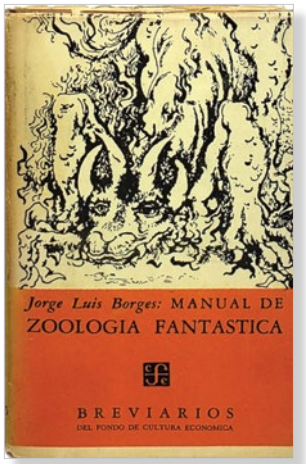
Eu sunt François, ăsta-i cusurul,
De prin Paris, mai dimprejurul.
De-acum va ști, legat cu șnurul,
Grumazul meu, cât trage curul.

P.S. J'espère que l'hypocrite lecteur (*Baudelaire dixit*:), s'il en fût, voudra bien me pardonner cette relative sévérité envers les faiblesses humaines, trop humaines, de Romulus Vulpescu. Mais c'est aussi un moyen d'éviter les attaques dissimulées et, peut-être, les silences injustes qui pèsent sur le nom d'un inégalable écrivain. Nombre d'autres complots se fondent sur des théories sans support (théories du complot), mais le complot du silence n'est pas, lui, une théorie…

CORNELIU DRAGOMIRESCU (CD) : Considérez-vous qu'il existe un tempérament littéraire médiéval ? De nombreux écrivains (pensons par exemple à Ion Barbu ou Louis-Ferdinand Céline) ont affirmé leur intérêt pour l'histoire, la littérature ou l'esthétique du Moyen Âge, mais ils ont refondu ces influences dans des formes nouvelles, difficiles à reconnaître dans leur création. Comment avez-vous refondu les sources d'inspiration médiévale, bien explicites dans les 'Chantefables', dans les écrits qui leur ont suivi ? Leur trace est-elle encore présente aujourd'hui ? Participez-vous de ce tempérament littéraire médiéval ?

ȘF : L'honnêteté m'amène à dire que je ne suis malheureusement pas un véritable médiéviste. Les quelques textes que j'aurais dû traduire de l'ancien français, à commencer par la *Cantilène de Sainte Eulalie* ou les *Serments de Strasbourg*, sont traduits en roumain par l'entremise d'une version juxtalinéaire, sinon d'une langue française de notre ère ; ou, parfois, par divination, voire de manière auriculaire-tactile, quand *caut, ca orbul, ca să cânte, spărturile pe flaut* ['je cherche, comme un aveugle, à jouer sur les trous de la flûte'] (selon les mots du poète Tudor Arghezi). Cependant, je ne cherche jamais dans mes traductions à être exact, mais plutôt expressif. (Et pour cela il vaut mieux connaître un peu plus la langue dans laquelle on traduit que celle de départ!) Puisque je ne suis pas du métier, je ne peux ni réfuter ni confirmer l'existence d'un tempérament littéraire médiéval.

Prenons Bertran(d) de Born (*1135 [?]; † après 1200, à l'abbaye de Dalon), ce quasi-baron de Charlus (de Marcel [Proust]). Seigneur et troubadour de renom, le potentat du château de Hautefort est belliqueux, voire bellicolâtre, intrigant et fâché contre le monde. Contre son monde : celui des grands barons, qu'il juge pour cette décadence consistant selon lui en un déficit en matière de munificence et de splendeur, de noble style courtois (c'est-à-dire digne d'une cour où la courtoisie est toujours chez soi), mais aussi dans la pusillanimité de ces jeunes contemporains, coupables comme tant d'autres de ce défaitisme qu'il combat avec un maximum d'aplomb (mais aussi avec une sorte de bonne vieille débonnaireté), dans maintes satires à caractère politique ou moral, prenant le plus souvent corps de *sirventés*… La nostalgie d'une magnifique (et idéalisée) époque révolue, le regret de s'attarder 'au foyer' lorsque *inter arma silent musae*, ces sentiments le hantent, le rendent impulsif et lui ouvrent l'appétit pour la morale, la diatribe et la zizanie, – si bien que Dante le relègue, l'appelant à l'italienne *Bertram dal Bornio*, à la neuvième *bolgia dell'ottavo cerchia* (Enfer, XXVIII), parmi *i seminatori di discordia*, en guise d'acéphale portant sa tête à la main, en lampe de mineur… Je n'entre pas dans les détails. Rappelons juste que, dans je ne sais quel serventois, un prénommé Papiols, jongleur du grand seigneur (*his jongleur* pour Ezra Pound qui s'en souvient dans *Sestina: Altaforte*) est envoyé au trot auprès de Richard (*recte* 'Richart') I Plantagenêt, pour réconforter ce dernier dans son profil indéniablement léonin – de quoi faire pâlir, non sans dégoût et amertume, l'*agnulusitas* du *Rex Francorum, reis dels Francés, Felips*, autrement dit Philippe II Auguste….



▲ *Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero,* Manual de zoología fantástica, *México, Fondo de Cultura Económica, 1957.*
Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, Cartea ființelor imaginare, *trad. Ileana Scipione, Jassy, Polirom, 2006.*
Source: https://www.abebooks.fr/ et https://www.emag.ro/.

Aux antipodes de De Born : Rutebeuf, – un misérable déclassé (malgré ses études de haut vol). Aucun reflet d'amour courtois chez lui (même s'il fait la cour, à grand renfort de courtoisie, à la Sainte Vierge dans une hymne acathiste comme *Les IX Joies Nostre-Dame*). Dénué comme il est, semble-t-il, nu en hiver, il menait sa vie en compagnie d'inénarrables ribauds (au sens précis de débardeurs occasionnels, c'est-à-dire de pauvres gens payés tant bien que mal pour décharger, sur la fameuse Place de Grève, les lourds navires de marchandises qui traversaient la Seine. – C'est pourquoi Léo Ferré s'avisa de ressusciter Rutebeuf en le mettant en musique sonnante et résonnante). Plus il se révèle loquace quant aux événements de son quotidien précaire, contés à la première personne, toujours en son propre nom (à moins que ce ne fût là un cryptonyme ou alors le célèbre « je est un autre ») – *La Complainte… / La Repentir… / La Paix… / La Pauvreté… / Le Mariage de Rutebeuf* – plus il demeure énigmatique aux yeux de la brave histoire de la littérature, jusqu'à ce jour. C'était un jongleur aspirant à s'élever au rang de ménestrel d'un prince, sans jamais y atteindre, ce qui ne fut pas sans susciter chez lui une frustration énorme, qu'il contint assez pour ne pas la muer en ressentiment, poète et humoriste qu'il était à l'appréhender. C'était quelqu'un qui annonçait Villon, – même si le 'sourciérisme' n'est pas fait pour me plaire. Villonesque aussi (avant-la-lettre), son art de mélanger le profane et le sacré, l'impur et le chaste, le grossier et le diaphane, s'avérant être, pour citer un syntagme définitoire de Paul Verlaine, « énorme et délicat ».

En définitive, indépendamment du rang ou de la condition en tant que telle de tout poète du Moyen Âge, âge des grands désordres mais aussi d'une hiérarchie très stricte, les formes figées étaient tenues en haute estime, – pas toujours en raison d'un formalisme pur et simple, mais aussi et surtout de cette vocation de l'encodage plus ou moins secret, ou d'un hermétisme qui, sans vanité, fatuité ou caprice, s'appelle *trobar clus*. (Les époques littéraires plus récentes ne furent pas aussi friandes de formes fixes, du moins jusqu'à leur renaissance dans la poésie du siècle bourgeois !)

Passons enfin aux dernières ramifications de votre question. Pour être honnête, je dirais que Louis-Ferdinand Céline n'est pas mon fort ! Quant au grand poète Ion Barbu, les quelques bourgs de style gothique où il passait tantôt les vacances, tantôt les 'vagances' de ses années de compagnonnage [en mathématiques] ont sans doute apposé leur signature de noble cinabre sur des poèmes comme *Riga Crypto și lapona Enigel (baladă)* ['Le roi Crypto et la lapone Enigel (ballade)'], *Paralel romantic* ['Parallèle romantique'] ou *Desen pentru cort* ['Dessin pour une tente'] : *Ei vor sălta, la drum cu Novalis,* | *Prin Șvabii verzi, țipate în castele…* 'Ils auront, avec Novalis, cheminé et bondi | par les vertes Germanies aux châteaux lourds de cris'.

Quant à moi (mieux vaudrait garder le silence sur ce point), j'ai parfois dissimulé mon médiévisme sous le masque d'un pseudo-latin mystique:

Stabat ovum alcyonis
super mare Albionis
sicut flos nelumbo;
nitidum, nivale, novum,
alcedonis stabat ovum
sole sub elumbo.

Quis nam tamen timet taenias?
Abeas procella! Venias
candide Favoni!
O implete omni laude
arcum pluvium, plumae caudae
sicut sunt pavoni!

Magno ore nunc sonandum
permarinosque donandum
Lares cantafabula:
stabat ovum alcionys
super mare Albionis,
ei quod cunabula.

(Beaucoup de 'chantefables' sont antérieures ou contemporaines à mes poèmes). Mais, comme je l'ai dit, Bertrand était un grand seigneur féodal, son tempérament n'était pas nécessairement celui d'un troubadour – et ceci d'autant plus que la fière forteresse de Gisortz-Gisors, qui sépare l'Île-de-France de la Normandie, venait d'être cédée (le 12 juillet 1189) au célèbre roi et ménestrel croisé. Il y a seigneur et seigneur, poète et poète, comme le montrera, par-delà les siècles, Charles d'Orléans en troubadour bienveillant.

BG : Les expériences littéraires *în vavilonică transcripție* ['en transcription vavilonienne'] vous entraînent-elles quelquefois sur les traces des troupeaux des anciennes bêtes, aux confins du mythe ? Quels sont les opus qui *dintr-un verb, fac o dihanie* ['d'un verbe engendrent un fauve] ? Souhaitez-vous continuer le jeu intertextuel avec *viața-neviața psevdofiarelor* ['la vie hors-vie des pseudo-bêtes'] ?

ȘF : Je regrette, sans y prêter trop d'attention, que vous ayez écrit le mot *vavillonică* avec un seul « l » (à la grande tristesse de la Tour de *Vavel*) au lieu d'user du doublet pour enserrer le nom de Villon au cœur du vocable. Je suis en revanche fort content que la 'neige' soit capable de jouer le jeu dans les langues (indo-européennes) – français, allemand, russe et espagnol –, car elle a la même racine qui transparaît à travers les mots valises suivants : *Schneiges*, *снеж*, neiges.

Voici enfin la ballade de Villon « en transcription babylonienne » / *vavillonienne*:

Sag mir in welch' ein Ort ist Miss
Italien, Flora la Romana,
Ἀλκιβιάδης καί Θαίς,
Sua cugina gran germana;
Ed Eco, pronta ma lontana,
Desus rivière ou sus étang,
Der'n Schönheit war plus quam humana,
Aber wo sind die Schneiges d'antan?

Where is the wise girl Heloïs
Because whose abelardiana
Calamitas à Saint Denis
Incepit (Domine, hossana!);
E dov'è ora la sovrana
Die nun befahl daß Buridan
Verschlungen sein soll, a Sequana;
А где прекрасный снеж d'antan?

La Roine Blanche comme un lis,
Sirenæ dulcis vox insana;
Berthe au grand pied, Bietris, Alis,
Aremburgis von Mainz; Johanna
Aus Lothringen, – dov'è Giovannaì
Burnt by the Britons à Rouen;
Díme, Tú, Madre soberana
¿Dónde estàn hoy las nieges d'antan?

Envoi

Sweet Prince, I don't say omnia vana;
mais quant, enfin, à l'antean-
nua nix, – frag, bitte, die Morgana:
'Où sont, où sont les neiges d'antan?'

ALEXANDRU PĂTRAȘCU (AP) : L'essaim de livres que vous avez publiés de 1976 à nos jours suggèrent que le projet des 'Chantefables' n'a jamais été un chapitre fermé. Dans les années '70, il semblait que la source d'inspiration eût pu être l''Histoire hiéroglyphique' de Dimitrie Cantemir, sauf que la veine épique était absente des 'Chantefables'. Avez-vous déjà été tenté de construire un récit épique comme fil conducteur reliant les paroles du LP ? Les animaux qui y étaient évoqués représentent au fond des archétypes, voire des mythes. Andrei Oișteanu les considérait comme *un bestiar pus pe muzică de operă rock* ['un bestiaire mis en musique opéra Rock']. Était-ce juste l'effet des costumes créés par Dan Chișu pour les représentations de 1975/1976 ou y avait-il même un effet d'opéra (ou d'opérette), que l'on pourrait attribuer à votre propre passion pour la musique classique, nourrie dès votre plus tendre enfance, en famille ? S'il est possible d'envisager une dramaturgie à partir des paroles écrites pour Phoenix, que pensez-vous de l'idée d'un spectacle musical inspiré des 'Chantefables' ? Une comédie musicale, pas Rock. Seriez-vous désireux de concevoir un tel livret ?

ȘF : J'étais élève en Première, sciences humaines, au lycée Trajan de Turnu Severin (1958-1959) et je visitais un collègue et ami, dont le père, avec qui je parlais souvent, m'évoqua des images magiques de la première (à Berlin, sans doute, en 1936) de la cantate scénique d'Orff, *Carmina Burana*. Je ne l'avais jamais entendue. Dans notre pays, on n'interprétait jamais cette cantate. Son Orffée (avec un double « f » !) portait, par hasard, une 'chemise brune' (ce qui était mal famé, jusqu'à son acquittement par les Yankees dénazifiants.) Le père de mon ami George Pănescu, ingénieur au grade de colonel, résida quelque temps à Berlin en qualité d'attaché militaire roumain, ce qui ne l'empêchait pas de se présenter assidûment à de nombreuses manifestations artistiques dans la capitale du Reich et ailleurs (à Vienne, notamment, après l'*Anschluss*). Cela expliquait sa présence à la première de l'admirable cantate, – dont le décor consistait en un immense cadran solaire (ou zodiacal) au fond de la scène, pourvu, bien singulièrement, d'un gnomon… Quant à la soi-disant intrigue de la cantate, elle se résumait (en un point du récit qui m'échappe) à un couple de jeunes nobles, sveltes et hiératiques, chacun tenant une rose à la main (lui, sans doute, rouge, et elle, blanche), tendue vers l'autre.

▲ *Dessins de Jean-Pierre Ponnelle, pour sa mise-en-scène des 'Carmina Burana' de Carl Orff à San Francisco Opera House, en 1958: scène de ballet 'Ecce gratum' et 'Cour d'amours: Amor volat undique' ou 'Stetit puella' (soprano A).*

La première de 'Carmina Burana – Cantiones profanae Cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis' a eu lieu à l'Oper Frankfurt le 8 juin 1937, avec une seconde représentation à Dresde en 1940.

Source: https://www.orff.de/.

Cela fait 62 ans depuis… Parmi les premiers à s'en aller de ce monde : mon hôte. Arrêté à l'été 1959 sous l'accusation de « discussions hostiles », il est décédé l'automne suivant suite à une occlusion intestinale non soignée, faute de chirurgien. Si j'avais pensé, comme vous le proposez, non pas à une transposition Rock, mais à une comédie musicale en 1975, lorsque les 'Chantefables' étaient encore en travaux, elle eût ressemblé sans aucun doute à la cantate de Carl Orff. Après *Invocație* ('Invocation'), tout aurait été, si vous voulez, monadique, jusqu'à la conjointure ultime des bêtes dans *Zoomahia* ('La zoomachie'), suivie par le miracle extatique de la renaissance de l'oiseau sacré, notre Phénix.

OO : Nicolae Covaci a déclaré à plusieurs reprises que les paroles des chansons de son groupe ont eu beaucoup de chance avec Andrei Ujică et vous-même. Après la chute de Nicolae Ceaușescu, quand Covaci espérait atteindre à nouveau la qualité d'autrefois, il aurait tenté de renouer le lien, mais il vous aurait trouvé « réorienté », « diffus », « impalpable ». Les renaissances du groupe après la Révolution du décembre 1989 ne vous ont-elles pas semblé trop convaincantes? Aviez-vous une autre opinion sur Vlad Țepeș ? Ou bien les 'Chantefables' étaient-elles des neiges d'antan ?

ȘF : *Omnia tempus habent, et suis spatiis transeunt universa sub caelo.*

VA : Vous nous aviez promis d'en revenir aux Phénix et Simorgh(s), que vous aviez découverts dans le livre de Jorge Luis Borges et Margarita Guerrero. Voici, l'heure est venue de regarder le Simorgh dans le blanc des yeux : pourrait-on adoncques se sentir comme les trente pèlerins qui le contemplent au sommet de la montagne et se rendent compte qu'ils sont, chacun d'eux, un Phénix-Simorgh ? Où nous trompons-nous le plus souvent en mettant telle ou telle clé de lecture à l'épreuve des textes des 'Chantefables' ?

ȘF : Mettons cette dernière question entre crochets ou parenthèses … (en raison de sa difficulté et non de sa pertinence, que je suis le premier à reconnaître !) En revanche, je vous réponds ci-après à l'avant-dernière question, concernant le Simorgh / Simurgh :

Înainte de-a cădea amurgul,
se-auzi un foșnet cald de pene,
se văzu o umbră ce, alene,
se-așternu asupră-ne… "Simurghul!"

îngăimă o voce-n șoaptă, una
ce părea a fi a tuturora,
doar că tăinuită-n gând, la ora
când, prin cerul mat, transpare luna.

Pasărea, vorbind ca omu,-n parte,
se-apucă, pe urmă, câte-o pană
celor treizeci fără de prihană
de pe sfântul munte Kaf, să-mpartă,

pentru ca,-n primejdie-aflați, aceștia
ce-acum, muntele, ferice, urcu-l,
să-i dea penei foc și,-atunci, Simurghul,
se va-nființa,-nfruntând primejdia.

Poate că,-n amurg, și eu, cu una
din acestea scriu, – pe când, prin ger,
pasărea se-ntoarce-n cuib și,-n cer,
se înconjură-n cearc palid luna.

Je pourrais également répondre par *The Phoenix and the Turtle* de Shakespeare, dans la version signée par Pierre Jean Jouve ('Phénix et Colombe', *Mélodrame*, 1957).

گفتای مرغان نمی‌بینی چه سیر
هم پر و حضرت و پک چه سیر
هم از آن حضرت خبر دار آمدم
هم ز مملکت صاحب پر آمدم

'The Arbitrary Distribution of Emphasis' (Conclusions)

Vladimir Agrigoroaei
CÉSCM UMR 7302 – CNRS, Poitiers (FR)

Ovidiu Olar
Institut für die Erforschung der Habsburgermonarchie und des Balkanraumes, Vienna (AT)

The benevolence of the Simurgh—the mythical bird of Persian literature—and its acolytes was the *sine qua non* condition of the current experiment. It concerns shape-shifting texts, their musical interpretations, and the religious symbolism behind them. In the experiment, a scholar studying the grey area at the crossroads of literature and art in medieval culture (Vladimir Agrigoroaei) proposed an interpretation of a modern work from another grey area, situated at the crossroads of music and poetry (as well as art and cinema)—a double LP of a Romanian Pop Rock band, pressed in 1976, and whose lyrics were rewritten and published as a volume of poetry later that year. Peers with different and opinions were invited to evaluate the hypothesis: a specialist in medieval literature (Brîndușa Grigoriu); one studying the links between literature and art in the early modern period (Cristina Bogdan); historians of cultural history interested in the evolution of religious art (Ana Dumitran) or book production (Ovidiu Olar); a historian and archaeologist who has already published studies concerning the same topic (Florin Curta); a historian of cinema (Corneliu Dragomirescu); and an opera critic (Alexandru Pătrașcu). The resulting polyphonic evaluation replicated a situation often encountered in academic research, whereby negative reviews tend to present an alternative working hypothesis, while positive ones build upon the structure of the evaluated research, responding to its stimuli in the manner of plant tropism. Those who accepted the original hypothesis embellished and inflated it to the point when it began living a life of its own, independent from the original object of research. However, when the hypothesis and its amendments were put to the test, they immediately revealed their flaws. The poet and his 'cultural acolytes' confronted us with a sincere picture of where the hypothesis was wrong and where it was right.

The main problem was (and is) tropism. The adequacy of any given working hypothesis resides in the manner in which it accumulates meanings in a single-threaded arrangement, organizing the organic chaos of real life into a scientific exposé. The process is similar to the *Matthew Effect* (*of Accumulated Advantage*), according to which social groups (and researchers in particular; see also *Stigler's Law of Eponymy*) enforce a preferential attachment process. A famous person is given credit for the activities of others or the ideas presented by more famous people take precedence upon those presented by less famous ones, even though those ideas are similar (or the one and the same). In other words, 'the rich get richer and the poor get poorer"—to quote Percy Bysshe Shelley's aphorism based on the parable of talents from the Gospel of Matthew (25:29).

It is hardly surprising that the initial working hypothesis concerning the creation of the double LP *Cantafabule* was based on a 'progression of reputations' in 1976: Andrei Ujică, too young at the time to be given credit for the lyrics, was nevertheless given credit for the idea of a concept album, in view of his connections with the Pop Rock band and his familiarity with the musical fashions of the time. Nevertheless, this preferential treatment was also determined by the fact that he became famous later on and his reputation begged for his inclusion in the working hypothesis. In a similar manner, Șerban Foarță was given credit for the lyrics because of the many volumes of verse that he published after 1976. His full authorship of those lyrics was never questioned, but he was not given credit for the symbolic key of interpretation itself, as he was considered to be (again) too young, since he had not yet published a volume of verse at that time. The *Matthew Effect* dictated the attribution of that symbolic key of interpretation to the writer and priest Mihail Avramescu, since he was the most famous person that the author of the hypothesis could find at the top of the cultural pyramid of 1974-1976. This ensured the success of the hypothesis in the eyes of peer academics (and in the eyes of the author as well), but also led to a series of exaggerations, one more inflated than the other. Some of them replicated the average exaggeration of many studies from the field of medieval literature.

Here is an example of this type of tropism. For one reviewer, the meaning of the word 'chantefable' depended on its precise source, similar to the manner in which central concepts are dealt with in the history of medieval literature. Knowing that the Central University Library of Timișoara had only an adaptation (for the general public) of the story of Aucassin et Nicolette, dating back to 1966, the reviewer noted the presence of three editions at the Central University Library of Iași, dating back to 1903, 1925, and 1973. This led to an amendment to the original working hypothesis. In the new interpretation, it was argued that the lyricists might have borrowed it from Iași. The amendment replicated part of the original hypothesis, which stated that another book—containing the text of Philippe de Thaon—could have been borrowed from Cluj. The reviewer had good reason to offer this interpretation. The chief argument of the amendment was that the oldest edition in the collections of the Central University Library in Iași, a volume by Hermann Suchier (fifth edition, Paderborn, Ferdinand Schoening, 1903), could have stirred the enthusiasm of Romanian academia

Illustration for the mystical poem Manṭiq-uṭ-Ṭayr *('Language of the Birds') by the 12th-century Persian writer Farid ud-Din Attar. The birds, symbolizing the souls, gather to search for the Simorgh. Painting by Ḥabib-Allāh of Sava, c.1590-1610. One of the four folios of the poem, now kept in the collections of The MET, in New York, f. 11r. Ink, opaque watercolor, gold, and silver on paper. Leaf: 33 × 20.8 cm.*
Courtesy of the MET Open Access policy.

▲ *Jon Anderson:* Olias Of Sunhillow *(Atlantic – K50261, LP, stereo, 1976).*

The Who: Tommy *(Track Record – 613 013/4, 2 x LP, stereo, 1969).*

Déry Tibor, Presser Gábor, Adamis Anna: 'Képzelt Riport Egy Amerikai Pop-Fesztiválról' Összes Dalai *(Qualiton – SLPX 16579, LP, stereo, 1973).*

Source: https://www.discogs.com/.

on account of the dedication from the first pages of the opus. That dedication had been written by the editor himself in honour of Alexandru Philippide, a famous professor at the University of Iași, as a testimony of mutual friendship ([…] *professeur à l'Université d'Iassy, en témoignage de fraternelle amitié*). The hypothesis was put to the test of Andrei Ujică, whose busy schedule did not allow for a proper discussion, but who kindly pointed out orally that both he and Șerban Foarță were completely unaware of the existence of such books. In the current interview, Șerban Foarță actually explains that he had never read the story of Aucassin et Nicolette and the origin of the word 'chantefable' is to be found in Robert Desnos' *Chantefables et chantefleurs.*

Much in the same manner, the source of the unicorn song was grossly misidentified in the working hypothesis. In an informal discussion, Andrei Ujică explained that Șerban Foarță had a pocket-size anthology of French medieval poetry in his own private library and that there was no need for them to travel to Cluj or elsewhere in order to copy the medieval French text of Philippe de Thaon. The mundane nature of these explanations goes to show that scholars—in spite of their overconfidence and prowess—are unable to weigh down and measure the immense complexity of the individual's history. No scientific method is able to take that into account.

Another misleading interpretation, clearly influenced by current fashions in academia, is the overwhelming use and abuse of ideology and politics in the construction of scholarly analyses. When Șerban Foarță was asked about the possible implications of the lyrics in that particular direction, he rejected all interpretations of that sort and insisted that there was no political subtext in *Cantafabule.* At one point, he even provided the most unexpected explanation, of a private nature: the Aromanian language of one of the songs was not chosen in order to enforce a historicist reading, but to pay tribute to a grandfather figure, Aromanian by birth, who played an important role in the poet's formative years. This is disappointing from an ideologically-oriented point of view, but the information is priceless from the standpoint of individual history, as it testifies to the overwhelming importance of the personal, private aspect of the literary act.

What literary and text historians usually miss in their study of the old sources is the private reference. It remains opaque and cannot be decrypted. Decryption leads to distortion, thus leading the analysis astray. From this point of view, one is left to wonder (and ponder) about the onset of academic pareidolia. *Mutatis mutandis*, some of the most elaborate historical, political, or ideological interpretations of the literary works of yore could be no different from Charles Manson's interpretation of The Beatles' *White Album* in an apocalyptic sense. Both types of interpretation have one aspect in common: a lack of knowledge of the cultural context and/or cultural meaning of the work. When a single interpretation key is enforced, the isolated private references of authors pile up and mechanically enforce the same interpretation, based on textual pareidolia, since the precise meaning of private references is impossible to identify. This applies to all types of interpretations, including semantic macrostructural ones.

During the evaluation process, one of the additional ideas which reinforced the working hypothesis took into account the possibility that the desire for a concept-album may have been determined by the connections of Phoenix with other Pop Rock bands or persons from their entourage. Since Phoenix had jammed with the Hungarian band Locomotiv GT at the festival of Sopot in 1973, Locomotiv GT's concept album, the 'Imaginary Report…' (*Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, Qualiton, 1973—another work with complex literary reverberations), could be one of those influences. Since the Romanian band Sphinx, rivals of Phoenix, from Bucharest, were also trying to create a concept album, later pressed as *Zalmoxe* (Electrecord, 1978), being influenced by Jon Anderson's LP *Olias of Sunhillow* (Atlantic Records, 1976), there could be some other obscure models to take into account. Last but not least, Cornel Chiriac and his show at Radio Free Europe could also play a significant role in the shaping of an idea. However, Andrei Ujică let us know that he and the members of the band were completely unaware of such influences in 1974-1975 and that the idea of a concept album was based on well-known concept albums of the time, such as The Who's double LP *Tommy* (Track Record / Polydor, 1969). This suggests, on the one hand, that research cannot assess the importance assigned by an individual creator to his models. On the other hand, the working hypothesis was based on a shaky chronology, as it did not take into account the delay in the assimilation of cultural tendencies. Retrospectively, it is hardly surprising that more famous models were favoured (see the same *Matthew Effect*, acting on a different level), regardless of the existence of alternative sources of inspiration. In other words, the creative process was not determined by immediate influences. Those influences had to be assimilated first, and the assimilation depended on the individual and his / her milieu.

The idea of a totalizing concept-album was born out of the band's previous experiences, not from foreign influences. In an email from 28 March 2021, Iosef Kappl explained to us that the 'Chantefables' happened as a continuation of a concept-album idea that they already had in previous years (the now lost 'Master Manole' show and planned LP), but the members of the band could not get around to it, and for a long time they had been left wondering as to how to put it into practice:

> The idea of the 'Chantefable' comes from that medieval French bestiary. After the two successful LPs—'Those Who Gave Us Names' and 'Flute Bud', we set out to create an ample musical work, motivated as we were by the pressing of such ample works in the international music scene, especially the Anglo-American one. The first idea in this sense was to create the Rock Opera 'Master Manole', on the libretto of our lyricist Victor Cârcu. This libretto was actually a play. Victor turned it into an opera libretto. But after the libretto fell prey to communist censorship and its only copy was kept by the censors, we abandoned the idea of the Rock Opera 'Master Manole', which was boiled down to only one piece of music with the same title, using the well-known text of Vasile Alecsandri's collections of popular ballads. Although our plan with the 'Master Manole' opera had failed, we still did not abandon the idea of creating a more ample musical work based on a concept. This is how the idea of the 'Chantefable' appeared. Andrei Ujică submitted it to us.
>
> *Ideea* Cantafabulei *vine de la acel bestiar francez medieval. După cele două discuri de succes,* Cei ce ne-au dat nume *și* Mugur de fluier*, ne-am propus să creăm o lucrare muzicală mai amplă, motivați fiind de apariția unor astfel de lucrări pe scena muzicală internațională, mai ales cea anglo-americană. Prima idee în acest sens a fost realizarea operei Rock* Meșterul Manole*, pe libretul textierului nostru Victor Cârcu. Libretul acesta a fost de fapt o piesă de teatru, pe care Victor a transformat-o în libret de operă. Însă după ce libretul căzuse pradă cenzurii comuniste și unicul exemplar a fost reținut de cenzori, am abandonat ideea operei Rock* Meșterul Manole*, aceasta reducându-se doar la o singură piesă muzicală cu același titlu, pe textul cunoscut din culegerile de balade populare ale lui Vasile Alecsandri. Deși planul nostru cu opera* Meșterul Manole *eșuase, totuși n-am abandonat ideea creării unei lucrări muzicale mai ample cu concept. Astfel a apărut ideea* Cantafabulei*, pe care ne-a propus-o Andrei Ujică.*

It is therefore safe to assume that the concept created by Andrei Ujică and Şerban Foarță simply answered the need for a concept album, a need that the band had probably felt many times before. This is manifest in the subtitle of the second Phoenix LP—*Introducere la un concert despre muzica veche la români* ('Introduction to a concert about early music in the Romanian lands'). That theoretical subtitle, known from the liner notes of the back cover (signed by the music critic Octavian Ursulescu) was Andrei Ujică's idea, a sort of compromise solution to be used until they would get closer to a more coherent concept album. As a result, the genesis of the 'Chantefables' double LP should be placed at the crossroads of the band's and the lyricists' careers, in a sort of no-man's-land where ideas flowed and changed shape from one day to the next.

According to Andrei Ujică, the two lyricists first had the idea of summoning beasts and started identifying them only later. The choice of Dimitrie Cantemir 'Hieroglyphic history' could have been the starting point, well before the idea to use an early 12th-century Old French poem. The members of the band were nonetheless unaware of these literary beginnings, as they were only presented with the idea when it had matured enough and the medieval French bestiary of Philippe de Thaon struck them as a first impression. Just as Iosef Kappl in his letter, Nicolae Covaci confirms it in his book (Covaci 1994, p. 294-295). Moreover, the members of the band were unaware of the religious message of their double LP as a whole. They were certainly aware of the Christological implications of the story of the bird Phoenix, but they did not pay much attention to the rest, as spirituality did not influence most of their everyday lives—at least according to Costin Petrescu, whose religious interest was on the rise in 1974-1975.

This also suggests that the concept-album had quite different meanings for everyone involved in its creation. Andrei Ujică focused his attention on the 'diamesic' cultural qualities of the LP (that is, a variation across the medium of communication). Şerban Foarță saw it as pure poetry and disguised both himself and Andrei Ujică as anonymous, almost medieval personae, hidden behind a theory of 'canonical' poetry in the volume that they jointly published in 1976. The members of the band perceived it as a symbol that they were willing to disseminate across the country without understanding its true meaning, etc. These differences created a plethora of meanings for the work as a whole. They are obvious when we confront Nicolae Covaci's ideas, published in his first autobiographical book, and those presented in the interview that Şerban Foarță and Andrei Ujică gave to the literary student magazine in 1976. But they are also visible within the immediate private stories of the band and its entourage. For instance, speaking of the beginning of the *Cantafabule* idea, some people remember different things.

In the same email from 28 March 2021, when asked about the possibility that the choice of animals for the *Cantafabule* LP could be a result of the use of animal nicknames during the band's tours (as suggested in the autobiographical text of Elisabeth Ochsenfeld), Iosef Kappl gave an interesting point of view, being well aware of the manner in which memory reshapes history:

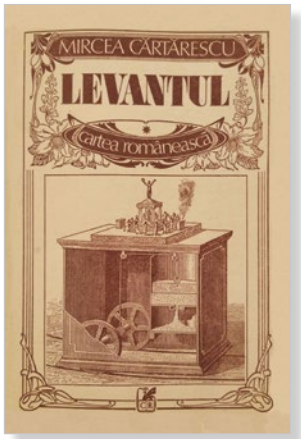
> Now, of course all of us discover something personal in everything that happened back then in the gang, but which was not necessarily filtered through the [entire] Phoenix community, remaining a personal memory, as is the case of the episode told by Mrs. Ochsenfeld.
>
> *Acum, sigur că fiecare dintre noi descoperă câte ceva personal din toate cele câte se întâmplau atunci în gașcă, dar care nu a fost neapărat trecut prin filtrul comunității Phoenix, rămânând o amintire personală, așa cum e cazul episodului povestit de doamna Ochsenfeld.*

The case is not singular. According to Ujică, his future wife Marietta Theodorescu (or Poenaru) was the reason why a Latin poem was included in the volume of poetry published in 1976. She was a Latin scholar and Ujică remembered that poem as an homage to her. This does not necessarily contradict Foarță's assertion that he had the idea to write the same Latin poem based on Baudelaire. It just goes to show that the one and the same cultural act has very different meanings, each of them independent from the other, in the eyes of each person involved one way or the other in the creative process. And that none of these meanings is preferable to the other, as they are all valid at the same time. The problem with an academic interpretation is that it is compelled—for the sake of its cogency—to sacrifice one meaning in favour of the other, to amputate reality and project it back as a coherent interpretation.

In the case of *Cantafabule*, this was partly determined by the manner in which Şerban Foarță continued to re-write (and re-publish, twice) the 'Texts for Phoenix'. The verses gradually changed form and meaning. The pro-'canonical' introductory text was eliminated. The whole idea of medieval-like anonymity was eliminated as well. And the poet's point of view became the most important aspect, obscuring all the other ones. As a consequence, our research fell prey to a fascination for the philological reconstruction of an original text. This became all the more interesting as Foarță's rewritings mirrored famous situations from medieval philology, such as Joseph Bédier's hundred-year-old study about the impossibility of making a stemmatic edition of the *Lai de l'Ombre* (1928). But this also led to confusions of all types and manners. Both the author of the hypothesis and several peer reviewers were fascinated by the presence of models, be they the fatrasies of medieval French literature or Old Romanian texts from the 17th-18th centuries, yet none of those models were known to the poet at the time he wrote the lyrics. Foarță came to know some of them later (and to include them in his more recent rewritings of the 'Texts for Phoenix'). However, he found them simply by accident, because they fit the Cantafabule concept, not the other way round. Stylistics is hardly a tool to base one's research. It is impossible to disentangle the layers of a given text in the absence of dated versions pointing to its precise evolution. Since research cannot accurately comprehend the cultural evolution of a given individual, Şerban Foarță's subsequent notoriety as a learned poet led us astray, into believing that his learnedness was more or less the same in 1974-1976. It made us wonder about the chronology of the different versions of the 'Siren' song, perhaps in connection with Old French fatrasies, even though the most evident interpretation choice was to consider that the Cantafabule version was the first one ever made. Iosef Kappl confirmed it in the same private email:

> For instance, the 'Siren' is not an adaptation of an original text, but was created by the tandem Foarță-Ujică for *Cantafabule*, in the context of that description of mythical beings; it is a creation disconnected from that original text published under the title 'Serenade'. The symmetrical shape and the rhythm of the lyrics prove that this text was created to be sung. We owe this to Andrei Ujică, who helped adapt Şerban Foarță's lyrics to music. However, the 'Siren' is an exception, in the sense that it was created by the two lettered men before there was a certain composition. I composed the music on an already existing text.
>
> *Spre exemplu, 'Sirena' nu e o adaptare a unui text original, ci a fost creat de tandemul Foarță-Ujică pentru* Cantafabule*, în contextul descrierii ființelor mitice; este o creație detașată de acel text original publicat cu titlul de 'Serenadă'. Forma simetrică și ritmul versurilor dovedește faptul că acest text a fost creat pentru a fi cântat. Acest lucru îl datorăm lui Andrei Ujică, care s-a ocupat de adaptarea textelor lui Şerban Foarță pe muzică. Totuși 'Sirena' constituie o excepție, în sensul că a fost creată de cei doi literați înainte de a fi existat o compoziție anume. Muzica am compus-o pe textul care exista deja.*

Interpretative tropism often tends to visualize an author as an immobile persona, whose language, ideas, or style do not vary (nor improve) across time. Ideally, if Şerban Foarță were a medieval author, such as Marie de France or Philippe de Thaon, scholars would attribute to him many other works (and ideas). Let us not forget that scholars attributed several such anonymous works to the poetess Marie de France—*La vie Seinte Audree* ('The life of Saint Audrey', a 12th-13th century hagiographical text in verse)—or to Philippe de Thaon—*Le livre de Sibile* ('The Book of the Sibyl', based on a late dating in of the manuscripts of the 'Bestiary'). These attributions were based on the neo-Lachmannian method defined as *usus scribendi*, that is, on the identification of a set of linguistic, stylistic, and rhetorical features that can be said to characterise the way of writing of a specific author or scribe. In a way, this is the method that we ourselves used in the evaluation of the chronology of Şerban Foarță's verses about the Siren. And we were wrong.



First edition of the epic poem of Mircea Cărtărescu, Levantul, *Bucharest, Cartea românească, 1990. The twelve cantos of the poem tell the mock story of a journey from the Levant to Bucharest undertaken by a young revolutionary. With the help of various friends (a pirate, an inventor, a Frenchman, etc.), he removes the tyrant ruler of his native Wallachia.*

Source: Wikimedia Commons.

What Foarță and Ujică wished to convey through *Cantafabule* and the volume of verses entitled 'Texts for Phoenix' was the idea of a 'canonical' poetry and literary 'canon'—a poetry that did not need any authors, since it could exist on its own. Andrei Ujică explained it in the interview for the literary student magazine in 1976, when he assured the readers that the poems were based on a plurality of meanings and that none of those meanings could take precedence over another. This goes against the (often neo-Lachmannian) philological quest for an author and places the philologist's prowess on the same level as a basic reader's inquisitiveness. As Şerban Foarță pointed out, the reader is entitled to her / his own interpretation, by virtue of this canonical nature of poetry (or literature in general). As a result, her / his private reading begins a life of its own. This is not different from the philological argument, which creates an interpretation based on the opinion of a scholar (who is also a reader) and ultimately creates a text that is always different from the original one(s). In spirit as well as in letter.

The main problem of interpretative tropism is that it always misses the most important aspects of literary works. In the case of the 1976 LP, the idea behind the 'Chantefables' was to write a different text for each animal, in a different style and type of language, belonging to a specific author, written in his idiomatic vocabulary. Unfortunately, this was not possible in the short timeframe that the lyricists had at their disposal before the band had to record the double LP. The song entitled 'Zoomachy' had to create a stylistic and lexical clash, mimicking the clash of the animals by confronting different literary periods and different authors in a Babylonian display of poetry. All that remains from that initial project is 'Halcyon's Mirror' (*Oglinda Alcyonului*), the prose-poem published by Andrei Ujică a year later in the literary magazine Echinox. The author considers it to be imperfect, but it represents a testimony of the initial concept, as the prose-poem uses words extracted from a text by Ion Heliade Rădulescu (1802-1872). This underlying notion was probably manifest to contemporary writers, such as the poet Mircea Cărtărescu, whose mock epic poem *Levantul* ('The Levant', 1990) retraces the history

of Romanian literature using the vocabulary and style of different authors. At a certain point in his story, Cărtărescu includes a quotation from *Cantafabule*, thus paying tribute to one of his many models. It is difficult to determine whether Cărtărescu was aware of the initial intention of Foarță and Ujică, if he had read through the lines of the 1976 *Cantafabule* LP or if he simply came up with such an idea on his own, in the 80's, when he wrote his post-modern epic poem. Another interview would need to be done in order to clarify this aspect. Alas, there was no time for this.

The ultimate message of the 'Chantefables' and 'Texts for Phoenix', both pressed (or released) in 1976, was of a literary nature, because the two lyricists were writers first and foremost. Literature (not religion) was their ultimate goal. The spiritual undertones of those lyrics and verses came from their close relationship with the spirituality of old texts, from a certain communion of spirit that went against Bakhtin's 1937 essay 'Forms of Time and of the Chronotope in the Novel', where chronotopes are set in time. Perhaps the chronotopes are simply human beings, each one of us collecting from different authors what we need in order to build a logosphere of our own.

***

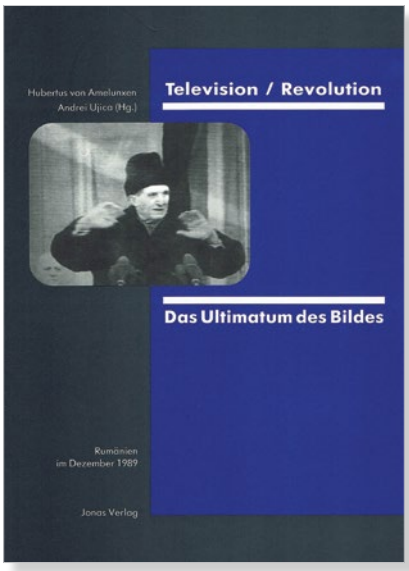
In the film 'Videograms of a Revolution' (*Videogramme einer Revolution*, 1992), a collation based on material from over 125 hours of amateur footage, news footage, and excerpts from the state Romanian television, Harun Farocki and Andrei Ujică disentangle individual storylines from the mass historical narrative of the December 1989 Romanian Revolution. Farocki and Ujică suggest that history could be interpreted from many perspectives, often linked to the individual. In his 2010 feature-length film 'The Autobiography of Nicolae Ceaușescu' (*Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*), a three-hour-long collage of material from the National Archives of Romania, presenting the point of view of the dictator, Andrei Ujică plays once more with a complex intertwining of history and memory. In a way, the first part of our conclusion was written in this particular key, taking into account a similar idea. The second part must nonetheless show the other side of the coin.

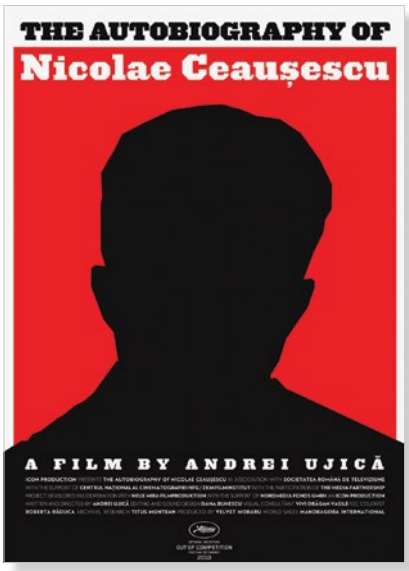
We can draw a line between what was wrong in the hypothesis and what is still open to debate. Leaving aside the discussion concerning collective memory and notions such as inhibition, re-exposure effects, social contagion errors, retrieval disruption, or collective false memories, there is something profoundly dissimilar that separates the individual or collective memory from history: their aim. And even though the current experiment showed how biased academic methods can be, there are equally as many biases in memory.

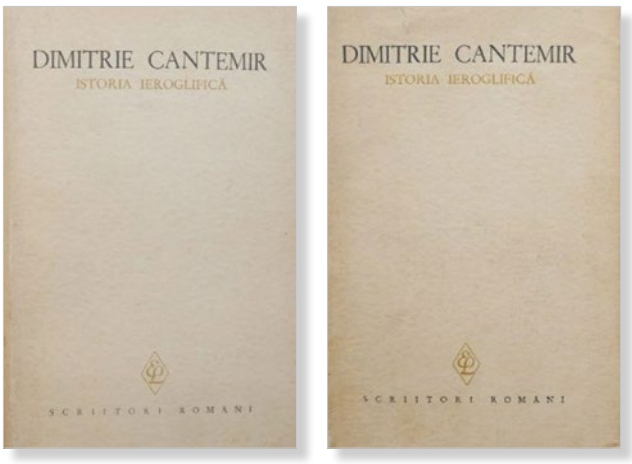
History strives to be objective, while the ultimate point of memory is to be sincere, but sincere does not automatically mean objective. As the years have passed, the protagonists of the story have already recollected their 1974-1976 memories many times, sometimes in a row. They have reflected on the genesis of *Cantafabule* in connection with their careers, not least of all because the Phoenix double lp acquired cult status and generated tremendous interest in Romanian society. For some protagonists, *Cantafabule* represented a new beginning in their own lives; for others, it was a page that had turned. Thus, they tried to make sense of the original context and make representations of it for themselves and for others. At the time of the creation of the songs, none fully realized what they were part of. Who could have predicted such an outcome? But the passage of time made them understand the role they played in the creation, leading in turn to a revaluation of their own lives. The retellings were made in different contexts, spread over entire decades, therefore the stories were irreversibly staged, both by their individual protagonists and by all of them as a group. Indiscreet questions triggered defence mechanisms, which altered the stories. Yet in spite of all these aspects—inevitable, after all, there is no better or more effective way to test a hypothesis than to confront the exegetes and creators of the work itself, provided that their own biases are identified, drawing a line between what they can remember and what they cannot.

Even though literature was the ultimate goal in *Cantafabule*, a literary text is not only an aesthetic act. Its no-

▼ DVD *cover (English version) of the Harun Farocki and Andrei Ujică film* Videogramme einer Revolution *(1992).*
Source: https://www.amazon.com/.
Cover of the book Television-Revolution: Das Ultimatum des Bildes. Rumanien im Dezember 1989*, dir. Hubertus von Amelunxen and Andrei Ujică, Marburg, Jonas Verlag, 1990.*
Source: https://www.abebooks.com/.
Poster for the Andrei Ujică film The Autobiography of Nicolae Ceaușescu *(2010).*
Source: https://www.imdb.com/.







The two volumes of the first critical edition of the text of the 'Hieroglyphic History': Dimitrie Cantemir: Istoria ieroglifică. *edition and introductory study by P.P. Panaitescu, I. Verdeș, 2 vols., Bucharest, Editura pentru literatură, 1965.*
Source: https://casaliterelor.ro/.

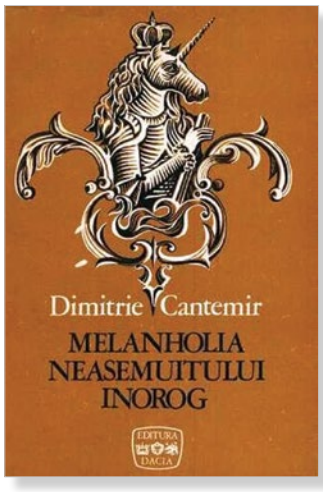
tional content cannot be analysed based on purely formal qualities. As a consequence, despite the reiterated rebuttal (by both lyricists) of the following idea, it is still tempting to link the *Cantafabule* project to prince Cantemir's 'Hieroglyphic History'. And this was done, heatedly and repeatedly, because it seemed obvious. In 1965, the remarkable *roman-à-clef* was (finally) properly edited. In 1973, the Romanian Communist Party decided that Cantemir, who had been granted a prominent place in the Communist pantheon, be celebrated on a national scale. The celebrations included not only a second, 'academic' edition of the 'Hieroglyphic History' (which remained largely unknown outside a narrow scholarly circle, as all academic editions do) but also mass editions (see for instance the volume of Doina Curticăpeanu), a plethora of conferences, an overabundance of articles and studies, a play, a radio play, etc. Our protagonists' memories do not and cannot preserve the echoes of those events, but at that time, in 1974-1976, Cantemir's masterpiece was a reference difficult to ignore, especially because it invited an alchemic interpretation. Little does it matter if Foarță and Ujică ignored it—a hardly plausible alternative, but acceptable as a possibility. The other protagonists were certainly under this influence. And the influence continued to grow. Dan Chișu created the zoomorphic costumes for the members of the band to wear during their shows. Who is to say that those costumes had nothing to do with the costumes worn by the actors of the 1973 play? And who is to say that a play staged at the Puppet Theatre of Timișoara in 1979-1980—based on *The Last Unicorn* by Peter S. Beagle—had nothing to do with *Cantafabule* or Dan Chișu's costumes? This adaptation was made by Andrei Ujică, Șerban Foarță signed the prologue, Victor Cârcu (former lyricist for Phoenix) directed it, and Mircea Baniciu (former member of Phoenix) composed the music for the play. Another unicorn, but in a different context. Or was it the same transmuted unicorn?

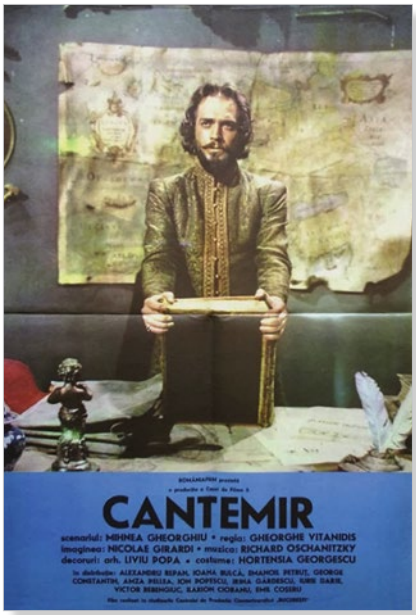
To quote Cantemir, an alchemist knows how to transform matter. He is actually 'the one who strives to make gold out of copper; the one who knows how to transmute the forms of matter' (*Cela ce sileşte a face din aramă aur; cela ce ştie a preface formele materii*). After all, a writer or a poet does exactly the same. It is hardly surprising that the intellectual (and most of all literary) circles of the Romanian elite were addicted to this type of esoteric enjoyments in the 1970s. By that time, a scholar had even claimed that there had been a Romanian 'esoteric generation' in the interwar period (Șerbu 1973, p. 205), but this could be just the systematizing glaze of academia projecting coherence upon works where there was little coherence or none. Whatever the case may be, the so-called 'esoteric generation' barely survived the rise of Communism. Several members flew the country (Mircea Eliade), some died in prison, while others 'retreated from the world': they wrote but did not publish (Mihail Avramescu), at least until the very end of the Ceaușescu era (Vasile Lovinescu—who had little in common with Avramescu), and their works were presented orally within small circles of initiates. During the communist 'iron' times, such charismatic characters, remnants of a 'golden' age, fascinated many intellectuals. Their legend strongly grew after 1989, making it very difficult to approach the

A theatre adaptation of Cantemir's 'Hieroglyphic History' at the National Theatre in Iași, 1973.
Source: images published by Albala 1973.

Dimitrie Cantemir, Melanholia neasemuitului inorog. Povestiri exemplare din 'Istoria ieroglifică' *('The Melancholy of the Incomparable Unicorn. Exemplary stories from 'Hieroglyphic History'), selection of texts by Doina Curticăpeanu, Cluj, Dacia, 1973.*
Source: https://www.okazii.ro/.

First edition of Silviu Angelescu's novel Calpuzanii *(Bucharest, Cartea Românească, 1987).*
Source: https://www.goodreads.com/.





▲ *Poster for feature film* Cantemir *(1973), directed by Gheorghe Vitanidis for the three-hundredth anniversary of prince's Cantemir's birth (1673).*
Source: https://www.imdb.com/.

◥ *Posters for two films with soundtrack composed by Dorin Liviu Zaharia. The first one—'The Stone Wedding'* (Nunta de piatră, *1973)—represents the feature film debut of directors Dan Pița and Mircea Veroiu and consisting of two medium-length films based on short stories by Ion Agârbiceanu ('Fefeleaga' and 'At a wedding'). The second one—'Gold's Wraith'* (Duhul Aurului, *1974)—is also based on two short stories and directed, respectively, by the same two directors.*
Source: https://www.dalles.ro/.

subject from a scientific point of view (see the most recent solid attempt to study the interwar Romanian esoteric writings in Buleu 2021).

Notwithstanding this detailed evidence, the discrete pre-1989 attraction was stimulated by a larger interest in symbols and archetypes. In a cultural climate marred by oppression, lack of viable mainstream moral and intellectual models, as well as double talk, the true meaning had to be veiled and deciphered. Truth came in layers. All good stories were 'hieroglyphic histories', no matter if they were written at the beginning of the early-18th century or in the late 1980s, such as Silviu Angelescu's *Calpuzanii* (1987). Perhaps this is why the initial working hypothesis was sent off course in the direction of Mihail Avramescu when it should have simply stuck to a brief analysis of a general intellectual milieu of the time.

Avramescu was indeed a fascinating character, which in spite of recent but uncoordinated efforts remains known only to a handful of aficionados. This polytropic 'Ionathan X. Uranus' / 'Ierusalim X. Unicornus' is often mentioned in the texts of mainstream intellectuals who were also forgotten but rediscovered after the fall of Communism, such as Nicolae Steinhardt and Andrei Scrima—'the Tennis Archimandrite', *Arhimandritul Tenis*, as Mihail Avramescu calls him in the 'Infra-Human Comedy'). Consequently, the 'esoteric' father will continue to fuel the imagination of scholars. The same is true for Romanian interwar and post-war esoteric tradition. Still largely unstudied, it attracted the attention of authors such as the Italian neo-fascist Claudio Mutti, who tried to instrumentalize the Romanian disciples of a traditionalist thinker like René Guénon—and not only (Mutti 1999; cf. Junginger 2008, p. 34-35, for a brief and just evaluation of Mutti's works). All these ideas definitely 'deserve better', an elliptic phrase in which 'better' means a constant reality check of the working hypothesis. However, this also means that, irrespective of all these (faux) signs, Cantafabule is a different animal altogether.

As the first part of the conclusion has shown, the main problem is created by a blend of subjectivity and mechanical methodology (both in philology and historiography). Research must learn to stop ascribing general values to details, because those details belong to memory and history at the same time. When history leaves the wider perspective of cultural phenomena and recreates a narrative, that narrative is flawed because it cannot stand the test of memory. Therefore, the actual participation of Andrei Ujică and Șerban Foarță in certain cultural events of the time is highly irrelevant. The same goes for the members of the band or for the artists who made the covers of the LP. They could have or have not seen movies, read books, or listened to music, but they could have just as well borrowed ideas and concepts from the cultural milieu that they were all sharing. It is difficult to determine whether Phoenix actually knew that Dorin Liviu Zaharia (former vocalist of the band Olympic '64) had already composed the soundtrack for (and played a minor role in) two movies by Dan Pița—'The Stone Wedding' (*Nunta de piatră*, 1973) and 'Gold's Wraith' (*Duhul Aurului*, 1974). Costin Petrescu (former drummer of Olympic '64, by then drummer for Phoenix) could have facilitated that contact. He confided in us that he was writing private surrealistic poems at the time, inspired by his experiences with the previous band, Olympic '64. However, this does not mean that Phoenix were copying Zaharia's interest for traditional music and symbolic writings or that Zaharia copied Phoenix, the other way round. Dorin Liviu Zaharia was actually creating his music and lyrics under the influence of the much wider obsession for esoteric writings in the Bucharest intellectual circles, just as Andrei Ujică and Șerban Foarță did in their own intellectual circles of Timișoara, perhaps in connection but not necessarily as a result of their meetings with Mihail Avramescu.

In the same manner, Nicolae Covaci had heard Marek Grechuta and the Anawa Cabaret perform their *poezja*

śpiewana in Gdansk, in 1973, but he misunderstood what that music meant and imagined that they were doing something similar to what No To Co, another Polish band, were doing. This happened because the blend of Pop Rock and traditional roots was already fashionable at the time and many bands were experimenting with it all over the world. Similarly, religious subjects were also on the rise in the Communist Block. In Poland, No To Co had recorded *Gloria in excelsis Deo* among the songs of their Folk Rock LP of traditional carols pressed in 1975. In Czechoslovakia, The Plastic People of the Universe—an underground music collective under the guidance of Ivan Martin Jirous, a theoretician of contemporary art—recorded their show 'Easter Passion Play' (*Pašijové hry velikonoční*, 1978) at the farm of then dissident Václav Havel. It was later smuggled across the Iron Curtain and pressed as an LP in Canada, in 1980. Nevertheless, this does not automatically suggest that the meaning of *Cantafabule* should be evaluated according to an Eastern Bloc cultural determinism. Phoenix had nothing to do with these trends. Their reverberations influenced them via another route.

Getting back to the lyrics of *Cantafabule*, specifically to their literary version, published as a volume of poetry in 1976, it is hardly surprising that a certain "Otto Willik" signs the presentation of the interview with Ujică and Foarță in the literary student magazine. This was the pseudonym of William Totok, a local writer from Timișoara and member of the by-then-dissolved 'Action Group Banat' (*Aktionsgruppe Banat*). Strikingly, that introductory text was written and published by Totok shortly after his incarceration by the secret police (18 November 1975-29 June 1976). In a recent interview, Totok stated:

> After I got out of jail, I felt like I was plagued. Acquaintances were crossing the street when they saw me. Nobody knew me anymore. From that moment on, I was tracked all the time. From the very first night after I left [prison], there are recordings of what I talked about at a friend's home. It was a dramatic period, because I was excluded from everywhere.
>
> *După ce am ieşit din închisoare parcă eram ciumat. Cunoscuţii treceau strada când mă vedeau. Nu mă mai cunoşteau. Din acel moment, tot timpul am fost urmărit. Din prima seară de când am ieşit există înregistrările cu ce am vorbit la un prieten acasă. Era o perioadă dramatică, pentru că eram exclus de peste tot (Both s.a.).*

Perhaps this is why the 1976 interview and the introductory text of a political dissident had to be published in an obscure student literary magazine. The public readings of this group of German-speaking writers from the Banat had a Marxist orientation, but they followed in the footsteps of Alexander Dubček's 'Socialism with a Human Face'. They were interrupted by folk guitar interludes of the singer Eugen Eliu. The archives of William Totok preserve a recording of a poem-song performed by Eliu in February 1975 and entitled 'Homeland or death' (*Patria sau moartea*). The lyrics had been written by Andrei Ujică and the performance was recorded at the time when the writing of the poems and songs for *Cantafabule* was also in progress. Ujică's lyrics speak of Salvador Allende, a 'romantic and revolutionary president' (*preşedinte romantic şi revoluţionar*), and of his tragic fate. We should link these ideas to an event from the same spring of 1975, when Elisabeth Ochsenfeld (then Sepi) and Valeriu Sepi were presenting animal metamorphoses in their joint exhibition at the Banat Museum. During the opening of that exhibition, Ochsenfeld had sung songs in the company of Latin American refugee students. The chorus of Andrei Ujică's text—'Our only freedom is hope!' (*Singura noastră libertate este speranţa!*)—must have had a special resonance in those times. Especially since the members of *Aktionsgruppe Banat* were to be pursued and imprisoned by the Romanian secret police starting with the summer of that very same year.

The lyricists do not include these details in their narratives, because memory is presented in a literary (and often linear) manner, leading to the expected expurgation of unnecessary aspects of the story. Reality is nevertheless a maze in which each individual plays an essential part in the development of any given event. In the end, it all comes down to Isaiah Berlin's essay *The Hedgehog and the Fox* and its quotation of Archilochus: *πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἓν μέγα* ('a fox knows many things, but a hedgehog knows one big thing'). If writers and theorists fall into two categories based on the two different methods they use—hedgehogs see the universe through the lens of a single defining idea, while foxes draw on a variety of experiences, because they do not believe that the universe can be reduced to one thing—then the same may be applied to researchers who often fall into these two categories as well, perhaps because things have not really advanced that much since 1953, the year the essay was published. Let us then leave the last word to Isaiah Berlin:

> The proposition that history could (and should) be made scientific is a commonplace in the nineteenth century; but the number of those who interpreted the term 'science' as meaning natural science, and then asked themselves whether history could be transformed into a science in this specific sense, is not great. The most uncompromising policy was that of Auguste Comte, who, following his master, Saint-Simon, tried to turn history into sociology, with what fantastic consequences we need not here relate. Karl Marx was perhaps, of all thinkers, the man who took his programme most se-

The second LP *of the Czechoslovak band Plastic People of the Universe, first performed live as* Pašijové hry velikonoční *at Václav Havel's farm in Hrádeček near Trutnov, Czechoslovakia, May 1978. This* Passion Play *was recorded after their emprisonment, illegally smuggled to the West, and pressed in Canada (Boží Mlýn Productions – BM 8001, stereo, 1980).*

The last album of the Polish band No To Co: Kolędowe Śpiewanki / Christmas Songs *(Polskie Nagrania Muza – SX 1240, LP, stereo, 1975).* Most songs had religious subjects.

Source: https://www.discogs.com/.

▲ Aktionsgruppe Banat *before their persecution in 1975.* Source: Front cover of the academic journal *Études germaniques*, 67, 3 (*Rumäniendeutsche Literatur 40 Jahre « Aktionsgruppe Banat »*, dir. Dorle Merchiers, Paris, Klincksieck / CNRS), 2012.

riously; and made the bravest, if one of the least successful, attempts to discover general laws which govern historical evolution, conceived on the then alluring analogy of biology and anatomy so triumphantly transformed by Darwin's new evolutionary theories. Like Marx (of whom at the time of writing *War and Peace* he apparently knew nothing) Tolstoy saw clearly that if history was a science, it must be possible to discover and formulate a set of true laws of history which, in conjunction with the data of empirical observation, would make prediction of the future (and 'retrodiction' of the past) as feasible as it had become, say, in geometry or astronomy. But he saw more clearly than Marx and his followers that this had, in fact, not been achieved, and said so with his usual dogmatic candour, and reinforced his thesis with arguments designed to show that the prospect of achieving this goal was non-existent; and clinched the matter by observing that the fulfilment of this scientific hope would end human life as we knew it: 'if we allow that human life can be ruled by reason, the possibility of life [i.e. as a spontaneous activity involving consciousness of free will] is destroyed. But what oppressed Tolstoy was not merely the 'unscientific' nature of history—that no matter how scrupulous the technique of historical research might be, no dependable laws could be discovered of the kind required even by the most undeveloped natural sciences. He further thought that he could not justify to himself the apparently arbitrary selection of material, and the no less arbitrary distribution of emphasis, to which all historical writing seemed to be doomed. He complains that while the factors which determine the life of mankind are very various, historians select from them only some single aspect, say the political or the economic, and represent it as primary, as the efficient cause of social change; but then, what of religion, what of 'spiritual' factors, and the many other aspects—a literally countless multiplicity—with which all events are endowed? How can we escape the conclusion that the histories which exist represent what Tolstoy declares to be 'perhaps only 0.001 per cent of the elements which actually constitute the real history of peoples? History, as it is normally written, usually represents 'political'—public—events as the most important, while spiritual—'inner'—events are largely forgotten; yet *prima facie* it is they—the 'inner' events—that are the most real, the most immediate experience of human beings; they, and only they, are what life, in the last analysis, is made of; hence the routine political historians are talking shallow nonsense (Berlin 1993, p. 15-16).

Hopefully, our *Cantafabule* experiment has proven this once again. Scholars row their ideas on the 'reflective' surface of a watery corpus, the depth of which they can rarely measure with the help of their subjects' memories, but they are not entitled to pervert memory with the tools of history, nor history with the tools of memory. One always needs to maintain a certain balance and fix limits to the scope of one's research. There are boundaries which cannot be crossed:

> To do this, above all, to grasp what human will and human reason can do, and what they cannot. How can this be known? Not by a specific inquiry and discovery, but by an awareness, not necessarily explicit or conscious, of certain general characteristics of human life and experience. And the most important and most pervasive of these is the crucial line that divides the 'surface' from the 'depths'—on the one hand the world of perceptible, describable, analysable data, both physical and psychological, both 'external' and 'inner', both public and private, with which the sciences can deal, although they have in some regions—those outside physics—made so little progress; and on the other hand, the order which, as it were, 'contains' and determines the structure of experience, the framework in which it—that is, we and all that we experience—must be conceived as being set, that which enters into our habits of thought, action, feeling, our emotions, hopes, wishes, our ways of talking, believing, reacting, being. We—sentient creatures—are in part living in a world the constituents of which we can discover, classify and act upon by rational, scientific, deliberately planned methods (Berlin 1993, p. 67-68).

Bibliographical Abbreviations for the Entire Section:

Albala 1973 – Radu Albala, "Dimitrie Cantemir 'în mijlocul teatrului lumii'," *Teatrul*, 18, 11, 1973, p. 3-6.

Barbu 2000 – Ion Barbu, *Salut în Novalis*, in *Opere*, II. *Proză*, Bucharest, Univers enciclopedic, 2000.

Bartsch 1872 – *Chrestomathie de l'ancien français (VIII^e^-XV^e^ siècles) accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*, dir. Karl Bartsch, F.C.W. Vogel, 1872.

Bartsch, Wiese 1920 – *Chrestomathie de l'ancien français (VIII^e^-XV^e^ siècles) accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*, dir. Karl Bartsch, douzième édition entièrement revue et corrigée par Leo Wiese, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1920.

Berlin 1993 – Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox : An Essay on Tolstoy's View of History*, Chicago, Dee, 1993 (first edition: London, Weidenfeld & Nicolson, 1953).

Borgovanu 1911 – V. Gr. Borgovanu, "Din Câmpulung", *Gazeta Transilvaniei*, LXXIV, 135, July 4, 1911, p. 1-2 .

Both *s.a.* – Ștefan Both, "William Totok, fost disident anticomunist: 'Voi avea talanga de gât toată viața'", *Historia*, *s.a.*, online edition https://www.historia.ro/ [accessed 22.11.2021].

Buleu 2021 – Constantina Raveca Buleu, *Splendor singularis. Studii despre esoterism*, Bucharest, Editura Ideea Europeană, 2021.

Cartojan 1974 – Nicolae Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. 1: *Epoca influenței slave*, Bucharest, Editura enciclopedică română, 1974.

Charrier 1966 – *Aucassin et Nicolette: Histoire chantée du XII^e^ siècle*, adaptation de Bernard Charrier, illustrations de M. Abauzit, Paris-Bruxelles-Montréal, Didier, 1966.

Cioran 2016 – [E. M.] Cioran, *Caiete 1957-1972*, trad. Emanoil Marcu & Vlad Russo, Bucarest, Humanitas, 2016.

Covaci 1994 – Nicolae Covaci, *Phoenix, însă eu*, Bucharest, Nemira, 1994.

Covaci 2014 – Nicolae Covaci, *Phoenix: Giudecata înțelepților*, Bucharest, Integral, 2014.

Croix 2016 – Arnaud de la Croix, *Treize livres maudits*, post-face de Xavier-Laurent Salvador, Bruxelles, Racine, 2016.

Curta 2005 – Florin Curta, "Pavel Chinezul, Negru Vodă, and 'imagined communities': medievalism in Romanian rock music", in *Postmodern Medievalisms*, dir. Richard Utz, Jesse G. Swan, Cambridge, D. S. Brewer, 2005, p. 3-16.

Enescu 1976 – Elisabeta Enescu, "Din nou despre Negru-Vodă", *Caiete Folclorice Argeș*, vol. I: *Comunicări și materiale de folclor,* Pitești, Centrul Creației Populare Argeș / Asociația folcloriștilor argeșeni 'Constantin Rădulescu-Codin', 1997, p. 118-127 (comunicare susținută la Sesiunea de comunicări și referate *Cultura populară argeșeană în contextul culturii românești*, Pitești, 10-11 aprilie 1976).

Foarță 2012 – Șerban Foarță, "Amintiri din Phoenicia", *Observator cultural,* 641, September 12, 2012.

Gherasim 2016 – Mihai Gherasim (Copăcești), "Să-i unim pe toți frații noștri", *Ziarul de Vrancea*, August 8, 2016 (online version: https://www.ziaruldevrancea.ro/).

Guénon 1986 – René Guénon, *Symboles de la Science sacrée*, Paris, Les Éditions Gallimard, 1962 (réimprimé NRF-Tradition, 1986).

Guénon 1997 – René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, traducere din franceză de Marcel Tolcea, Sorina Șerbănescu, Bucharest, Humanitas, 1997.

Junginger 2008 – Horst Junginger, "Introduction", in *The Study of Religion Under the Impact of Fascism*, dir. Horst Junginger, Leiden / Boston, Brill, 2008, p. 1-103.

Moraru 1996 – *Floarea darurilor*, ed. Alexandra Moraru, in *Cele mai vechi cărți populare în literatura română*, vol. 1, Bucharest, Minerva, 1996.

Mutti 1999 – Claudio Mutti, *Eliade, Vâlsan, Geticus e gli altri. La fortuna di Guénon presso i Romeni*, Parma, Edizioni all'insegna del Veltro, 1999.

Ochsenfeld 2012 – "Elisabeth Sepi Ochsenfeld, despre nașterea copertei Cantafabule", in Mihai Plămădeală, "Povestea vizuală a Cantafabulelor", *Observator cultural*, 640, September 7, 2012 (online version: https://www.observatorcultural.ro/).

Odobescu 1897 – A. I. Odobescu, V. Gr. Borgovanu, *Carte de citire pentru clasa a-II-a primară*, Bucharest, H. Steinberg, 1897.

Oișteanu 2007 – Andrei Oișteanu, "Dorin Liviu (Chubby) Zaharia după douăzeci de ani", *Revista 22*, December 12, 2007 (online version at https://revista22.ro/).

Pamfile 1916 – Tudor Pamfile, *Mitologie românească,* I. *Dușmani și prieteni ai omului*, Bucharest / Leipzig / Vienna, Socec et co. / Harrassowitz / Gerold et co., 1916.

Petrescu 2018 – *Între Phoenix și Le Corbusier - Costin Petrescu în dialog cu Nelu Stratone*, Bucharest, Casa de pariuri literare, 2018.

Rus 2005 – *Poésies du non-sens, XIII^e^-XIV^e^-XV^e^ siècles.* I. *Fatrasies (Fatrasies de Beaumanoir, Fatrasies d'Arras)*, textes édités, traduits et commentés par Martijn Rus, Orléans, Paradigme, 2005.

Scrima 1996 – André Scrima, *Timpul Rugului Aprins: Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, Bucharest, Humanitas, 1996.

Spulbereanu 1923 – S. Spulbereanu, R. Popescu, V. Niculescu, Popovici-Podașcă, *Carte de citire pentru clasa a-II-a primară*, Craiova, Scrisul românesc, 1923.

Șerban, Foarță 2013 – *Narațiunea de a fi: Robert Șerban în dialog cu Șerban Foarță*, Bucharest, Humanitas, 2013.

Şerbu 1973 – Ieronim Şerbu, *Vitrina cu amintiri*, Bucharest, Cartea Românească, 1973.

Ursu 2019 – Ioana Ursu, "Perceiving Religious Mysticism in the Key of Political Repression. The 'Burning Bush' Group", *Museikon*, 3, 2019, p. 51-62.

Velculescu, Guruianu 2001 – *Fiziolog. Bestiar*, ed. Cătălina Velculescu, V. Guruianu, cu un excurs de Manuela Anton, ilustrații de Mihaela Dumitru, Bucharest, Cavalliotti, 2001.

Walberg 1900 – *Le Bestiaire de Philippe de Thaün, texte critique, publié avec introduction, notes et glossaire*, ed. Emmanuel Walberg, Lund / Paris, Möller / Welter, 1900.

Wright 1841 – *Popular Treatises on Science Written During the Middle Ages in Anglo-Saxon, Anglo-Norman and English. Edited from the Original Manuscripts*, ed. Thomas Wright, London, Historical Society of Science, 1841.

Wright 1863 – *Alexandri Neckam De naturis rerum, libro duo, with the poem of the same author, De laudibus divinae sapientiae*, ed. Thomas Wright, London, Longman, Green, Longman, Roberts, and Green, 1863.

Zucker 2004 – Arnaud Zucker, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires, texte traduit du grec, introduit et commenté*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2004.

Linguistic supervision / Vérifications linguistiques :

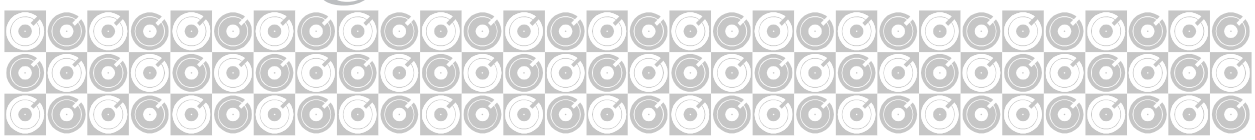
Brîndușa Grigoriu (Facultatea de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, Iași) ;

Ileana Sasu (*Interactions culturelles et discursives* / ICD EA 6297, Université de Tours, Tours) ;

Alessia Chapel (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale / CÉSCM UMR 7302 – Université de Poitiers) ;

Vladimir Agrigoroaei (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale / CÉSCM UMR 7302, Poitiers – CNRS).

heritage



patrimoine

The Murals of the Church of Saint-Nicholas at Bârsău in the Late 19th-Century Drawings of Szinte Gábor

Ionuț-Cosmin Codrea
Muzeul Civilizației Dacice și Romane, Deva (RO)

translation by Vladimir Agrigoroaei

RÉSUMÉ : L'article invite les historiens de l'art qui étudient les peintures murales transylvaines à regarder de plus près une série de dessins et d'aquarelles du XIXe siècle représentant les peintures achevées dans la deuxième moitié du XVIe siècle dans l'église Saint-Nicolas de Bârsău (département de Hunedoara). Des 15 planches encore conservées dans les registres du Musée Hongrois de l'Architecture et du Centre Documentaire pour la Protection des Monuments, à Budapest, une seule appartient à Horváth Miklós. Toutes les autres planches ont été réalisées par Szinte Gábor. Les deux étaient professeurs de dessin à l'École Supérieure Royale Hongroise d'État, à Deva, durant les années 1882 à 1886. La valeur documentaire inestimable de ces dessins est l'effet direct de la dégradation continue des peintures de Bârsău. L'état actuel de conservation est désastreux. Il rend presque impossible la recherche basées sur la réalité *in situ*.

MOTS-CLÉS: peintures murales ; Transylvanie ; images d'archive ; documentation ; XVIe siècle.

REZUMAT: Articolul aduce în atenția istoricilor de artă veche transilvăneană o serie de desene și acuarele reprezentând picturile murale ale bisericii „Sfântul Nicolae" din Bârsău, realizate în secolul al XIX-lea. Dintre cele 15 planșe păstrate încă în registrele Muzeului Maghiar al Arhitecturii și Centrului Documentar pentru Protejarea Monumentelor de la Budapesta, una îi aparține lui Horváth Miklós, restul lui Szinte Gábor – ambii profesori de desen la Școala Superioară Regală Maghiară de Stat din Deva în perioada 1882-1886. Valoarea de neprețuit a acestor desene este efectul direct al degradărilor continue ale picturilor bisericii din Bârsău. Stadiul dezastruos de conservare din ziua de astăzi face ca cercetarea picturilor datate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea să fie aproape imposibilă pornind de la realitatea *in situ*.

CUVINTE CHEIE: picturi murale; Transilvania; imagini de arhivă; documentare; secolul al XVI-lea.

The scarcity of paintings is a leitmotif often chanted when researchers engage with 16th-century art in the Orthodox churches of Transylvania. The usual justifications focus on the financial shortages experienced by communities and church sponsors, who had an underprivileged social status; on the hostile attitude of political authorities toward Eastern denominations; and on the precarious state of Orthodox ecclesiastical hierarchy, coupled with the iconoclastic attitude of Protestant churches. Allegedly, the latter would have brutally intervened, stopping all embellishment efforts in churches, in an attempt to push the Romanian communities to accept one of the four 'received' confessions of Transylvania—Catholic, Lutheran, Calvinist, or Unitarian. Nevertheless, the mural decoration of the church of Saint-Nicholas in Bârsău (Hungarian: *Berekszó*, Hărău commune, Hunedoara County) is one of those exceptions that refutes leitmotif explanations. It dates to the period between 1562 and 1572,[1] *i.e.* a time when the Transylvanian Diet had already placed the Romanian communities in charge of a Reformed bishopric whose missionary activity was particularly active, materializing in several synods and printed books meant to disseminate the new principles of faith.

Understudied in comparison to the other churches of the Hațeg-Hunedoara region, although its mural paintings have been described since the 19th century, the Orthodox church in Bârsău is a singular monument because it was founded by two women, mother and daughter, whose depictions were carefully individualized in the votive painting. Caterina Török, a young and elegant lady, displays a fashionable Renaissance hairstyle and dress (Fig. 1), while her mother, Mara Cherepovici, the widow of a great army captain, is distinguished by her sober, probably monastic dress. The historian's eye has often focused on these two ladies and less on the paintings sponsored by them, perhaps because of the deplorable state of the murals or their later repainting by Stan from Rășinari in 1770. He was one of the most famous Orthodox artists of the second half of the 18th century and a most persevering successor of Brancovan models in Transylvanian painting.[2]

By the time of the painting of its interior through the involvement of the two sponsors, this place of worship was already considerably old. Located in the centre of the village, atop a mound, the church of modest dimensions consists of a rectangular nave and a four-sided sanctuary,

Fig. 1. *Detail of the representation of lady Catarina Cherepovici, widow of Török Blasius, the youngest ktetor of the church's mural decoration.*
Credits: Anca Crișan (2012).

whose two sides form an angle in the axis. Such planimetrics date to the 14th century.[3] The half-moon windows do not retain any artistic elements that can refine this chronology. The sanctuary vault was modified in the middle of the 16th century in order to broaden the extent of mural paintings. During the same period, the nave was covered with a semi-cylindrical rib vault made of bricks.[4] There are no other documents regarding the church after the interventions paid for by the Cherepovici family, only that the number of mural paintings expanded in the 18th century due to the activity of a large number of itinerant artists.[5] In this context, in addition to royal icons and doors,[6] a repainting of the previous 16th century murals was also undertaken in Bârsău. This so-called 'refreshment of colour', dated to 1770, was the last known intervention made in the church in Bârsău. After that moment, the place fell prey to the effects of the passing of time and indolence: 'the iron tooth of time, alongside people's indifference, lead to destructive consequences',[7] to quote Torma Károly's text from 1879,[8] wherein he mentioned the bell tower that was about to fall. Unfortunately, the degradation continued in the next century and a half. The precious frescoes suffered most of these consequences, but the architectural elements of the medieval church also disappeared. In this context, the purpose of the present article is to bring to the attention of specialists a series of watercolours and ink drawings executed in the ninth decade of the 19th century. Given that the Western part of the church underwent important transformations at the end of the same century, these plates preserve a series of precious details, nowadays lost.[9]

***

Torma Károly, an archaeologist interested in Roman times, was the first person who actually studied the church in Bârsău. He made a trip in the area surrounding Deva and noticed that the bell tower of the Bârsău was strongly inclined to the West. The church must have made a strong enough impression, as he halted his search for Roman monuments between Șoimuș and Uroi, lingering there long enough to analyse its architecture, interior mural paintings, and tombstones, located both on the bell tower's ground floor and in the narthex, as well as in the yard. His is the first survey drawing and planimetrics of the church.[10]

Although he found himself to be 'in a foreign land' (scientifically speaking, in his own words), Torma's 1877 work provides us with a simple but rigorous description. His study became a reference for all 20th-century researchers who studied the medieval Orthodox churches of the area. The first thing that caught Torma's attention was the leaning bell tower, considerably detached from the nave and in danger of collapse, supported by one buttress. He also took an interest in the 'triangular closure' of the sanctuary, in the half-moon windows—one on the North, two on the South, and two altar windows. The narthex and the nave were divided by a wall and the opening connecting them had been embellished with stone elements taken from the main entrance to the church (on the South side, already modified at the time of his description)—decorated in a style that Torma calls 'Slavicized Renaissance'. The entrance to the church was reduced to a simple 'opening', protected by a small porch. Outside, to the left side of the door, fragments of mural paintings were still visible, but their degrading state did not allow the identification of any scene. Inside the church, he was shown 'such a large series of frescoes of old Slavic character' that he did not expect to see there. The murals covered the entire interior, the walls of the nave and the altar together with the vault, and they 'represented different saints and scenes related to them. Old Slavic inscriptions can be seen around these figures'. Yet the scene that surprised him the most was painted on the South wall: 'two life-size women, well drawn, surrounded by a painted, quadrilateral frame'. Based on their clothes, 'custom-made in a Hungarian style and richly decorated', Torma deduced that the mural paintings should be dated to the mid-16th century.[11]

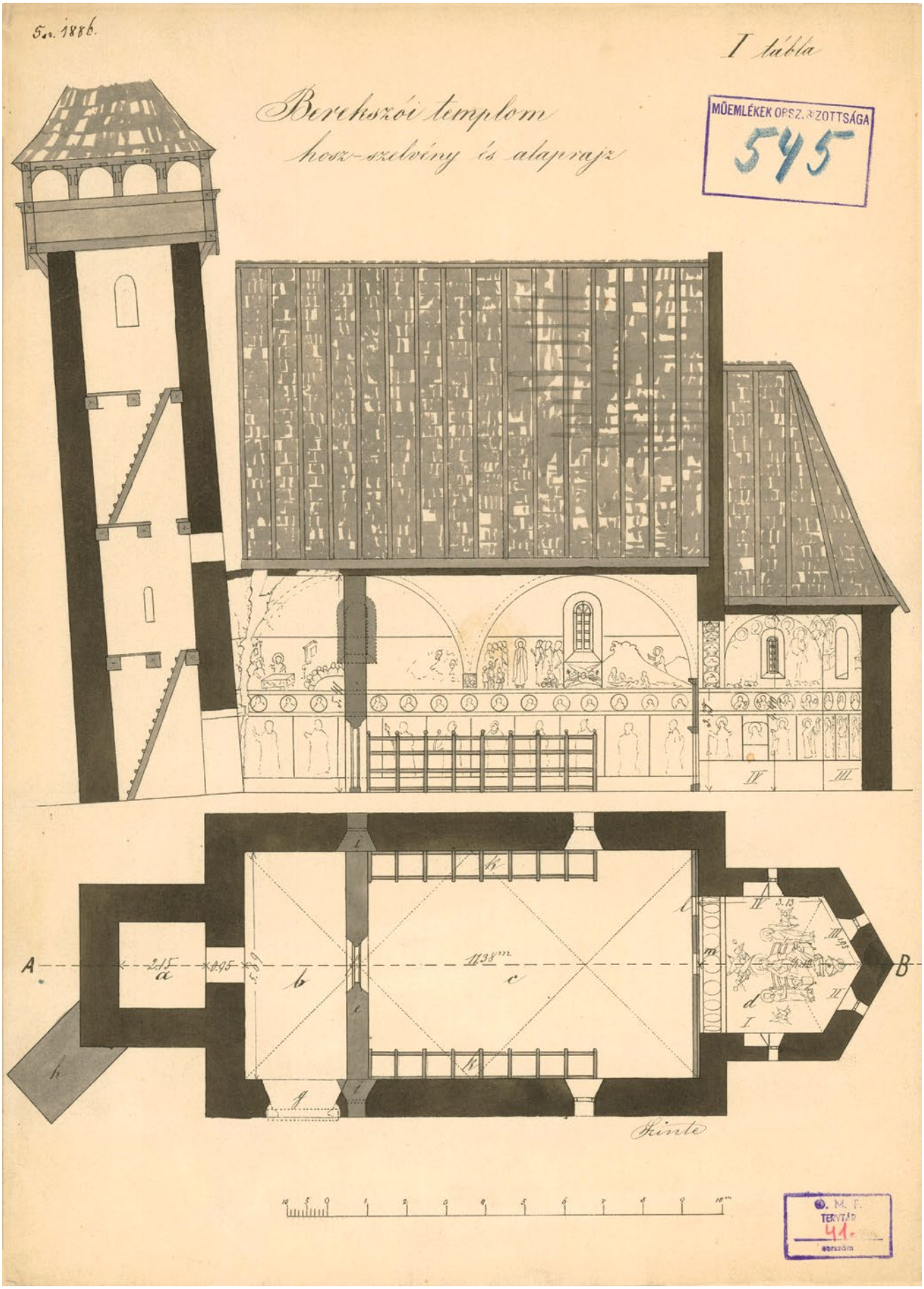
The accentuated degradation of the bell tower led to the church being repaired in the late 19th century. The tower and the western side of the nave were completely rebuilt, the windows were widened, and the wonderful 'multi-coloured series of paintings'[12] was covered. Construction began in 1886 and lasted two years.[13] A commemorative plaque placed above the entrance under the newly-built bell tower marks the project's completion.[14] For more than a century, the murals of the church in Bârsău were thus protected by plaster. Unfortunately, disastrous 'restorations' of the frescoes have led to their irreparable damage at the turn of the 21st century, especially to the scenes on the walls of the sanctuary.[15]

In such conditions, the events that took place in the years preceding the late 19th-century repairs are essential in identifying all the original architectural elements of the church and a better knowledge of the mural paintings. One can never know whether Torma's article or pure chance attracted the attention of Téglás Gábor.[16] The latter wrote a letter to the Executive Board of the Society of History and Archaeology of Hunyad County in June 1882,[17] underlining that the church in Bârsău—'warden of old frescoes and inscribed tombstones'—was threatened with ruin due to its advanced state of degradation.[18] A month later, the Society made the decision to save the memory of those murals through drawings.[19] To that effect, and that very same year, the National Monuments Commission in Budapest[20] appointed Horváth Miklós, a drawing teacher at the Royal Hungarian High *Realschule* in Deva (*Dévai Magyar Királyi Állami Főreáliskola*) to create a series of drawings of the murals from Bârsău. Horváth made seven drawings in the years 1882-1883,[21] of which only one has been preserved. This is a watercolour of an archangel painted in the intrados of the main entrance (Fig. 2).[22] For personal reasons, Horváth Miklós soon resigned from the chair of drawing teacher. Regarding his collaboration with the National Monuments Commission, he requested that his duties be taken over by Szinte Gábor, who had replaced him as a drawing teacher at the school in Deva.[23]

The arrival of Szinte Gábor[24] in Deva represented the inauguration of the research of the medieval historical monuments in Hunyad County. His interest in medieval churches was boosted by his collaboration with the National Monuments Commission in Budapest, at whose behest Szinte made 19 drawings (four watercolours, the rest in ink) of the murals from the churches in Bârsău, Streisângeorgiu (Hungarian: *Sztrigyszentgyörgy*; Saint-George Orthodox church) and Deva (Hungarian: *Déva*; Reformed church, now lost). Reports of his activities can be found in his correspondence from 1883-1886. Szinte

Fig. 2. *Archangel (watercolour by Horváth Miklós*; MEM MDK, *Tervtár*, FM 54*)*.

66 ex-hor.
1885
O. M. F.
TERVTÁR
54.
sorszám
MŰEMLÉKEK ORSZ. BIZOTTSAGA
5588


5a. 1886.
I tábla
Berekszói templom
hosz-szelvény és alaprajz
MŰEMLÉKEK OPSZ. BIZOTTSÁGA
545
A
B
a
b
c
d
e
h
k
Skinte
O. M. F.
TERVTÁR
41.
eorszám

made 14 drawings of the church in Bârsău (13 in ink and one as a watercolour): the plan and section of the church, copies of the murals from the sanctuary, from the Eastern wall of the nave, and the votive painting on the South wall of the nave. His plates were sent on January 23, 1886, along with a letter in which Szinte made brief descriptions of the painted scenes and some stylistic and chronological assessments.[25]

Szinte found the church in the same state of degradation described by Torma (Fig. 3):

> Architecturally, the church in Berekszó is one of the best designed and executed village churches, and consists of a nave, an attached rectangular tower and clearly east-orientated sanctuary enclosed on two sides of a hexagon. Its nave consists of two joint squares with round-arched groin vaults. The three-rib vault of the sanctuary rests on the four walls and on the semi-circle triumphal arch. [The architect] determined the thickness of the church walls according to the lateral charge of the vaults, and they were proportionally thinned in elevation. He did the same for the walls of the tower. As a result of subsidence, the tower tilted from its vertical position and took with it the Western closure of the nave, leading to huge cracks in the longitudinal walls of the structure as well. A huge buttress stuck to it diagonally protects it from tilting further. The windows are round-arched, flared inwards, and the fact that the North wall is provided with windows symmetrical with those on the South is enough proof that the architect had a different concept from the rural custom that only East and South walls should have windows. The South side entrance is wide, in an elevated Renaissance style, and with a beautiful carved frame made of neatly worked stone; the later profane alteration took it from its place and placed it in the newer inner wall that crosses the nave; the same happened to the architrave. The much smaller entrance was made up of only half of these beautiful carvings; the other pieces lie in the narthex and serve as benches for the women folk who are not allowed to enter the nave, according to the Romanian custom. Its segments are decorated with garlands of egg-and-darts with exceptional skill, while the horizontal upper top has folk motifs.[26]

In the rest of the letter, Szinte describes his ten drawings of the interior murals, starting with the sanctuary.

> Best preserved are the images of the sanctuary, of which I give a sketchy picture in Plates II-IX. […] The vault of the sanctuary has a cleverly arranged depiction of Mary on the throne with the Child on her lap, with winged angels worshiping them on the right and left sides. Peculiar spirits, winged angels float on the four corners, with cornucopia (See Plate II) [Fig. 4]. The vertical part of the walls is divided into three horizontal registers, of which the upper one presents group images, the middle one has medallions with busts, and the lower register is divided into rectangles in which standing saints are depicted.[27]

Plates III[28] and IV[29] (Fig. 5; Fig. 6) copied the main theme of the sanctuary iconography—'The Communion of the Apostles' is depicted in the upper register of the four walls. Jesus appears twice, offering bread and wine to the Apostles, who congregate in groups of six. The same plates also contain a representation of the stylized vegetal decoration—'painted in red, white and green colours'—used throughout the entire church in order to delineate the registers. Plates V,[30] VI,[31] VII,[32] and VIII[33] copy the lower registers of the sanctuary walls (Fig. 7; Fig. 8; Fig. 9; Fig. 10). The drawings show holy hierarchs (in the lower register) depicted frontally and carrying censers or unfolded scrolls in their hands. Above them are a series of medallions with busts of saints blessing with their right hand and holding the Bible in their left hands. Plate IX[34] copies a spandrel corner image (at the base of the vaulted ceiling), between the sanctuary and the eastern wall of the nave, depicting the Christ Child blessing, flanked by two angels, and below a bust of a saint who holds a cross with three horizontal arms in each hand (Fig. 11). The same depictions are repeated in the opposite corner of the sanctuary, but one can hardly distinguish any shape now.

Fig. 3. *Planimetrics and longitudinal section of the church in Berekszó (Plate I; drawing by Szinte Gábor*; MEM MDK, Tervtár, FM 41*).*

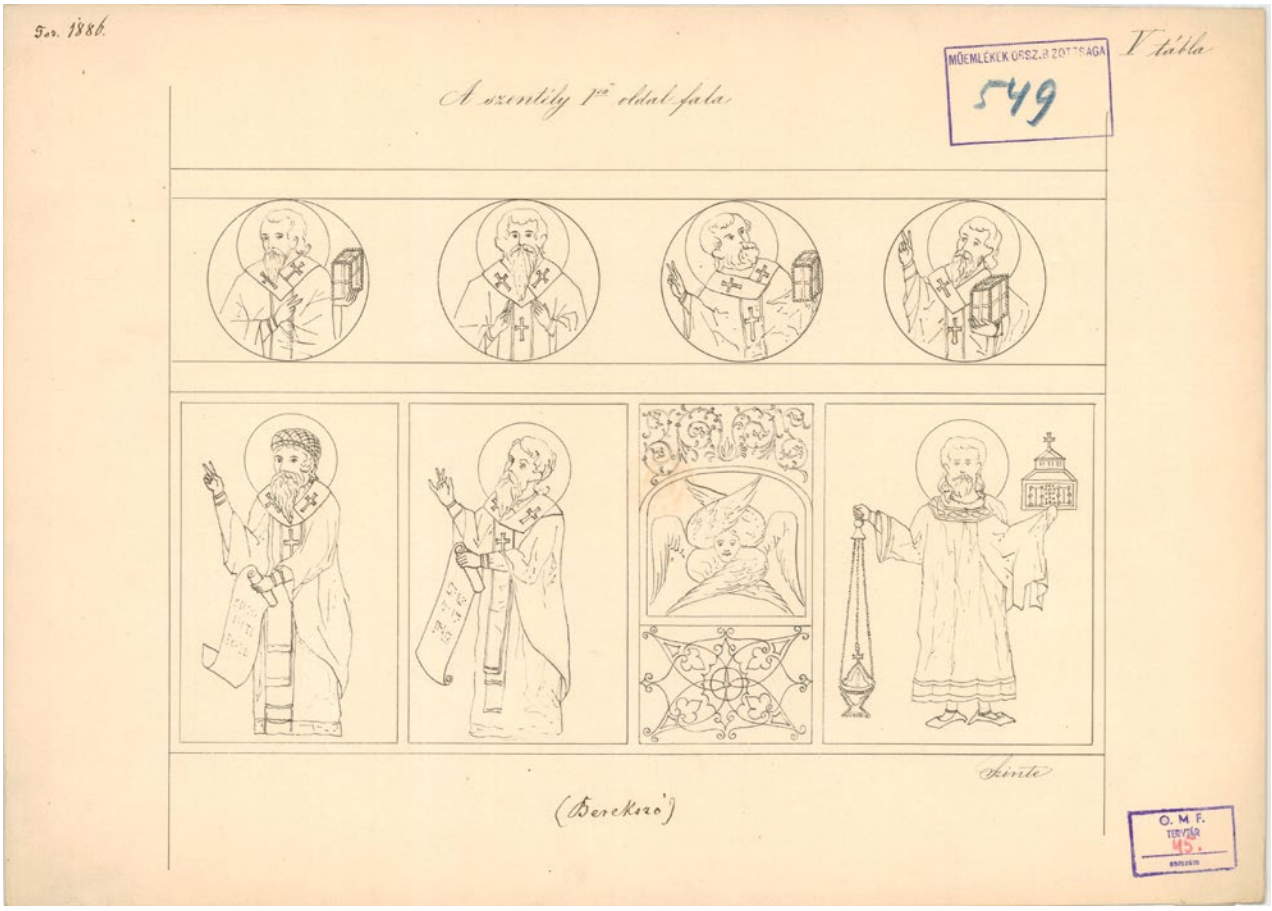
Fig. 4. *The Virgin Mary with Child (Plate II; drawing by Szinte Gábor;* MEM MDK, Tervtár, FM 42).

As for the murals in the nave, Szinte Gábor drew only the Archangel Gabriel from the scene of the Annunciation, depicted on the eastern wall (Plate X)[35] (cf. Fig. 13), and the votive scene on the southern wall (Plate XI).[36] The rest of the 'depictions from the nave were so damaged by mould and rainwater dripping down the walls from the broken roof that I could not record them'.[37] Instead, he sketched the scenes on the northern wall of the nave directly on the longitudinal section of the church and believed that he had identified there the 'Wedding in Cana', the 'Glory of Mary', and the 'Ascension of Jesus' (see Fig. 3). As for the frescoes from the tower, Szinte writes that Horváth had cleared them from under the plaster, and the fact that that area was not protected from the outside weather led to their complete destruction.[38]

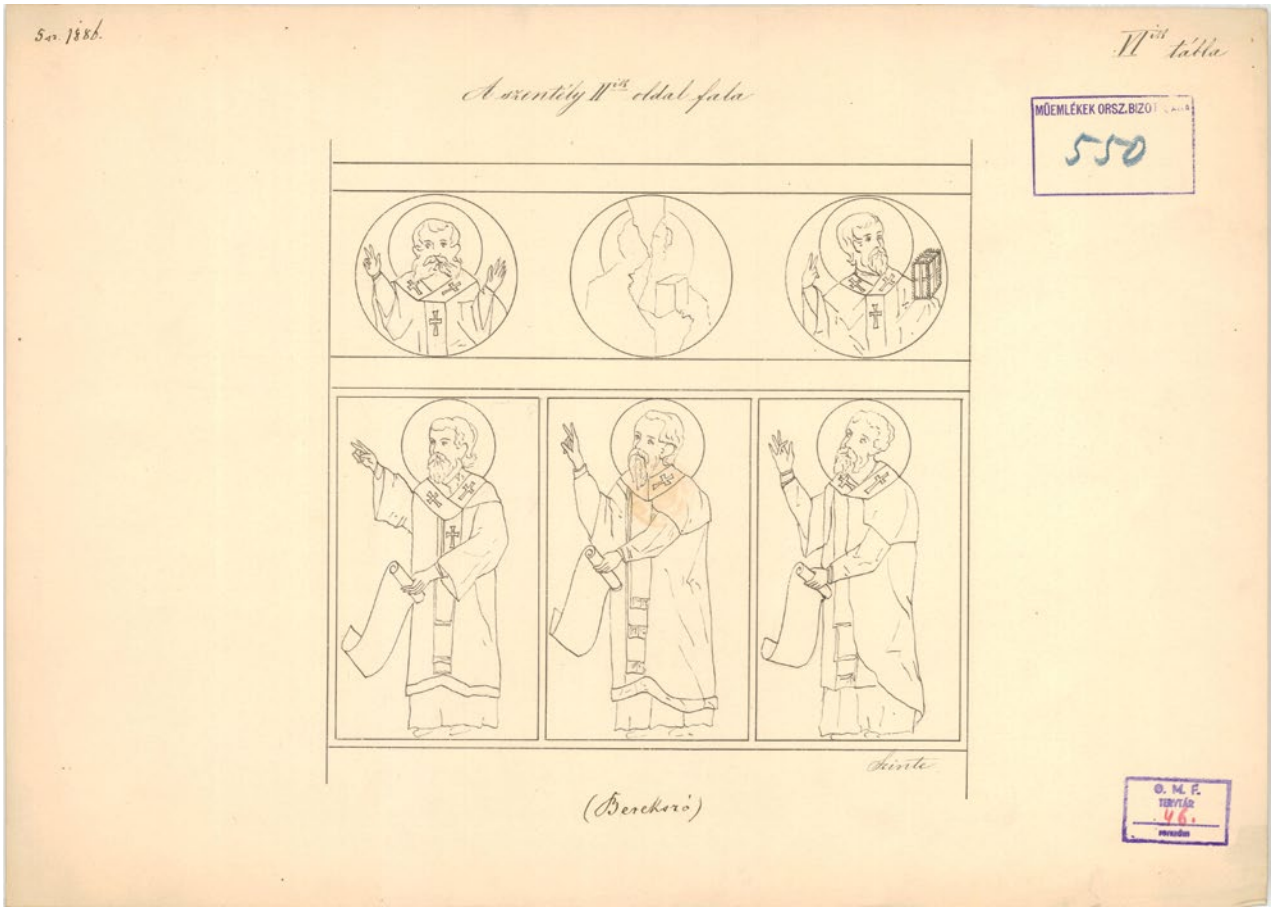
Fig. 5. a) *The first lateral wall of the sanctuary (Plate III; drawing by Szinte Gábor;* MEM MDK, Tervtár, FM 43*);* b) *current state of conservation.* Credits: Anca Crișan, 2012.

Fig. 6. a) *The fourth lateral wall of the sanctuary (Plate IV; drawing by Szinte Gábor;* MEM MDK, Tervtár, FM 44*);* b) *current state of conservation.* Credits: Anca Crișan, 2012.

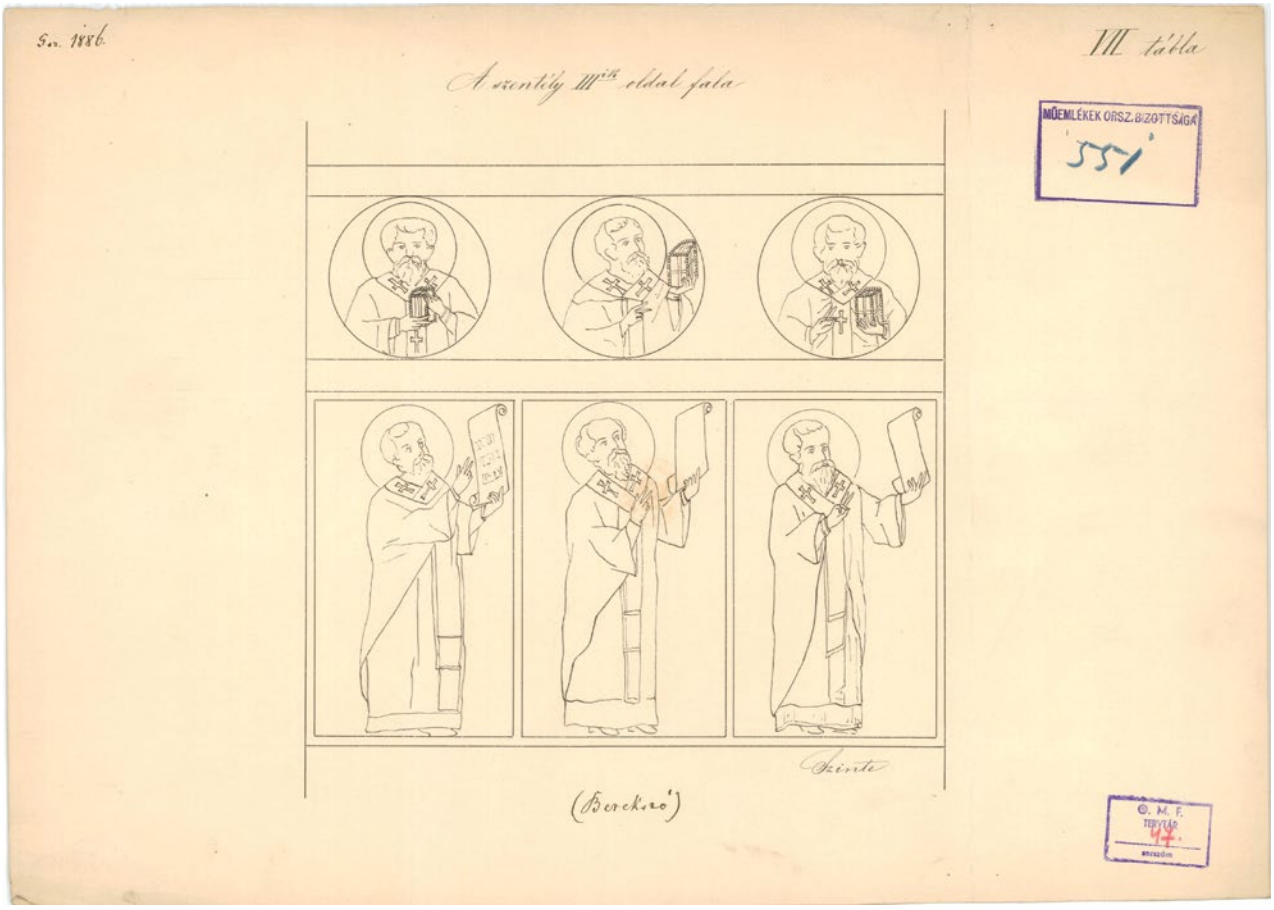
1886.
IV tábla
A szentély IV-ik oldal fala
MŰEMLÉKEK ORSZ. BIZOTTSÁGA
548
Szinte
Krisztus és hat apostol
(Berekró)
O. M. F.
TERVTÁR



▲ Fig. 7. *The first lateral wall of the sanctuary (Plate v; drawing by Szinte Gábor;* MEM MDK, Tervtár, FM 45*).*



▼ Fig. 8. *The second side of the sanctuary (Plate vi; drawing by Szinte Gábor;* MEM MDK, Tervtár, FM 46*).*



▲ Fig. 9. *The third lateral wall of the sanctuary (Plate VII; drawing by Szinte Gábor;* MEM MDK, Tervtár, FM 47*).*

▼ Fig. 10. *The fourth lateral wall of the sanctuary (Plate VIII; drawing by Szinte Gábor;* MEM MDK, Tervtár, FM 48*).*

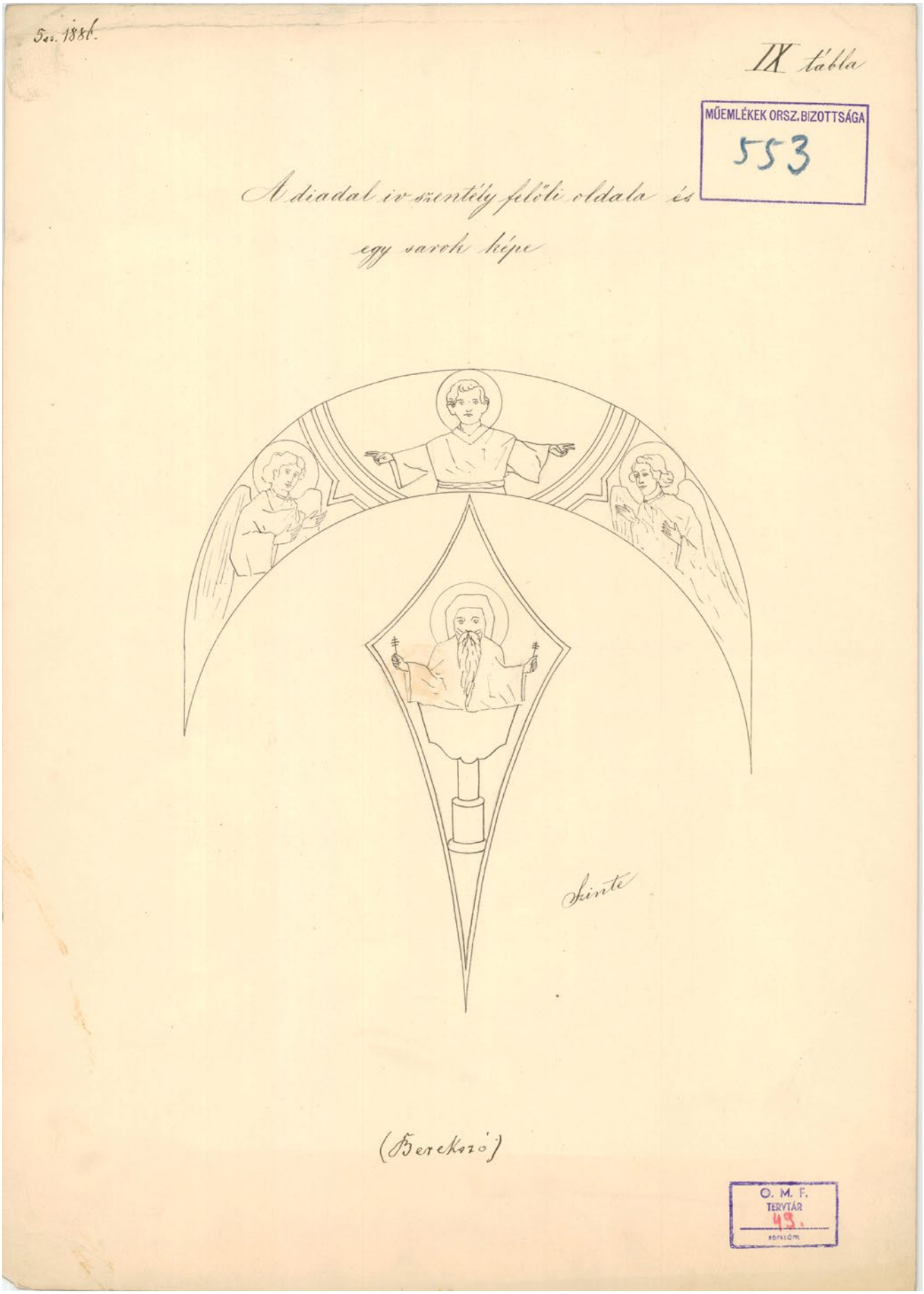

Szt. 1886.
IX tábla
MŰEMLÉKEK ORSZ. BIZOTTSÁGA
553
A diadal ív szentély felőli oldala és
egy sarok képe
Szinte
(Berekszó)
O. M. F.
TERVTÁR
43.
sorszám

Fig. 11. *The sanctuary side of the eastern wall of the nave (Plate IX; drawing by Szinte Gábor;* MEM MDK, Tervtár, FM 42).

Fig. 12. a) *The sanctuary side of the eastern wall of the nave and the depiction at the corner (Plate X; drawing by Szinte Gábor*; MEM MDK, Tervtár, FM 49*). In the title of the plate, Szinte misidentifies the location of this particular scene, specifying that it appears in the "choir", that is, in the sanctuary; the Annunciation scene is painted on the eastern wall of the nave.* b) *Current state of conservation of the Annunciation scene.* Credits: Anca Crișan, 2012.

The votive depiction is copied in the only watercolour made by Szinte at Bârsău (Fig. 13). Its title refers to plates XII,[39] XIII,[40] and XIV,[41] which transcribe the Church Slavonic inscriptions (Fig. 14, Fig. 15, and Fig. 16). Szinte barely sketched them in the copy of the votive scene. The large size of this votive depiction occupies the entire height of the wall right up to the base of the vaulted ceiling. In his letter, Szinte described the scene as follows: 'two female characters make an offering of the church's model to the patron saint, shown in the upper section, with a book open on his chest, blessing with both hands'. Szinte then identifies the patron saint with Saint George.[42]

The next three plates copy the inscriptions 'full length', together with their Hungarian translation (according to the annotation, the translations were made by Réthy László):[43]

Plate XII. 'Lady Ovarovic Mara, daughter of Peter / former wife of the now happily resting Nicholas Crepović';

Plate XIII. 'Lady Katarina, daughter of the now happily resting Nicholas Crepović / former wife of Turku Balitova';

Plate XIV. 'Message of the Archangel Gabriel', 'Ascension of the Virgin Mary'.

The first two inscriptions identify the ktetors: Mara, widow of Nicholas Cherepovici, and her daughter Catarina, widow of Török Blasius.[44] The third plate, however, copies two inscriptions which are not in the indicated position. It is difficult to hypothesize why such an accurate transcription of two inscriptions was placed next to different depictions. Moreover, despite the precarious preservation state of the murals, the two texts transcribed next to the patron saint can be fully deciphered even

5er. 1886
XI. Tábla
Fogadalmi kép a chorus déli oldal falán – berekszói templom.
(főiratokat lásd XII XIII XIV táblán)
MŰEMLÉKEK ORSZ. BIZOTTSÁGA
560
Kivitt
O. M. F.
TÉRVÁR
56

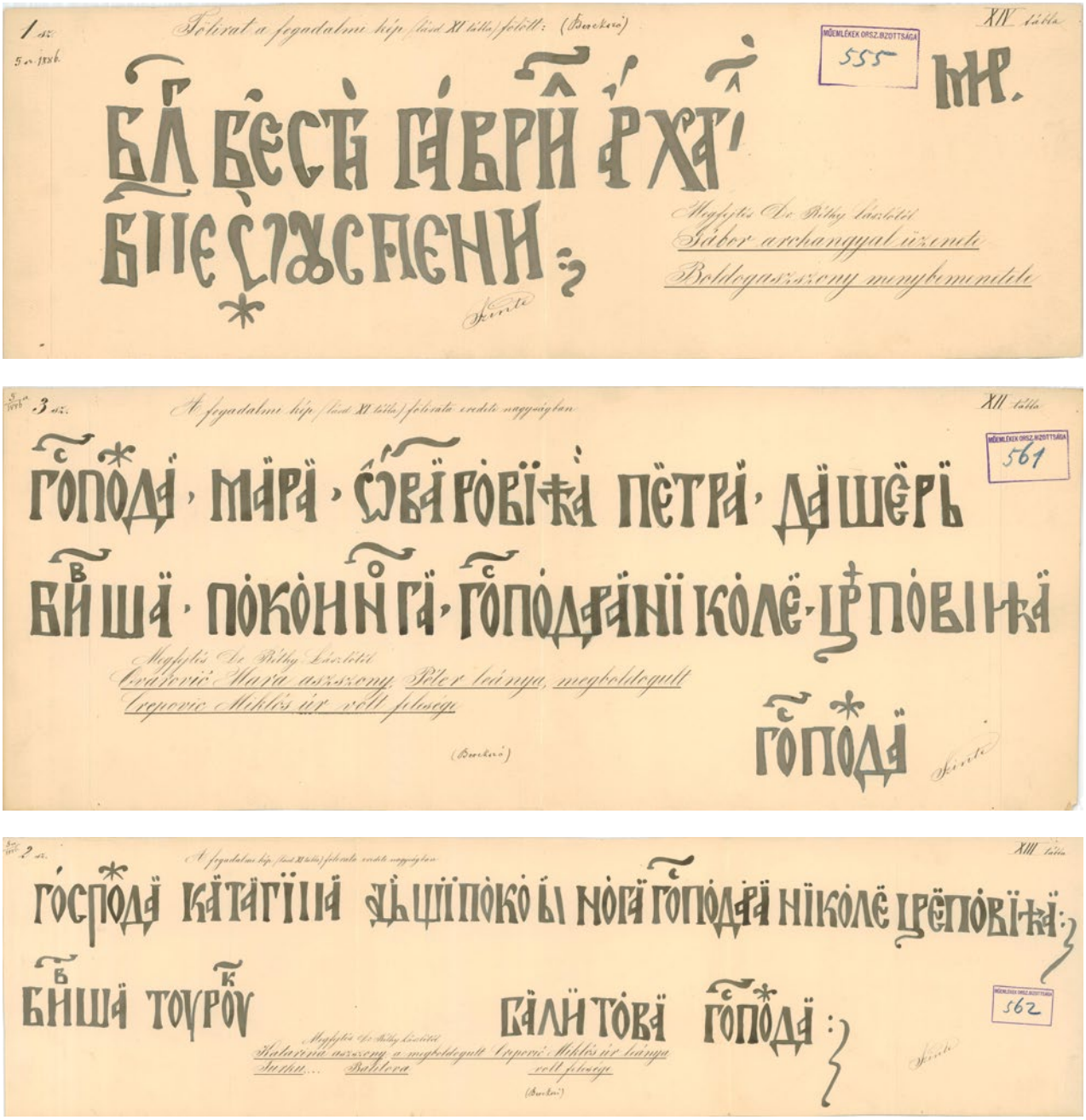


Fig. 13. a) *The votive depiction on the southern side wall of the nave – church in Berekszó. See inscriptions XII, XIII, XIV (Plate XI; watercolour by Szinte Gábor*; MEM MDK, Tervtár, FM 56*)*. b) *State of conservation of the votive depiction.* Credits: Mircea Mihuleț, 2013.

Fig. 14. *The votive depiction (see plate XI). Inscription in actual size (Plate XII; drawing by Szinte Gábor*; MEM MDK, Tervtár, FM 57*)*.

Fig. 15. *The votive depiction (see plate XI). Inscription in actual size (Plate XIII; drawing by Szinte Gábor*; MEM MDK, Tervtár, FM 58*)*.

Fig. 16. *The votive depiction (see plate XI). Inscription in actual size (Plate XIV; drawing by Szinte Gábor*; MEM MDK, Tervtár, FM 51*)*.

nowadays. The left one clearly reads *С(ве)ти Николае* 'Saint Nicholas', and the right one reads *Велики Чоудотворац*, that is, 'the great miracle worker'. They point to another error from Szinte's letter to the Commission: the identification of the saint above the votive painting with Saint George; the saint to whom the two ladies offer the church votive depiction is, in fact, Saint Nicholas.

Returning to the inscriptions copied in Plate XIV, no scene that corresponds to the two texts could be identified in the immediate proximity of the votive depiction. In the upper register, to the left, next to the window, there is the scene of the 'Crucifixion'. To the right, above, at the base of the vaulting, one can see the feet of a saint, followed by the scene of the 'Descent from the Cross'. The closest image of an archangel was painted on the embrasure of the nearby entrance. Its current state of preservation is quite poor, but the watercolour of Horváth Miklós suggests that this is a completely different representation (the archangel is depicted in military attire, with a sword in his right hand; see Fig. 2). No representation of the 'Dormition of the Mother of God' scene can be identified at this time.

▲ Fig. 17. *State of conservation of the Archangel painted in the embrasure of the entrance.* Credits: Anca Crișan, 2012.

▲ Fig. 18. *The plaster covering the murals of the nave's vault in 2012.* Credits: Anca Crișan, 2012.

▼ Fig. 19. *Cracks in the murals of the nave's vault in 2012.* Credits: Anca Crișan, 2012.

▶ Fig. 20. *Wooden platform installed in the nave.* Credits: Mircea Mihuleț, 2013.

At the end of the letter, Szinte Gábor also made a series of observations regarding the mural ensemble as a whole:

> The scenes in the sanctuary are painted with the greatest care. Here one can see that the painter considered the division of the space beforehand and moreover also made cardboard templates from which he transposed the contours impressing them into the fresh, clean lime plaster, as I can even now clearly discern these imprints along the contours. The scenes of the nave were improvised; therefore, the drawings are in most cases inaccurate. The colours are blue, red, green, yellow, white, and black. The background is blue-greenish, with darker tints in the lower segments. The hand who made the design was confident and experienced, even though not necessarily artistic; the posture of the figures is rigid and conventional, but the movements are lively.[45]

Szinte Gábor believed that the Virgin Mary with the Christ Child on the sanctuary vault was the key to the entire painting of the church in Bârsău. When he researched the murals—'although at first glance the church might have been painted several times',[46] Szinte concluded that there were no more layers of painting. He dated the mural ensemble to 1770, the year that he saw painted on a ribbon at the feet of the Virgin.[47] As for the ktetors, Szinte designates the persons mentioned in the votive depiction, but failed to identify the author of the repainting: *Stan Zugravu sin popii Radu* ('Painter Stan son of priest Radu').[48]

Throughout the current presentation, it was pointed out that Szinte also made several misinterpretations of the frescoes. Moreover, the letters he sent to the National Monuments Commission in Budapest contain clumsy remarks concerning Orthodox architecture.[49] On the other hand, Szinte's descriptions of interiors show him as a rather experienced scholar. As for his drawings, they involve a certain degree of subjectivism, which can be overcome only by an effort to appreciate the subject. Szinte's subsequent activity, in the study of artistic and historical monuments of Hunyad County—and in his (later) ethnographic studies, ascertains his spirit of observation and ability to render details.[50]

The historical importance of his drawings can be assessed by comparing them with the preserved scenes. In addition to the church of Bârsău, Szinte also made some drawings of the Reformed church in Deva. Two characters in particular are preserved, each of them in a watercolour and in ink drawing.[51] The ink drawings, created in 1885, are full-scale copies of the murals, while the watercolours, completed a year later, are reduced in scale.[52] They represent a Wiseman (from a Nativity scene) and an Apostle, being the only mural fragments well enough preserved to be extracted, thus being saved from destruction.[53] When comparing the watercolours with the ink drawings, some minor differences can be observed, especially in the rendering of the garments. When comparing them with the original, one can notice that the ones in ink are more detailed, most likely being copied by superimposing the tracing sheet directly onto the wall. At the same time, the watercolours highlight the depth of the volumes. The attention with which Szinte captured the details in all his drawings turns these plates into relevant historical sources.

When visiting Bârsău in 2020, I did not notice any sig-

nificant changes to the monument. The entrance is still on the South side of the nave (the one under the new tower is blocked and its ground floor is used for storage); the whitewashed narthex walls highlight the succession of the now degraded painted registers, which still hint at the painter's mastery. On the South wall of the nave, a church gonfalon (*prapor*) partially covers the votive depiction. As soon as one enters the nave, one comes across a wooden platform that fills the entire room (Fig. 20). Its construction is meant to protect the parishioners during religious services from the pieces of plaster that come off the vault. (cf. Fig. 19-20). In the sanctuary, the sad image of the faceless saints is aggravated by the presence of nails stuck in the walls in order to support various (more or less) religious objects, without any consideration for the murals. On the southern side of the sanctuary, a niche was made in which a diaconicon type of cupboard has been inserted. The cracks in the vault seem to be more accentuated (cf. Fig. 17-21) and the image of the Mother of God with the Christ Child is almost imperceptible, to say the least.

Such lack of conservation and restoration measures will eventually cause a total and irreversible degradation of the church of Bârsău, one of the very few examples of religious painting in the Transylvanian Orthodox environment of the 16th century. Given the changes caused by the 1886-1888 repairs and the current state of the murals—especially those in the sanctuary—Szinte's descriptions and drawings represent one of the most important testimonies of the church of Saint-Nicholas in Bârsău. They are the only research tools that we have for future analyses of the pictorial ensemble.

Fig. 21. *Current state of conservation of the mural paintings from the nave, to the right and above the votive depiction, on the souther wall and on the southern segment of the vault. The various interventions (including the initial plastering of the murals) and their subsequent degradations are evident.* Credits: Anca Crișan, 2012.

Notes:

1 Burnichioiu 2001-2002, p. 111.

2 Burnichioiu 2001-2002, p. 102.

3 Burnichioiu 1999; Burnichioiu 2018, p. 403-404.

4 Burnichioiu 2001-2002, p. 101-102 (for additional bibliography on the church at Bârsău, see also p. 97, note 1).

5 Porumb 1998, p. 8-9.

6 Porumb 1998, p. 36-37.

7 […] *de az idő vasfogának az incuria hominummal való következetesen destruktiv frigykötése.* (Torma 1879, p. 53).

8 Torma Károly (1829-1897), archaeologist and epigraphist, researcher specializing in the Roman period; professor of archaeology at the University of Budapest. In 1880, he started the excavations at Aquincum, being one of the founders of the local museum. In 1861 he had been elected a corresponding member of the Hungarian Academy of Sciences, and from 1881 a full member thereof (Kuun 1899).

9 The 19th century represented the start of the research of Transylvanian historical and artistic monuments, first by the establishment of the Central Commission of Vienna in 1853 (*Kaiserliche-königliche Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*), then, after the Austro-Hungarian Dualism, by that of the Commission for Historical Monuments of Budapest, in 1872 (*Műemlékek Országos Bizottsága*). The main objective of these institutions was the conservation and protection of architectural monuments, mainly medieval ones, by inventorying historic buildings and gathering as much data and drawings as possible (Sisa 2020).

10 Torma 1879, p. 53-61.

11 Torma 1879, p. 53-55.

12 Torma 1879, p. 54.

13 Burnichioiu 2001-2002, p. 98.

14 SAU RENOIT ACAST. S. B. LA: 1888 / IN ZILELE INALTUL. INP. FRANCISC J: 1 / FIIND ARCH. SI METROPOLIT MIRON / ROMANUL PROTOPOP VASILIE PIPOS / PAROH. LOCULUI TODOR GLODEAN / GR. OR. PRIN COMONA BAR.

15 Burnichioiu 2001-2002, p. 102, nota 37.

16 Téglás Gábor (1848-1916) was an archaeologist whose research focused on Transylvanian prehistory, protohistory, and Roman period, with special attention to Hunyad County; he was the director of the Royal Hungarian High *Realschule* in Deva, Hunyad County, and the director of the Museum of the History and Archaeology Society from Hunyad County, from the beginnings of the cultural association (1880) until his own retirement (1903). His scientific activity and his efforts in researching

archaeological sites and protecting historical monuments led to his election as a corresponding member of the Hungarian Academy of Sciences in 1888 (Boda 2013; Bodó 2020, p. 180).

17 The Society of History and Archaeology of Hunyad County was founded in 1880 on the initiative of a group of local enthusiasts. The main objective of the Society was 'to shed light on the past and present of Hunyad County'. In order to accomplish this, the Society had to take careful notes of everything that could be interesting in the county, from a scientific, literary, artistic, and social point of view. The members of the cultural association had to look for all the objects of historical value, historical and natural monuments, folk costume, family archives, and any other objects related to the history of the county (Bodó 2012, p. 373).

18 SJHdAN, FSIACH, *Fond propriu*, dos. 2/1880-1914, f. 66.

19 SJHdAN, FSIACH, *Fond propriu*, dos. 2/1880-1914, f. 67v.

20 The National Monuments Commission in Budapest was established in 1872. Its main purpose was the inventory and collection of written and graphic data concerning the historical and artistic monuments of the Kingdom of Hungary, based on a network of collaborators—drawing teachers, local archaeologists, members of the clergy and landowners, coordinated by Henszlmann Imre (Sisa 2020, p. 200).

21 The catalogue published by Gerecze Péter in 1905 records seven drawings: 1) Perspective view of the Orthodox Church. Ink drawing. Size 15x23. 1882; 2) Bas-reliefs. 1-3. Same size as the previous one; 3) The feet of a saint, below the knees (scale 2cm= 15cm). 15x23. Watercolour; 4) Frescoes from the church in Berekszó: Elizabeth visiting Mary (?), figures of saints, two standing and two depicted in medallions among ornaments. Scale 57mm=1m. Same size. 1882; 5) The same thing, the standing figure of the holy bishop. Scale 4cm=30cm. Same size; 6) Angel with sword drawn. Fresco, same place. Same size. 13x23. No scale. 1883; 7) Fragments of Roman reliefs. 1-3. Ink drawing. 16x23. 1883 (Gerecze 1905, col. 267, 268).

22 MEM MDK, *Tervtár*, FM 54. In her study on the church in Bârsău, published in 2003, Ileana Burnichioiu has already described the drawings of Horváth Miklós. The inventory of the Hungarian Museum of Architecture and Documentary Center for the Monument Protection (*Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ*) preserves only one single drawing, that of the Archangel.

23 *Hivatalos közlemény* 1883, p. VII, IX.

24 Szinte Gábor (1855-1914) was a drawing teacher at the Royal Hungarian High *Realschule* in Deva starting with the school year 1883-1884. He transferred to Budapest in 1897, where he worked until his death in 1914. During his stay in Deva, Szinte G. was a member of the Hunyad History Society. He was involved in a series of archaeological researches (excavations at Sarmizegetusa, for instance, but also other areas of the county) as well as research and protection of historical and artistic monuments. After he left Deva, he focused mainly on ethnographic studies, in collaboration with the Ethnography Department of the National Museum in Budapest (Bata, Tasnádi 2015, p. 6-17; Bodó 2017, p. 237, 244-246).

25 MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 14-17.

26 Original text: *A berkszói templom építészetileg, egyike a legjobban tervezett és kivitt falusi templomoknak, áll a hosszhajóból, hozzá csatolt négyszöges toronyból és a hatszög kétoldalával zárt szentélyből, tisztán keletelve. Hosszhajója két négyzet összetételéből ered félköríves henger kereszt bolttal, szentélye három lemezű ívből nehezedik a négy falra és félköríves diadalívre.* […] *a falak vastagságát az ívek oldalnyomása szerint szabályozta s fölfelé arányosan szűkítette, úgy a torony falát is. – Földsüllyedés következtében a torony függélyes állásából kimozdult s magával rántotta a hajó nyugati zárlatát, hatalmas repedéseket támasztva a hossz falakon is. A végeldőléstől az átló irányában hozzá ragasztott hatalmas tám védi. Ablakai félkörívesek s befelé tágultak s hogy az északi fal is a délivel szimmetrikusan elláttatott ablak nyílásokkal eléggé bizonyítja az építész szabad fölfogását, eltérőleg azon falusi szokástól, hogy csak keleten és délen volnának ablakok. – Bejárata délen tágas és emelt renaissance stylü és tiszta, szép kivitelű kőből faragott ajtó rámázattal, melyet helyéből a későbbi profán alakítás kiemelt és a hajót átszelő újabban készült falazatba rakott, hasonlóképp ajtó szemöldöknek. A jóval kisebb bejárathoz alig fele használtatott a szép profiloknak, a többi rész ott hever az előcsarnokban ülő padként szolgálva a román szokásként főhajóból kizárt asszony népnek. Tagozata tojás és levél füzerével rendkivül ügyesen van díszítve a vízszintes felső orom népies motívumokat tár elénk.* (MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 15-16). In the first plate (see Fig. 3), Szinte G. reproduced the jambed profile of the entrance separating the two segments of the nave, now immured in the South-west and North-west corners of the nave as well as in the bell tower, completely rebuilt in 1886-1888.

27 Original text: *Legépebben fennmaradtak a szentély képei melyeknek vázlatos képét adom II - IX táblákon.* […] *a szentély boltozata ügyesen elrendezett trónoló Mariát ábrázol a gyermekkel ölében, mellette jobbról és balról szárnyas angyal hódol, a négy sarkon sajátságos genius, szárnyas angyal lebeg,* […] (L. II t.). *A falak függélyes része három mezőre oszlik vízszintes tagozás által, melyből a felső csoport képek, a középső medaillonok mellképekkel és az alsó téglányokra osztatott álló szentekkel.* (MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 16).

28 MEM MDK, *Tervtár*, FM 43.

29 MEM MDK, *Tervtár*, FM 44.

30 MEM MDK, *Tervtár*, FM 45.

31 MEM MDK, *Tervtár*, FM 46.

32 MEM MDK, *Tervtár*, FM 47.

33 MEM MDK, *Tervtár*, FM 48.

34 MEM MDK, *Tervtár*, FM 49.

35 MEM MDK, *Tervtár*, FM 50.

36 MEM MDK, *Tervtár*, FM 56.

37 Original text: […] *a főhajó képei penész és a rossz fedél miatt s a falon végig csurgó esővíz miatt annyira megrongálódtak, hogy pontosan föl nem vehettem* (MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 16).

38 MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 16.

39 MEM MDK, *Tervtár*, FM 57.

40 MEM MDK, *Tervtár*, FM 58.

41 MEM MDK, *Tervtár*, FM 51.

42 MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 16.

43 Réthy László (1851-1914), ethnographer and numismatist, linguist specializing in Slavic, Sanskrit and Armenian languages, corresponding member of the Hungarian Academy of Sciences (Harsányi 1915, p. 22-28).

44 Burnichioiu 2001-2002, p. 107-108.

45 Original text: *Legnagyobb gonddal a szentély képei vannak festve, itt látszik, hogy a tér beosztásával előre számot vetett a festő, sőt cartonokat is készített, melyekről a friss tiszta mész vakolatra*

benyomás által vitte át a körrajzot, amint e mélyedéseket most is tisztán kivehetem a körrajz menetein. A hossz hajó csoport képei rögtönzöttek s e miatt legtöbbször elrajzolvák. - Színek: kék, vörös, zöld, sárga, fehér, fekete. A háttér zöldes kék alsó részén sötétebbre árnyalva. A kivitel biztos kézre s inkább gyakorlott, mint művészi kézre vall, az alakok tartása feszes, conventionális, a mozdulatok élénkek (MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 17).

46 Original text: […] *első tekintetre arra a gondolatra vezetett hogy tán többször is volt a templom festve* […] (MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 17).

47 MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 17.

48 Burnichioiu 2001-2002, p. 102.

49 In his 1886 letter, Szinte Gábor mentions that he also drew the church of Gurasada (Hungarian: *Guraszáda*), 'according to very strict measurements', but did not send them 'in the context of the churches built by the Serbs' (as he considered those at Bârsău and Streisângeorgiu) (MÉM MDK, *Tudományos Irattár*, MOB, 1886/5, f. 21).

50 Szinte Gábor graduated at the Royal Hungarian School of Drawing and College of Art Teachers in Budapest (*Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde*) as a drawing teacher for secondary schools in 1879. After he left Deva in 1897, Szinte G. focused on drawing the ethnographic heritage of Szekler inhabited areas, especially their houses, the famous Szekler gates, and traditional ornamentation. His contemporaries characterized him as a researcher who 'did not draw hasty conclusions, but established facts that he classified according to his own personal method' (Bata, Tasnádi 2015, p. 63-64).

51 Sarkadi Nagy 2010, p. 944-945; fig. 16, 18, 19, 20.

52 Gerecze 1905, col. 270.

53 The two fresco fragments are preserved in the collections of the Museum of Dacian and Roman Civilization at Deva: the Wiseman (1,39x0,52 m), inv. 41819; the Apostle (1,70x0,71 m), inv. 41820. In September 1907, the director of the History Society Museum announced that five of the frescoes from the Reformed church of Deva had been photographed. Most likely, the two fragments were also extracted at the same time. Towards the end of the same year, the church sanctuary was demolished. SJHdAN, FSIACH, dos. 2/1880-1914, f. 535).

Bibliographical Abbreviations:

ARCHIVE SOURCES:

MÉM MDK, *Tervtár* – Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, *Tervtár*, Budapest.

MÉM MDK, *Tudományos Irattár* – MOB. Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, *Tudományos Irattár, Műemlékek Országos Bizottsága*, Budapest.

SJHdAN, FSIACH – *Fond propriu.* Serviciul Județean Hunedoara al Arhivelor Naționale, *Fond Societatea de Istorie și Arheologie a comitatului Hunedoara, Fond propriu.*

PUBLICATIONS:

Bata, Tasnádi 2015 – Bata Tímea, Tasnádi Zsuzsanna, *A székelykaputól a törülközőig. Szinte Gábor gyűjtései / From the Székely Gate to the Last Towel. The Gábor Szinte Collection*, Budapest, Néprajzi Múzeum, 2015.

Boda 2013 – Imola Boda, "Téglás Gábor (1848-1916) și cercetarea arheologică în Dacia", *Sargetia*, S.N., 4, 2013, p. 378-392.

Bodó 2020 – Cristina Bodó, "Museum of History and Archaeology Society of Hunedoara County: a brief review", *Sargetia*, S.N., 11, 2020, p. 179-192.

Bodó 2017 – Cristina Bodó, "Archaeological research undertaken by the members of the History and Archaeology Society of Hunedoara County", in Cs. Szabó, V. Rusu-Bolindeț, G. T. Rustoiu, M. Gligor (dir.), *Adalbert Cserni and his Contemporaries. The Pioneers of Archaeology in Alba Iulia and Beyond*, Cluj-Napoca, Mega, 2017, p. 235-249.

Bodó 2012 – Cristina Bodó, "Începuturile Societății de Istorie și Arheologie a comitatului Hunedoara", *Sargetia*, S.N., 3, 2012, p. 371-385.

Burnichioiu 2018 – Ileana Burnichioiu, *Biserici parohiale și capele private din comitatele Alba și Hunedoara*, Cluj-Napoca, Mega, 2018.

Burnichioiu 2001-2002 – Ileana Burnichioiu, "Revenirea la un subiect fără surse: biserica din Bârsău în secolele XV-XVI", *Mediaevalia Transilvanica*, 5-6, 1-2, 2001-2002 (2003), p. 97-112.

Burnichioiu 1999 – Ileana Burnichioiu, "Despre tipologizare în arhitectură: bisericile gotice cu închideri de altar în ax", in *Arhitectura medievală religioasă din Transilvania*, I, Satu-Mare, 1999, p. 107-119.

Gerecze 1905 – Gerecze Péter, *Magyarország műemlékei 1*, Forster Gy. (szerk.), Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága. Rajztárának jegyzéke, 1905.

Harsányi 1915 – Harsányi Pál, "Dr. Réthi László emlékezete", *Numizmatikai közlöny*, 14, 1, 1915, p. 22-28.

Hivatalos közlemény 1883 – "Hivatalos közlemény", *Archaeologiai Értesítő*, 3, 1883, p. I-XXIV.

Kuun 1899 – Kuun Géza, "Torma Károly emlékezete", *Erdélyi Múzeum*, 16, 1, 1899, p. 1-13.

Porumb 1998 – Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII-XVIII*, Bucharest, Editura Academiei, 1998.

Sarkadi Nagy 2010 – Sarkadi Nagy Emese, "Adatok az eltűnt dévai templom történetéhez", in Kollár T. (dir.), *Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok*, Budapest, Teleki László Alapítvány, p. 935-966.

Sisa 2020 – Sisa József, "From the Central Commission to the National Commission of Monuments: Changing Institutional Framework and Principal Projects in the Kingdom of Hungary", *Monumentorum Tutela. Ochrana pamiatok*, 30, 2020, p. 191-207.

Torma 1879 – Torma Károly, "A berekszói régi templom Hunyadmegyében", *Archaeologiai Közlemények*, 13, 1879, p. 53-61.

Linguistic supervision:
Agnes Korondi (Magyar Tudományos Akadémia / Országos Széchényi Könyvtár, Budapest);
Alice Isabella Sullivan (Tufts University, Department of the History of Art and Architecture, Boston).

Peer-reviewed by:
Ileana Burnichioiu (Departamentul de Istorie, Arheologie si Muzeologie, Universitatea "1 Decembrie 1918" Alba Iulia);
Elena Dana Prioteasa (Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Academia Română, Cluj-Napoca);
Sarkadi Nagy Emese (Keresztény Múzeum, Esztergom).

Neagoe Basarab at Sinai

Alice Isabella Sullivan
Department of the History of Art and Architecture,
Tufts University, Boston (USA)

RÉSUMÉ : Le monastère Sainte-Catherine du mont Sinaï conserve un portrait de Neagoe Basarab et de sa famille, peint sur le couvercle intérieur d'un écrin en bois. L'image en question offre des preuves matérielles des contacts entre la Valachie et le monastère du Sinaï pendant le règne de Neagoe, qui a continué une plus longue tradition de patronage de lieux saints, dans le sillage d'autres souverains des principautés du Nord du Danube.
MOTS-CLÉS: représentation votive ; écrin ; XVI^e siècle ; Sinai ; Neagoe Basarab.

REZUMAT: Mănăstirea Sfânta Ecaterina de pe Muntele Sinai păstrează un portret al lui Neagoe Basarab și al familiei sale, pictat pe capacul interior al unui scrin din lemn. Imaginea oferă dovezi fizice ale contactelor dintre Țara Românească și Mănăstirea Sinai în timpul lui Neagoe Basarab, a cărui domnie a continuat îndelungata tradiție a patronajului domnilor români asupra locurilor sfinte.
CUVINTE CHEIE: reprezentare votivă; scrin; secolul al XVI-lea; Sinai; Neagoe Basarab.

Like most Eastern Christian rulers, Neagoe Basarab of Wallachia (r. 1512–1521) made significant donations to local churches and monasteries, as well as to religious communities located beyond the borders of his realm.[1] Beginning in 1517, for example, he initiated monetary support to Sosinou Holy Monastery near the village of Ano Parakalamos, Greece.[2] The Monastery of Treskavec in the Republic of North Macedonia similarly benefited from Neagoe's generous funding.[3] The pomenik of the monastery, now preserved in the National Library of Serbia, mentions Neagoe's donations.[4] In the Serbian cultural context, Neagoe and his family extended support to Dečani Monastery, among other places, including a phelonion, now in the collection of the National Museum of Belgrade.[5] The monasteries of Mount Athos similarly benefited from Neagoe's support.[6] The reliquary of Saint Niphon from Dionysiou Monastery is a well-known example that preserves a portrait of the Wallachian ruler on the inside lid.[7] Although not complete, the extant material and textual evidence is rich, and reveals the extent of Neagoe's patronage across the Eastern Christian cultural spheres during his relatively brief reign.

Neagoe also supported the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai—one of the oldest still-active monastic communities. Dating to the 6th century AD, the monastery benefited from Byzantine imperial support, beginning with Justinian, and developed into an important locus of Eastern Christian spirituality, pilgrimage, and monastic life. Emulating the Byzantine model, the Wallachian rulers became active patrons of Saint Catherine's Monastery. On September 15, 1497, for example, Radu the Great (r. 1495–1508) initiated an annual payment of 5000 aspra (*ἄσπρον*, pl. *ἄσπρα*) to Sinai, and 500 aspra to the monk(s) who would come to Wallachia to retrieve the funds.[8] As indicated in the document, this donation was to be continued by his followers. With this act, Radu the Great set the foundation for Wallachian support of Sinai, which Neagoe Basarab surely continued, although no such document survives from his reign.

Nevertheless, a recently discovered object sheds light on Neagoe's interactions with Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai. The digital archive of Sinai's extensive collections of icons, manuscripts, liturgical objects, and documents—held at the University of Michigan and Princeton University—preserves a unique representation.[9] It shows the lid of a wooden box with an image of Neagoe Basarab and his family kneeling in supplication before the Virgin Mary with the Christ Child in a heavenly sphere at the centre upper portion of the composition (Fig. 1).[10] The Wallachian royal family is divided into two symmetrical groups: the men on the left and the women on the right. On the left is Neagoe Basarab and his three sons: Theodosius, Peter, and John. On the right is his wife, Milica Despina, and their daughters: Stana, Roxanda, and Anghelina. The distinctive features and garments of the figures, as well as the inscriptions in Church Slavonic above their heads, help identify the members of this royal Wallachian family.[11] Although the setting of the Sinai panel is ambiguous—perhaps deliberately so in order to draw attention to the figures in the foreground—dark crosses or trees are scattered around the scene. These visual elements help indicate a perspective in the composition while framing the royal family in the foreground.

Around 1505, Neagoe Basarab married Milica Despina of Serbia—a descendant of the houses of Branković and Lazarević—and together they had six children.[12] As the oldest among the sons, Theodosius succeeded his father to the throne on September 15, 1521. Due to his young age at the time, his mother, Milica, acted as regent. Unfortunately, Theodosius died only a few months after taking the crown, in January 1522. Little is known about Neagoe and Milica's other two sons, Peter and John. Together with Anghelina, these three children of the royal couple died young. As for the older daughters, it is known that Stana married Moldavia's prince Stephen IV (r. 1517–1527), and Roxanda married Radu of Afumați, who took control of Wallachia after Theodosius's death (r. 1522–1529), and then she married Radu Paisie (r. 1535–1545, with interruptions).

In the Sinai image, Neagoe and his family appear all together as they do in the votive mural designed origi-

nally for the south wall of the pronaos in the monastic church at Curtea de Argeș, which functioned also as a family mausoleum (Fig. 2).[13] In both examples, the family is richly garbed and all members wear crowns as prominent symbols of their royal status. Whereas in the mural the family stands frontally, facing the viewer, in the Sinai panel they kneel in supplication and direct their attention toward the Virgin and Child in the heavens above. In both cases, the image of the Virgin and Child is that of the Blachernitissa type, which has roots in the icon from the Church of the Blachernae in Constantinople (now Istanbul).[14] It generally shows the Virgin half-length and with both her hands raised to either side—in an *orans* gesture—and with the Christ Child upon her bosom in a medallion. Christ directs his blessing toward the faithful, and the Virgin, in turn, intercedes on their behalf. In the votive mural, the heavenly duo acknowledges the royal family's patronage of the monastery at Curtea de Argeș, presented as a model at the center of the composition. In the Sinai panel, the Virgin and Child receive the prayers of the royal patrons and the gifts contained in the box on which their image is painted.

Given the distinctive iconographical details, it is likely that the Sinai panel predates the votive portrait at Curtea de Argeș. In the former, Theodosius wears similar garments as those of his brothers. In the votive mural, however, he is already dressed in the princely garb, akin to Neagoe's, indicative of his successive role to Wallachia's throne. Milica Despina is similarly garbed in the Sinai panel as she is in the votive mural, wearing a long kaftan lined with fur and decorated with rows of golden chords along the edges. Although her headdress is less elaborate in the Sinai panel, it is similar to those of her daughters, and perhaps reflects the more somber and spiritual context of the Sinai image.

The Sinai panel also predates another portrait of the royal family found in the lower portion of an icon showing Saint Nicholas, which was originally commissioned for the monastery at Curtea de Argeș.[15] In the lower portion of this icon, dated to 1517, Neagoe and his family are similarly divided into two groups—the men on the left and the women on the right—and are also kneeling in supplication as in the Sinai panel. However, the youngest daughter, Anghelina, is no longer present in this royal family portrait, which indicates that the icon of Saint Nicholas postdates both the Sinai panel and the votive mural from Curtea de Argeș.

During his relatively brief reign, Neagoe Basarab fostered relations with religious sites and monastic communities from across the Eastern Christian cultural sphere, including Greece, Mount Athos, Jerusalem, and even Mount Sinai. The Wallachian prince made monetary donations and gifted precious icons, manuscripts, embroideries, and metalwork, which helped support the religious communities while renewing the objects needed for the celebration of the liturgy. His deeds ensured his remembrance, and that of his family, among the monastic communities receiving his donations. They also aligned with the long tradition of patronage of Mount Athos, Sinai, and other Christian centers among the rulers of the north-Danubi-

Fig. 1. *Lid of a wooden box showing Prince Neagoe Basarab and his immediate family, Wallachia, now in the collection of Saint Catherine Monastery on Mount Sinai.*
Source: Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai.

Fig. 2. *Neagoe Basarab and his family, votive mural, Curtea de Argeș, Wallachia, modern Romania, now in the National History Museum of Romania, Bucharest.*
Source: Wikimedia Commons.

an principalities—a tradition that began in the 14th century and intensified after the fall of Constantinople in 1453.[16]

The indentations of where the hardware once attached the lid to the box with two nails on each side remain visible, so clearly the image in the central composition once decorated the inside of the lid. Upon its arrival at Sinai, those who opened the wooden box would have first encountered the image of the Wallachian prince alongside his immediate family, kneeling in prayer and directing their attention toward the Virgin and Child. On an individual level, the image displays the faith of the patrons, as well as their desire for divine intercession and hope for eventual salvation. On a communal level, moreover, the image was intended to incite prayer and remembrance in perpetuity for the Wallachian royal family among the monastic community at Sinai receiving the gifts contained within the box.

The panel requires still further study. An analysis of the wood and pigments used in the decoration could pro-

vide insight into the origins of its creation, likely in the Wallachian cultural context. Its exact dimensions may help shed light on the functions of the box to which the lid once belonged.

Although the evidence is scarce, Neagoe Basarab extended donations to the Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai, following in a long tradition of such patronage among Wallachian rulers. The box to which this lid once belonged could have been a reliquary, akin to that of Saint Niphon at Dionysiou Monastery on Mount Athos, which Neagoe Basarab commissioned around 1515. That example displays a portrait of Neagoe on the inside lid in a similar manner to how the Wallachian ruler appears on the Sinai panel. The box could have also carried precious icons, manuscripts, and embroideries from Wallachia to Sinai. Some may still be preserved today in the collection of the monastery and in the Sinai Digital Archive that is the result of the Michigan-Princeton-Alexandria expeditions to Sinai in the 1950s and 1960s.[17] Like this Sinai panel with Neagoe Basarab and his family, other treasures remain to be discovered.

Notes:

1 On Neagoe Basarab, see Cândea 2017; Nazâru 2012; Grigore; Grigore 2021.

2 Cândea 2011-2014, II, 719.

3 Cândea 2011-2014, III, 222.

4 Cândea 2011-2014, V, 28.

5 Cândea 2011-2014, V, 32 and 57.

6 Moldoveanu 2012.

7 Dionysiou Monastery, inv. 753. Mount Athos Repository, accessed November 11, 2021, <https://repository.mountathos.org/jspui/handle/20.500.11957/67669>

8 DRH B I, 453–456 (Church Slavonic; Romanian).

9 The image is preserved only in the Sinai Archive at the University of Michigan, Ann Arbor. The photo was taken in 1958 with 5x7 film in black and white. Nr. 577816, inv. 1245x, digital file 15asinai02772. Courtesy of the Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai.

10 Alice Isabella Sullivan, "A New Discovery in the Michigan Sinai Archive," Visual Resources Collections, University of Michigan (May 2020); eadem, "Mount Athos, Sinai, and the Danubian Lands: Patronage, Ideology, and Visual Culture in the Late Middle Ages" (ongoing project partly sponsored by the 2021 Olivia Remie Constable Award from the Medieval Academy of America).

11 On the votive portraits, see Văetișı 2012.

12 Corina Nicolescu proposes the period between 1504 and 1506, noting that Theodosius was already born by 1506, so the marriage should have already taken place. Nicolescu 1969, 104, n. 21.

13 The fresco is now in the collection of the National History Museum of Romania, Bucharest.

14 Known also as the Theotokos of Blachernae. See Angelidi, Papamastorakis 2005.

15 The icon is now in the collection of the National Museum of Art of Romania, Bucharest, inv. 5872/ 1525. See Efremov 2003, 37–38, and cat. 10, 182.

16 See, for example, Sullivan 2019; Păun 2016.

17 The Michigan-Princeton-Alexandria documentary expeditions to Mount Sinai are preserved in archives at the University of Michigan and Princeton University. The two archives are in the process of being fully digitized and are available on the new open-access website: https://www.sinaiarchive.org.

Bibliographical Abbreviations:

Angelidi, Papamastorakis 2005 – Christine Angelidi, Titos Papamastorakis, "Picturing the Spiritual Protector: From Blachernitissa to Hodegetria," in *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, dir. Maria Vassilaki (Aldershot: Ashgate, 2005), 209–224.

Cândea 2011-2014 – Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare* (Bucharest: Editura Biblioteca Bucureștilor, 2011-2014).

Cândea 2017 – Virgil Cândea, *Un mare ctitor. Neagoe Basarab. 1512–1521*, ed. Ioana Feodorov (Râmnicu Vâlcea: Praxis, 2017).

DRH B I – *Documenta Romaniae Historica*, Seria B., *Țara Românească*, vol. I (1247–1500), ed. Petre P. Panaitescu and Damaschin Mioc (Bucharest: Editura Academiei, 1966).

Efremov 2003 – Alexandru Efremov, *Icoane românești* (Bucharest: Meridiane, 2003).

Grigore 2015 – Mihai-D. Grigore, *Neagoe Basarab – Princeps Christianus* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015).

Grigore 2021 – Mihai-D. Grigore, *Neagoe Basarab – Princeps Christianus: The Semantics of Christianitas in Comparison with Erasmus, Luther and Machiavelli (1513–1523)* (Oxford, *et al*: Peter Lang, 2021).

Moldoveanu 2012 – Ioan Moldoveanu, "Sfântul Voievod Neagoe Basarab (1512–1521): O specială privire asupra relațiilor sale cu mănăstirile de la Sfântul Munte Athos, la 500 ani de la înscăunarea sa," in *Sfântul Voievod Neagoe Basarab: ctitor de biserici și cultură românească*, ed. Sebastian-Laurențiu Nazâru, (Bucharest: Cuvântul Vieții, 2012), 97–114.

Nazâru 2012 – Sebastian-Laurențiu Nazâru, ed., *Sfântul Voievod Neagoe Basarab: ctitor de biserici și cultură românească* (Bucharest: Cuvântul Vieții, 2012).

Nicolescu 1969 – Corina Nicolescu, "Princesses serbes sur le trône des Principautés Roumaines. Despina-Militza, princesse de Valachie," *Zbornik za likovne umetnosti* 5 (1969): 97–129.

Păun 2016 – Radu G. Păun, "Mount Athos and the Byzantine-Slavic Tradition in Wallachia and Moldavia after the Fall of Constantinople," in *The Balkans and the Byzantine World Before and After the Captures of Constantinople, 1204 and 1453*, dir. Vlada Stanković (Lanham: Lexington Books, 2016), 117–163.

Sullivan 2019 – Alice Isabella Sullivan, "The Athonite Patronage of Stephen III of Moldavia, 1457–1504," *Speculum* 94, no. 1 (2019): 1–46.

Văetișı 2012 – Atanasia Văetișı, "Portretistica votivă a lui Neagoe Basarab," in *Sfântul Voievod Neagoe Basarab: ctitor de biserici și cultură românească*, ed. Sebastian-Laurențiu Nazâru, (Bucharest: Cuvântul Vieții, 2012), 185–230.

Peer-reviewed by:
Elisabeta Negrău (Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române, Bucharest);
Emanuela Cernea (Muzeul Național de Artă al României, Bucharest);
Elena Firea (Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga", Cluj-Napoca).

The Painter Grigorie Popovici and His Master Jovan
Contacts Between East and West During the Second Half of the 18th Century [1]

Cristina Cojocaru
Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române, Bucharest (RO)

RÉSUMÉ : Grégoire *Zugravul* ('le Peintre'), connu toute sa vie comme Papathodor, Popovici et Frujinescu, a été l'un des peintres les plus importants de la Valachie à la fin du XVIIIe siècle et l'initiateur du courant d'occidentalisation dans l'art local. Constantin Săndulescu-Verna a découvert dans un carnet de croquis ayant appartenu au peintre que Grégoire est né près de Bucarest, dans le village de Frunzănești, au sein de la famille du prêtre peintre Tudor, et qu'il a fait son apprentissage en 1766, à la l'âge de 16 ans, auprès d'un certain maître Jean / *kir Iancu*. Ensemble, les deux hommes ont voyagé pendant dix ans sur le territoire de l'Empire des Habsbourg et ont signé ensemble l'iconostase du monastère de Lepavina en Croatie, ainsi que celui de l'église de la Nativité de Saint-Jean-Baptiste à Székesfehérvár, en Hongrie. De retour en 1777, Grégoire a commencé une carrière prolifique en tant que peintre d'icônes ; mais il a également peint les fresques de l'Église de l'Icône (*Biserica Icoanei*) à Bucarest, des enluminures de manuscrits et des peintures à l'huile, y compris la vaste composition historique représentant Nicolas Mavrogheni distribuant des récompenses aux soldats qui avaient participé aux combats contre les Autrichiens (1789), aujourd'hui dans les collections du Musée National d'Art de Roumanie, à Bucarest. Jusqu'à présent, cependant, l'identité de Maître Jean et la portée européenne de la carrière de Grégoire n'étaient pas connues en Roumanie. On considérait à tort que Jean devait être un peintre local, identifié soit au maître de l'école de peinture de l'évêché de Râmnic, soit à Ivan 'le Russe' (*Rusul*), maître de l'école de peinture du monastère de Căldărușani. Plus récemment, C. Săndulescu-Verna et M. Sabados ont supposé qu'il pouvait être d'origine balkanique, mais sans réussir à repérer son identité précise : peut-être un peintre grec ou macédo-valaque. La présente étude relie pour la première fois les recherches roumaines sur ce sujet à celles menées en Serbie (Aleksandra Kučeković), Bulgarie (Emmanuel Moutafov) et Bosnie-Herzégovine (Ljiljana Ševo). Les documents permettent d'identifier 'kir Iancu' avec Jovan Četirević Grabovan, aroumain d'Albanie, auteur de fresques du sanctuaire et de la nef de la cathédrale épiscopale de Roman (Moldavie). La carrière de ce dernier est jalonnée par les étapes d'un parcours remarquable pour cette époque. Ses voyages relient littéralement l'Occident à l'Europe de l'Est, de la Croatie en Russie à travers Buda et Bucarest, et dessinent une perspective entièrement nouvelle sur les relations qui animaient le milieu culturel des peintres valaques du XVIIIe siècle. Comme Jovan, son élève Grégoire a joué également le rôle d'un 'véhicule' exemplaire des transferts culturels entre Occident et Orient, maillon d'un grand réseau commercial et politique développé à l'intersection des trois grands Empires : ottoman, russe et autrichien. Il a influencé de manière décisive l'évolution de l'atelier de peinture du monastère de Cernica et s'est imposé comme une figure clé de la scène artistique locale ; il a été l'un des premiers peintres à moderniser l'art local. Par-delà les éclaircissements qu'elle apporte sur l'apprentissage de Grégoire Popovici, cette étude permet aussi d'attribuer les icônes de l'iconostase de l'Église Manea Brutaru de Bucarest au peintre Jovan Četirević Grabovan, et d'identifier dix nouvelles œuvres du peintre Grégoire, y compris les fresques de l'Église de l'Icône à Bucarest. Elle transcrit sept inscriptions inédites des icônes de cette église et identifie les sources artistiques du cahier de modèles du peintre et des icônes de l'iconostase de la chapelle dédiée à Saint Lazare au monastère de Cernica dans un exemplaire de la *Bible Ectypa* ayant appartenu au même Maître Jean.

MOTS-CLÉS : icônes ; iconostases ; occidentalisation ; influence russe ; peintres itinérants.

REZUMAT: Grigorie Zugravul, cunoscut de-a lungul vieții sale sub numele de Papathodor, Popovici și Frujinescu, a fost unul dintre cei mai importanți pictori ai Țării Românești de la finalul secolului al XVIII-lea și inițiator al curentului de occidentalizare a artei locale. Conform datelor descoperite de Constantin Săndulescu-Verna într-un caiet de schițe care i-a aparținut pictorului, Grigorie s-a născut lângă București, în satul Frunzănești, în familia preotului zugrav Tudor, și a fost dat la ucenicie în 1766, la vârsta de 16 ani, unui anume maestru Ioan / kir Iancu. Împreună, cei doi au călătorit timp de zece ani pe teritoriul Imperiului Habsburgic și au semnat împreună iconostasul mănăstirii Lepavina din Croația și pe cel al bisericii cu hramul Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul din Székesfehérvár, Ungaria. Revenit în țară, în 1777, Grigorie a început o carieră prolifică de zugrav de icoane, lucrând, în același timp, pictură în frescă, la Biserica Icoanei din București, miniatură de manuscris și tablouri în ulei, ca de exemplu ampla compoziție istorică reprezentându-l pe *Nicolae Mavrogheni împărțind daruri oștenilor participanți la luptele împotriva austriecilor* (1789), expusă la Muzeul Național de Artă al României. Până acum, însă, identitatea maestrului Ioan și anvergura europeană a carierei lui Grigorie nu au fost cunoscute în spațiul românesc. Istoriografia mai veche l-a considerat în mod greșit pe Ioan un zugrav local, identificându-l fie cu șe-

ful școlii de pictură de la Episcopia Râmnicului, fie cu Ivan Rusul, conducătorul școlii de pictură de la mănăstirea Căldărușani. Ceva mai recent, C. Săndulescu-Verna și Marina Sabados au avut intuiția originii sale balcanice și au presupus că este un pictor grec sau macedo-vlah, dar nu au reușit să îi descopere precis identitatea. Acest studiu pune pentru prima dată în legătură cercetările românești despre acest subiect cu cele publicate în Serbia (Aleksandra Kučeković), Bulgaria (Emmanuel Moutafov) și Bosnia-Herțegovina (Ljiljana Ševo), identificându-l prin argumente documentare pe „kir Iancu" cu Jovan Četirević Grabovan, aromân originar din Albania, autorul frescelor din altarul și naosul Catedralei Episcopale din Roman. Cariera acestuia a avut un traseu cu adevărat remarcabil pentru epoca respectivă, legând la propriu Occidentul cu Răsăritul Europei prin călătoriile sale între Croația și Marea Rusie via Buda și București, aspect ce oferă o perspectivă cu totul nouă asupra relațiilor culturale care animau mediul pictorilor valahi în veacul al XVIII-lea. Asemenea lui Jovan, și elevul său Grigorie s-a dovedit a fi un vehicul exemplar al transferurilor culturale între Vest și Est, o verigă într-o mare rețea comercială și politică, dezvoltată la intersecția celor trei mari Imperii: Otoman, Rus și Austriac. Totodată, el a influențat în mod decisiv evoluția școlii de pictură de la Mănăstirea Cernica și s-a afirmat ca o figură-cheie pentru scena artistică locală, datorită meritului de a fi unul dintre primii pictori care au modernizat arta românească. Pe lângă clarificările importante pe care acest studiu le aduce asupra perioadei de ucenicie a lui Grigorie Popovici, el îmbogățește nivelul cercetărilor și prin atribuirea icoanelor din iconostasul bisericii Manea Brutaru din București lui Jovan Četirević Grabovan, prin descoperirea a zece noi lucrări ale zugravului Grigorie, incluzând atribuirea picturii murale de la Biserica Icoanei din București, prin transcrierea a șapte inscripții inedite de pe icoanele acestuia, respectiv prin identificarea câtorva pagini din caietul său de modele și stabilirea legăturii între aceste desene, exemplarul *Bibliei Ectypa* care i-a aparținut maestrului Ioan și icoanele din iconostasul capelei cu hramul Sfântul Lazăr de la Mănăstirea Cernica.

CUVINTE CHEIE: icoane; iconostase; occidentalizare; influență rusească; pictori itineranți.

erc European Research Council Established by the European Commission

RICONTRANS VISUAL CULTURE, PIETY AND PROPAGANDA: TRANSFER AND RECEPTION OF RUSSIAN RELIGIOUS ART IN THE BALKANS AND THE EASTERN MEDITERRANEAN (15TH TO EARLY 20TH CENTURY)

In the late 18th century, Grigorie Popovici, also known as Frujinescu or Papathodor, was one of the most remarkable painters active in Wallachia. During a prominent career that lasted at least 30 years, he painted icons, churches, historical portraits, and illuminated manuscripts in the service of princes, high hierarchs, abbots, nobles (high boyars), and wealthy merchants. His artistic skills involved traditional post-Byzantine painting on wooden panels, fresco, oil painting on canvas and brass, writing and illustrating manuscripts, and even composing poems, a wide expertise, unmatched in contemporary Wallachia. His work made him the first known artist who introduced elements of modernity in Romanian art.

Today, Popovici is undervalued and hardly known—even among Romanian historiographers. Just recently, his name came to light again for the virtue of being an exemplary vehicle of cultural transfers between Western and Eastern Europe, a link in a network that connects a g reat cultural commonwealth extending from Moscow to Venice and from Lviv to Crete and Antioch. Grigorie Popovici, together with his master Jovan, may reveal the story of an open world, a Europe united by art, culture, and trade, extending beyond politics.

Moreover, as the Romanian authors who have studied Popovici's work point out, Grigorie is a key figure for the local scene due to the merit of being one of the first painters to modernize Romanian art,[2] and to overcome the anonymity of the medieval craftsman by becoming an 'author' in the modern sense of the term. If his activity was better known, then it would have changed the stereotypes about the Romanian society a few centuries ago, which unfortunately still exist today in the mentality of Romanian intellectuals. Due to ideological reasons, from the end of the 19th century until the 1980s, the idea that the 18th century was still an undeveloped period in the Romanian principalities, and also an era of decadence, corruption, and confusion, which did not lead to great cultural achievements, has been intensely promoted.

The rediscovery of Grigorie Popovici and the attempt to characterize him as 'initiator' or 'forerunner' of modern Romanian painting is a late and marginal phenomenon compared to the central, classical discourse of art historiography in Romania, which established and consolidated the authors responsible for the modernization of local art, a canon of which Frujinescu was never part. His name is missing from almost all the books that present Romanian art and from most Romanian art dictionaries. It is also absent from the curriculum of art history courses. Also, no monographic album is dedicated to Popovici in Romania, and the articles about him were published in non-academic and obscure journals. Unlike Pârvu Mutu, Nicolae Polcovnicul, Eustatie Altini, and the so-called 'primitives' of modern Romanian painting,[3] those foreign painters travelled in the Romanian principalities in the first half of the 19th century.[4] Their contribution to the modernization (*i.e.*, westernization) of Romanian art has often been credited. The similar role Grigorie played was never fully recognized and his status as a pioneer was never correctly understood. These shortcomings have occured primarily due to the fact that in the Romanian art history papers until the 1980s, the 18th century is considered an obscure period, less known even than the Middle Ages. It is regarded as a decadent period devoid of originality and artistic values, marked by foreign, Turkish and Greek influences,[5] which were considered to be harmful to the "Romanian specificity," because they corrupted it. Secondly, the evolution of Grigorie's style over time and the fact that he signed his works under three different names, have caused confusion and insecurity among scholars, who often fail to find his correct identity. Thirdly, and

maybe the most important reason for ignoring Popovici, was the change of mentality that took place in the Romanian Orthodox Church after 1990, when there was a purge of ideas considered to be uncanonical and a radical return to what was believed to be the true Byzantine tradition, that is, the painting from the 12th to 14th centuries. That is why the "westernizing" religious painting practiced by Grigorie became less appreciated, even rejected. Therefore, Frujinescu remained "no more than an old icon craftsman",[6] a minor master associated with the painting school in Cernica and Căldărușani.[7]

The state of research on Popovici

Although the name of the painter Grigorie had been identified in the repertoire of inscriptions since the early 20th century,[8] these disparate mentions did not outline a visible artistic personality because the names collected by various authors were not associated with each other. Therefore, he remained 'almost anonymous'[9] until the great discovery of Constantin Săndulescu-Verna[10] in 1937, when he found a sketchbook that belonged to the 18th century painter Grigorie in the possession of an old family of church painters in Sibiciu de Jos, Buzău County. He reported the discovery in a short note entitled "Painter Grigorie the Beginner of the Realist Trend in Romanian Painting", published in the pages of *Biserica Ortodoxă Română* magazine.[11] It seems that at the time Săndulescu-Verna kept the notebook and continued the research on Popovici until the end of his life. It is the very epoch in Romanian historiography in which Radu Zugravul's[12] notebook and Pârvu Mutu's Life,[13] written by Ghenadie Pârvulescu, were also discovered and published, a moment when there was a widespread interest in identifying names of artists and discovering the biographical data for medieval painters in order to reconstruct a local artistic history based on modern authorship. The notebook Săndulescu discovered brings to light the first biographical elements about Popovici. He made the first compilation and contextualization of Grigorie's list of works. Unfortunately, the article is not illustrated and includes some errors.[14]

In 1969, I. D. Ștefănescu briefly mentioned Frujinescu in his article, "The painting School in the Cernica and Căldărușani Monasteries, N. Grigorescu's Apprenticeship",[15] as the author of some icons at Cernica Monastery, with no understanding of the importance Grigorie had in the development of that school of painting. Work on Popovici resumed only in 1977, when Ana Dobjanschi, curator at the Art Museum of the Socialist Republic of Romania at that time, published an article[16] about various names of painters found in the collection of the Department of Ancient Romanian Art, including Master Grigorie, which she particularly noticed. Dobjanschi started then a monographic study about Popovici, which was supposedly written in the following years, but was never printed. The manuscript was destroyed by the museum fire during the 1989 Romanian Revolution. Her approach seems to be completely parallel to that of Săndulescu-Verna, since the curator does not mention the article from 1937. However, and paradoxically, the information regarding the origin of Frujinescu's name that she published must have been taken from that source.

Meanwhile, in 1982, Radu Constantinescu also published in his book about Dionisie the Ecclesiarch[17] a few lines about Popovici, discovering a new work of his, but unfortunately the research of the historian did not become known among art historians and was not integrated into subsequent publications by Săndulescu-Verna and Ana Dobjanschi.

In 1992, after Săndulescu-Verna's death, his family posthumously published in *Biserica Ortodoxă Română* magazine the extensive article "Grigorie Frujinescu, the Beginner of the Realist Trend in Romanian Painting,"[18] which summarizes the author's lifelong research into Grigorie Popovici. This time, the 1937 note is fully resumed and extended by adding transcripts of the inscriptions, identifying the supposed individual who taught Grigorie the craft of painting, completing the list of works, and revealing Popovici's descendants. Until my study, this has been the most extensive and complete article on Popovici, which can be considered almost as a monograph, but unfortunately not illustrated.

Finally, in 1998, Ana Dobjanschi published her latest contribution about Frujinescu,[19] trying to recover some of the information she had lost due to the fire. She made the most complete list of Popovici's works since that time, totaling 11 pieces.

Most recently, Elisabeta Negrău[20] approached the subject following the official portraiture of Grigorie and the votive portrait from the Church of the Icon in Bucharest, and proposed the attribution of a previously unknown canvas to the painter.[21]

Fortunately, not only Romanian researchers have been interested in Frujinescu, but also those from Serbia,[22] Bulgaria,[23] Hungary,[24] and Bosnia-Herzegovina.[25]

It was mainly the meeting between the Serbian researcher Aleksandra Kučeković and I at the "Marginalia" colloquium, organized by the Bulgarian Academy of Sciences in Sofia, in 2018, that made it possible to discover the connection between Grigorie Popovici and Jovan Četirević. This point of return resumed the research on the two authors, both in Romania and in Serbia.

On that occasion, I delivered the paper "The Decline of Byzantine Tradition in Wallachia's Religious Painting of Early Modern Times".[26] In the paper, the case study of Grigorie Popovici had a significant role among other artists who facilitated artistic transfers between East and West. At that time, I had no idea who 'Ioan', Grigorie's master, might have been, and I accepted the hypothesis that he could be of Greek origin. A year earlier, at the previous edition of the session, Aleksandra Kučeković had presented a paper on Jovan Četirević Grabovan, which was published in the proceedings of the colloquium for that year.[27] She obviously knew that Jovan had painted in Moldavia and Wallachia, and also that he had a disciple named Grigorie. However, she still did not have any information about the identity of this apprentice. Thus, together we managed to join the two parts of a complicated puzzle and, starting from that point, we both continued to further research our topics, consulting each other along the way.

As far as my own research is concerned, I followed up with two conference papers followed, first titled "Gregory the Painter and his Master John. Transit Routes between East and West in the late 18th Century" at the end of 2018, and the second titled "Traveling painters in the 18th Century Wallachia," at the beginning of the following year.[28] Kučeković also published a new article about the relationship between the painters Jovan Četirević Grabovan and Grigorije Popović,[29] and now is preparing a monograph on Jovan Cetiri.

I believe that the identity of Jovan Četirević could not have been previously inferred by the Romanian authors nor that of Grigorie by the Serbian ones since neither Săndulescu-Verna's, nor Moutafov's studies are illustrated,

so no scholar was able to make the connection between the work of these two artists by using stylistic attribution, although many of their icons are strikingly similar. Not even the two texts by Ana Dobjanschi are very helpful from this point of view, because they show only nine small, black and white illustrations of poor quality. For this reason, I really wanted my study to be extensively illustrated. I am convinced that this visual support can open up the research, more than just some names would do. For an art historian, a simple name of a painter, without an indication of his style, means almost nothing, considering that in the 18th century in Wallachia and Moldavia there have been dozens of names of painters, including the at least three different Grigorie,[30] and so many 'Ioan'.

An updated biography of Grigorie the painter

Grigorie the painter, who signed in various periods of his life with the surname Papathodor, Popovici, and Frujinescu, is, without a doubt, the most important local representative of the Westernizing current in the art of Wallachia from the end of the 18th century. According to the notes discovered by Constantin Săndulescu-Verna,[31] in the sketchbook that belonged to the painter, Grigorie was born near Bucharest, in the village of Frunzănești, in the family of the painter Tudor. In 1766, when he was 16 years old, he became a disciple of a certain master 'Ioan', also informally called by his young pupil *kir Iancu*. Together, the two traveled for ten years in the Habsburg Monarchy and signed several iconostases at the Lepavina Monastery in Croatia and the Church of the Nativity of St. John the Baptist in Székesfehérvár, Hungary.[32] Back in his homeland, around 1777, Grigorie began a prolific career as an icon painter, working, at the same time, in fresco painting at the Church of the Icon in Bucharest, and in oil paintings, such as the large historical canvas depicting the prince of Wallachia *Nicolae Mavrogheni offering gifts to the soldiers who fought against the Austrian Army* (1789), exhibited at the National Museum of Art of Romania.

Until recently, however, the identity of Master 'Ioan' and the European extent of Grigorie's career have not been known in Romania. Older local publications have mistakenly identified Ioan with a Romanian painter, either with the head of the painting schools in Râmnicu-Vâlcea, or with Ivan Rusul ('the Russian'),[33] who was the first leader of the painting school of the Căldărușani Monastery. About 30 years ago, judging by his stylistic peculiarities, C. Săndulescu-Verna and Marina Sabados had a great intuition about his Aromanian ethnicity and correctly placed his origin in the Balkan area, but failed to discover his precise identity.[34] My research connects for the first time the Romanian historiography dedicated to Grigorie Popovici with recent studies from Serbia,[35] Bulgaria,[36] and Bosnia-Herzegovina,[37] succeeding through documentary arguments in the identification of *kir Iancu* with Jovan Četirević Grabovan, an Aromanian from Albania, the author of frescoes in the altar and nave of the Archdiocesan Cathedral St. Paraskevi in Roman (Moldavia). Jovan's career has a remarkable trajectory for that era, literally connecting the West and East, on the road between Ohrid and Moscow via Buda and Bucharest, and offers a whole new perspective on the cultural relations that unfolded in the community of Wallachian painters in the 18th century.

If the identity and biography of Grigorie Popovici did not represent a challenge for the Romanian authors, because they were known from the interwar period through the writings of Săndulescu-Verna, it was not the same with the identification of master Ioan, for whom various hypotheses have been proposed.

Săndulescu-Verna says that 'Master Ioan, about whom we have little information, was not an ordinary painter, but he was a skilled man in new painting, better trained and with greater authority' than Grigorie's father, priest Tudor, who was also a painter. The author thought that 'Master Ioan was, most likely, one of the many anti-Ottoman Macedonian-Vlach Romanians, refugees under the authority of the Turks in Venice, who came from there, after 1750, to Wallachia and especially to Moldavia. 'Ioan' the painter, who had probably learned his craft in Venice, then settled in Bucharest where he began to be appreciated for his new, modern, way of painting and easily found his clients'.[38] The fairly clear idea that Ioan was Aromanian, which eventually proved to be correct, came to Săndulescu-Verna from the analysis of the support and client network that the two, master and apprentice, activated when they went to work in Hungary and Croatia. The specific names of the community the clients had, and the explanation offered several times by Grigorie in his notebook that 'they went to work for their people', strengthened Săndulescu-Verna's conviction. This was confirmed a few decades later by archival research carried out by Aleksandra Kučeković.[39] The opinion that 'Ioan' had come from or studied in the Venetian milieu was based on the few drawings he had found interpolated in Popovici's notebook, and which were made, in his opinion, in the 'naturalistic style of the Italian Renaissance'.[40] Unfortunately, Săndulescu-Verna did not know any of Jovan's paintings. Elsewhere, he risked a more precise identification and confused 'Ioan' with the teacher at the school in Râmnicu-Vâlcea Diocese.[41]

On the other hand, Marina Sabados, the author of the monograph of the Archdiocesan Cathedral St. Paraskevi in Roman, was also concerned, without being aware of this, with the identification of 'Ioan'. 'The second problem that we try to clarify concerns the artists who painted the bema and the nave', she says. 'Nevertheless, closely analyzing the stylistic techniques we got to the conclusion that there was an artistic thinking very much familiar with the techniques employed by the Western painting'.[42] The fact that almost all the inscriptions of the scenes from Roman are in Greek, has lead the author to the conclusion that the painters were not educated in Moldavia, but in a Greek environment. Demonstrating a very good intuition, Maria Sabados put the painting from Roman in connection with Grigorie Popovici, among other artists who painted in a Western-inspired style in Wallachia in the 18th century, such as Nicholas of Henos or Petrache the Logopath, noticing the similarity between the icon of the *Beheading of St. John the Baptist* (Fig. 58), exhibited at the National Museum of Art of Romania, and the composition of the *Parable of the poor Lazarus* (Fig. 3), painted in Roman.[43] However, Sabados never suspected that the resemblance between Popovici's painting and the frescoes from Roman meant that the painter 'Ioan' signed in the cathedral is one and the same with the master 'Ioan' from whom Grigorie learned his craft. Sabados concluded that it is possible that all the painters were Romanian, considering the analogies outlined above (except Nicholas of Henos) and that the leader of the work was educated in a Greek artistic milieu.

Jovan Četirević in the Romanian Principalities and his joint works with Grigorie Popovici

In order to make a correct contextualization of Grigorie's work, its research should in fact begin with the activity

of his Master John in the Romanian Principalities and his work at the time when Popovici was his disciple.

Thanks to the publication of the marginal notes on the *hermeneia*[44] that belonged to Jovan Četirević Grabovan, accomplished by Bransilav Todić, Emmanuel Moutafov, and Aleksandra Kučeković, we know today with precision that Jovan first arrived in Wallachia on August 25, 1750. He arrived after studying in 'Muscovy'. What Muscovy meant to him is still uncertain. Most authors have proposed that it could be Moscow itself, but more recently, Kučeković, suggested the hypothesis that this term could designate 'Greater Russia' (together with Ukraine), and that Jovan Grabovan's schooling would have taken place in the Kiev area, probably at the Lavra Pecerska to which he seems to be connected stylistically. We also know, from the same source, that Jovan painted the bema and the nave of the church of the Roman Archdiocese between September 8, 1754 and May 11, 1755 (Fig. 1-5). This precise date corrects the statements made by Marina Sabados in the monograph of the Roman Cathedral, which dated the painting around 1780.[45] On July 26, 1755, Jovan returned to his hometown of Grabovo, near Elbsan, in central Albania, to get married. Several notes from the books he owned attest to his presence in Bucharest in 1755 and 1757, where he bought them.[46] Then, after a period in which he made several round trips between Wallachia and his family in Grabovo, who had grown up with two sons, in 1776 he was again in Bucharest, where he took as a disciple the 16-years-old Grigorie. The apprenticeship agreement was made on June 18, 1776 for a period of 6 years. Together with Grigorie, he left Wallachia and traveled through the Habsburg Monarchy, settling for certain periods in Novi Sad around 1769 and then in Osijek around 1771. In 1771-1772, he painted, together with his cousin George,[47] the iconostasis in the Church of St. Archangel Gabriel in Sremski Molovin, now in Serbia, but in the 18th century it belonged to the Kingdom of Hungary (Fig. 27). In 1774-1775, they painted the iconostasis of Orahovica, Croatia (Fig. 30-34), where Popovici probably helped, without this being confirmed in the inscriptions. Eventually, Grigorie concluded his apprenticeship in 1775 and became Jovan's partner. The two collaborated, according to the signatures, for the iconostasis in Lepavina Monastery in Croatia, work that unfortunately was lost during the war time, and for the iconostasis in the Serbian Orthodox Church in Székesfehérvár (Stoni Beograd), Hungary, painted in 1775-1776 (Fig. 35-37).[48]

Throughout this period, Grigorie noted and drew in his sketchbook which, unfortunately, was not published by Săndulescu Verna. As we know from a note by Ana Dobjanschi,[49] Săndulescu-Verna stated that the notebook was destroyed during the devastating earthquake in Bucharest in 1977, but as she remembered, he had made several photocopies of some pages from the notebook, which he showed her at the end of the 80's. Until very recently, it was not known that Săndulescu-Verna had published some of these photographs as illustrations[50] at the edition of *The Painting Book by Dionysius of Fourna*, which he published in Timișoara in 1979.[51] He mixed these images among other pages with models for religious painting, but did not indicate that they were from Popovici's notebook, which he owned, only mentioning them in the manuscript as 'notebook with old iconographic sources'.[52]

Comparing some of these drawings (Fig. 44-45), I discovered that they are very similar to Popovici's style and that two pages representing prophets (Fig. 38-39) were used as a models for the iconostasis of the chapel of St. Lazarus of Cernica, which he painted (Fig. 94). Furthermore, two of the drawings in the notebook, depicting scenes and details from the Apocalypse (Fig. 40, 42), were obviously copied from the *Ectypa Bible*, most likely directly from the copy that belonged to his master Jovan[53] and is now in the National Museum in Belgrade. Moreover, according to Săndulescu-Verna, Grigorie's notebook contained studies of ancient statues such as *The Farnese Hercules*, *The Apollo Belvedere*, or *The Hermes from the Vatican*, but also nature studies, which indicated the foundations of an early academic education. Unfortunately, all these pages, which could be a fabulous source of information, are inaccessible to researchers today.

The most challenging question regarding Jovan's work is: What did he paint for so many years during his stays in Moldova and Wallachia, beside the extant work in the Roman cathedral?

An inscription collected by Marina Sabados in 1986, when she was working at the Neamț Heritage Office, but which still remains in her notes, states that an icon from the Blebea Church in Târgu-Neamț was made by 'Ioan, painter from the Ohrid Diocese in 1755'. Unfortunately, the icon has not been found in the church today, but it is very plausible that Ioan was Jovan Grabovan, because at that time he was in Moldova, at Roman.

Also, at the Church of Manea Brutaru in Bucharest, on an iconostasis with Greek neo-Baroque sculpture that closely resembles that of Molovin, there is a set of 20 icons (Fig. 7-26), apostles and feasts, which are stylistically similar to the frescoes from Roman. Therefore, it may have been painted by Jovan or one of his associates. Unfortunately, this iconostasis was brought in the church at the end of the 19th century and it is not known where it came from and when it was made. As such, further research is required.

The work of Grigorie Popovici in the Romanian Principalities

As for Grigorie's work in the Romanian Principalities, the earliest work discovered so far, signed by his hand, is the icon of *The Mother of God with the Christ Child Enthroned* (Fig. 48),[54] from 1776, kept in the warehouse of the National Museum of Art of Romania.[55] At the bottom of the icon, on the pedestal of the Mother of God, is written in golden letters:

МАНѢ РУ(И) Григорїє Поповичъ Зѹграв(ѹ) 1776

('Made by the hand of Grigorie Popovici the painter 1776').[56]

The back of icon is entirely covered with a handwritten inscription in black ink, dating from the 18th century, which is unfortunately impossible to read due to erosion. The composition and style of this early icon closely resembles Jovan's work, especially the royal icon of the Mother of God on the iconostasis at Székesfehérvár (Fig. 36).

The following work, in chronological order, is the icon showing *Saint Spiridon on the throne with Saints Charalambos and Stephen*[57] (Fig. 49), also kept at the National Museum of Art of Romania. It offers a composition similar to the previous one, signed in the same place, this time in Greek with black ink:

Δά χείρός Γρηγορίѳ Ποποβήτζ 1778

('Made by the hand of Grigorie Popovici 1778').[58]

The back of the icon also carries an inscription, made in black ink in Romanian, by the painter himself:

1777 **ѳевр(ѹ)аріе**: 24

Кънн(д)? (...) вамъ? [...][59]
д(м) авѳт вр҃емє съ мъ и(с)кълє(с)[к]

('1777 February 24, When (?) [...] customs (?) // I had time to sign myself').[60]

I believe that this inscription might be important because, as I presume, it records the exact moment when Grigorie Popovici returned to Wallachia. The moment when he had a plenty of time to sign would probably be the mandatory quarantine term for passing the country south border.

The third icon from Grigorie's early period, located at the National Museum of Art of Romania, is a feast icon with *The Crucifixion of the Lord* at its center, and nine other scenes around: *The Baptism of Christ, the Holy Trinity with the Coronation of the Virgin, the Exaltation of the Holy Cross, the Mother of God with Child, the Assumption of the Blessed Virgin, the Beheading of St. John the Baptist, Jesus Christ the Great Emperor and Hierarch with Deësis, Saints George and Demetrius on horseback, Saint John Chrysostom, Saint John the Theologian* (?), and *Saint John the Baptist* (Fig. 50).[61] Dated to 1779, the icon has, in addition to Grigorie's signature, a donor inscription, written in Greek, at the bottom:

ΔΕΗΣΙS TU ΔΟΎΛΟΎ TU ΘΕΟΎ ΙϢΑΝΝ8
ΔΙΑ ΧΕΙΡΟS ΓΡΗΓΟΡΙΟΎ Ποποβήτζ 1779

('The prayer of God's servant John // Made by the hand of Grigorie Popovici 1779').[62]

The close similarities between the work of Grigorie and some icons of his master are visible even after Popovici returned to Romania and, at least in theory, was no longer part of Grabovan's team. This is the case, for example, in the iconostasis of Veliki Poganac (Fig. 46-47), made in 1778-1779. Could this mean that Popovici has briefly returned in the meantime to Croatia to help his former teacher? There are, indeed, many periods for which no works signed by Popovici have been found in Romania, and the hypothesis that he could have traveled abroad in the meantime is very plausible.

The years 1780-1781 seem to have been very productive for Grigorie, judging by the large number of extant icons, which are quite diverse. More than a third of the total works of Grigorie known in Romania are dated to this period. Considering their location, I believe this could be the moment when Grigorie gets to work in the ambiance of the painting school in Cernica, as most of the icons were found in monasteries from Ilfov county, that are affiliated to this main Lavra. This is not surprising given that Popovici was perhaps a relative of Matei *Polcovnicul*, the head of the painting school at that time.[63]

Given their size and style, three of those icons belonged to the register of royal icons in various iconostases. One example is the icon of the *Transfiguration* (Fig. 51) from the Collection of Pasărea Monastery in Ilfov County,[64] signed and dated in the lower right corner—ίστορ(ι) αὰθή και αφιερόθη παρα γρηγορίϑ Ποποβητζ ζωγραφος 1780 ('painted and dedicated by Grigorie Popovici the painter 1780')[65]—and the icon of *The Most Holy Trinity* (Fig. 52) from the Art Collection of the Romanian Patriarchate,[66] signed in the same year—Дє Григорїє Зѵградъ 1780 ('By Grigorie the painter 1780').[67] These icons have many elements in common, including the chromatic and the design of the title inscriptions. Also, the Museum of Pasărea Monastery holds the icon of *Saints Demetrius and George* (Fig. 53),[68] which, although not signed, I have ascribed to Grigorie on a stylistic basis and by analogy with the other two icons mentioned above.

In October 1994, the icon of *The blessing Jesus Christ* signed by Popovici was put up for sale at the Alis Auction House in Bucharest.[69] The entry for the icon in the auction catalog[70] records the existence of an inscription that mentions the year 1780: 'These holy icons were painted by Grigorie Popovici the Painter in Bucharest in 1780'.[71] Unfortunately, this icon has not been tracked to date, and the auction house no longer keeps an image of the object in its archive. Therefore, we cannot confirm the formal and stylistic features of this image.

Among the most famous pieces of religious art executed by Popovici, there are the feast icons taken from the Văcărești Monastery and found today in the permanent exhibition of the National Museum of Art of Romania. Initially, there were 15 of them, as their dedicatory inscription states:

Αί παρϑσαι 15 είκόναι έγιναν δι έξόδων τϑ άρχιμανδρίτου ήγϑμένϑ Γερμανϑ αφιερώϑοσαν είς τιν ίεράν μόνην της Παναγίας Τριάδας Βακαρέστι, παρά γρηγορίϑ ζωγραφϑ 1781

('These 15 icons were made at the expense of the abbot Archimandrite Gherman and were dedicated to the holy monastery of the Most Holy Trinity of Văcărești // by Grigorie the painter 1781'),[72]

Only five small icons (painted in oil on brass, on both sides) remain:[73] *The Annunciation* and *The Holy 40 Martyrs of Sebaste* (Fig. 54-55),[74] *The Nativity of the Blessed Virgin Mary* and *The Exaltation of the Holy Cross* (Fig. 56-57),[75] *The Beheading of St. John the Baptist* and *Saints George, Elijah, Pantelimon and the Emperors Constantine and Helen* (Fig. 58-59),[76] *The Pentecost* and *The Holy Trinity* (Fig. 60-61),[77] *Saints Stephen, Theodore, Athanasius, and Cyril* and *Saints Basil the Great, John Chrysostom, Gregory the Theologian, and Euthymius* (Fig. 62-63).[78] Since 1912, at the time when Virgil Drăghiceanu published the *Catalog of the Collection of the Historical Monuments Commission*, the first museum of religious art in Romania, later largely integrated into the National Museum of Art, only 6 icons still existed from this series.[79] The most interesting theme in the series of these feasts is *The Beheading of Saint John the Baptist*. Its composition is very similar to the schemes used by Jovan Četirević in the painting of the Roman Cathedral, probably inspired by the overlap of two episodes of the Cycle of Saint John the Baptist in the *Ectypa Bible* (Fig. 64).

Another icon painted on brass, with approximately the same dimensions as the feast icons from Văcărești, is located at Țigănești Monastery, a former metochion of Cernica Monastery. Depicting the *Mother of God Platytera Enthroned with the Christ Child, Holy Archangels and Saints Cosmas and Damian* (Fig. 65),[80] this icon is believed to be miraculous. At the bottom of the composition, the inscription of the donor was written—ΔΕΗΣΙS Τ8 ΔΟΎΛ8 Τ8 ΘΕΟΎ STAMATH Σ[...]ΠΑ[...] 1781 ('The prayer of God's servant Stamate')[81]—now only partially preserved, and on the lower right, under the wooden frame added later, there is the painter's signature: παρά γρηγορίϑ ποποβήτζ ('By Grigorie Popovici').[82] The composition of this icon is specific to Grigorie's style and resembles his first known icon.

In the same year, Grigorie painted another icon of multiple saints for a different donor, Eustathius son of Constantine, who requested the *Holy Trinity with the Coronation of the Virgin, the Holy Emperors Constantine and Helen, St. Nicholas, and St. Paraskevi* (Fig. 66).[83] This icon, carefully painted on wooden panel, is kept in the Pasărea

Monastery Collection and it is signed and dated by the artist, next to the donation inscription:

ΔΕΗΣΙS Τ8 Δ8Λ8 Τ8 ΘΕ8 ΚѠNSTANTIN8 ЄЎSTAΘI8 // παρά γρηγο[ρί]8 ποποβήτζ ζωγραφ8 1781

('The prayer of God's servant Eustathius son of Constantine // By Grigorie Popovici the painter 1781').[84]

One detail that draws attention to this icon and proves very useful in attributing another is the particular way in which the four symbols of the Tetramorph, which represents the Four Evangelists, are rendered. These details were treated in exactly the same way in the icon of *Jesus Christ the Great Emperor and Hierarch with the Apostles in branches* (Fig. 102) that was found in 1939 by Victor Brătulescu[85] in the Assumption church in Dascălu village, Ilfov county, together with its counterpart, the icon of the *Mother of God with Child Enthroned, surrounded by prophets* (Fig. 103). The strange story of these icons by Grigorie could not be fully reconstructed up to now. Their original provenance is unknown. We only know that in the interwar period they were in the new church from Vărăști, Dascălu, and supposedly came from an older church, which was demolished to build in 1817 the new foundation of the stolnic Grigorie Palade Victor Brătulescu considered, without knowing their author, that these icons are painted in a Greek style and would date from the middle of the 18th century. According to the parish priest Mihai Niculescu,[86] aged 76, who served for 55 years in the village of Vărăști, the icons were moved in 1982 to the old church in Vărăștii de Jos, where they stayed until 1986 when they were collected by the Office for Heritage and taken to Bucharest.[87] So far, I have tried to identify these icons in all the collections where they could have been sent—the National Museum of Art of Romania, the Museum of Bucharest and the Art Collection of the Romanian Patriarchate—but I have not been able to find them so far.

Another icon by Popovici known only from the literature, which could not be found to date, is the *Mother of God, The Source of Life* from 1782.[88] In 1998, Ana Dobjanschi identified this icon in the private collection of actress Marga Barbu and published a reproduction of it together with the identification data.[89] After the death of the actress in 2009, her property was inherited by some relatives and partially sold at auction. This icon, however, was not among the items sold, and its current location remains unknown.

An important moment in Grigore Popovici's career, which has not been fully clarified until this moment, is his contribution to the painting of the Church of the Icon in Bucharest. This church was built between 1784 and 1786 by Captain Panait Băbeanu on the site of an older church, from 1770, founded by his grandfather, Mihail Băbeanu, a secret advisor, who became a monk by the name of Misail. Before that, at the beginning of the 18th century, a wooden church of the *ceauș* David Corbea, adviser of the Prince Constantin Brâncoveanu and his messenger in the Russian Tsardom, stood on that site.[90]

Damaged by the earthquake of 1838, the church was repaired by Pană Băbeanu, the nephew of Panait Băbeanu. In 1873, the church was restored by Elena Băbeanu according to the plans of the architect Alexandru Orăscu. On the initiative of Mihail Băbeanu II, in 1889 the church was repainted in oil, over the old fresco, by Mihail (Mihalache) Dragomirescu,[91] a student of Gheorghe Tattarescu. Between 2010 and 2017, this layer of painting was removed and the original frescoes have restored by the restorer Gabriela Ștefăniță and her team.[92] On this occasion, the portrait of the Metropolitan of Ungrovlachia Gregory II was brought to light in the area dedicated to the votive painting, located in narthex. Unfortunately, this portrait, which shows exceptional aesthetic qualities, was the subject of a misinterpretation due to the considerations of the restorer Gabriela Ștefăniță, who, judging only by the oil technique, mistakenly dated the painting to 1873.[93]

In the past, Romanian researchers never identified the author of the paintings in the Church of the Icon, although the painters left an inscription in the Proskomide. It was read during the restoration (1987-1989), being published by the restorers Teodora Ianculescu and Dan Mohanu.[94] They mentioned that the inscription was incomplete, and only a few names of painters could be reproduced: 'Alexandru, Constantin Zugravul, and apprentices Filip (?) ... Fota...'. For a long time after that, it was thought that the inscription was completely erased, but following the recent restoration process, its traces reappeared and the text could be partially reconstructed (Fig. 68):

ПРЄѠТЄ ПОМЄNЄ
ЦЦЄ ПРЄ РОБЇN ЛЎN
Д[Ў]МNЄZЄ(Ў) ѦЛЄѮѦ
[...] КО[N](С)ТѦ[N]ДИ(N) ZЎГ [...]

('Priest, mention your servants Alexa[...] and Constantine the painters').[95]

It is strange that, despite this inscription, in recent years the idea that the mural painting in the Church of the Icon belongs to the painter Grigorie began to spread, with no accurate reference.[96] My research has proved the definite connection between the painter Grigorie and the Church of the Icon. It was well known that in this church there is an icon of the *Mother of God of Sorrows* (Fig. 76-77),[97] signed by Grigorie[98]—1780. Ἰανν. 3. // ἱστορειθή και αφιερόθη παρα γρηγορίδ ζωγραφ8, 1788 φεβρ: 10 ('Painted and donated by Grigorie the painter, 1788 February 10th')[99]—but it is a complete novelty that on the back of this icon there is an inscription of donation written by the painter himself (Fig. 78):

Ѧча(с)тъ сѳі(и)тъ икѡа[нъ] а(м) аѳіеросито // сѳ(и)тє(и) бисери(ч) ч(є) съ нѯмеще а лѯ(и) Дави(д) // каре акѯ(м) са(ѯ) зиди(т) де ал дѳилѣ аѳаръ де //дѯм[неалѯи]: па(и) Панаи(т) би(в) ве(л) кап[итан] за лефеци // ка съ ѳі(и)е спре помените: Григоріе, Смара(г)да, Каса(н)дра // 1788: ѳе(в)[рѯаріе]. 10

('I donated this holy icon to the holy church, which is named after [its first founder] David, which was now built a second time by him: *pan* Panait, former great captain of mercenaries, to be remembered: Grigorie, Smaranda, Casandra, 1788: February 10').[100]

The composition of this icon reveals a model very well known in Mannerist and Baroque painting, spread from Western Europe to Central Europe and then to the Russian Tsardom. From the research done so far, it appears that this image was probably copied by Popovici, most likely as early as 1780,[101] through some engraved reproductions, after one of the *Mater Dolorosa* (Fig. 79) created by the Italian painter Carlo Dolci. The inclination of the head, the expression of the face, the folds of the clothes, and even the blue-yellow chromatic of the maphorion in-

dicate a relationship to this model. It is significantly different from the Ukrainian version of the theme of *Our Lady of Sorrows Akhtyrskaya*, which was also present in the Romanian principalities at Putna, Neamţ, and Căldărușani monasteries from the first half of the 18th century onward. Popovici's icon is the oldest of its kind discovered so far in Wallachia, and it was certainly the model for a very large number of subsequent copies, some almost identical, housed especially in the monasteries of Cernica, Căldărușani, Pasărea and Țigănești (Fig. 80).

It is unclear whether the relatively recent attribution of the mural at the Church of the Icon to Grigorie was made on the basis of the signature on the icon of *Our Lady of Sorrows*, or there is other evidence, unpublished so far. In any case, without the inscription on the back, the icon could not be linked in any way to the church of the Icon because it could have easily been brought from another place at some point. The inscription on the reverse clearly shows that Grigorie worked at the Church of the Icon, since he donated an icon in his own name, in memory of him and his relatives Smaranda and Cassandra. The latter could have been the painter's wife and daughter, or his mother and sister.

As such, what did Grigorie paint on the walls of the Church of the Icon and why is he not mentioned in the painters' dedicatory inscription? His absence from the Proskomide could have been caused by degradation of the inscription or by the fact that he was the leader of the team, the author of the iconographic program and almost certainly the one who had painted the votive portraits, so he could not stand among the ordinary fresco painters. Judging by the artistic quality and the modernity of the *Portrait of Metropolitan Grigorie II* (Fig. 71), I consider that it can be attributed to Popovici.[102] Also, other areas of the mural painting share the qualities of Popovici's style. For example, the articulation of the figures and the drawing of the anatomical details of the faces are evident in the portraits of *Saint Emperor Constantine* (Fig. 69), and *Saint Roman the Archdeacon* or *Saint Sophia* (Fig. 70). This could mean either that Grigorie actually participated in the painting of the church, or that the other two painters, Alexandru and Constantin, tried to emulate his style, as they were probably his disciples.

Another intriguing fact at the Church of the Icon is the attribution of the iconostasis (Fig. 72). It has long been mistakenly thought to be a 19th-century work due to its pronounced Baroque character, which was not found in Wallachia before 1840. More recently, since the painting of the church was attributed to Grigorie, also the iconostasis was erroneously assigned to him, but fortunately, this time correctly dated to the late 18th century.[103] Although a slight resemblance to Grigorie's style is detected, the typology of the paintings of the iconostasis of the Church of the Icon do not belong to him. Instead, they are very similar to the work of the painter Teofan, who signed in 1791 the iconostasis in the church of the Nativity of the Virgin of Poiana Mărului Monastery (Fig. 73) in Buzău County. Comparing the portraits of the saints and the compositions of the feasts from Church of the Icon and Poiana Mărului Monastery (Fig. 74-75), a great resemblance appears among the distribution of the figures, decorations, architecture, and even the setting of the indoor scenes in the image.

An inscription on the iconostasis of the church of the Nativity of the Virgin from Poiana Mărului Monastery mentions that the royal icons were made with the contribution of the monk Macarie from Bucharest in 1777 (probably the year when work on the iconostasis began). It is, therefore, possible that the painter Teofan had previously worked in Bucharest, at the Church of the Icon, which was a monastery at that time, and then reached Poiana Mărului through monk Macarie. The connection between Poiana Mărului Monastery, the former monastery of Băbeanu family in Bucharest and Cernica Monastery, where Grigorie worked extensively, is also mediated by the monastic revival of Ukrainian origin, initiated by Vasile from Poiana Mărului and Paisie Velicicovschi, and later maintained by Gheorghe and Calinic from Cernica. The hypothesis of Grigorie's affiliation with the Paisian movement[104] as master of the painting school from Cernica and Căldărușani is a subject that must be further researched.

Another icon by Popovici, published several times already without being credited to the artist, is the unusual composition *Mother of God Pieta* (Fig. 81) from the National Museum of Art of Romania.[105] Its inscription:

ПОМѢНѢЩІЄ Д[ОѪ]МНЄ ПРЄ РОѪБѪ ТѪ ХРИСТИНѪ
Дє ГРИГѺРІЄ 1798

('Lord, remember your servant Hristina // By Grigorie 1798')[106]

was published by both Drăghiceanu[107] and Bălan,[108] but neither was aware of the fact that this icon has its counterpart in the icon of *Jesus Christ Pantocrator* (Fig. 82) in the Collection of Pasărea Monastery in Ilfov County.[109] On the back of both icons is written in black ink, at the end of the 19th century, the same place of origin, that is, the Măgureanu church in Bucharest, the well-known foundation of the Cantacuzino family. On the icon of Christ there is also an analogous dedicatory inscription, probably belonging to Hristina's husband, Constantin:

ПОМѢНѢЩІЄ ДОѪМНЄ ПРЄ РОБѪЛ ТѢѠ
КѠ(Н)СТѪ(Н)ТІН(Ѡ)

('Lord, remember your servant Constantine').[110]

A significant part of Ana Dobjanschi's contribution to Popovici's study was her extensive analysis of his role as history painter, in which Grigorie can be truly considered a pioneer. He is the author of the oldest known historical painting in Romania, located at the National Museum of Art, representing *Prince Nicolae Mavrogheni offering gifts to the soldiers who fought against the Austrian Army* (Fig. 83).[111] The painting was copied several times through drawings, which were later reproduced in historical volumes dedicated to Nicolae Mavrogheni.[112] However, none of these drawings is the original sketch for the composition, made by Popovici's hand (an idea of Elisabeta Negrău).[113] Dobjanschi also has the merit of correctly assigning to the artist, on a stylistic basis, the portrait of *Nicolae Mavrogheni* (Fig. 84),[114] found until 2016 in the collection of the National Museum of Art. It bears the inscription, in Greek:

† ΊѠΑΝΝΗС ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΕΤΡ8 ΜΑΥΡΟ[Γ]ΕΝΗ
ΒΟΕΒΟΔΑ ΆΥΘΕΝ ΤΗΣ ΚΑΙ ΉΓΕΜΩΝ ΠΑΣΕΣ
΄8ΓΓΡΟ ΒΛΑΧΙΑС :·

('Ioan Nicolae Petru Mavrogheni Lord and Master of all Ungrovlachia').[115]

A lesser-known side of Grigorie's work, probably related to his status as court painter, that we can assume he held in the last decades of the 18th century, is manuscript miniatures. The discovery was made by Radu Constantinescu,[116] who following the activity of Dionisie the ecclesiarch, a copyist from Pietrari, Vâlcea County, found

that certain miniatures from the finance book of Cotroceni Monastery, written by Dionisie and painted by Răducanu Poenaru, were in fact, copied after the miniature on the first page of *The finance book* (*Condica*) *of Radu Vodă Monastery* in Bucharest, made by Popovici.[117] The color drawing (Fig. 85) is a *presentatio codicis* type composition, a kind of votive image with the founders of the Monastery Radu Vodă, Alexandru Moruzi, and Radu Mihnea, to whom the abbot Ignatie dedicates the book, in a sumptuous interior, decorated according to the taste of the 18th century. The composition is signed by Grigorie who also writes the dedicatory line:

1794: а(п)[рилие] 10: ГРИГ[ОРИЄ] // † ЗИЛЄЛЄ ПРѢ ѦГЪЛКѦТѠЛѠИ ИО(С)ТРѠ Д(О)МИ ѦЛЄѮѦНДРѠ КѠИСТ[ѦНТИН] МѠРѠЗ ВѠЄВѠД // ѦГѠМЄИ ФИИД [...] ѦРХІМ[ѦНДРИТ]: ІГНѦТИЄ

('1794: April 10th Grigorie // In the days of our highest lord Alexandru Constantin Moruzi Voievod, abbot being [...] Archimandrite Ignatius').[118]

Moreover, other drawings from the finance book of Cotroceni seem to have been inspired by Grigorie's style, for example the angel holding the banner with the title of the book,[119] but Constantinescu could no longer identify their source.

Also, through Radu Constantinescu, another historical drawing, which could have been made by Grigorie Popovici was revealed, the *Portrait of the prince of Wallachia Alexandru Moruzi* (Fig. 86),[120] depicted on a charter from July 1, 1697 and now kept at the Bucharest Municipality Museum. The votive representation is found at the bottom of the scroll, containing the decision to establish the plague hospital in Dudeşti, near Bucharest, and shows the prince kneeling in prayer in front of the angel of death, who stops the pandemic. Vârtosu particularly remarks the detailed and delicate style of the watercolor, appreciating that it has very vivid touches and a modern manner, so different from how the illustrations in documents were made at that time. Consequently, by analogy with the other portrait of Moruzi, I consider this one could be attributed to Grigorie Popovici, too.

Victor Brătulescu mentions two more icons of Popovici that still existed in the middle of the 20th century in Cernica Monastery:[121] an icon of the *Crucifixion*, which he read 'It was painted and donated by Grigorie Popovici 1798' and another with the *Mother of God* surrounded by ten medallions with prophets and 24 scenes from her life, unsigned and undated. None of these icons can be found on display in the monastery today.

The last part of Grigorie Popovici's career, as we know it until now, develops in the first years of the 19th century at Cernica Monastery where the artist reaches the highest point in the development of his style. Here, worked two large devotional icons, exhibited today in the Church of St. George (built only in 1838-1842), the *Mother of God with Child* (Fig. 87) and *Jesus Christ the Pantocrator* (Fig. 88).[122] They are inscribed with the following prayer—ѦЛЄ ТѦЛЄ ДИѮТРѠ ѦЛЄ ТѦЛЄ // Дє Григорiє Фр҃жинескѵл Ζ: 1800 ('Thine own of Thine own // By Grigorie Frujinescu the painter 1800').[123] This suggests that he could be the donor of the icons.

His most important work in Cernica, however, is the iconostasis of St. Lazarus Chapel of the cemetery, where he certainly worked the royal icons: *Mother of God with Child* (Fig. 89) signed: Παρά Γρηγορίω Φρѵζινεσκѵ. 1802 ('By Grigorio Frujinescu'),[124] *Jesus Christ Pantocrator* (Fig. 90), signed: Γρηγ[ορίω] 1802 ('Greg 1802'),[125] *Resurrection of Lazarus* (Fig. 92), *Saints Nicholas and John the Baptist* (Fig. 93), and the medallion with the *Holy Trinity* (Fig. 95) above the royal doors. The composition used for the *Holy Trinity* icon is identically depicted in an ink drawing made on the back of a sheet from the copy of the *Ectypa Bible* owned by Jovan Grabovan (Fig. 69). This fact further strengthens the idea that Grigorie remained faithful all his life to the models offered by his master John. An even more interesting detail is the ark that the holy Prophet Solomon carries in his hand in a medallion of the iconostasis of Cernica (Fig. 98), which describes a miniature church with a particular Gothic style. The same shape can be noticed in a drawing in his notebook (Fig. 38), in the representation of Prophet David on the top of the iconostasis at Stoni Beograd (Fig. 35), also in his image on the doors of Veliki Poganac (Fig. 47) and on the side of the icon of *Mother of God* from Dascălu (Fig. 102). This proves once again the connection between all these works.

The last known icons of Grigorie[126] are those from the church of St. Paraskevi[127] in the village of Orbeasca de Jos, Teleorman County, made in 1803 by order of the merchant and boyar Hagi Chiriac Arbut, a very influential figure in the economy of Wallachia in the late 18th century, and his wife Casandra.[128] Arbut, who came to Wallachia as a supply agent for the Ottoman army (*căpânlău / capanlâu*), settled in Bucharest and was the owner of the first public pharmacy there,[129] which opened in 1776 inside the Şerban Vodă Inn. Then, around 1793-1803, he was the director (*epistat*) of the first cloth factory in Wallachia,[130] in Pociovalişte, near Afumaţi in Ilfov County. In order to reward his services to the reign, he was made a boyar with the rank of *medelnicer* by Prince Nicolae Mavrogheni. His origin is controversial. According to Iorga he was an Armenian[131] from Chios,[132] but the significance of his name and his daughter's name,[133] the profile of his commercial activities, the business partners[134] he had, and the fact that he is Popovici's sponsor, indicate that he was in fact of Aromanian ethnicity.

The three preserved icons, the *Mother of God with Child* (Fig. 100), signed and dated: Дє Григорiє 1803 ('By Grigorie 1803'),[135] *Jesus Christ Pantocrator* (Fig. 101), which received the dedicatory inscription: Рѵгъчѵнеа рабѵѵ(и) лѵ(и) Д[ѵ]мнезеѵ хаџи Куриа(к) Ѩрбѵт(ѵ) ('The prayer of God's servant Hagi[136] Chiriac Arbut'),[137] and *Saint Catherine*, although they suffered major reprintings and erosions, still prove the peak of Westernization reached by Popovici in the early years of the 19th century.

We do not know what happened to Grigorie Popovici after 1803. Săndulescu-Verna assumes that either he died, relatively young, or he became a monk and thus he changed his name.[138] However, this second variant is less plausible, because even if he had another name, his personal and unmistakable style could not go unnoticed and be anonymous. Also, given the popularity of his icons and the fame he had achieved, it is unlikely that once he took vows he gave up the craft of painting. My opinion is that apart from death, another option can be considered, that Grigorie moved to another country, as his master John had done.

Grigorie Popovici's legacy in Romanian art did not consist only of his very special icons, but it was also one of blood line. As Săndulescu-Verna demonstrates through a long and complicated argument,[139] his grandson was the painter Nicolae Grigorescu, considered to be the most important modern painter in Romania, who also painted icons and churches in his youth.

Fig. 1. *Roman, Archdiocesan Cathedral St. Paraskevi, view from the north side of the nave, 1754-1755.*
Credits: Fr. Silviu Cluci, Doxology, Iași.

Fig. 2. *'The Nativity of the Blessed Virgin Mary, Archdiocesan Cathedral St. Paraskevi in Roman, 1754-1755.*
Credits: Fr. Silviu Cluci, Doxology, Iași.

Fig. 3. *'The Parable of Poor Lazarus', Archdiocesan Cathedral St. Paraskevi in Roman, 1754-1755.*
Source: Sabados 1990.

Fig. 4. *'The Beheading of Saint John the Baptist', Archdiocesan Cathedral St. Paraskevi in Roman, 1754-1755.*
Source: Sabados 1990.

Fig. 5. *'Holy Hierarchs', Archdiocesan Cathedral St. Paraskevi in Roman, 1754-1755.*
Credits: Ioan Popa.

СТЇЇ:
ОМИКСИМ:
СТЇЇ:
СОФРѢНИ
ДИНЕЗЕВЪ НОС
ВѢНЪЖНЫ ТАТЬВ:-

Fig. 6. *View of the iconostasis, Manea Brutaru Church, Bucharest.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 7-26. *Feast icons and Holy Apostles, the iconostasis of Manea Brutaru Church, Bucharest.*
Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 7. *The Nativity of the Blessed Virgin Mary.*

Fig. 8. *The Presentation of the Blessed Virgin Mary.*

Fig. 9. *The Annunciation.*

Fig. 10. *The Presentation of Christ at the Temple.*

Fig. 11. *The Baptism of Christ.*

Fig. 12. *The Transfiguration.*

Fig. 13. *The Last Supper.*

Fig. 14. *The Resurrection of Christ.*

Fig. 15. *The Ascension of Christ.*

Fig. 16. *The Assumption of the Blessed Virgin.*

Fig. 17. *Saint Peter the Apostle.*

Fig. 19. *Saint Matthew the Evangelist.*

Fig. 20. *Saint John the Evangelist.*

Fig. 18. *Saint Paul the Apostle.*

Fig. 21. *Saint Luke the Evangelist.*

Fig. 22. *Saint Mark the Evangelist.*

Fig. 23. *Saint James the Great.*

Fig. 24. *Saint Andrew the Apostle.*

СИМОН

Fig. 25. *Saint Simon the Apostle.*

Fig. 26. *Saint Thomas the Apostle.*

Fig. 27. *View of the iconostasis, Church of St. Archangel Gabriel in Sremski Molovin, Serbia, 1771-1772.*
Credits: Aleksandra Kučeković.

Fig. 28. *View of the iconostasis, Catholicon of Putna Monastery, 1771-1773.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 29. *'Pilate's Judgement', detail from the iconostasis of the Catholicon of Putna Monastery, 1771-1773.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 30. *'The Annunciation', icon from the iconostasis in Orahovica, Croatia, 1774-1775.*
Credits: Museum of Serbian Orthodox Church, Belgrade.

Fig. 31. *'The Ascension of the Lord, icon from the iconostasis in Orahovica, Croatia, 1774-1775.*
Credits: Museum of Serbian Orthodox Church, Belgrade.

Fig. 32a-b. *View and detail from 'The Nativity of the Blessed Virgin Mary', icon from the iconostasis in Orahovica, Croatia, 1774-1775, Gallery of Matica Srpska, Novi Sad.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 33. *'Our Lady of the Sign', icon from the iconostasis in Orahovica, Croatia, 1774-1775.*
Credits: Museum of Serbian Orthodox Church, Belgrade.

Fig. 34. *'Saint Longinus', icon from the iconostasis in Orahovica, Croatia, 1774-1775.*
Credits: Museum of Serbian Orthodox Church, Belgrade.

Fig. 35. *View of the iconostasis, Serbian Orthodox Church in Székesfehérvár, Hungary, 1775-1776.*
Credits: Branislav Todić, Belgrade.

Fig. 36. *'Mother of God with Child', royal icon in the iconostasis of the Serbian Orthodox Church in Székesfehérvár, Hungary, 1775-1776.*
Credits: Branislav Todić, Belgrade.

Θ̄Ῡ
Μ̄Η̄
ῙΧ̄Σ̄

ІС.
ХС.
ПРІИМИТЕ ИГЕ, ОУГО
БЛАГОСЛОВЕ ТОЙ МОЕ
МИИ, О КАМ, ЦЇТ
ДЇ МОЕЮ ВІЕ ОУСЛО
ВІЇ СЛЕДѢ ЖЕНІЯМИ

Fig. 37. *'Christ the Great High Priest', royal icon in the iconostasis of the Serbian Orthodox Church in Székesfehérvár, Hungary, 1775-1776.*
Credits: Branislav Todić, Belgrade.

Fig. 38-39. *'Holy Prophets', the model book of Grigorie Popovici.*
Source: *Erminia picturii bizantine* 1979.

Fig. 40. *'The XXII Vision from the Apocalypse of St. John', the model book of Grigorie Popovici.*
Source: *Erminia picturii bizantine* 1979.

Fig. 41. *'The Illustration for the Chapter XX of the Apocalypse of St. John', the copy of the Ectypa Bible which belonged to Jovan Četirević Grabovan.*
Credits: National Museum, Belgrade.

Fig. 42. *'The Angel of the Last Judgment', the model book of Grigorie Popovici.*
Source: *Erminia picturii bizantine* 1979.

Fig. 43. *'The Illustration for the Chapter IX of the Apocalypse of St. John', the copy of the Ectypa Bible which belonged to Jovan Četirević Grabovan.*
Credits: National Museum, Belgrade.

Fig. 44. *'Deësis to Christ the Judge', the model book of Grigorie Popovici.*
Source: *Erminia picturii bizantine* 1979.

Fig. 45. *'Jesus Christ the Bread of Life', the model book of Grigorie Popovici.*
Source: *Erminia picturii bizantine* 1979.

Fig. 46. *'Jesus Christ', royal icon from the iconostasis in Veliki Poganac, Croatia, 1778-1779.* Credits: Srpsko kulturno društvo "Prosvjeta", Zagreb.

Fig. 47. *'The royal door, the iconostasis of the church in Veliki Poganac, Croatia, 1778-1779.*
Credits: Srpsko kulturno društvo "Prosvjeta", Zagreb.

ΜΗ. ΘΥ.
ΙΣ. ΧΣ.

Fig. 48. *Mother of God with Child, Grigorie Popovici, 1776.*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 49. '*Saint Spyridon enthroned with Saint Charalambos, and Saint Stephen', Grigorie Popovici, 1776.*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 50. *'The Crucifixion of the Lord with feasts', Grigorie Popovici, 1779.*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 51. *'The Transfiguration', Grigorie Popovici, 1780, Pasărea Monastery Museum, Ilfov County.*
Credits: Serioja Bocsok.

Η ΜΕΤΑΜΟΡ
ΦΩΣΙΣ ΤΟΥ ΚΥ

Fig. 52. *'The Holy Trinity', Grigorie Popovici, 1780, The Art Collection of the Romanian Patriarchate.*
Credits: The Centre for Cultural Heritage of the Romanian Patriarchate

Fig. 53. *'Saints Demetrius and George, Grigorie Popovici, c. 1780, Pasărea Monastery Museum, Ilfov County.*
Credits: Serioja Bocsok.

Ο ΑΓΙΟ
ΔΗ
ΜΗΤΡΙΟ
Ο ΑΓΙΟΣ
ΓΕΩΡΓ

▲ Fig. 54. *'The Annunciation'. Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.*
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

▲ Fig. 55. *'The Holy 40 Martyrs of Sebaste'.*
Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

▲ Fig. 56. *'The Nativity of the Blessed Virgin Mary'. Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.*
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 57. *'The Exaltation of the Holy Cross'.*
Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery,
Grigorie Popovici, 1781.
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 58. *'The Beheading of St. John the Baptist'. Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.*
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 59. *'Saints George, Elijah, Panteleimon and the Holy Emperors Constantine and Helen'. Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.*
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

▲ Fig. 60. *'The Pentecost'.*
Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

▲ Fig. 61. *'The Holy Trinity'.*
Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

▼ Fig. 62. *'Saints Stephen, Theodore, Athanasius, and Cyril'.*
Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

▼ Fig. 63. *'Saints Basil the Great, John Chrysostom, Gregory the Theologian and Euthymius'. Feast icon on brass that belonged to the Văcărești Monastery, Grigorie Popovici, 1781.*
Source: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

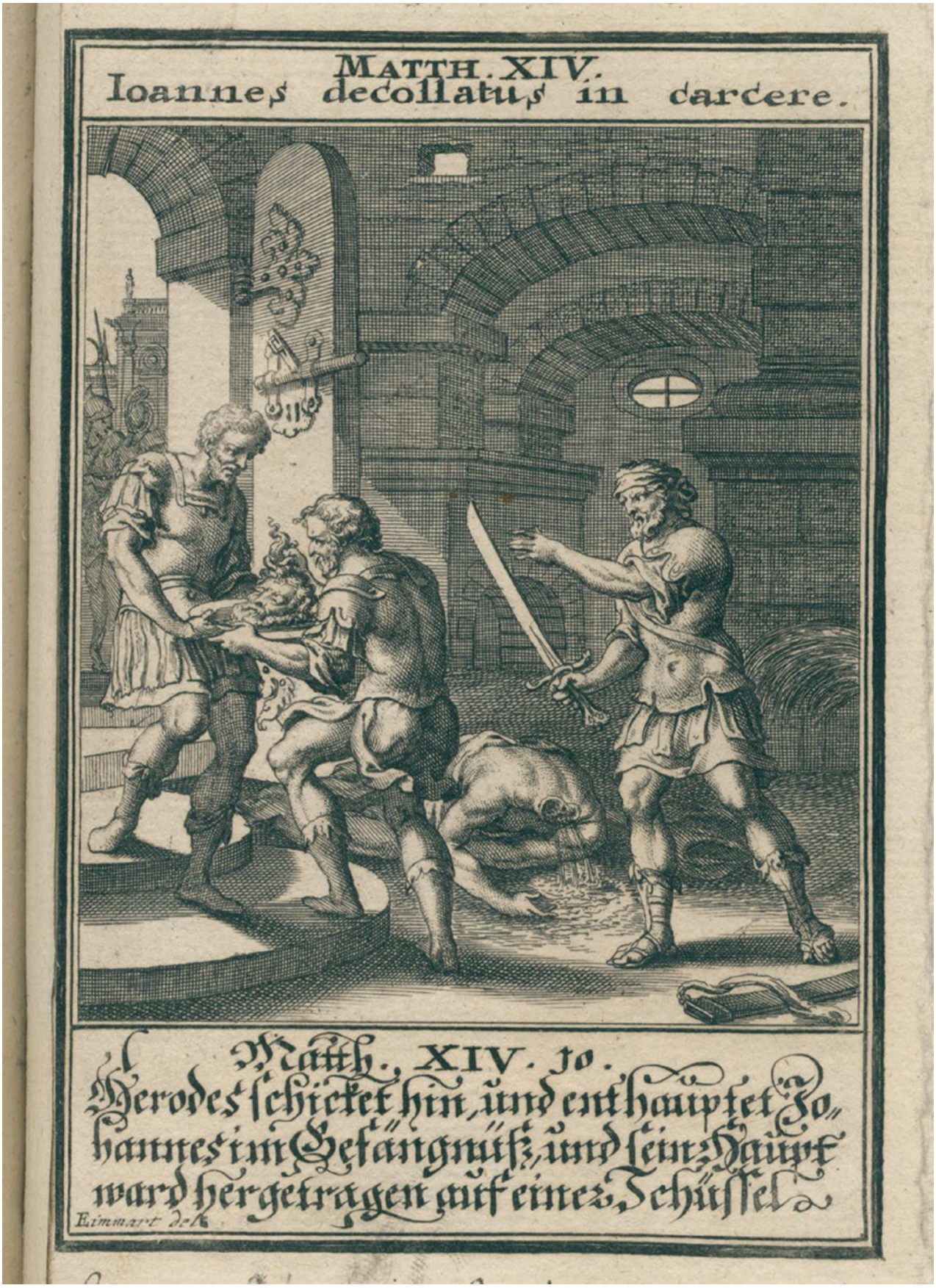


Fig. 64a-b. *'The Beheading of St. John the Baptist' and 'The Receiving of the Head of St. John the Baptist', the copy of the Ectypa Bible which belonged to Jovan Cetirević Grabovan.*
Source: National Museum, Belgrade.

MATTH. XIV.

Attulit puella caput Ioañis, matri ſuæ.

Matth. XIV. ıı.

Johannis Haupt ward hergetragen in einer Schüſſel, und dem Mägdlein gegeben, und ſie bracht es ihrer Mutter.

Fig. 65. *'Mother of God with Child and Saints Cosmas and Damian, Grigorie Popovici, 1781, Țigănești Monastery Museum, Ilfov County.*

Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 66. *'The Holy Trinity with the Coronation of the Virgin, Holy Emperors Constantine and Helen, Saint Nicholas and Saint Paraskevi', Grigorie Popovici, 1781, Pasărea Monastery Museum, Ilfov county.*

Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 67. *Church of the Icon, Bucharest, view from narthex, c. 1784-1786.*

Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 68a-b. *The signature of the painters at Proskomide, the Church of the Icon, Bucharest, c. 1784-1786.*

Credits: Serioja Bocsok.

▲ Fig. 69. *'Saint Emperor Constantine', detail of the fresco in the Church of the Icon, Bucharest.*
Credits: Serioja Bocsok.

◥ Fig. 70. *'Saint Martyr Sofia', detail of the fresco in the Church of the Icon, Bucharest.*
Credits: Serioja Bocsok.

▼ Fig. 71. *'Portrait of the Metropolitan Gregory II of Ungrovlachia', detail of the fresco in the Church of the Icon, Bucharest.*
Credits: Serioja Bocsok.

◢ Fig. 72. *'View of the iconostasis, Church of the Icon, Bucharest, c.1786.*
Credits: Archdiocese of Bucharest.

Fig. 73. *View of the iconostasis, icons by painter Teofan, the Church of 'The Nativity of the Blessed Virgin Mary' in Poiana Mărului Monastery, Buzău County, 1791.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 74. *'The Nativity of the Blessed Virgin Mary', the iconostasis of the Church of the Icon, Bucharest, c. 1786.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 75. *'The Nativity of the Blessed Virgin Mary', the iconostasis of the Church of The Nativity of the Blessed Virgin Mary in Poiana Mărului Monastery, Buzău County, 1791.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 76. *'Our Lady of Sorrows', Grigorie Popovici, 1780-1788, the Church of the Icon, Bucharest.*
Credits: Serioja Bocsok.

ΜΗ.
ΘΥ
Ι Χ

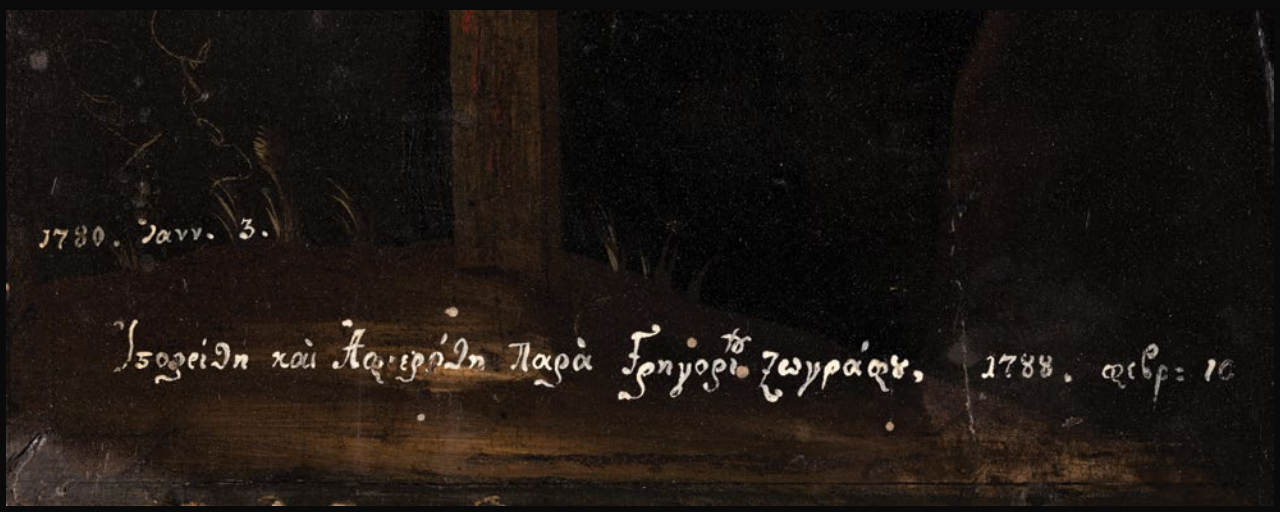


Fig. 77. *The signature of the painter Grigorie Popovici, detail of the icon 'Our Lady of Sorrows', the Church of the Icon, Bucharest.*
Credits: Serioja Bocsok.

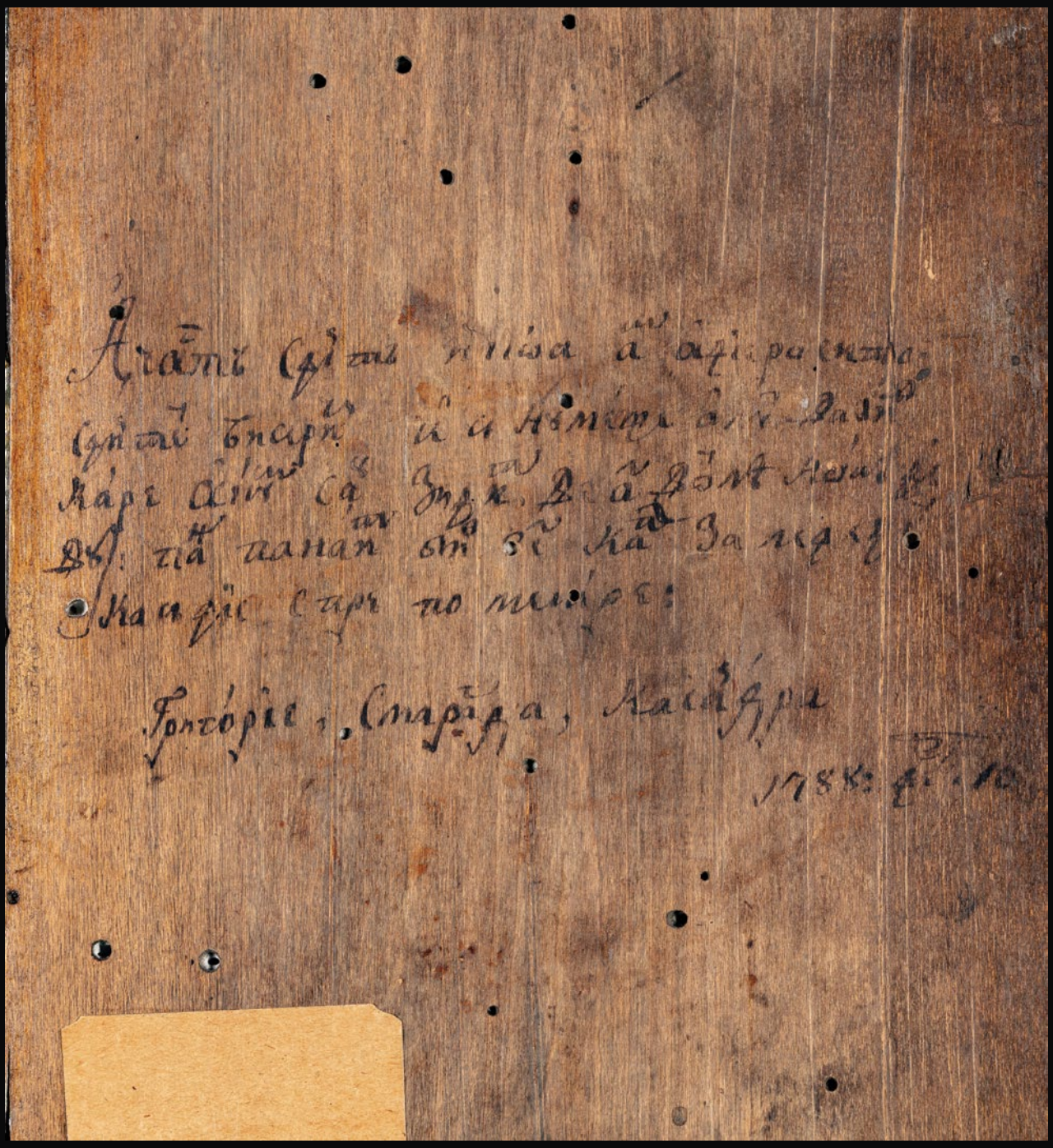


Fig. 78. *The donor inscription of the painter Grigorie Popovici, detail on the back of the icon 'Our Lady of Sorrows', the Church of the Icon, Bucharest.*
Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 79. *Mater Dolorosa, Carlo Dolci (1616-1686).*
Credits: Hampel Auction House, Munich.

Fig. 80. *'Our Lady of Sorrows', 19th century, Căldărușani Monastery Museum, Ilfov County.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 81. *'Our Lady of Sorrows', Grigorie Popovici, 1798, belonged to Măgureanu Church, Bucharest.*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

Fig. 82. *'Jesus Christ Pantocrator', Grigorie Popovici, [1798], belonged to Măgureanu Church, Bucharest, Pasărea Monastery Museum, Ilfov County.*
Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 83. *'Prince Nicolae Mavrogheni offering gifts to the soldiers who fought against the Austrian Army', Grigorie Popovici, 1789.*
Credits: National Museum of Art of Romania, Bucharest.

▲ Fig. 84. *'Portrait of Prince Nicolae Mavrogheni', assigned to Grigorie Popovici, c. 1786-1790, courtesy of Manu Family Collection, Bucharest.* Credits: Artmark Auction House, Bucharest.

Fig. 85. *The front page of the finance book (condica) of Radu Vodă Monastery, Grigorie Popovici, 1794, National Archives of Romania, Central Fund, Manuscript Collection, mss. 166.* Source: arhivamedievala.ro.

Fig. 86. *Drawing on a charter given by Prince Alexandru Moruzi on July 1, 1796, assigned to Grigorie Popovici, Bucharest Municipality Museum.* Source: Vârtosu 1947.

Fig. 87. *'Mother of God with Child Enthroned, Grigorie Popovici, [1800], the Church of St. George in Cernica Monastery, Ilfov County.* Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 88. *'Jesus Christ Pantocrator', Grigorie Popovici, 1800, the Church of St. George in Cernica Monastery, Ilfov County.* Credits: Serioja Bocsok.

ΜΡ
ΘΥ

ΙΣ
ΧΣ

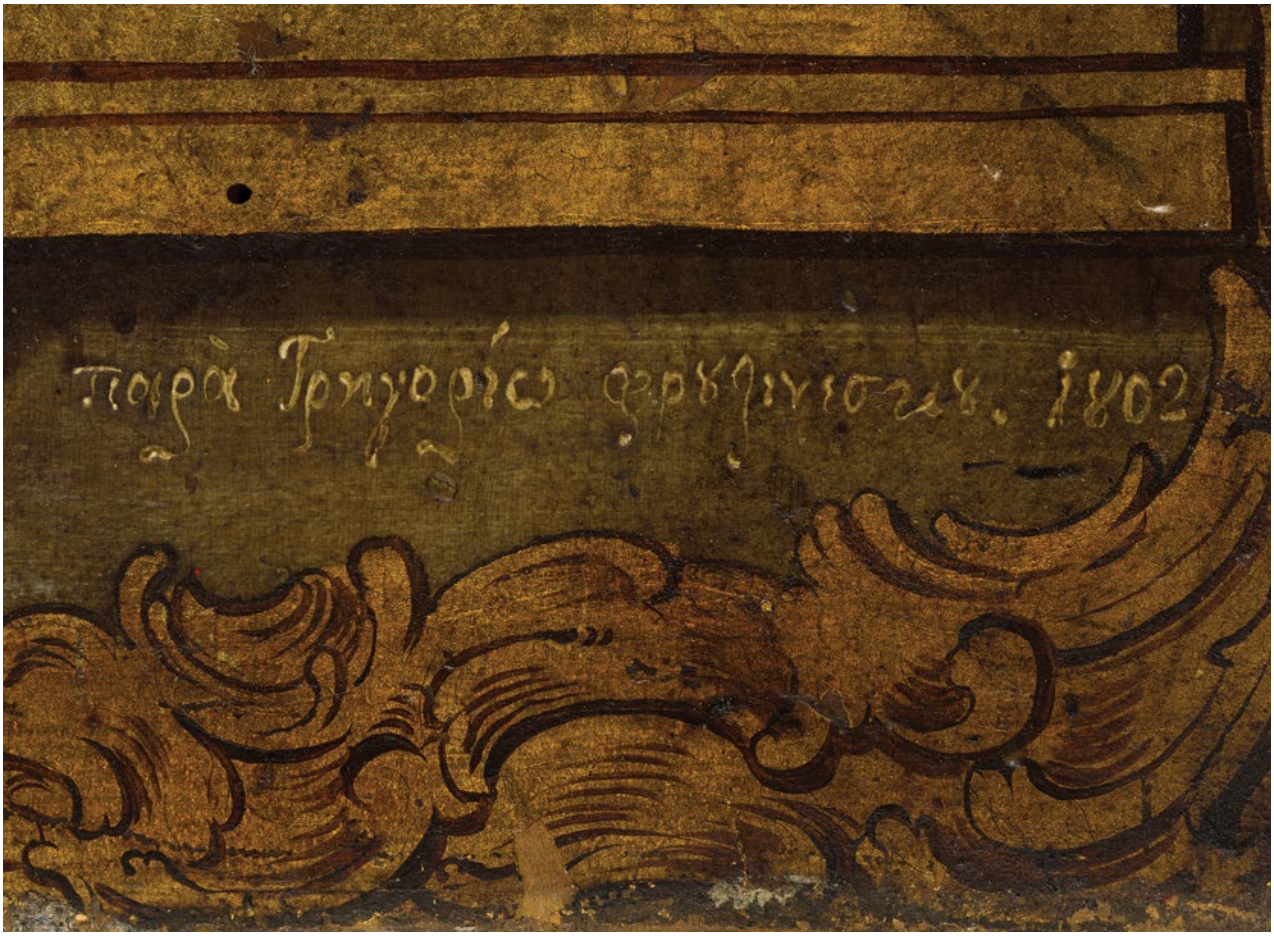

παρὰ Γρηγορίου ζωγράφου. 1802

Fig. 89. *'Mother of God with Child Enthroned', Grigorie Popovici, 1802, the Chapel of St. Lazarus in Cernica Monastery, Ilfov County.*

Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 90. *'Jesus Christ Pantocrator', Grigorie Popovici, 1802, Chapel of St. Lazarus in Cernica Monastery, Ilfov County.*

Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 91. *The signature of Grigorie Popovici, detail of the icon 'Mother of God with Child Enthroned', 1802, the Chapel of St. Lazarus in Cernica Monastery, Ilfov County.*

Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 92. *'The Resurrection of Lazarus', Grigorie Popovici, [1802], the Chapel of St. Lazarus in Cernica Monastery, Ilfov County.*

Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 93. *'Saint Nicholas and Saint John the Baptist', Grigorie Popovici, [1802], the Chapel of St. Lazarus in Cernica Monastery, Ilfov County.*

Credits: Serioja Bocsok.

Fig. 94. *View of the iconostasis, the Chapel of St. Lazarus in the Cernica Monastery, Ilfov County, 1802.*

Credits: Konstantinos Giakoumis.

Iacob
Anno
2345. Jakob Patriarcha meghal Aegiptumba
fianal
2399. Meg-hal Josef Patriarcha Jakob fia

Fig. 95. '*The Holy Trinity', the Chapel of St. Lazarus in Cernica Monastery, Ilfov County.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 96. *'The Holy Trinity', drawing on the back of a page from the 'Ectypa Bible' copy, which belonged to Jovan Četirević Grabovan.*
Credits: National Museum, Belgrade.

Fig. 97. *'Medallions with Holy Prophets', 1802, the Chapel of St. Lazarus in Cernica Monastery, Ilfov County.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 98. *'Zacharias', 1802, the Chapel of St. Lazarus in Cernica Monastery, Ilfov county.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 99. *'Saint Catherine', Grigorie Popovici, [1803], the Church of St. Paraskevi in Orbeasca de Jos, Teleorman County.*
Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 100. *'Jesus Christ Pantocrator', Grigorie Popovici, [1803], the Church of St. Paraskevi in Orbeasca de Jos, Teleorman County.* Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 101. *'Mother of God with Child', Grigorie Popovici, 1803, the Church of St. Paraskevi in Orbeasca de Jos, Teleorman County.* Credits: Cristina Cojocaru.

Fig. 102. *'The Mother of God with Child Enthroned Surrounded by Prophets', the Church of The Assumption in Dascălu, Ilfov County.*
Source: Brătulescu 1939.

Fig. 103. *'Christ the Great High Priest Enthroned Surrounded by Apostles', the Church of The Assumption in Dascălu, Ilfov County.*
Source: Brătulescu 1939.

Notes:

1 I dedicate this study to acad. Razvan Theodorescu since a shorter version of it should have been published in the volume compiled for his 80th birthday, but, because of the extensive illustration I have gathered, this was no longer technically possible. In the meantime, I had the chance to continue the research within the RICONTRANS project and to reconsider the text of the article in an extended form. Also, some parts of this paper were undertaken during the scholarship that I had at *Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica* in Venice in 2019. I would like to thank the director of the Institute, Mr. Grigore Popescu-Arbore. I also thank the Archdiocese of Bucharest, the Metropolis of Moldavia and Bukovina, and all the parish priests from the churches mentioned in the article for their precious support.

2 For Romanian art at the end of the 18th century and the beginning of the 19th, modernization meant Westernization, a phenomenon that involved the use of some concepts, techniques and genres (using perspective, anatomy and naturalism, describing shadows, using oil painting technique, approaching new genres, emphasizing originality, raising of a personal style, emancipation of the artist), that are specific to certain styles in Western Europe starting with the Renaissance, instead of the old tradition of Byzantine painting. This change occurred, both at the initiative of painters and their commissioners and was strongly supported by some of the ecclesiastical authorities in the Romanian Principalities.

3 See Cornea 1980. Although in his volume Cornea criticizes the term 'primitives', used to describe the painters from the early 19th century, this phrase has become commonplace in Romanian art literature.

4 Giovanni Schiavoni, Mihail Töpler, Joseph August Schoefft, Carol Wallenstein, Anton Chladek, and so on.

5 Referred to by some authors as 'Phanariots'. See Musicescu 1974; Giurescu 1966; Popa, Iancovescu 2009, p. 15.

6 Busuioceanu 1929, p. 6.

7 At the initiative of Metropolitan Gregory II, the first official painting schools were organized in Walahia: the School of Cernica and the School of Căldărușani, both active from the end of the 18th century until the middle of the 19th century. These famous centers of painting organized in monasteries, but with lay teachers and students, trained painters capable to work both in the new style and techniques of oil painting, as well as in the traditional Byzantine style and fresco painting. According to I. D. Ștefănescu, the best hypothesis is that the Căldărușani School would have separated in 1793 or 1798, from the center of the Cernica Monastery, which had probably been established around 1781. The painters affiliated to this school, either as teachers or as students, they are Ivan Rusul, Grigore Frujinescu, Matei Polcovnicul, Evghenie Lazăr, Nicolae Polcovnicul, Nicolae Teodorescu, Gheorghe Fruginschie, David Zugravul, Adam Zugravul, Chiriță Zugravul, Costache Focșeneanu, Ilie Ploieșteanu, Pantelimonescu, Anton Serafim, Nicolae Grigorescu. See Ștefănescu 1969, p. 364-392.

8 Drăghiceanu 1912, p. 38 and 87-88; Meteș 1929, p. 92-95; Busuioceanu 1929, p. 6.

9 Busuioceanu 1929, p. 6.

10 Constantin Săndulescu, born at the beginning of the 20th century in Vernești (Buzău County), village that inspired his second surname Verna, he was a Romanian clergyman and church painter, who died around 1990. Much of his life he lived in Lugoj where he served as a deacon or priest (?). He published many studies about the history of religious church painting in Romania, especially from Buzău his native area. In 1979 he republished in Timișoara the *Hermeneia* of Dionysius of Fourna. See *Erminia picturii bizantine* 1979.

11 Săndulescu-Verna 1937, p. 487-491.

12 Kogălniceanu 1883, p. 33-37; Greceanu 1947, p. 25-36. Also see Radu Zugravu 2018.

13 Bobulescu 1940; Voinescu 1955, p. 133-156.

14 For instance, a typographical error in Busuioceanu 1929, p. 6, according to which Grigorie would have painted 150 icons, instead of 15, as was correct in the transcribed inscription, is taken over by Săndulescu-Verna and then quoted by absolutely all Romanian authors who have written about Popovici so far, without any critical approach.

15 Ștefănescu 1969, p. 364-392.

16 Dobjanschi 1977, p. 57-63.

17 Constantinescu 1982.

18 Săndulescu-Verna 1992, p. 116-136.

19 Dobjanschi 1998, p. 185-198.

20 Negrău 2020, p. 119-142.

21 The author suggests that there are some similarities between the portrait of Metropolitan Gregory II from the Church of the Icon, which I attributed to Popovici, and the portrait of Prince Alexandru Ipsilanti from the National Museum of History in Bucharest (Negrău 2020, p. 124, fig. 11), but this possible new attribution still needs to be further investigated.

22 Тодић 2010, p. 355-387. Kučeković 2018, p. 349-366.

23 Moutafov 2002, p. 217-228.

24 Nagy 1994.

25 Ševo 2011.

26 Cojocaru 2018a.

27 Kučeković 2018, p. 349-366.

28 Cojocaru 2018b; Cojocaru 2019.

29 Kučeković, 2020, p. 137-152.

30 A Grigore paints an icon at the church of the Holy Archangels Rufeni from Iași at 1766/1767. See Iorga 1905, p. 194, cat. 545. A painter, Grigorie, paints in Brancovan style a series of double-sided feasts at the church in Doicești, Dâmbovița County. See Drăghiceanu 1912, p. 82, cat. 572. Another Grigorie painted together with his son Ioan in 1759; see Meteș 1929, p. 70. A master Grigorie painted the Church of Râmnicu-Vâlcea Diocese in 1753; see Greceanu 2012, p. 141.

31 Săndulescu-Verna 1992, p. 116-136.

32 Ševo 2011, p. 1-254; Nagy 1994.

33 Ivan *Rusul* is a famous but little studied painter, about whom Basil Iorgulescu states that he has been in charge of the Căldărușani School since it was founded in 1798. He is also known to have died during the 1802 earthquake on the scaffolding of the church in Unguriu village, Măgura, Buzău County (quite close to the village where Popovici's notebook was discovered). No works of his are known, but at the Museum of Căldărușani Monastery there are four royal icons signed 'Ioannis the painter 1786', which could be his and which show some slight similarities with Popovici's style (I assume that this Ivan was a disciple of Popovici at Cernica). See Iorgulescu 1900-1901.

34 I use the term Aromanian as the equivalent of Vlach, Macedonian-Vlach, Greek-Vlach, *Cuțovlah*, *Tintar*, *Morlac*, *Machidon*, in order to describe a particular ethnic group of the Latinophone population in the Balkans and Central Europe. Aromanians are different from Wallachians and Moldavians, as members of the same Latinophone family of languages. For details see Caragiu-Marioțeanu 2006; Tanașoca, Tanașoca 2004.

35 Kučeković 2018, p. 349-366.

36 Moutafov 2002, p. 217-228.

37 Ševo 2011.

38 Săndulescu-Verna 1992, p. 119.

39 Kučeković 2020, p. 137-152.

40 Săndulescu-Verna 1992, p. 122.

41 Brătulescu 1963, p. 859-871. This 'Ioan' is a very good, but

conservative painter, who resumes the Brancovan style of painting in the last decade of the 18th century. He signs the royal icons of the iconostasis in Cozia Monastery and others from the Museum of the Diocese of Argeș.

42 Sabados 1990, p. 104.

43 Sabados 1990, p. 107; Sabados misrepresents the year of the icon of the Beheading of St. John, published in 1977 by Dobjanschi, and misunderstands that Popovici was an apprentice in the Banat area.

44 It was originally kept in the library of the Orthodox municipality of Pest, but later found its way to the Orthodox community in Miskolc, while nowadays it is a part of the Orthodox parish house library in Nyiregyhaza in Hungary, see Kučeković 2020, p. 138.

45 Sabados 1990, p. 107.

46 In 1755, he wrote on p. 5 margin of a *Synaxarion*, now in Nyiregyháza, that he had bought it Bucharest, in Wallachia. In 1757 he bought another book in Bucharest, the *Hexabiblos* of Constantine Hermenopoulos, printed in Nikolaos Glykis Venetian printing house in 1744, according to the inscription on the margin of p. 4, cf. Kučeković 2020, p. 144. The author transcribes on the same page the inscription of the painters written at the Prothesis as follows: *Pomenește Doamne pe robul tău Ioan Zugrav și cu tot neamul lui: Gheorghe, Iosif cu tot neamul lui, Mirăuță cu tot neamul, Ioanu, Atanasie* ('Lord, remember Your servant John the painter with all his family: Gheorghe, Iosif with all his family, Mirăuță with all his family, Ioanu, Atanasie'). Aleksandra Kučeković legitimately claims that Gheorghe from this inscription could be Jovan's cousin, his co-painter for the iconostasis from Sremski Molovin, the same George whom I suspect also painted the iconostasis from Putna Monastery. See Kučeković 2020, p. 146.

47 The same George, Jovan Grabovan's cousin, could be the author of the icons in the iconostasis of the Putna Monastery, which was signed by 'Geor. zugr. in 1771' on an icon made in a style very similar to that of the Grabovan family of painters (Fig. 28-29).

48 Nagy 1994.

49 Dobjanschi 1998, p. 190, note 1.

50 I thank Dr. Constantin Ciobanu, head of department at the Institute of Art History in Bucharest, for pointing out these illustrations, which in his opinion came from an unknown model notebook. For his opinion on Grigorie's notebook, see Ciobanu 2020.

51 *Erminia picturii bizantine* 1979.

52 *Erminia picturii bizantine* 1979, p. 490.

53 I am very grateful to Aleksandra Kučeković for providing me with images from this book that she is currently studying. I also thank Marina Sabados for letting me consult the still her yet unpublished information concerning the church in Blebea Târgu-Neamț, which is discussed below.

54 The National Museum of Art of Romania inv. 585, tempera on wooden panel, 35 x 24 cm.

55 I would like to thank Dr. Emanuela Cernea, head of the Department of Ancient Romanian Art, for her support in this research, by providing me photos of all of Grigorie's works in National Museum of Art of Romania and by allowing me to personally investigate these works in the deposit.

56 Ro: *Mâna lui Grigorie Popovici Zugrav*, 1776.

57 The National Museum of Art of Romania, inv. 2319, tempera on wooden panel, 31 x 23 cm.

58 Ro: *De mâna lui Grigorie Popovici*, 1778.

59 Two barely visible lines.

60 Ro: *Când*(?) [...] *vamă* (??) // *am avut vreme să mă iscălesc.*

61 The National Museum of Art of Romania, inv. 592, tempera on wooden panel, 42 x 30 cm.

62 Ro: *Rugăciunea robului lui Dumnezeu Ioan // De mâna lui Grigorie Popovici 1779.*

63 C. Săndulescu-Verna identifies Matei Polcovnicul cu with the logothete Matei Popovici, painter from Bucharest, son of master Nicolae the painter and nephew of Grigorie Popovici (Frujinescu); cf. Săndulescu-Verna 1992, p. 134 and 155.

64 Holy Monastery Pasărea, inv. 2912, 84,5 x 59 cm, donated by the nun Arcadia Rădulescu, September 9 1971.

65 Ro: *Pictată și închinată de Grigorie Popovici zugravul 1780.*

66 128 x 78 cm, published by Constantin Bălan and Alexandru Elian in *Inscripțiile* 1965, p. 318, cat. 279. I thank Sister Atanasia Văetişi from Stavropoleos Monastery for helping me obtain a photograph of this icon from the Center for Cultural Heritage of the Romanian Patriarchate.

67 Ro: *De Grigorie Zugrav 1780.*

68 90 x 58 cm. This icon was reproduced in the monograph of Pasărea Monastery (Atanasiu, Palade 2013, p. 327), but the authors did not identify its painter.

69 Oil on wooden panel, 82,5 x 61,5 cm.

70 Alis Auction Catalogue no. 92, October 30 1994, section VII, lot 4.

71 Ro: *Zugrăvitu-s-au aceste sfinte icoane de Grigorie Popovici Zugravul in București 1780.*

72 First transcribed and translated by Drăghiceanu 1912, p. 88. The author publishes the correct text, except for the name of the holiday to which the Văcărești Monastery is dedicated, where he completes 'The Most Holy Virgin' instead of 'The Most Holy Trinity', as the inscription said. The error has been corrected by Dobjanschi 1998, p. 187. My translation: *Cele 15 icoane prezente s-au făcut pe cheltuiala egumenului arhimandrit Gherman și au fost închinate sfintei mănăstiri a Preasfintei Treimi de la Văcărești, // de Grigorie Zugravu 1781.*

73 Dobjanschi 1998 published all these feasts icons, but failed to match correctly the front with the verse and also and also she misidentified some themes the inventory numbers.

74 The National Museum of Art of Romania inv. 847, oil on brass, 23,6 x 18,6 cm.

75 The National Museum of Art of Romania inv. 849, oil on brass, 23,6 x 18,6 cm.

76 The National Museum of Art of Romania inv. 848, oil on brass, 23,6 x 18,6 cm. In the lower right corner, on the face with *The Beheading of the Saint John* the year 1781 is written.

77 The National Museum of Art of Romania inv. 850, oil on brass, 23,6 x 18,6 cm.

78 The National Museum of Art of Romania inv. 851, oil on brass, 23,6 x 18,6 cm. In Drăghiceanu 1912 *The Saint Euthymius* in not identified, cat. 618, inv. 865, p. 88. On this icon, at the bottom, is written the dedicatory inscription quoted in my text, see note 72.

79 The missing one is the icon of *The Holy Archangels* and *Saints Sava, Anthony, Spiridon, and Nicholas*, cat. 615, inv. 862.

80 The Holy Monastery Țigănești inv. 64, 40 x 34 cm.

81 Ro: *Rugăciunea robului lui Dumnezeu Stamate S*[..]*pa*[...] *1781.* To be noted that the name of the donor, Stamate, is a common name among Aromanians. See Carabaș 2010.

82 Ro: *De Grigorie Popovici.*

83 The Holy Monastery Pasărea inv. 910, 43 x 32 cm. The icon was reproduced in the monograph of the Pasărea Monastery (Atanasiu, Palade 2013, p. 323), but the authors did not identify either the painter or the inscription, but only the year.

84 Ro: *Rugăciunea robului lui Dumnezeu Eustație Constantiniu // De Grigorie Popovici 1781.*

85 Brătulescu 1939, p. 124-125.

86 Interviewed by me on May 6, 2020.

87 In the 1980s, the communist authorities in Romania, initi-

ated, through the Heritage Offices, a systematic campaign to collect heritage objects from churches and monasteries and storing them in dedicated centers, organized at some larger monasteries or in museums. On that occasion some icons may have been lost.

88 35 x 27 cm, signed in the lower left corner in Greek letters: *Grigorie 1782*.

89 Dobjanschi 1998, p. 188 and il. 7.

90 Stoicescu 1961, p. 218-219. The old diptych (*pomelnic*) of the church, dating back to the foundation of David Corbea, also mentioned Tsar Peter the Great. This attests to the close connection that existed between this church and the Russian lands. I believe that this link has been preserved throughout the 18th century. See Sacerdoțeanu 1963, p. 1067, note 40.

91 Ștefăniță 2015, p. 611; Ștefăniță 2014; Cojocaru 2018c, p. 234.

92 Ștefăniță 2017, p. 184-195.

93 Ștefăniță 2017, p. 192.

94 Ianculescu-Spătaru, Mohanu 1990, p. 77, note 4.

95 Ro: *Preote, pomenește pre robii lui D*[*u*]*mneze*(*u*) *Alexa*[…] [*și*] *Co*[*n*](*s*)*ta*[*n*]*di*(*n*) *zug*[*ravi*].

96 Stoica, Ionescu-Ghinea 2005, p. 204-207, the authors transcribe the painter's name almost correctly, as Grigore Gheorghe Zugravul; Ștefăniță 2015, p. 611.

97 61 x 47 cm.

98 *Inscripțiile* 1965, p. 268, cat. 160.

99 Ro: *1780 Ian*[*uarie*] *3. // Pictată și închinată de Grigorie zugrav, 1788 febr*[*uarie*] *10.*

100 Ro: *Acea*(*s*)*tă sfâ*(*n*)*tă icoa*[*nă*] *a*(*m*) *afierosit-o sfi*(*n*)*te*(*i*) *biseri*(*ci*) *c*(*e*) *să numește a lu*(*i*) *Davi*(*d*), *care acu*(*m*) *s-a*(*u*) *zidi*(*t*) *de al doilea aoară de dum*[*nealui*]: *pa*(*n*) *Panai*(*t*) *bi*(*v*) *ve*(*l*) *căp*[*itan*] *de lefegii, ca să f*(*i*)*e spre pomenire: Grigorie, Smara*(*g*)*da, Casa*(*n-*)*dra // 1788: fe*(*b*)[*ruarie*] *10.*

101 *1780 Ian*[*uarie*] *3.*, as the inscription under the cross shows, that is probably the year when he started to work on this icon.

102 See also my atribution in Cojocaru, Grigoriu 2018, p. 38 and Cojocaru 2018d, p. 50.

103 Văetișii, Cojocaru, Negrău, Polizu 2017, p. 184; Cojocaru 2018e, p. 24. See also Stoica, Ionescu-Ghinea 2005, p. 205, for the year 1850, as the moment when the iconostasis was placed in the church.

104 The current of monastic renewal known in Romanian literature as the Paisian movement or Paisianism was born at the beginning of the 18th century with the arrival in the Romanian principalities of a group of Russian monks led by the abbot Vasile (1692, Poltava, Ukraine—1767, Poiana Mărului Monastery, Wallachia), who became Saint Vasile from Poiana Mărului. Coming from Kyiv Pechersk Lavra through Mount Athos, he founded in Buzău and Vrancea a series of monasteries: Dălhăuți, Poiana Mărului, Ciolanu, Valea Neagră, all decorated according to the Kiev Baroque fashion. They followed a very strict typicon, based on hesychastic monastic practices of Athonite origin—according to the teachings of St. Basil the Great, Nile of Sorska, Dimitrie of Rostov, valuing obedience, humility and prayer. Vasile's apprentice, Paisie Velicicovschi (1722, Poltava, Ukraine—1794, Neamț Monastery, Moldavia), after whom the name of the movement was taken, he also camed from Kyiv Pecherska Lavra, and, after meeting Vasile in Athos, he established the center of his group of monks in Dragomirna Monastery then moved to the Neamț Monastery in Moldavia, which he transformed into a great focus of culture and irradiation of Russian influences. Paisie's network of metochion monasteries included Sihăstria, Secu, Agapia, Văratec. Paisie's apprentice, Gheorghe, carried the seeds of the movement in Walahia, rebuilding the monasteries Cernica and Căldărușani and founding new ones in Ilfov county: Pasărea, Țigănești and Ghighiu. All these monasteries and their metochions were in communion and shared the same values, including the taste for modernization and westernization in church painting. Thus, the activity of the Paisian movement laid the foundations of a national school of religious painting in the Romanian principalities. See McGuckin 2009. For the attribution of the iconostases from the two churches in the Poiana Mărului Monastery to certain workshops from the Kyiv Pechersk Lavra and for the first mention of the name of the painter Teofan, see: Pavel 2005, p. 131; Pavel 1992, p. 12; Geacu 2017, p. 61-72.

105 The National Museum of Art of Romania inv. 164, tempera on wooden panel, 75 x 68 cm.

106 Ro: *Pomenește, D*[*oa*]*mne, pre roaba ta Hristina // De Grigorie 1798.* To be noted that Hristina is a very rare name in that period and probably indicates the Greek or Macedonian-Vlach ethnicity of the woman.

107 Drăghiceanu 1912, p. 38, cat. 285.

108 *Inscripțiile* 1965, p. 755, cat. 1155.

109 The Holy Monastery Pasărea inv. 2676, 75,5 x 62 cm.

110 Ro: *Pomenește Doamne, pre robul tău Constantin.*

111 The National Museum of Art of Romania inv. Dc. 168, 155 x 110 cm, signed and dated: *Grigorie the painter, 1789 January 24th.* The very extensive inscriptions of this scene, representing a poem in Greek dedicated to the prince, which is believed to have been composed by Grigorie Popovici himself, were transcribed in Inscripțiile 1965, p. 759-763 and in Dobjanschi 1998, p. 191.

112 Urechia 1892, p. 81, 525-529; Blancard 1909, p. 310-312.

113 Negrău 2020, p. 124, note 25. The copy made in 1880s and published by V. A. Urechia that C. Bălan saw at the Library of the Romanian Academy (*Inscripțiile* 1965, p. 759, note 2) no longer existed in their funds in July 2021 when I last checked.

114 47,5 x 37,5 cm, former inventory number 3538, previously published by Constantin Bălan and Alexandru Elian in *Inscripțiile* 1965, p. 802-803, cat. 1234, and considered to be missing, from the Ioan Manu collection. Following a restitution process, concluded in 2016, the work is now in the collection of the Manu Family. On September 29, 2016, the work was put up for sale at the Artmark auction house, auction no. 222, lot. 350, but not sold.

115 *Ioan Nicolae Petru Mavrogheni voievod autocrat și stăpân a toată Ungrovlahia.* A translation of this inscription was published by Dobjanschi 1998, p. 185-198. Unfortunately, the inscription below the portrait was never transcribed and published, it is illegible in the photos I had available, and the work is now in a private collection, after it was returned to the Manu family in 2016, so it it cannot be studied.

116 Constantinescu 1982, p. 38-39, and note 159.

117 The National Archives of Romania, mss. 256, f. 17.

118 Ro: *1794: aprilie 10 Grig*[*orie*] *// În zilele prea înălțatului no*(*s*)*tru d*(*o*)*mn Alexandru Const*[*antin*] *Moruzi Voievod, egumen fiind* […] Arhim[*andrit*] *Ignatie.*

119 Illustration XXI in Constantinescu 1982. The National Archives of Romania, ms. 691, f. 2.

120 Published by Vârtosu 1947, p. 8-10 and illustrated in fig. 2; see Constantinescu 1982, p. 38, and note 158.

121 Brătulescu 1959, p. 270.

122 Mentioned by Victor Brătulescu 1959, p. 270.

123 Ro: *Ale tale dintru ale tale // De Grigorie Frujinescu Z*[*ugrav*] *1800.*

124 Ro: *De Grigorio Frujinescu 1802.*

125 Ro: *Grig. 1802.*

126 Two of them, the *Mother of God and Christ*, were first mentioned by Victor Brătulescu (1959), p. 271, without specifying the donor's inscription only the year. Brătulescu's note is taken in the same form by Săndulescu-Verna (1992).

127 The current church was founded in 1844, on the site of an older church, from which the icons come, by Princess Eufrosina Ghika, the owner of the estate, and the polkovnic Gheorghe

Romanescu, who was a tenant. Information taken from the church consecration inscription.

128 The information comes from the church diptych.

129 Angelescu 1904, p. 19.

130 Iorga 1925, p. 110.

131 Iorga 1921, p. 166 and 278. I believe that in this volume by Iorga there may have been a confusion between the quite similar words *armean* and *aromân* caused by a typo.

132 Iorga 1927, p. 168-169.

133 His daughter's name was Hispera, a very unusual name for both Romanian and Armenian communities. The birth of Chiriac Arbut's daughter in mentioned in 1791 on a *Triodion* from 1731 at the Orthodox church from Ludișor, near Făgăraș, Brașov County. See Iorga 1906, p. 127, cat. 411.

134 Hagi Dumitrache Papazoglu, Theodor Arcuda, Dumitrache Theohari. See Lazăr 2009, p. 503, note 19.

135 Ro: *De Grigorie 1803.*

136 Meaning: 'full of divine grace'.

137 Ro: *Rugăciunea robului lui Dumnezeu Hagi Chiriac Arbut.*

138 Săndulescu-Verna 1992, p. 133.

139 Săndulescu-Verna 1992, p. 149-155.

Bibliographical Abbreviations:

Angelescu 1904 – N. I. Angelescu, *Acte și documente din trecutul farmaciei în Țările Romînești*, Bucharest: Tipografia Speranța, 1904.

Atanasiu, Palade 2013 – Mihai-Bogdan Atanasiu, Mihaela Palade, *Mănăstirea Pasărea – Credință, artă, educație*, Bucharest: Editura Basilica, 2013.

Blanchard 1909 – Théodore Blancard, *Les Mavroyéni, histoire d'Orient de 1700 à nos jours*, Paris: Flammarion, 1909.

Bobulescu 1940 – Constantin Bobulescu, *Vieți de zugravi (1657-1765) și Autobiografia lui Ghenadie Pârvulescu Arhimandritul (22 oct. 1805, și sept. 1873)*, Bucharest: Editura Fundației Culturale Mihail Kogălniceanu, 1940.

Brătulescu 1939 – Victor Brătulescu, "Biserici de câmp", *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXXII (1939), July-September, p. 97-132.

Brătulescu 1959 – Victor Brătulescu, "Zugravi de biserici", *Glasul Bisericii*, XVIII (1959), 3-4, p. 269-281.

Brătulescu 1963 – Victor Brătulescu, "Dascălii de zugravi Ioan şi Mincu de la Rîmnic şi Argeş", *Mitropolia Olteniei*, XV (1963), 11-12, p. 859-871.

Busuioceanu 1929 – Alexandru Busuioceanu, "Icoanele vechi românești", in *Ramuri*, Craiova, 1929, p. 3-6.

Carabaș 2010 – Dumitru Carabaș, *Aromânii din România. Nume de persoane*, Bucharest: Editura Universitară, 2010.

Caragiu-Marioțeanu 2006 – Matilda Caragiu-Marioțeranu, *Aromânii și aromâna în conștiința contemporană*, Bucharest: Editura Academiei Române, 2006.

Ciobanu 2020 – Constantin Ciobanu, "Trois cahiers de modèles des peintres roumains du XVIIIe siècle", in Emmanuel Moutafov, Margarita Kuyumdzhieva (eds.), *Мотиви. Модели. Подготвителни Рисунки. Изкуствоведски Четения, тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома 2019. I. – Старо изкуство/ Patterns. Models Drawings. Art Readings, Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, 2019. I*, Sofia: Old Art, 2020, p. 101-104.

Cojocaru 2018a – Cristina Cojocaru, "The Decline of Byzantine Tradition in Wallachia's Religious Painting of Early Modern Times", paper presented at the international conference *Marginalia Art Readings 2018*, Institute of Art History of the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, March 23-24, 2018.

Cojocaru 2018b – Cristina Cojocaru, "Grigorie zugravul și dascălul său Ioan. Trasee tranzitorii între Orient și Occident la finalul secolului al XVIII-lea", paper presented at the *Annual Session of the Art and Architecture Department for Medieval Period of the Institute of Art History "George Oprescu"*, 15th edition, The National Museum of Art of Romania, Bucharest, December 3-4, 2018.

Cojocaru 2018c – Cristina Cojocaru, "Pictura religioasă din Țara Românească în secolul XIX", in *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, dir. Răzvan Theodorescu, Marius Porumb, vol. II, Bucharest, Editura Academiei Române / Cluj-Napoca: Editura Mega, 2018, p. 225-237.

Cojocaru 2018d – Cristina Cojocaru, "Icoane din Țara Românească în secolul XVIII", in Răzvan Theodorescu, Marius Porumb (dir.), *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. II, Bucharest: Editura Academiei Române / Cluj-Napoca: Editura Mega, 2018, p. 49-51.

Cojocaru 2018e – Cristina Cojocaru, "Sculptura în lemn din Țara Românească în secolul XVIII", in Răzvan Theodorescu, Marius Porumb (dir.), *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. II, Bucharest: Editura Academiei Române / Cluj-Napoca: Editura Mega, 2018, p. 24-26.

Cojocaru 2019 – Cristina Cojocaru, "Pictori itineranți în Valahia secolului al XVIII-lea", paper presented at the Institute for South-East European Studies, Romanian Academy House, Bucharest, February 26, 2019.

Cojocaru, Grigoriu 2018 – Cristina Cojocaru, Grațiela Grigoriu, "Pictura murală din Țara Românească în secolul XVIII", in Răzvan Theodorescu, Marius Porumb (dir.), *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. II, Bucharest: Editura Academiei Române / Cluj-Napoca: Editura Mega, 2018, p. 26-48.

Constantinescu 1982 – Radu Constantinescu, *Dionisie din Pietrari, miniaturist și caligraf*, Bucharest: Editura Meridiane, 1982.

Cornea 1980 – Andrei Cornea, *„Primitivii" picturii românești moderne*, Bucharest: Editura Meridiane, 1980.

Dobjanschi 1977 – Ana Dobjanschi, "Nume de zugravi bucureșteni din secolul al XVIII-lea identificate în colecția secției de artă veche românească a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România", *Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzee*, 7, 1977, p. 57-63.

Dobjanschi 1998 – Ana Dobjanschi, "Un precursor al picturii moderne românești: Grigorie Popovici zugrav", *Analele Banatului*, Serie Nouă, III, Artă, Timișoara, 1998, p. 185-198.

Drăghiceanu 1912 – Virgil N. Drăghiceanu, *Catalogul Colecțiunilor Comisiunii Monumentelor Istorice*, Bucharest: Ediția Casei Bisericii, 1912.

Erminia picturii bizantine 1979 – *Erminia picturii bizantine*, C. Săndulescu-Verna (ed.), Timișoara: Editura Mitropoliei Banatului, 1979.

Florescu 1935 – George D. Florescu, *Din vechiul Bucureşti. Biserici, curţi boereşti şi hanuri după două planuri inedite dela sfârşitul veacului al XVIII-lea*, Bucharest, 1935.

Geacu 2017 – Sorin Geacu, *Mănăstirea Poiana Mărului*, Buzău: Editura Alpha MDN, 2017.

Greceanu 1947 – Olga Greceanu, "Livre du «zugrav Abraham»", *Arcades*, 2, avril-juin, 1947, p. 25-36.

Greceanu 2012 – Olga Greceanu, *Dicționarul zugravilor de subțire monahi și mireni*, Bucharest: Editura Idaco, 2012.

Ianculescu-Spătaru, Mohanu 1990 – Teodora Ianculescu-Spătaru, Dan Mohanu, "Lucrările de conservare-restaurare a picturilor murale de la biserica Icoanei din București", *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, 1990, 1-2, p. 77-86.

Inscripțiile 1965 – Alexandru Elian (ed.), *Inscripțiile medievale ale României*, vol. I, *Oraşul Bucureşti*, Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965.

Iorga 1905 – Nicolae Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. II, Bucharest: Institutul de Arte Grafice și Editură Minerva, 1905.

Iorga 1906 – Nicolae Iorga, *Studii și documente cu privire la isto-*

ria românilor, vol. XIII, *Scrisori și inscripții ardelene și maramureșene*, Bucharest: Socec, 1906.

Iorga 1921 – Nicolae Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, Craiova: Editura Ramuri, 1921.

Iorga 1925 – Nicolae Iorga, *Istoria comerțului românesc. Epoca mai nouă*, Bucharest: Editura Tiparul Românesc, 1925.

Iorga 1927 – Nicolae Iorga, *Istoria industriilor la români*, Bucharest, 1927.

Iorgulescu 1900-1901 – Basil Iorgulescu, "Din istoria picturei în Țara Românească. Pitarul Nicolae Teodorescu și școala de pictură din Buzău", *Literatura și arta română*, 4, Bucharest, 1900-1901, p. 221-227.

Kogălniceanu 1883 – Mihail Kogălniceanu, "Colecțiunea de modeluri de pictură religioasă de dascălul Radu Zugravul", *Revista pentru arheologie, filologie și istorie*, Bucharest, 1883, p. 33-37.

Kučeković 2018 – Aleksandra Kučeković, "Jovan Četirević Grabovan – an 18th-Century Itinerant Orthodox Painter. Some Ethnic and Artistic Considerations", in Emmanuel Moutafov, Ida Tóth (dir.), *Art Readings. Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders*, Sofia, 2018, p. 349-367.

Kučeković 2020 – Aleksandra Kučeković, "Painters Jovan Četirević Grabovan and Grigorije Popović. Addenda to the Biographies of the Master and the Apprentice", *Saopštenja*, LII (2020), p. 137-152.

Lazăr 2009 – Gheorghe Lazăr, "Contribuţii privind activitatea şi averea negustorului Hagi Dumitrache Papazoglu", in *Miscellanea Historica Archaeologica in Honorem Professoris Ionel Cândea*, Brăila: Editura Istros, 2009.

McGuckin 2009 – John McGuckin, "The Life and Mission of St. Paisius Velichkovsky. 1722-1794. An Early Modern Master of the Orthodox Spiritual Life", in Valeriu Sârbu, Cristian Luca (dir.), *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality*, The Johns Hopkins University Press, 9 (Fall 2009, number 2), p. 182-202.

Meteş 1929 – Ştefan Meteş, "Zugravii bisericilor române", *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. Secția pentru Transilvania (1926-1928)*, Cluj: Tipografia Progresul, 1929, p. 1-168.

Moutafov 2002 – Emmanuel Moutafov, "Ioannes Tsetiris from Grabovo or Jovan Četirević Grabovan?", in E. Drakopoulou (dir.), *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στημνήμητου Μανόλη Χατζηδάκη*, Athens, 2002, p. 217-228.

Nagy 1994 – Nagy Márta, *Ortodox ikonostázionok Magyarországon*, Budapest, 1994.

Negrău 2020 – Elisabeta Negrău, "Noi perspective asupra începuturilor portretisticii în Valahia (1750-1830)", *Ars Transsilvaniae*, XXX (2020), p. 119-142.

Pavel 1992 – Lelia Pavel, "Schitul Poiana Mărului. Câteva considerații privind pictura pe lemn", *Vitralii*, 2, 1 (5), Focșani, 1992, p. 10-15.

Pavel 2005 – Lelia Pavel, *Bisericile de lemn din județul Vrancea*, Focșani: Editura Pallas, 2005.

Radu Zugravu 2018 – *Radu Zugravu: caiete de modele. Ediție facsimilată după manuscrisele românești 4602 și 5307 ale Bibliotecii Academiei Române*, Gabriela Dumitrescu (dir.), Bucharest: Editura Excelență prin Cultură, 2018.

Sabados 1990 – Marina Ileana Sabados, *Catedrala Episcopiei Romanului*, Roman: Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1990.

Sacerdoţeanu 1963 – Aurelian Sacerdoţeanu, "Pomelnicele a 60 de biserici din Bucureşti", *Glasul Bisericii*, XXIV (1963), 11-12, p. 1031-1122.

Săndulescu-Verna 1937 – Constantin Săndulescu-Verna, "Zugravul Grigorie începătorul curentului realist în pictura românească", *Biserica Ortodoxă Română*, LV (1937), 7-10, p. 487-491.

Săndulescu-Verna 1992 – Constantin Săndulescu-Verna, "Grigorie Frujinescu, începător al curentului realist în pictura românească", *Biserica Ortodoxă Română*, CIX (1992), 4-6, p. 116-136.

Stoica, Ionescu-Ghinea 2005 – Lucia Stoica, Neculai Ionescu-Ghinea, *Enciclopedia lăcaşurilor de cult din Bucureşti*, vol. I, Bucharest: Editura Universalia, 2005.

Stoicescu 1961 – Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti*, Bucharest: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1961.

Ševo 2011 – Ljiljana Ševo, *Crkva Rođenja svetog Jovana Preteče u Stonom Beogradu / The Church of the St. John the Forerunner's Birth in Szekesfehervar*, Banja Luka: Art Print Publishing House, 2011.

Ștefănescu 1969 – Ion D. Ștefănescu, "Școala de pictură din mănăstirile Cernica și Căldărușani. Ucenicia lui N. Grigorescu", *Glasul Bisericii*, XXVIII (1969), 3-4, p. 364-392.

Ștefăniță 2014 – Gabriela Ștefăniță, "Recuperarea picturilor murale de la Biserica Icoanei din București", 2014, https://paginarestaurarii.ro/2014/03/24/biserica-icoanei/.

Ștefăniță 2015 – Gabriela Ștefăniță, "Un program iconografic pus în valoare prin operații de restaurare la biserica Icoanei din București", *Terra Sebus. Acta Musei Sabesiensis*, 7 (2015), p. 609-620.

Ștefăniță 2017 – Gabriela Ștefăniță, "Note privind reconstituirea unor etape de refacere a picturii Bisericii Icoanei din Bucureşti", *Caietele Restaurării*, Bucharest: Editura ACS, 2017, p. 184-195.

Tanașoca, Tanașoca 2004 – Nicolae Tanașoca, Anca Tanașoca, *Unitate romanică și diversitate balcanică*, Bucharest: Editura Fundației Pro, 2004.

Тодић 2010 – Бранислав Тодић, *Скица за портрет Јована Четиревића Грабована, Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад, 2010.

Urechia 1892 – V. A. Urechia, *Istoria românilor, 1786-1800*, III, Bucharest: Tipografia Gutenberg, 1892.

Văetişi, Cojocaru, Negrău, Polizu 2017 – Atanasia Văetişi (dir.), Cristina Cojocaru, Elisabeta Negrău, Ruxandra-Sultana Polizu, *Iconostase din București, Secolele XVII-XIX*, Bucharest: Editura Cuvântul Vieții, 2017.

Vârtosu 1947 – Emil Vârtosu, *Chrysobulles valaques ornés de portraits princiers*, Bucharest: Monitorul Oficial, Imprimeriile Statului, 1947.

Voinescu 1955 – Teodora Voinescu, "Zugravul Pârvul Mutul şi şcoala sa", *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Artă Plastică*, 3-4 (1955), p. 133-156.

Linguistic supervision:
Alice Isabella Sullivan (Tufts University, Department of the History of Art and Architecture, Boston).

Peer-reviewed by:
Aleksandra Kučeković (Универзитет уметности, Факултет ликовних уметности, Belgrade);
Roksolana Kosiv (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, Lviv);
Márta Nagy (Debreceni Egyetem, Debrecen);
Elisabeta Negrău (Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" al Academiei Române, Bucharest).

The reviewers and linguistic supervisors cannot be held responsible for the last-minute changes and additions requested by the author of this article a week prior to the publication.

'Saints and Soldiers'
19th-Century Russian Religious Art in Southern Bulgaria

Angel Nikolov
Софийски университет „Св. Климент Охридски“,
Исторически факултет, Sofia (BG)

RÉSUMÉ : L'article clarifie l'histoire de plusieurs pièces du patrimoine mobile de deux institutions monastiques fondées par des citoyens russes en Bulgarie pour commémorer la bravoure et l'héroïsme des soldats et officiers russes tués pendant la guerre russo-turque de 1877-1878 : le Monastère de l'Ascension, avec son église 'Saint-Alexandre Nevsky', construite entre 1879-1882 sur ordre du célèbre 'général blanc' Mikhail Skobelev sur les collines de Bakadzhik, près de Yambol ; et le Monastère de la Nativité à Shipka, construit (et probablement consacré en 1902) à l'initiative de la mère du général, Olga Skobeleva, par un comité directeur dirigé par le diplomate et homme d'état russe Nikolai Ignatiev.

MOTS-CLÉS: icônes russes ; guerre russo-turque ; objets liturgiques ; art orthodoxe ; Bulgarie.

REZUMAT: Articolul prezintă câteva observații asupra a două instituții monahale rusești înființate pentru comemorarea vitejiei și eroismului soldaților și ofițerilor ruși morți în timpul războiului ruso-turc din 1877-1878: Mănăstirea Înălțării Domnului, cu biserica „Sf. Alexandru Nevski", construite între 1879-1882 pe dealurile Bakadzhik de lângă Yambol, la ordinul celebrului „General Alb" Mihail Skobelev, și Mănăstirea Nașterii Domnului din orașul Shipka, construită (și probabil și sfințită în 1902) la inițiativa mamei generalului, Olga Skobeleva, de către un comitet director condus de diplomatul și omul de stat rus Nikolai Ignatiev.

CUVINTE CHEIE: icoane rusești; războaie ruso-turce; vase și ustensile liturgice; artă ortodoxă; Bulgaria.

European Research Council
Established by the European Commission

VISUAL CULTURE, PIETY AND PROPAGANDA: TRANSFER AND RECEPTION OF RUSSIAN RELIGIOUS ART IN THE BALKANS AND THE EASTERN MEDITERRANEAN (15TH TO EARLY 20TH CENTURY)

Russian ecclesiastical art in Bulgaria has been poorly studied, although many icons, objects, book covers, and other metal works of Russian origin are scattered in museums, galleries, and churches throughout the country. During the first conference of the RICONTRANS project, Prof. Ivanka Gergova presented a panorama of the Russian Orthodox art in the Bulgarian lands between the 16th and the late 19th century, outlining the need for extensive and focused research. The set up of a database of Russian artworks in Bulgaria is a necessary prerequisite and an indispensable tool for comprehensive study and interpretation of this abundant and fragmentarily extant material.[1]

I should note that the RICONTRANS project provides very good opportunities for the collection and scientific processing of artworks, as hard work is ahead to build a database of Russian art in the Balkans as a whole, which will permit different comparisons and further discoveries. For example, the catalog of Christian art at the National Archaeological Museum in Sofia, published in 2012, features two Russian icons of unknown origin. Both icons have silver revetments with long and detailed inscriptions (Figs. 1-2).[2] The inscription on the icon of Christ reads as follows:

> This revetment of the icon of Jesus Christ the Savior was arranged through devout solicitude and concern for the proper decor of the holy churches by Lieutenant General and decoration holder Soimonov and the ardent donations by Gentlemen Field and Company officers of his unit seeking blessing from the Above for their weapons raised in defense of the Orthodox Church oppressed by the Turks as well as of for this very church of Saint-Nicholas the Wonderworker built from a Turkish mosque for the benefit of the blissful reign of our Lord the Emperor Nicholas Pavlovich by the Christ-loving victorious Russian troops, grateful to our Lord the Savior for the victories, granted by Him, over the Turks in 1828 and 1829, 1854, January 22.[3]

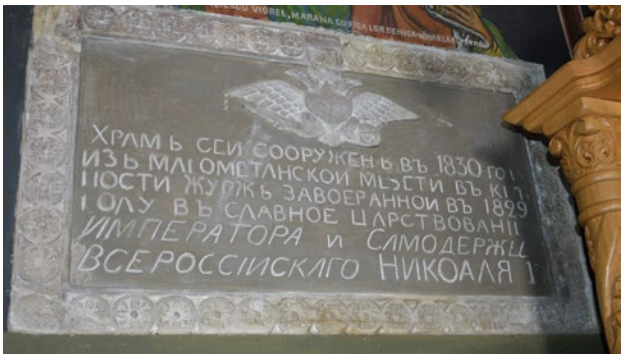
The inscription on the icon of the Mother of God has a similar content:

> This revetment of the icon of the Mother of God was arranged through Christian concern for the beauty of the house of God by Lieutenant General and decoration holder Soimonov and the ardent donations by Gentlemen Field and Company officers of his unit, who place themselves entirely under the holy protection and intercession of the Queen of Heaven, expecting only from Her help for the weapons raised for the protection of the Eastern Church, suppressed by the Hagarenes, faithfully expecting the deliverance of the afflicted Christians from the persecutions perpetrated against them in the East by the Turks, 1854, January 22.[4]

Until now, the question of the origin of these two icons

▲ Fig. 1-2. '*The Virgin with Child*' and '*Christ Pantocrator*', *19th century (1854?), Russian icon from the church of Saint-Nicholas in Giurgiu.*
Courtesy of the National Archaeological Museum in Sofia.

▼ Fig. 3-4. *The two inscriptions from the church of Saint-Nicholas in Giurgiu.*
Credits: Ana Dumitran.



has remained unclear. Ivanka Gergova could not identify the church of Saint-Nicholas, mentioned in one of the inscriptions, and pointed out that during "the Russo-Turkish War of 1828-29, a mosque in Varna was converted into a church, but it was named [the Church of] the Protection of the Most Holy Mother of God. If there were other such occurrences, with the end of the war and the withdrawal of Russian troops the status quo was undoubtedly restored".[5]

The critical analysis of the historical data has showed that originally these icons were related to a temple in the town of Giurgiu, in southern Wallachia, on the banks of the Danube River. The city officially passed to Wallachia under the Adrianople Peace Treaty between Russia and the Ottoman Empire (September 2, 1829), and in 1830 a local mosque was transformed into a church dedicated to Saint Nicholas, the heavenly patron of the then Russian emperor. During the Russian occupation of Wallachia on the eve of the Crimean War, the church was presented with new icons (the same ones that are kept today in the National Archaeological Museum in Sofia) by the commander of the 10th Infantry Division, Lieutenant General Fedor Ivanovich Soimonov (1800-1854), whose troops were stationed in Giurgiu between the autumn of 1853 and June 26, 1854. The inscriptions on the silver fittings of the two icons offer the impression that they were donated on January 22, 1854, but this is not the case: in fact, this donation for the church of Saint-Nicholas commemorated the date on which several battalions of 39th Tomsk and 40th Kolyvan Infantry Regiments under General Soimonov's command successfully smashed an attack of the Turks against the town, which cost the lives of 40 Russian officers and soldiers.[6]

In 1877, the church was damaged by Turkish artillery, and in 1944 it was almost completely destroyed during the retreat of the German troops. Still, it retains two inscriptions in Russian concerning the conversion of the

▲ Fig. 5. *General Adjutant Mikhail D. Skobelev (1843-1882)..* Source: Wikimedia Commons.

former mosque into a Christian place of worship.[7] One of them reads (Fig. 3):

> This Church was built in 1830 from a Mohammedan mosque, conquered in 1829 during the glorious reign of the emperor and autocrat of all Russia, Nicholas I.[8]

The other one states (Fig. 4):

> In memory of the brave deeds of the Russian armies of 1828-1829 and the restitution of Giurgiu to the Wallachian Principalities, this church was built under the administration of the Plenipotentiary President of the Wallachian and Moldavian Principalities, General Adjutant Kisselev, by the Giurgiu Construction Committee.[9]

Most likely General Soimonov and his officers supplied the Church of Saint-Nicholas in Giurgiu with other icons and liturgical objects, which was an established practice of the Russian field army in wartimes. We can assume this by analogy with the large donation to the church of Saint-Nicholas in Oltenița in memory of 236 Russian officers and soldiers of the 41st Selenga and 42nd Iakutsk Infantry, 43rd Okhotsk Jaeger, 7th Ol'viopol' Lancer and 34 Don Cossack Regiments who died bravely on October 23, 1853 in a battle near that town.[10]

On May 17, 1854, a monument to the victims was consecrated, and the local church, whose priests were to take care of the monument and perform an annual memorial service, received with special permission from Emperor Nicholas I a set of exquisite silver liturgical objects made to order by the renowned jewelry company of Ignatius P. Sazikov (the 'Court manufacturer of silverware'): an altar cross, a chalice with a discus, two plates, a zeon ladle, a spoon, a spear, and also a gospel in Slavonic and Wallachian with a crimson velvet binding and a silver cover embellished with enamel depictions of the Resurrection of Christ together with the evangelists.[11]

The future governor of Sofia Petr V. Alabin (1824-1896), who was at the time an officer of the 41st Infantry Regiment and took part in the battle of Oltenița, wrote a diary entry dated May 17, 1854:

> We make such a valuable contribution in order to leave in a foreign land a worthy monument not only of Russian piety, which is already so well known to the world, but also a worthy monument of Russian art, which has recently been set to such a high degree of perfection, especially in the production of church items. The cross and this utensil, judging by the drawings sent to us by I. P. Sazonov, are really excellent; in their creation, one can see austere taste, the absence of unnecessary decorations, the utmost simplicity and high dignity of the minting. In a word, this elegant utensil is worthy of its famous master; the sketches of the utensils were drawn up in the ancient Byzantine style, so akin to the Russian, in part similar to the utensils being prepared for Saint-Isaac's Cathedral.[12]

***

The examples considered here reveal one of the ways in which Russian church art was spread in the Balkans—through the wars of Russia with the Ottoman Empire. The itinerary and activities of the first expedition of the Sofia team of RICONTRANS (consisting of Ivanka Gergova, Georgi Mitov, and Angel Nikolov) were largely dictated by our desire to study and document two memorial monasteries in southern Bulgaria, built in honor of Russian soldiers and officers killed in the Russo-Turkish War of 1877-1878. The two sites are detailed below.

The Monastery of the Ascension with the church of Saint-Alexander Nevsky on the Bakadzhik hills near Yambol

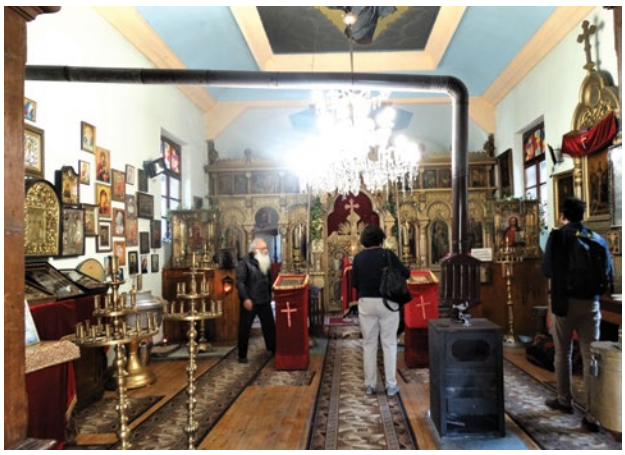
At the end of 1878, the Russian occupation administration of the Bulgarian lands, recently liberated from Turkish rule, stationed the units of the 30th Infantry Division of the 4th Army Corps in the town of Yambol. The commander of the Corps, the famous General Adjutant Mikhail D. Skobelev (1843-1882) (Fig. 5), together with the city's dignitaries, appealed to the local Bulgarian population and to donors in Russia to support the construction of a church in memory of the victims of the Russian army from the recent war.

Meanwhile, immediately after the failed assassination attempt on Emperor Alexander II on April 2, 1879, General Skobelev and the local authorities decided to dedicate the memorial church to the revered Russian holy Prince Alexander Nevsky, considered the heavenly patron of the Russian monarch and the Russian army at the time.[13]

The construction of the church (around which a monastery was soon organized) was begun by soldiers of the 30th Infantry Division on May 12, 1879, on the northern slope of one of the Bakadzhik hills, 14 km south-east of Yambol. This was situated near the former Ascension Monastery, which was burned by the Turks during the suppression of the Bulgarian uprising in April 1876.

In September 2020, the Sofia team of the RICONTRANS Project was greeted kindly by the current abbot, Father Sophronius, who explained to us in detail the history of the monastery and generously showed us all its riches.

The modest monastic church, which has hitherto remained unknown to researchers, was furnished and decorated in accordance with the tastes and requirements characteristic of late 19th century Russia religious artistic production (Figs. 6-7). The iconostasis (Fig. 8) is said to



have been made by Russian monks and transferred in segments to the church before the consecration of the monastery in 1884; banners and icons were allegedly brought from the Kievan Cave Monastery (the Kievo-Pecherskaia Lavra).[14] However, there is no doubt that the iconostasis took its present shape on the eve of the jubilee celebrations in 1902, and it is quite revealing that the carved wooden busts of angels on its top are similar (but not identical) to the angels that decorate the iconostasis frame of the Shipka monastic church, consecrated the same year. It is not impossible that the royal icons of the Bakadzhik Monastery were created in the atelier of the Russian monastery of Saint-Panteleimon on Mount Athos, although their quality is much lower than that of the icons in the Shipka Monastery, produced in the same workshop.

One remarkable small icon of Saint Alexander Nevsky placed above the royal doors deserves special attention here (Fig. 9). Glued to the back of the icon is a sheet of paper with a badly damaged inscription, which testifies that it was donated in the spring of 1879 to the church of Saint-Alexander Nevsky by the field church of the 118th Shuja Regiment of the 30th Infantry Division, dedicated to the same saint.

Another large icon of Saint Alexander Nevsky is placed at the right end of the iconostasis (Fig. 10).

The founding of the monastic church on May 12, 1879 is evidenced by a record on the first white sheet of a gospel, printed in Moscow in 1875 (Figs. 11-12), which contains a deed of gift and the names of the main donors and their families:

> Donated to the temple, built in the name of Saint Alexander Nevsky, near the city of Yambol, on the Ascension Hill, in memory of saving the life of His Majesty Emperor Alexander II from the hands of an assassin, by the ranks of the 30th Infantry Division and other staff of the Russian army.
>
> Yambol, 12 May 1879 Stefan Georgiev[15]

Then the following names are listed: General Adjutant Mikhail D. Skobelev, General Major Nikolai F. Shnitnikov (1823-1881)—Commander of the 30th Infantry Division,[16] Major Arkadij Iv. Golov (1851-1914), Aleksandr G. Sorokin (1844-?)—Russian Counsul in Tulcea,[17] Nikolai G. Gartvig (1857-1914)—Russian Vice-Consul in Burgas,[18] Mikhail M. Chichagov (1854-1902),[19] Zacharia D. Zhechkov (1834-1903)—a wealthy merchant and prominent citizen of Sliven, etc.

An integral part of this donation was a massive silver altar cross, kept to this day as a valuable relic in its original wooden box (Fig. 13). The hallmark reveals that the cross was produced in 1879 by the Saint Petersburg factory of Sergej F. Verkhovtsev (1843-1893), a hereditary silversmith and famous sculptor who graduated from the

Fig. 6-7. *The church of Saint-Alexander Nevsky at the Monastery of Ascension on the Bakadzhik hills near Yambol, built in 1879-1882. Exterior and interior.*

Fig. 8. *The iconostasis of the church of Saint-Alexander Nevsky at the Monastery of Ascension on the Bakadzhik hills near Yambol.*

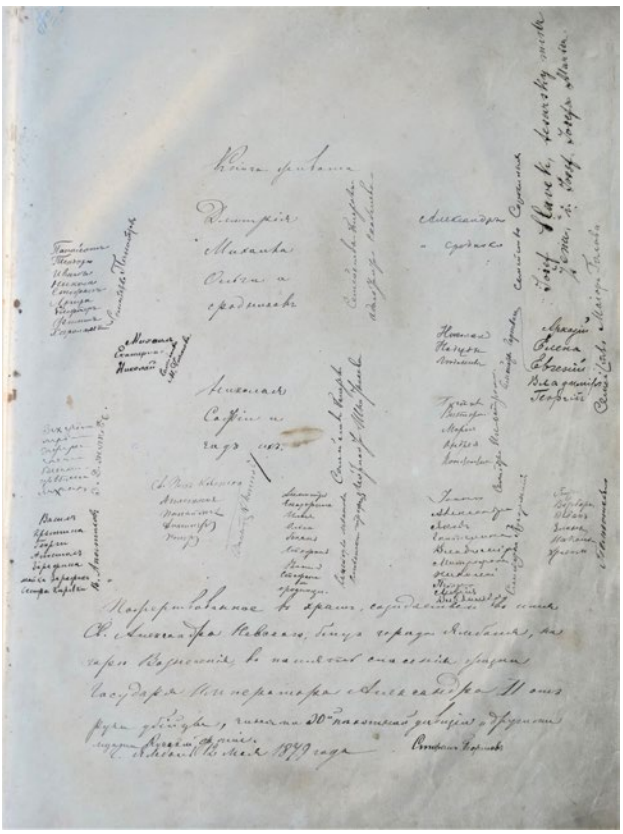
Fig. 9. '*Saint Alexander Nevsky', 19th century (before 1879), Russian icon from the same church.*

Fig. 10. '*Saint Alexander Nevsky', late 19th–early 20th c. (before 1902?), Russian icon from the same church.*

Fig. 11. *Front cover of a Russian gospel, donated on May 12, 1879 to the Monastery of Ascension on the Bakadzhik hills near Yambol.*

Fig. 12. *Russian gospel, donated on May 12, 1879 to the Monastery of Ascension on the Bakadzhik hills near Yambol – a deed of gift and the names of the main donors and their families on the first blank sheet.*

Credits: Angel Nikolov.



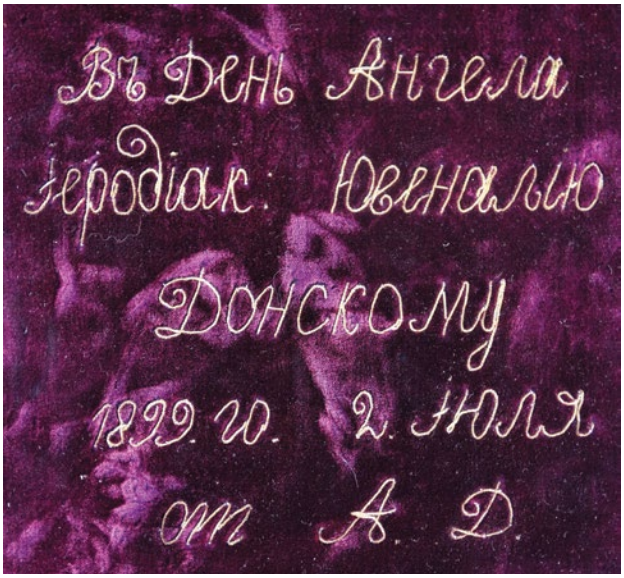


Fig. 13. *Russian silver cross from the Monastery of Ascension on the Bakadzhik hills near Yambol produced in 1879 by the Saint Petersburg factory of Sergej F. Verkhovtsev (1843-1893) and donated (according to the legend) to the monastery by General Skobelev.*

Fig. 14. *'Saint Juvenal', late 19th century (1899?), Russian icon from the same church, front.*

Fig. 15. *'Saint Juvenal', late 19th century (1899?), Russian icon from the same church, back.*

Fig. 16. *'The Monastery of the Nativity of Christ in the town of Shipka, built in 1885-1902.*

Fig. 17. *The central nave of the monastery church in Shipka.* Credits: Angel Nikolov.

Academy of Arts in the Russian imperial capital.[20]

The Church of Alexander Nevsky on Ascension Hill received other valuable gifts (now lost), among which we should note a golden chalice sent by the Russian Empress Maria Alexandrovna (1824-1880), and a printed gospel from 1751 with solid silver fittings.

These donations document the care of the Russian military authorities for the newly founded temple in the last weeks before their withdrawal from the autonomous province of Eastern Rumelia, which on September 6, 1885 was reunited with the Bulgarian Principality.

The construction of the church building was organized and carried out by the Russian hieromonk Parthenius[21] who served as a parish priest of the nearby villages Chargan, Tarnava, Mitiriz (present-day Kalchevo), and Mansarli (present-day Pobeda). The construction works were completed in 1882, and in 1884 the church was consecrated by Seraphim (1873-1896), the first Metropolitan of Sliven.

In 1886, Bulgaria and Russia severed diplomatic relations, and the Russian church on Mount Ascension found itself in a poor economic situation, forcing hieromonk Parthenius to retreat in 1891-1895 to the Trinity Monastery of Saint-Jonas in Kiev. Soon after he had returned to his church near Yambol, Bulgaria and Russia reconciled their relations. At the suggestion of the Russian Vice-Consul in Burgas, on December 19, 1898, an imperial decree was issued to grant annual subsistence to the clergy of the Alexander Nevsky church in Bulgaria, which was

handed over by the Most Holy Governing Synod of the Russian Church to hieromonk Barsanuphius of the Saint Alexander Nevsky Lavra in Saint Petersburg.

Barsanuphius arrived in Yambol in May 1899, but eventually refused to accept his new appointment as Father Superior of the church on Mount Ascension and returned to Petersburg. Soon after that the church of Alexander Nevsky was assigned to the diocese of Kherson and Odessa. Its transformation into a true monastic institution started with the arrival in July 1900 of Abbot Hieromonk Juvenal (Julian Danilovich Zagorul'ko) who had spent several years on Mount Athos and in Jerusalem. Under his supervision, the monastery was renovated with funds from Russia and was consecrated on August 30, 1902 by the second Metropolitan of Sliven Gervasius (1896-1919). The construction works were planned and carried out with the assistance of architect Alexandr Nikolaevich Smirnov (1869-1928), who at that time supervised the construction of the Shipka Monastery (located about 130 km to the northwest).

After Bulgaria entered the First World War in 1915 on the side of Germany and Austria-Hungary, hierodeacon Juvenal, as a Russian citizen, was interned by the Bulgarian authorities in the town of Kotel where he died in 1916.[22] One of his personal belongings is still kept in the monastery—a small icon of his heavenly patron Saint Juvenal with a gift inscription from 1899 (Figs. 14-15).[23]

After the end of the war, Russian monks gathered again in the deserted monastery; in 1920-1921, the Metropolitan of Kherson and Odessa Platon (Rozhdestvensky) resided there. Between 1921 and 1934, when the monastery finally came under the jurisdiction of the Bulgarian Orthodox Church, it was visited frequently by Bishop Seraphim (Sobolev), who ordained the last Russian abbot, hieromonk Kirill (Popov).[24]

The Monastery of the Nativity of Christ in the town of Shipka

The second Russian monastery in southern Bulgaria was built in the town of Shipka, located at the southern foot of the strategic Shipka Pass in the central part of the Balkan Range, where Russian troops together with Bulgarian volunteers deterred the attacks of the main Turkish forces between July and December 1877 (Fig. 16).

The idea of building a church in memory of the Russian soldiers and officers killed in these battles emerged in the same circles as the initiative to build the memorial church near Yambol: the main credit for the organization of this endeavour belonged to General Skobelev's mother, Olga N. Skobeleva (1823-1880), who in 1879 and 1880 was actively involved in charity in the capital of Southern Bulgaria Plovdiv.[25] At her suggestion, on April 25, 1880 Emperor Alexander II appointed a Committee for the construction of an Orthodox church at the foot of the Balkans, in southern Bulgaria, for the eternal remembrance of the soldiers who died in the war of 1877-1878. Honorary chairman of the Committee became the son-in-law of Olga Skobeleva, the 5th Duke of Leichtenberg Prince Eugen (Evgenij) Romanowsky, who was a grandson of Emperor Nicholas I of Russia and a great-grandson of Empress Josephin of France.

On July 6, 1880, Olga Skobeleva was brutally murdered near Plovdiv. The Committee she had set up, chaired by Count Nikolai P. Ignatiev (1832-1908), continued its activity, which ended with the consecration of the monastery on September 15, 1902.[26]

The church has three altars: the central one is dedicated to the Nativity of Christ, which is associated with the defeat of Veysel Hilmi Paşa near Shipka and Sheynovo on December 27-28, 1877 (Fig. 17, 18); the left altar is dedicated to Saint Nicholas (Fig. 19), and the right one—to Saint Alexander Nevsky (Fig. 20).

As for the icons, they were painted in 1901 in the art studio of the Russian monastery of Saint-Panteleimon on Mount Athos and were donated at no cost to the church in Shipka, for which Emperor Nicholas II expressed his special gratitude to the abbot and the monastic fraternity. There are 83 icons with rich gilding, made on cypress

▲ Fig. 18-20. *The iconostases of the central altar, left altar, and right altar of the monastery church in Shipka, 1901-1902.*

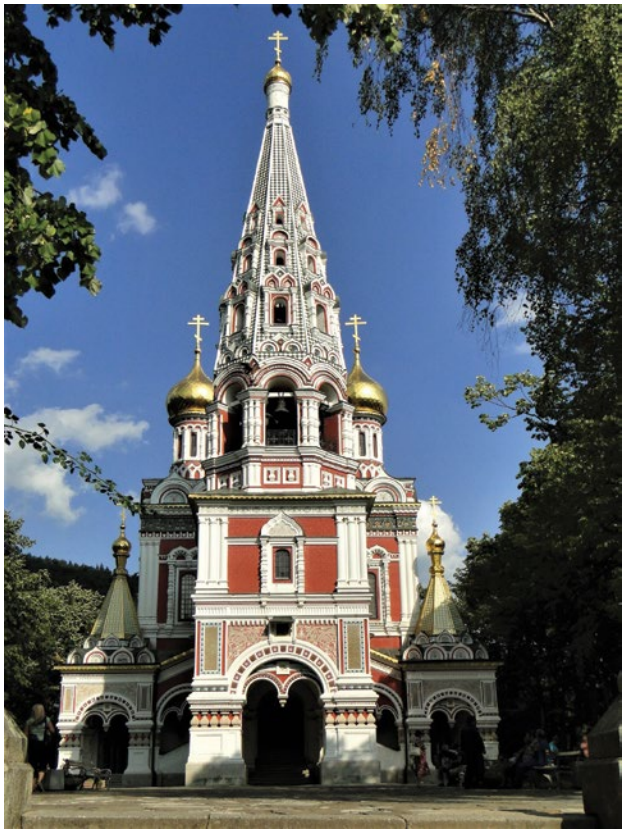
▼ Fig. 21. *'Saint Alexander Nevsky', 1901, Russian royal icon from the right altar of the monastery church in Shipka.*

▶ Fig. 22. *'Saint Boris of Bulgaria', 1901-1902, Russian icon from the right altar of the monastery church in Shipka (over the royal doors).*

◢ Fig. 23. *'Saint Kliment of Ohrid' and 'Saint Kliment of Belitsa', 1901-1902, Russian icon from the central altar of the monastery church in Shipka (over the royal doors).*

Credits: Angel Nikolov.

▲ Fig. 24. *'Saint Cyril and Saint Methodius as bishop of Moravia', 1901, Russian icon from the left frontal proskynetarion in the Shipka monastery church.*



▲ Fig. 25. *The western façade and the main entrance of the Shipka monastery church, consecrated in 1902.*
Source: Wikimedia Commons.

▼ Fig. 26. *Russian silver gilded cover of a luxurious Gospel, printed by the Kievan Cave Monastery in April 1875, c.1900, from the treasury of the monastery church in Shipka.*
Credits: Angel Nikolov.

boards, 16 of which depict saints, whose names the most prominent Russian generals bore (Fig. 21), 26 bear images of the most revered Bulgarian saints (Fig. 22), and at least two show popular Serbian saints.[27] The program of this iconostasis requires careful study, not least because I came across an incredible icon (Fig. 23), which betrays ignorance of the personality and the rank of Saint Kliment of Ohrid. The artist painted two saints together, the one on the left was named "Saint Kliment of Ohrid" (with a spelling mistake), and the one on the right was called "Saint Kliment of Belitsa". This is an absurd composition as it splits the same saint into two separate personalities, one of which bears the nickname that Clement got as he spent a lot of time in Ohrid and was buried there, and the other—his official title as a bishop of Dragvistas or Velitzas (*ἐπίσκοπος Δραγβίστας ἤτοι Βελίτζας*).[28] On the large icon of the two Slavic apostles, we find also an inaccurate inscription in which Saint Cyril is referred to as the bishop of Moravia (Fig. 24).[29]

It can be argued that the visual messages and the aesthetics of these icons are in full harmony with the policy of "religious revival" pursued by Emperor Nicholas II at that time, whose objective was for imperial Russia "to appear in all its outward splendour of holiness and sacred marking".[30] The church in Shipka embodies in a somewhat paradoxical way the two leading aesthetic tendencies of the age: its external architectural appearance resembles Muscovite church architecture of the 17th century (Fig. 25), which aligned with Nicholas II's desire to emulate his great predecessor Tsar Alexei Mikhailovich[31] in his care for the "church decoration" and thus to resurrect an ancient aesthetic that had been abandoned thanks to the reforms of Peter I and his successors; on the other

Fig. 27. *Russian silver gilded set of liturgical vessels and utensils commissioned by the peasants of Glebovskaia volost', Rybinskii uezd, in honour of the 25th anniversary of the ascension of Emperor Alexander II (February 19, 1880) from the treasury of the monastery church in Shipka.*
Credits: Angel Nikolov.

Fig. 28. *Russian enamelled silver cross, late 19th–early 20th century, from the treasury of the monastery church in Shipka.*
Credits: Angel Nikolov.

hand, the icons donated to the temple by the monastery of Saint-Panteleimon reflect remarkably the aesthetics of academic religious painting of the late 19th century, which combined the principles of "Western iconography" and the "spirit" of Byzantine and medieval Russian icon art.[32]

Finally, I would like to thank the abbot of Shipka Monastery, Father Pancratius, who gave us the opportunity to work freely in the church and personally showed us its treasury, which houses precious liturgical vessels, gospels in luxurious bindings, crosses, etc. (Fig. 26-28). The study of these materials will continue in the context of the RICONTRANS Project.

Notes:

1 Gergova 2018, p. 195-196.

2 Gergova *et al.* 2012, p. 87 (no. 291), 256 (photo). Russian text (revised version): *РИЗА : СЇЯ НА ИКОНУ ЇИСУСА ХРИСТА : СПАСИТЕЛЯ УСТРОЕНА БЛАГОЧЕСТИВОЮ ЗАБОТЛИВОСТЇЮ И ПОПЕЧЕНЇЕМЪ О БЛАГОЛѢПІИ СВЯТЫХЪ ХРАМОВЪ ГЕНЕРАЛЪ ЛЕЙТЕНАНТА И КАВАЛЕРА СОЙМОНОВА И УСЕРДНЫМЪ ПОЖЕРТВОВАНЇЕМЪ Г.: ШТАБЪ И ОБЕРЪ ОѲЙЦЕРОВЪ ЕГО ОТРЯДА ЧАЮЩАго СВЫШЕ БЛАГОСЛОВЕНЇЯ СВОЕМУ ОРУЖЇЮ ПОДНЯТОМУ НА ЗАЩИТУ УГНЕТЕННОЙ ТУРКАМИ ВОСТОЧНОЙ ЦЕРКВИ ТАКЪ КАКЪ И САМЫЙ ХРАМЪ ВО ИМЯ СВЯТИТЕЛЯ и ЧУДОТВОРЦА НИКОЛАЯ СООРУЖЕНЪ ИЗЪ ТУРЕЦКОЙ МЕЧЕти ВЪ СЧАСТЛИВОЕ ЦАРСТВОВАНЇЕ ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ ПАВЛОВИЧА ХРИСТОЛЮБИВЫМИ ПОБѢДОНОСНЫМИ РУССКИМИ ВОЙСКАМИ БЛАГОДАРНЫМИ БОГУ СПАСИТЕЛЮ ЗА ПОБѢДЫ ДАРОВАНЫЯ ИМЪ НАДЪ ТУРКАМИ ВЪ 1828 и 1829 годахъ 1854 года месяца ЯНВАРЯ 22 дня.*

3 English translation: Gergova 2016, p. 153.

4 Gergova *et al.* 2012, p. 87 (no. 290), 255 (photo). Russian text (revised version): *РИЗА СЇЯ НА ИКОНУ БОЖЇЕЙ МАТЕРИ УСТРОЕНА ХРИСТЇАНСКИМЪ О КРАСОТѢ ЖИЛИЩА БОЖИЯ ПОПЕЧЕНЇЕМЪ ГЕНЕРАЛЪ ЛЕЙТЕНАНТА КАВАЛЕРА СОЙМОНОВА И УСЕРДНЫМЪ ПОЖЕРТВОВАНЇЕМЪ Г. ШТАБЪ И ОБЕРЪ ОѲИЦЕРОВЪ ЕГО ОТРЯДА, ВСЕЦѢЛО ПРЕДАЮЩИХЪ СЕБЯ ПОДЪ СВЯТЫЙ ПОКРОВЪ И ЗАСТУПЛЕНЇЕ ЦАРИЦЫ НЕБЕСНОЙ ОТЪ НЕЯ ЕДИНЫЇЯ ОЖИДАЮЩИХЪ ПОМОЩИ ОРУЖЕЮ ПОДНЯТОМУ ДЛЯ ЗАЩИТы ЦЕРКВИ ВОСТОЧНОЙ УГНЕТЕННОЙ АГАРЯНАМИ, СЪ ВѢРОЙ ЧАЮЩИХЪ СКОРАГО ИЗБАВЛЕНЇЯ СТРАЖДУЩИХЪ ХРИСТЇАНЪ ОТЪ ГОНЕНЇЯ, ВОЗДВИГНУТАЮ ПРОТИВЪ НИХЪ НА ВОСТОКѢ ТУРКАМИ 1854 года МЕСЯЦА ЯНВАРЯ 22 дня.*

5 Gergova 2016, p. 154.

6 Kovalevsky 1871, p. 101-102, 104, 145-149, 262-268; Dubrovin 1872, p. 165, Приложения, 2-4; Shil'der 1875, p. 727-728, 731; Bogdanovich 1876, p. 126, 129-130, 189-192, Приложения, 5; Bogdanovich 1877, p. 108-111. General Soimonov was fatally wounded and died nine months later, on 24 October 1854, during the battle of Inkerman near Sevastopol on the Crimean Peninsula: Seaton 1977, p. 164-165; Baumgart 2020, p. 143-145.

7 A brief history of the church of Saint-Nicholas in Giurgiu and photos are available at https://episcopiagiurgiului.ro/manastiri/schitul-sfantul-nicolae/ (accessed 24.02.2021).

8 Russian text: *Храмъ сей сооруженъ въ 1830 год. изъ магометанской мечети, завоеванной въ 1829 году въ славное цар-*

ствованіе ИМПЕРАТОРА и САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССІЙСКАГО НИКОЛАЯ I.

9 Russian text: *Въ память подвиговъ Россійскихъ войскъ въ 1828 и 1829мъ годахъ и возвращенія города Журжи Княжеству Валахіи. Церковь сія воздвигнута въ [...] председателя диванновъ.*

10 Alabin 1861, p. 85-113; Bogdanovich 1876, p. 130-140; Badem 2010, p. 108-109; Baumgart 2020, p. 105.

11 Alabin 1861, p. 180-187, Примечания, p. 27-29.

12 Alabin 1861, Примечания, p. 29.

13 For the history of the monastery until 1902, the most reliable pieces of information are found in Brandt 1903. See also a more inaccurate, but valuable and panoramic essay on the history of the monastery to this day: Baev 2018.

14 Korenev 2009.

15 Russian text: *Пожертвованное в храм, созидаемый во имя Св. Александра Невскаго, близ города Ямболя, на горе Вознесения, в память спасения жизни Государя Императора Александра II от руки убийцы, чинами 30й пехотной дивизии и другими лицами русской армии.*

Город Ямболь 12 мая 1879 года *Стефан Георгиев.*

16 Leer 1897, p. 374.

17 A. G. Sorokin served at the Asiatic Department of the Ministry of Foreign Affairs since 1867. He held various diplomatic positions: Secretary of the Consulate in Dubrovnik (1869), from 1872 – Secretary General of the Consulate General in Constantinople (1872), Consul in Tulcea (1878-1883). During the Russo-Turkish War of 1877-1878, he was at the disposal of the Russian Imperial Commisaries in Bulgaria, Prince Vladimir Cherkasky and Prince Aleksandr M. Dondukov-Korsakov. In 1883 Sorokin was appointed Consul General in Eastern Rumelia. In this capacity, he attended the consecration of Bakadzhik monastery (1884).

18 N. G. Gartvig was a prominent Russian diplomat, *Hofmeister* of the imperial court (since 1900), ambassador to Persia (1906-1908) and Serbia (1909-1914).

19 During the Russo-Turkish War of 1877-1878 M. M. Chichagov served as a lieutenant of the Lieutenant General J. V. Gurko's Advance Detachment. Later, as a lieutenant colonel in the General Staff, he was sent as a Russian military attaché to Eastern Rumelia (1885). He wrote detailed memoirs about the advance of General Gurko in the summer of 1877: Chichagov 1878. See also: Toshkin et al. 2003, p. 389; Frolova 2020.

20 Postnikova-Loseva et al. 1995, p. 185 (№ 1405); Ivanov 2002, p. 170-171 (arciformed hallmark with a double-headed imperial eagle over Cyrillic initials "С.В").

21 Parfenij Pavlovich Hetman (1824-1900).

22 Rosen 1982, p. 370.

23 Text of the inscription: *Въ день ангела іеродіак: Ювеналію Донскому 1899. го. 2. іюля от А. Д.* Translation: "On the Saint's day to hierodeacon Juvenalii Donskoi 1899, July 2, by A. D."

24 Shkarovskij 2008, p. 32-33, 35.

25 About O. Skobeleva and her last days in Bulgaria see: Shahovskoj 1880, 167-175; Report 1883, p. 146-147; Jasherov 1904; Alekhin 2001.

26 About the monastery in general see: Bogdanovich 1902; Ignat'ev 1960; Tsanov 1969; Todorov 2002; Antonov, Kobiak 2005, 33-36; Shkarovskij 2017, 321-322.

27 For further details see: Dobrev 2002; Shkarovskij 2015, p. 702-704; Chesnokova 2016, p. 238-240; Pakhomov 2016, p. 606-617.

28 *Vita S. Clementis*, xx, 62 (ed. Iliev 1995, p. 100). See also: Stantchev, Popov 1988, p. 42; Božilov, Gjuzelev 1999, p. 218 Iliev 2010, p. 96; Uthemann 2017, p. 201.

29 On this icon, see also: Dobrev 2002, p. 85; Grigorova 2020, p. 35-36.

30 Tarasov 1995, p. 238.

31 Tarasov 1995, p. 244.

32 Tarasov 1995, p. 273.

Bibliographical Abbreviations:

Alabin 1861 – Петр В. Алабин, *Походные записки в войну 1853, 1854, 1855 и 1856 годов*, Ч. I, Vjatka, Типография К. Блинова, 1861.

Alekhin 2001 – Ю. Алехин, "Из воспоминаний Э. В. Экка", *Российский архив*, 11, 2001, p. 443-449.

Antonov, Kobiak 2005 – В. В. Антонов, А. В. Кобак, *Русские храмы и обители в Европе*, Sankt Petersburg, Лики России, 2005.

Badem 2010 – Candan Badem, *The Ottoman Crimean War (1853-1856)*, Leiden, Brill, 2010.

Baev 2018 – Хараламби Баев, *Манастир Св. Спас, вр. Бакаджик, Ямболско*, Sofia, Витезда, 2018.

Baumgart 2020 – Winfried Baumgart, *The Crimean War: 1853-1856*, London, Bloomsbury Academic, 2020.

Bogdanovich 1876-1877 – Модест И. Богданович, *Восточная война 1853-1856 годов*, T. I-II, Sankt Petersburg, Типография Ф. Сущинского; Типография М. Стасюлевича, 1876-1877.

Bogdanovich 1902 – Евгений В. Богданович, *Храм-памятник на Шипке 1877-1902*, Sankt Petersburg, Печатня Р. Голике, 1902.

Božilov, Gjuzelev 1999 – Иван Божилов, Васил Гюзелев, *История на Средновековна България VII–XIV век*, Sofia, Анубис, 1999.

Brandt 1903 – Г. Брандт, "Русский монастырь в Болгарии", *Исторический вестник*, 91, 1903, p. 1048-1056.

Chesnokova 2016 – Надежда П. Чеснокова, "Дар императора Александра III Русскому Пантелеимонову монастырю на Афоне", in *Афон в истории и культуре Христианского Востока и России. Сборник статей* (= *Каптеревские чтения*, 14), Moscow, Институт всеобщей истории РАН, p. 235-245.

Chichagov 1878 – Михаил Чичагов, "Передовой отряд (Воспоминания о походе)", *Военный сборник*, T. 122, 1878, no. 8, p. 258-280; T. 123, 1878, no. 9, p. 173-189; T. 123, 1878, no. 10, p. 325-356.

Dobrev 2002 – Марин Добрев, "Художествена украса на храм-паметника «Рождество Христово»", in *Храм-паметник "Рождество Христово" край град Шипка 1902-2002*, Sofia, Българо-руски информационен пул; Форум "България-Русия", 2002, p. 75-96.

Dubrovin 1872 – *Материалы для истории Крымской войны и обороны Севастополя. Сборник, издаваемый Комитетом по устройству Севастопольского музея.* Под ред. Н. Дубровина. Вып. IV, Sankt Petersburg, Типография Департамента

уделов, 1872.

Frolova 2020 – Марина М. Фролова, "Передовой отряд генерал-лейтенанта И. В. Гурко в г. Эски-Загра в июле 1877 г. (по воспоминаниям участников Русско-турецкой войны 1877-1878 гг.)", *Славянский мир в третьем тысячелетии*, 15, 2020, no. 1-2, p. 21-36.

Gergova *et al.* 2012 – Иванка Гергова, Йордан Гатев, Иван Ванев, *Християнско изкуство в Националния археологически музей – София*, Sofia, Академично издателство „Проф. Марин Дринов", 2012.

Gergova 2016 – Ivanka Gergova, "Russian Icons in Bulgaria", in *Routes of Russian Icons in the Balkans*, dir. Yuliana Boycheva, Seyssel, La Pomme d'or, 2016, p. 149-159.

Gergova 2018 – Ivanka Gergova, "Russian Orthodox art in the Bulgarian lands from the 16th until the late 19th century: The current state of investigation and avenues for further research", *Museikon*, 4, 2018, p. 195-204.

Grigorova 2020 – Тотка Григорова, "Иконографски особености на три руски икони с образите на свети Кирил и свети Методий от България", *Пловдивски исторически форум*, 4, 1, 2020, p. 26-41.

Jasherov 1904 – Василий Яшеров, "Памяти О. Н. Скобелевой", *Русский вестник*, 292, 1904, p. 559-576.

Ignat'ev 1960 – А. Игнатьев, "Храм-памятник на Шипке", *Журнал Московской Патриархии*, 10, 1960, p. 56-62.

Iliev 1995 – Iliya Iliev, "The Long Life of Saint Clement of Ochrid", *Byzantinobulgarica*, 9, 1995, p. 62-120.

Iliev 2010 – Илия Илиев, *Св. Климент Охридски. Живот и дело*, Plovdiv, Фондация "Българско историческо наследство", 2010.

Ivanov 2002 – Alexander N. Ivanov, *Gold and silversmiths in Russia (1600-1926): A guide for experts*, Moscow, Russian National Museum, 2002.

Korenev 2009 – Владимир Коренев, "За други своя". An interview with the General Consul of the Russian Federation in Varna Anatoly Shchelkunov: https://www.journalsmolensk.ru/arhiv/11_111_09/09/09.PHP (accessed 27.02.2021).

Kovalevsky 1871 – Егор П. Ковалевский, *Война с Турцией и разрыв с западными державами в 1853 и 1854 годах* (= *Собрание сочинений*, Т. II), Sankt Petersburg, Типография братьев Глазуновых, 1871.

Leer 1897 – Энциклопедия военных и морских наук. Под ред. Генриха А. Леер, Т. VIII, Sankt Petersburg, Типография В. Безобразова и Комп., 1897.

Makarii 2016 – *Граф Игнатьев и Русский Свято-Пантелеимонов монастырь на Афоне* (= *Русский Афон XIX-XX вв.*, Гл. ред. иером. Макарий (Макиенко), Т. 12), Mount Athos, Русский Свято-Пантелеимонов монастырь, 2016.

Pakhomov 2016 – Петр Пахомов, диакон, "«Высокий делатель христианских добродетелей и великий защитник русских». Граф Игнатьев и Русский Пантелеимонов монастырь", in Makarii 2016, p. 495-694.

Postnikova-Loseva *et al.* 1995 – Марина М. Постникова-Лосева, Нина Г. Платонова, Белла Л. Лукьянова, *Золотое и серебряное дело XV-XX вв.* [*Территория СССР*], Moscow, "ЮНВЕС", "ТРИО", 1995.

Report 1883 – "Русский храм на Шипке у подножия Балкан в Южной Болгарии", in *Харьковские епархиальные ведомости*, 9, 1883, 9, p. 146-148.

Rosen 1982 – Петко Росен, *През гори зелени. Разкази, очерци, статии*, Sofia, Български писател, 1982.

Seaton 1977 – Albert Seaton, *The Crimean War: A Russian Chronicle*, London, B. T. Batsford Ltd, 1977.

Shahovskoj 1880 – Сергей В. Шаховской, *Очерк деятельности Красного креста при окупационных русских войсках в Княжестве Болгарском и Восточной Румелии 1878-1879 год* (Saint Petersburg).

Shil'der 1875 – Николай К. Шильдер, "Карл Андреевич Шильдер 1853-1854", *Русская старина*, 14, 1875, p. 517-540, 715-736.

Shkarovskij 2008 – Михаил В. Шкаровский, "Русские приходские общины в Болгарии", in *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия II: История. История Русской Православной Церкви*, 2, 27, 2008, p. 28-62.

Shkarovskij 2015 – Михаил В. Шкаровский, "Благотворительность Свято-Пантелеимонова монастыря", in *История Русского Свято-Пантелеимонова монастыря на Афоне с 1735 до 1912 года* (= *Русский Афон XIX-XX вв.*, Гл. ред. иером. Макарий (Макиенко), Т. 5), Mount Athos, Русский Свято-Пантелеимонов монастырь, 2015, p. 697-758.

Shkarovskij 2017 – Михаил В. Шкаровский, "Благотворительная деятельность русского афонского Свято-Пантелеимонова монастыря в XIX – начале XX в.", *Христианское чтение*, 1, 2017, p. 319-350.

Stantchev, Popov 1988 – Красимир Станчев, Георги Попов, *Климент Охридски. Живот и творчество*, Sofia, Университетско издателство "Климент Охридски", 1988.

Tarasov 1995 – Олег Тарасов, *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России*, Moscow, "Прогресс", 1995.

Todorov 2002 – Слави Тодоров (dir.), *Храм-паметник "Рождество Христово" край град Шипка 1902-2002*, Sofia, Българоруски информационен пул; Форум "България-Русия", 2002.

Toshkin *et al.* 2003 – *Трето българско царство 1879-1946. Историческа енциклопедия.* Съст. Атанас Тошкин, Ана Рабаджийска, Милен Куманов, Sofia, Труд, 2003.

Tsanov 1969 – Емил Цанов, *Храм-паметник при село Шипка*, Sofia, Български художник, 1969.

Uthemann 2017 – Karl-Heinz Uthemann, *Studien zu Anastasios Sinaites. Mit einem Anhang zu Anastasios I. von Antiochien* (= Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 174), Berlin, De Gruyter, 2017.

Linguistic supervision:
Alice Isabella Sullivan (Tufts University, Department of the History of Art and Architecture, Boston).

Peer-reviewed by:
Ivanka Gergova (Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките, Sofia);
Vania Racheva (Софийски университет „Св. Климент Охридски", Sofia);
Cristina Cojocaru (Institutul de Istoria Artei „George Oprescu", Academia Română, Bucharest).

Polish Archaeological Excavations in Faras, Sudan (1961-1964)

Waldemar Deluga
Ostravská univerzita, Ostrava (cz)

RÉSUMÉ : L'article présente l'histoire des fouilles archéologiques polonaises à Faras, au Soudan, dans le contexte des changements politiques de la seconde moitié du XX^e^ siècle, à partir des découvertes qui ont eu lieu avant que le professeur Kazimierz Michałowski ne commence les fouilles archéologiques en 1961. Les recherches des archéologues américains (1907-1910), allemands (1907-1908) et britanniques (1911) sont discutées par la suite, de même qu'une documentation iconographique, suivie par les différentes étapes des découvertes de la cathédrale de Faras et des peintures murales au cours de quatre campagnes archéologiques polonaises, achevées en 1964, en relation avec l'activité de Kazimierz Michałowski. La suite concerne l'histoire et la manière dont le professeur Michałowski a annoncé ses découvertes au Soudan, ainsi que les expositions individuelles, voire temporaires, dans les pays européens, surtout au Musée national de Varsovie, et une exposition permanente préparée dans la capitale de la Pologne en 1972. L'article étudie aussi la manière dont le régime communiste a influencé la présentation des découvertes et comment les Polonais ont souhaité présenter l'art chrétien pendant la répression du Catholicisme dans leur pays, à une époque dominée par la censure de toutes les expositions et publications scientifiques. En conclusion, cette recherche évalue les résultats de l'étude scientifique des monuments fouillés lors des campagnes archéologiques, et propose la vérification (à l'avenir) de la datation des pièces polychromes, de même qu'une discussion de l'ensemble du programme iconographique de l'intérieur de la cathédrale de Faras.

MOTS-CLÉS: archéologie ; art nubien ; peintures murales ; régime communiste ; Kazimierz Michałowski.

REZUMAT: Articolul prezintă istoria săpăturilor arheologice poloneze din Faras, Sudan, în contextul schimbărilor politice din a doua jumătate a secolului XX. Autorul se referă în special la perioada de dinainte ca profesorul Kazimierz Michałowski să înceapă săpăturile arheologice, în 1961. Sunt discutate realizările arheologilor americani (1907-1910), germani (1907-1908) și britanici (1911) și este prezentată documentația iconografică. De asemenea, se fac referiri la diferitele etape ale descoperirilor catedralei din Faras și ale picturilor murale din timpul a patru campanii arheologice poloneze, încheiate în 1964. Este analizat modul în care profesorul Michałowski și-a anunțat descoperirile din Sudan și valorificarea lor prin expoziții temporare, organizatr în țările europene, în special la Muzeul Național din Varșovia, precum și printr-o expoziție permanentă pregătită în capitala Poloniei în 1972. Autorul se concentrează pe modul cum a influențat regimul comunist prezentarea descoperirilor și cum au vrut polonezii să prezinte arta creștină în timpul represiunii Bisericii Catolice din țara lor și a cenzurii tuturor expozițiilor și publicațiilor științifice. În final, sunt evaluate rezultatele studiului științific al monumentelor descoperite în timpul campaniilor arheologice și propusă spre revizie datarea picturilor, printr-o rediscutare a întregului program iconografic din interiorul catedralei din Faras.

CUVINTE CHEIE: arheologie; artă nubiană; picturi murale; regimul comunist; Kazimierz Michałowski.

Polish archaeological excavations in North Africa have been conducted since the beginning of the 20th century, when the country regained independence (1918) after more than 120 years of partition. Kazimierz Michałowski (1901-1981), a scholar educated in Lwów, became their initiator and populariser.[1] The good economic condition of his homeland in the 1930s contributed to the building of a strong research centre and the creation of an interesting collection at the National Museum in Warsaw.[2] The war and subsequent communist times did not allow for continuation, and only after 1956 could Poles return to archaeological research in the countries of the Mediterranean basin. This was made possible during the Khrushchev Thaw by the opening up of international relations and scientific and cultural activities.[3]

Political transformations in Egypt and Sudan became a field of competition for archaeological missions from different countries, representing two opposing ideological and economic systems. Politics and science intertwined, and this was not only the result of the so-called Cold War, but also the ambitions of research centres. The historians of today try to present a real picture of the science in those times. UNESCO's protection measures of World Heritage in Africa and the Middle East are particularly criticized.[4] Scholars sometimes try to approach in a similar manner the case of capitalist colonialism and the expansion of the idea of communism in the 20th century. My aim is to present in this article the history of the excavations in Faras in the context of political changes and the realities of science in communist Poland.

Kazimierz Michałowski used scientific contacts established before the Second World War, and relations with foreign scholars certainly helped in promoting his research. The results of the excavations in Edfu, Egypt, carried out jointly with the French, were published in 1937, 1939, and 1950. His far-reaching contacts contributed to the fact that the Louvre Museum loaned over two hundred objects for the new Gallery of Ancient Art at

Fig. 1. *The hill at Faras. Photography from the American Excavations, 1908.*
Source: Pennsylvania University Museum.

Fig. 2. *The church of Nebendiffi. Plan.*
Source: Griffith Institute Archive, University of Oxford.

the National Museum in 1960.[5] Michałowski was a great manager. He rented his villa in Podkowa Leśna near Warsaw, on the suburban railway route, to the Polish Academy of Sciences. His house became a branch of the Centre of Mediterranean Archaeology. How he was able to function in a communist country can only be guessed from the archives on record from the National Museum where he was deputy director from 1938 to 1981. Some other documents are kept at the Polish Centre of Mediterranean Archaeology at the University of Warsaw.

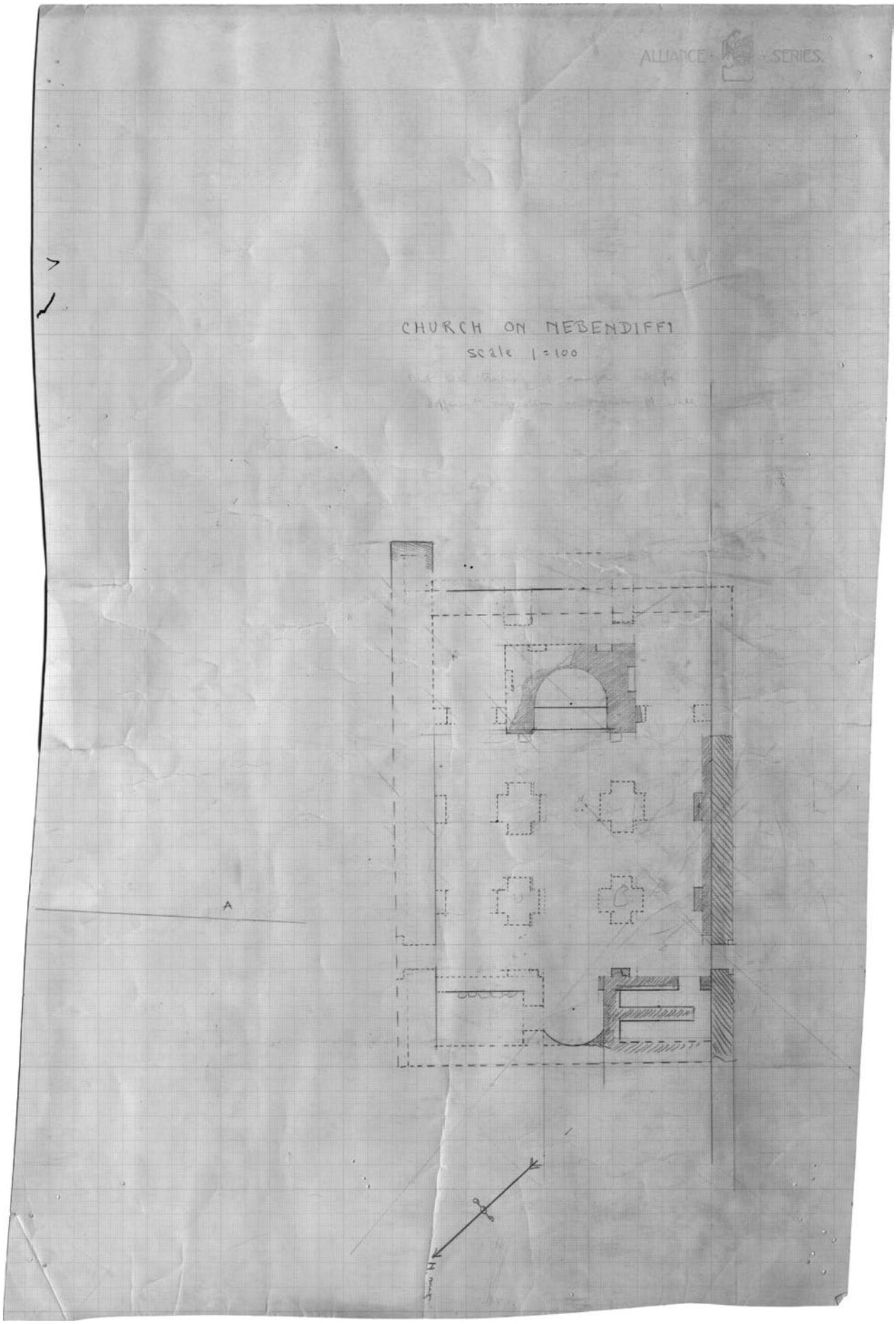
With the beginning of the Cold War, the Suez crisis changed the political situation in Egypt and British and French archaeologists had to leave the country. Michałowski took advantage of the situation and consolidated the position of Polish archaeologists, but tried to be neutral in Africa.[6] He did not return to Edfu because he knew that he would alienate Western scholars. Therefore, he chose the places that were not subject to scholarly competition: Tell Atrib and Alexandria. In 1959, he opened the Polish Centre of Mediterranean Archeology of the University of Warsaw in Cairo.[7] This was possible because of Egypt's sympathies with communist countries. He also took advantage of the creation of the United Arab Republic, *i.e.*, the political union between Egypt and Syria (1958-1961), obtaining a license to conduct excavations in Palmyra.[8] These excavations continued for decades until they were interrupted in 2011 by the war in Syria. The political situation in the Middle East contributed to the building of Professor Michałowski's prominent position in the world of Mediterranean archeology.

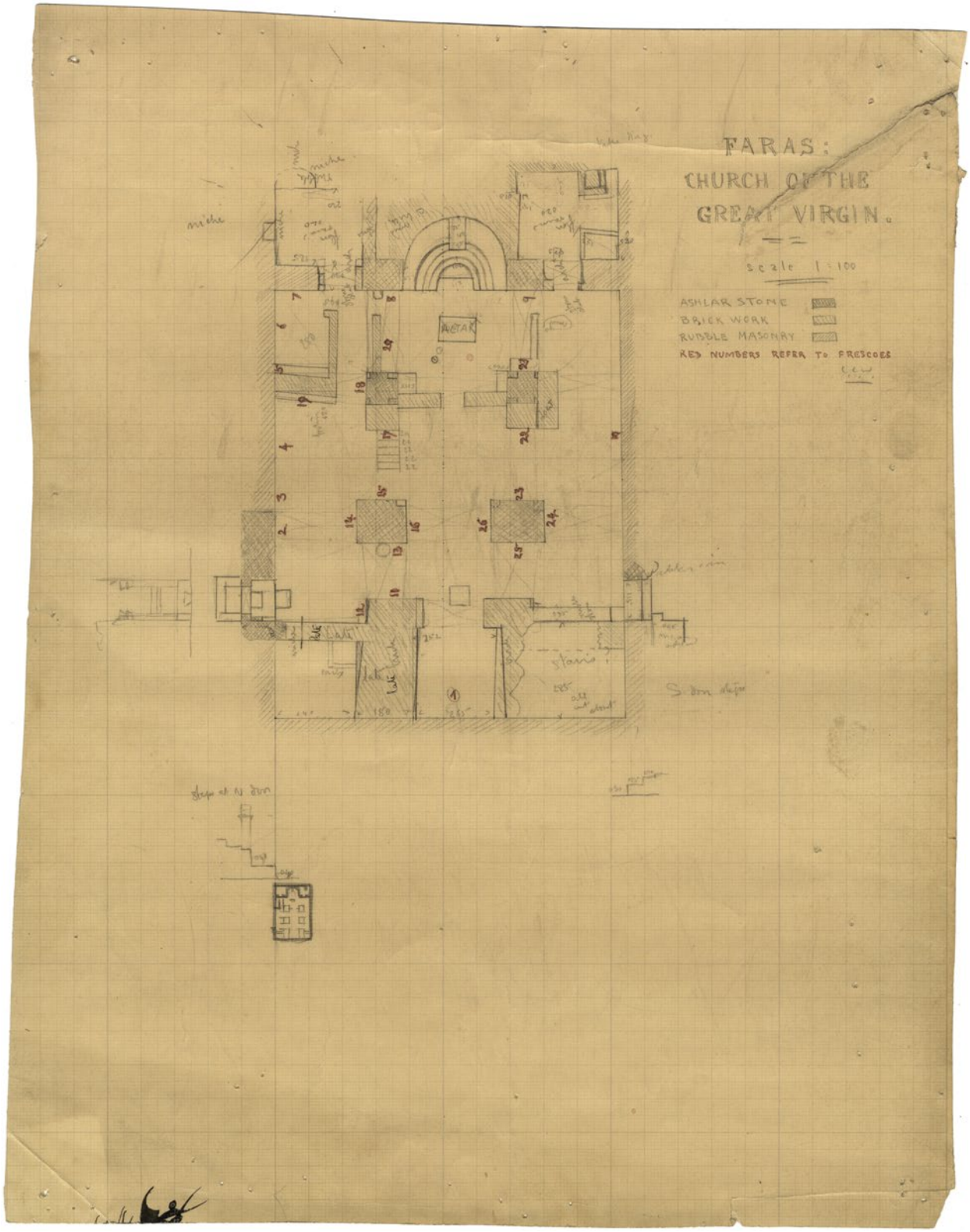
When Egyptian authorities decided to build a dam in Aswan, it was noted that many archaeological sites would be flooded, some of which had already been excavated by the end of the 19th century. An international committee for saving monuments in Egypt and Sudan was subsequently established under the patronage of UNESCO.[9] Kazimierz Michałowski was a member of this committee which had a say in the selection of archaeological sites, and whose only obstacle were economic considerations. He was unable to form a team with Western missions because the communist authorities would not accept this choice.

One of the selected sites for archaeological excavations was Faras in Lower Nubia (Pakhoras in old Nubian), first explored by travellers at the beginning of the 19th century. Objects collected by these first explorers found their way to the British Museum around 1844. However, Americans from the University of Philadelphia carried out the first archaeological research (Fig. 1). Regular excavations were organized by an American scholar, Geoffrey S. Mileham from Pennsylvania University (1809-1909), sponsored by Eckley B. Coxe Junior (1839-1895).[10] Mileham's book has become the basis for future Nubiology research. Based on his own research and French scientific literature, it contains a vast amount of essential information about monuments that no longer existed at the time when Michałowski discovered the Faras Cathedral.[11]

Credit must also be given to the German archaeologists who also travelled to Faras between 1907 and 1908, and copied many inscriptions. On their return to Germany, they brought back with them uncovered ceramics vessels, now housed in the collection of the Egyptian Museum in Berlin. Francis Llewellyn Griffith from Oxford University prepared another mission from 1909 to 1912 and again from 1929 to 1931.[12] British archaeologists carried out excavations in Faras (Fig. 2-5) and discovered numerous relics in addition to those from the Christian period, and these are now kept at the British Museum, Metropolitan Museum of Art, and in the Glyptoteket in Copenhagen. A comprehensive report of the results was presented by Griffith, who had been in charge of the excavation campaign.[13] He also published a lot of inscriptions from Nubia.[14]

It is not clear from the publications why Faras was chosen as the site of the Polish archaeological excavation.[15] Kazimierz Michałowski mentions this choice only enigmatically in his publications. It is known that the archaeologist did not have the appropriate funds. The Poles did not have equipment, not even a good camera.[16] Three weeks after the start of the archaeological excavations, in 1961, the chapel of Bishop Joannes was discovered. The excavations were started by Michałowski in the same place where Francis Griffith from Oxford stopped before


ALLIANCE
SERIES
CHURCH ON NEBENDIFFI
scale 1:100
A
C
N



▲ Fig. 3. *Faras, the Rivergate church of "The Great Virgin". Drawing.*
Source: Griffith Institute Archive, University of Oxford.

▶ Fig. 4. *The Bishop, mural painting from the Rivergate church, watercolour and gouache.*
Source: Griffith Institute Archive, University of Oxford.

World War I.[17] It proves that the scholar got acquainted with the results of the research published in 1926 and 1927. The Rivergate church was also examined.[18]

At the same time, William Yewdale Adams (1927-2019) was also searching at Faras. Furthermore, he participated in archaeological excavations in other places in northern Sudan after 1959.[19] In Faras itself, Adams discovered ceramics factories which became the subject of a considerable publication. He established a typology of Nubian ceramics that helps archaeologists today in dating the levels

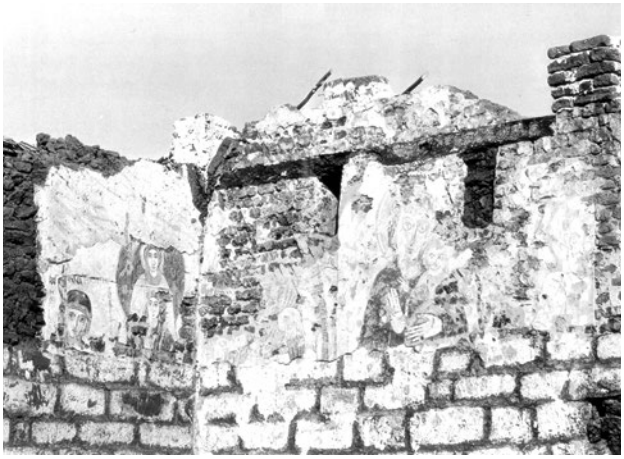


Fig. 5. *Nativity, watercolour and gouache.*
Source: Griffith Institute Archive, University of Oxford.

Fig. 6. *Mural painting with 'Archangel Michael with the three young Hebrews', photo of Georg Gester.*
Source: Michałowski 1967, fig. 3.

Fig. 7. *Cathedral of Faras, North-east corner of the North aisle, photo of Georg Gester.*
Source: Michałowski 1967, fig. 32.

of excavations. It should be mentioned that Francis Llewellyn Griffith (1862-1934) carried out similar research. He prepared a catalogue in several volumes, based on his own inventory works, but never published it. A mock-up of this catalogue has been preserved in the Oxford Archives collection. Whether Adams knew of this documentation is difficult to say. The American researcher only cites Griffith's published materials.

The excavation of the site continued slowly. British archaeologists could not do this because of the existing village at this location. In the second half of the 20th century the Sudanese authorities decided to evacuate the population from Faras to Khashm El-Girga near the border with Ethiopia, due to the construction of the Aswan dam.[20] During the first campaign on the west side of the hill, the remains of buildings from the New Kingdom were discovered. At the same time, excavation of the eastern part began. The uncovered wall paintings showed the Archangel Michael and the Madonna with the Child in a medallion. The tombstones of bishops were also found on the cathedral wall.[21] Polychromes removed by St. Jasiewicz from the Bishop Joannes Chapel were taken to Rome, where Pico Cellini carried out the conservation work.[22] The Italian restaurateur, who had experience in the conservation of frescoes in his country, proposed his method for restorations to Polish colleagues.

The Polish team returned to Sudan in the fall of 1961.[23] The ruins of the Arab citadel were dug up and successive parts of the great church were slowly revealed, especially the eastern and western facades.[24] The next two paintings, which decorated the southern entrance to the cathedral from the outside of the building, showed Archangel Michael with a sword as the guardian of the cathedral gates and St. Mercurius on horseback piercing the Emperor Julian Apostate with his spear. In the same year, they were taken to Warsaw.[25] At that time, restoration works were carried out under the supervision of Konstanty Tiunin.[26] He had experience in the conservation of frescoes in Polish medieval churches according to the Italian methods of restoration; he prepared them for future presentation at the National Museum.[27]

In the following year, when the second campaign started, Polish archaeologists discovered the interior of the cathedral. They removed walls of the Arab citadel.[28] Research was also carried out on the so-called 'substitute church' situated on the southern slope.

The first results of the research were published in 1962 by Kazimierz Michałowski in the report presented in the *Bulletin du Musée National de Varsovie* quarterly, founded a year earlier.[29] He describes a wall painting depicting the aforementioned Archangel Michael and the other discovered composition represents an image of Mary with the Child (not in the National Museum in Warsaw). He compares it with decorations discovered by Griffith in Faras and in Abd El Gadir.[30] There is no doubt that the Polish archaeologist had prior knowledge of the results of the research of the English archaeologist and knew exactly what would be discovered.

In the same year, other discovered paintings were presented in the quarterly Polish review, the second Archangel Michael and Three Hebrews in the Fiery Furnace (Ananian, Misael, and Azarian; Fig. 6).[31] He suggested dating them to the 7th century. Michałowski also conducted extensive international correspondence to clarify the results of the research, as he was a specialist in classical and ancient Egyptian archaeology. Tadeusz Dobrzeniecki, the curator of the medieval art collection of the National Museum, was helpful in the research in the field of iconography.[32] This Catholic clergyman, unknown to many, was one of the best medievalists in Poland.

Over the years, subsequent volumes of *Bulletin* were published as excavation reports from subsequent campaigns. Later, studies of movable monuments discovered by Poles were published.[33] Many ceramics were found again, more than half a century later, where the British archaeologists had left them. They are numbered with reference to the site where they were discovered. The num-

bering allows to find a place on the basis of the preserved map of the entire area, located in the Griffith Archive.

As early as December 1962, the first exhibition was organized in the National Museum in Warsaw.[34] The same year, the international press reported the first news about discoveries in Sudan. Georg Gerster, a journalist and photographer, wrote enthusiastically in the Swiss press (Fig. 7, 10).[35]

The 3rd Campaign (1962/1963) lasted half a year and led to the discovery of over a hundred wall paintings.[36] Two discovered mural paintings were presented in 1963 during the exhibition of Coptic art at Villa Hügel in Essen (Fig. 11).[37]

Their descriptions appeared in subsequent publications. Michałowski tried to present the mural paintings in chronological order, and he rapidly published supplements, because the interest in the world was increasing.[38] In the 1963 *Bulletin* are only photos of paintings discovered in the same year, with information about their arrival in Warsaw (St. Anna, St. John Chrysostom, Archangel Raphael, Christ protecting a young Eparchos, portrait of a bishop, St. Thomas Anachorite, St. Peter and John the Evangelist, Virgin and Child).[39]

The 4th Campaign (1963/1964) practically involved removing murals from the cathedral in Faras. Hanna Jędrzejewska perfected the method of removing paintings from the walls, developed in 1962. It turned out that the polychromes covered the walls in several layers. Later paintings were removed in order to preserve the oldest works. Experiments were carried out constantly.[40] It must be said that the Poles did not have much time due to the slow flooding of the dam. A fire at the mission and the lack of materials, such as boards for making crates, delayed the evacuation of the paintings.[41] In May 1964, 57 crates with murals were transported by ship towards Quadi Halfa. Some of them were sent to Khartoum, and 62 paintings were transported to Sudan.[42] The transport was organised by Józef Gazy, who was at that time in charge.[43] The Sudanese part went to Khartoum, and the Polish part via Port Said, to Gdynia, and then to Warsaw.

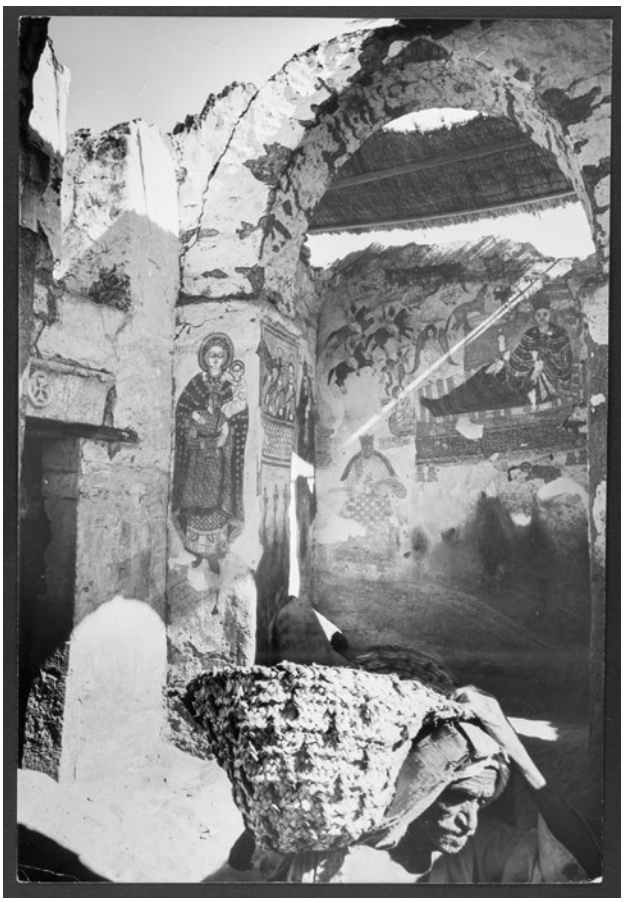
Archaeological research in Egypt and Sudan was carried out very quickly. There was a constant shortage of specialists. This was due not only to the rush, but also to the unhealthy competition of scholars.[44] William Yewdale Adams makes mention of this in "From Nubia to Arizona – and Back; or, Reisner comes Home".[45]

In September 1964, three restored wall paintings and a number of artefacts were presented in Warsaw.[46] The same frescoes were shown in November of the same year in the UNESCO building in Paris (Fig. 12).[47] According to the local press, the technique of removing the paintings and their conservation was considered pioneering. Despite modest technical conditions, the idea of setting the entire composition in plaster became a success.

The next nine paintings were shown at the National Museum in Warsaw in March 1965.[48] Restoration work was still underway.

Fig. 8. *The Archangel Michael, photo of Georg Gester.*
Source: Michałowski 1967, fig. 47.

Fig. 9. *Madonna and Child Enthroned and St. Damian, photo of Georg Gester.*
Source: Michałowski 1967, fig. 73.



Michałowski tried to properly advertise his work, inviting representatives of other missions in Sudan to the archaeological site in Faras. Not only specialists, but also important politicians and wealthy people visited the place. In 1964, Princess Margaret, the future Queen of Denmark, came to Faras.[49] These visits probably contributed to the financial support of the Polish mission.

Michałowski established cooperations with Swiss and German publishers. Due to the fact that he did not have the proper photographic equipment, the first colour diapositives were taken by the Swiss photographer Georg Gester (1928-2019; Fig. 8, 9). Until the end of the 1960s, professional equipment was costly and photographic materials were also expensive. Particularly, coloured large-format slides and their processing were almost unattainable in Poland. Only ORWO products of poor quality were available. Gester came to Sudan on several occasions and was the first Western photographer to take colour photographs of Faras, with long exposures of the frescoes as the sun set. In this way, he brought out the appropriate colours of the murals, but also the distant background. These photos were used for the first time in Gester's Sudan album.[50]

He also showed pictures taken from a balloon or an airplane. One of the most beautiful is the aerial view of the Pyramids of Meroe. They were then used in the 1965 excavation report, but were cropped. It was only in Michałowski's book in German in 1967 that Gester provided all the documentation, endorsing the publication at the same time.[51]

Gester also took a number of black and white photographs and included them for the first time in his article published in *Courier de l'UNESCO* in 1964 and later in many newspapers.[52] The article also includes photographs showing the conservation process of the paintings already in Warsaw, where he immortalized Polish conservators during their work.

Michałowski was able to sail between the Western world and the communist regime. Probably the authorities in Warsaw did not know a lot about his promotional activities in Switzerland and Germany, which were conducted under the aegis of UNESCO.

It should be mentioned that in the same period Poles prepared for the celebration of the Millennium of Poland's Christianization (966). Communist authorities fiercely opposed the actions of the Catholic Church in all forms of celebrating the jubilee.[53] Any activities in the field of disseminating Christian art were not welcome; therefore, Michałowski probably proceeded with caution in

Fig. 10. *The final phase in the excavation of the northern aisle, photo of Georg Gester.*
Source: National Museum in Warsaw.

Fig. 11. *Exhibition of Coptic art, Essen, 1963.*
Source: Jędrzejewska 1965, p. 220.

Fig. 12. *The presentation of mural paintings in the UNESCO building, Paris 1964.*
Source: Department of Iconography and Photography, National Museum in Warsaw.

Fig. 13. *Kazimierz Michałowski (†1981), Pierre du Bourguet (†1988), and Klaus Wessel (†1987) during the opening of exhibition in Essen, 1963.*
Source: Department of Iconography and Photography, National Museum in Warsaw.

Fig. 14-15. *Exhibition at the National Museum in Warsaw, 1967.* Source: Department of Iconography and Photography, National Museum in Warsaw.

Christentum am Nil

▲ Fig. 16. *The Gallery of Faras, the arrangement from 1972.*
Source: National Museum in Warsaw.

▼ Fig. 17. *St. Anne, the 'Mona Lisa' from Faras, in the collections of the National Museum in Warsaw.*
Source: National Museum in Warsaw.

▶ Fig. 18. *Virgin Mary Eleusa in the collections of the National Museum in Warsaw.*
Source: National Museum in Warsaw.

popularizing the results of the mission in Sudan in his country.

In 1965, the forced repressions of the authorities led to a reduction in religious life in Poland.[54] The pilgrimage of a copy of the miraculous icon of Our Lady of Częstochowa, from diocese to diocese, caused fear among Poles.[55] Perhaps that is why in an article published the same year in Polish, Jędrzejewska mentions wall paintings enigmatically, when all scenes were identified and preliminary Christian iconography was discussed. It should be remembered that representatives of the communist authorities censored all scholarly publications.

At the end of 1966, Michałowski wrote about the plans of an important exhibition at the National Museum. He mentioned that the paintings raised great interest among Russian Byzantinists.[56] Then he mentions naming the image of St. Anna, dated by him to the 8th century, as a Mona Lisa from Faras (Fig. 17). Finally, in October 1967, Michałowski organized an exhibition at the National Museum in Warsaw.[57] The arrangement of the entrance to the rooms where murals from Sudan were displayed was extremely interesting (Fig. 14-15). Great columns formed a symbolic entrance to the temples of ancient civilizations and did not suggest that the exhibition was about Christian art at all. It should also be mentioned that the government censored all exhibitions.

The exhibition from Warsaw was transported abroad. The miracle of Faras (*Das Wunder von Faras*)—such was the exhibition named—was shown in Berlin in October 1968.[58] Then the exhibits were transported to Essen (Villa Hügel; May-September 1969)[59] and The Hague (October 1969-January 1970), Zurich (March 1970),[60] and Vienna (summer 1970).[61]

It was not going to be a permanent gallery. The National Museum had already organized galleries and there was no place for such a large exhibition. However, the political changes at the beginning of the 1970s, after the workers strikes in 1971 and the activity of the Polish independence movement, contributed to the partial liberalization of cultural life in the country.[62] Subsequently, the communist authorities allowed for the reconstruction of the royal castle in Warsaw. Stanisław Lorenz, director of the National Museum in Warsaw, decided to organize a permanent gallery. In order to find a place, it was decided that the decorative art gallery was to be closed. The new exhibition included paintings and fragments of stone decorations from the cathedral and was opened in 1972 (Fig. 16). A mock-up is also shown, but marked only with paintings brought to Warsaw. A team led by Józef Gaza carried out the restoration and adaptation work. In the same year, the Second International Nubiology

▲ Fig. 19. *St. Epiphanius of Salamis in the collections of the National Museum in Warsaw.*
Source: National Museum in Warsaw.

Conference was held in Warsaw. The Society for Nubian Studies was then established, and Professor Michałowski was the first president of this association.

Michałowski, encouraged by the successes of his discoveries in Sudan from 1964, then conducted archaeological excavations at a second site in Old Dongola.[63] According to his publications, no excavations had ever been carried out there.[64] However, in the Francis Griffith Archive in Oxford we can see the plans of churches in this important city in the history of Nubia.

In 1974, a monograph of the paintings brought to Warsaw was published.[65] But there are no paintings from the National Museum of Sudan in this monograph. Michałowski established an initial chronology of changes of interior in the cathedral in Faras. During the 4th campaign, after dismantling the wall paintings and the walls of the cathedral that were added over the centuries, the remains of the palace of the kings of Nomadia were discovered. Since it was known that the dam would flood the site, archaeologists were able to level the layers that had formed over the centuries to find the oldest structures. It turned out that there are remains of a small church under the palace. According to Michałowski, it was in the period when Empress Theodora sent the priest Julianos to Africa that the oldest Christian building was erected.[66] After years of trying to reconstruct the subsequent stages of the cathedral's rebuilding, it was possible to learn the history of the monument. The book drew the conclusion of the results of the research published so far, mainly by Kazimierz Michałowski. For the first time, Polish readers could learn about the archaeological excavations. Its English and French versions allowed for further comparative research. In addition, publications on the iconography of Tadeusz Dobrzeniecki and books by the Italian researcher Giovanni Vantini complemented the research so far.[67]

The paintings have been divided into two groups. Those in Warsaw became the subject of further analyses, and those from Khartoum remained forgotten in their cases of crapes for many years. The ones in Warsaw, severely exposed to daylight between 1972 and 2008, only partially filtered by blinds, slowly faded. Those from Sudan have benefitted from conservation after many years and some of these are now on display in the National Museum of Sudan. They are quite different; however, different backgrounds, different exposure methods, and lighting do not allow for in-depth comparative research. Perhaps Gester's photographic documentation made in daylight imitation would allow for a good comparative analysis.

Old documentation showing entire walls with fragments of paintings and plaster chips has been completely forgotten. Photographs taken in situ allow us to analyse several layers of painting decoration. In addition, the original slides of the Swiss photographer Georg Gester show the real colours, which are essential for stylistic research.

Over the next decades, individual exhibitions were presented in the context of deliberations on iconography (St. Epiphanius of Salamis, Fig. 19, St. John Chrysostom). Sometimes a group of representations on a similar subject (portraits of bishops, archangels, mural paintings as imagination of icons, Fig. 18) were analysed in the context of changes in iconography. During the conference in 2016, Magdalena Łaptaś proposed a comparative research between Byzantine and Nubian paintings and the results were published the following year.[68]

Researchers tried to group the paintings and date them. Sometimes they analyse the ornamentation. Sometimes they try to juxtapose them in the context of repeating the same colour sets.[69] Wall paintings influenced by the Faras School were discovered elsewhere in Dongola and Banganarti. They are often of lower artistic quality, and some of them were painted by non-professionals. The traces of inscriptions on the walls, as well as small paintings with inscriptions, testify that church users treated them as a place to express their thoughts and paint small compositions on the walls.[70]

For the first time, the monograph of the architecture of Włodzimierz Godlewski's cathedral contains the grafitti of the entire walls, with marked wall paintings transferred to Warsaw and Khartoum.[71] However, the question of the iconographic program of the entire interior still remains, and above all, the question of the number of layers of repainting. The issue of dating the murals is still open to debate. Given these considerations, one should refer to studies from the beginning of the 21st century and to

documentation of monuments from the Christian Nubia, now in collections around the world.

Contemporary Byzantinology diverges from the reconstruction of monuments on the basis of archival records, descriptions, excavation reports, or many years of scientific correspondence. Many monuments have been destroyed over the last hundred years. This happened not only in Faras, but in other places across Christian Nubia and neighbouring countries.

Notes:

1 Rybicki1982, p. 176-180.

2 Ambroziak 2016, p. 7-17.

3 Davis 2001, p. 9-10.

4 Meskell 2018, p. 1-27.

5 Bernhard 1960, p. 11.

6 Meskell 2018, p. 49.

7 Michałowski 1983, p. 73-74. The official opening of the institute was in April 1960. See: Kucharczyk 2019, p. 17.

8 Michałowski 1983, p. 90.

9 Meskell 2018, p. 33.

10 https://www.penn.museum/about-collections/curatorial-sections/egyptian-section

11 Mileham 1910.

12 Gardiner, 1934, p. 77.

13 The documents relating to this mission are kept in the Griffith Institute Archive at the University of Oxford. We can identify objects from Faras based on the information they contain. See: Whitehouse 2009.

14 Griffith discovered the historical name of Faras/ Pakhoras. See: Griffith 1925, p. 262.

15 See: Jakobielski 2017, p. 19- 21.

16 Michałowski 1983, p. 158.

17 Michałowski 1983, p. 160.

18 Michałowski 1983, p. 257.

19 Meskell 2018, p. 38.

20 Michałowski 1983, p. 161.

21 Michałowski 1983, p. 163, Fig. 80.

22 Jędrzejewska 1965, p. 217.

23 Michałowski 1983, p. 163.

24 Michałowski 1983, p. 258.

25 Jędrzejewska 1966, p. 204-206.

26 Tiunin 1954, p. 43-46.

27 Jędrzejewska 1966, p. 221.

28 Michałowski 1983, p. 164.

29 Michałowski 1962, p. 3-8.

30 Griffith 1926, p. 25-93, 1927, p. 57-100.

31 Michałowski 1962b, pp. 97-106; Michałowski 1965, p. 88 and 98-106.

32 Dobrzeniecki 1974, p. 64-82; Dobrzeniecki 1987, p. 49-75.

33 Michałowski 1962c.

34 Chronique 1963, p. 60.

35 Gester 1962, p. 24.

36 Michałowski 1983, p. 166.

37 *Koptische Kunst* 1963, p. 383-383, no. 472-473.

38 Michałowski 1963, p. 33.

39 Michałowski 1964, no. 1, p. 17-24; Michałowski 1965, p. 106-113.

40 Michałowski 1983, p. 166.

41 Michałowski 1983, p. 168.

42 Gerster 1964, p. 20-26.

43 Gerster 1964, p. 20.

44 Meskell 2018, p. 246.

45 Adams 2013, p. 151.

46 Chronique 1965, no. 2-3, p. 77.

47 Michałowski 1966, p. 198.

48 Brandys 1965. Cf. Michałowski 1966a, p. 200; Michałowski 1966b.

49 Michałowski 1983, p. 160.

50 Gester 1964b.

51 Michałowski 1967.

52 Michałowski 1974, p. 28.

53 Cieplak 1969, p. 24-26.

54 Davis 2001, p. 10-11.

55 Wojtyła 1998, pp. 10-11.

56 Michałowski 1966, p. 200.

57 Chronique 1968, no. 2, p. 70; Brandys 1968, p. 13-19.

58 Chronique 1969, p. 71.

59 *Faras* 1969.

60 *Faras* 1970.

61 *Nubische Kunst aus Faras* 1970. Cf. *Chronique* 1970, p. 122; Gąsowska 1974, p. 15, 19.

62 Davis 2001, p. 13. Cf. Chrypiński 1973, p. 36-51.

63 Michałowski 1983, p. 182.

64 Michałowski 1983, p. 183.

65 Michałowski 1974, *passim*.

66 Michałowski 1983, p. 181.

67 Vantini 1970; Vantini 1975.

68 Łaptaś 2019, p. 7-11.

69 The bibliography and summary of the iconographic and stylistic analyses can be found in the catalogue of mural paintings from Faras/Pakhoras. See: Jakobielski 2017.

70 Woźniak 2019.

71 Godlewski 2006.

Bibliographical Abbreviations:

Adams 2017 – William Y. Adams, "From Nubia to Arizona – and Back; or, Reisner comes Home", *Sudan & Nubia*, 17 (2013), p. 149-153.

Ambroziak 2016 – Lidia Ambroziak, "Exposition 'Fouilles égyptiennes' au Musée National de Varsovie, 1937", *Études et Travaux*, XXIX (2016), p. 7-17.

Bernhard 1960 – Maria Ludwika Bernhard, *Sztuka starożytna z Muzeum Luwru*, Warszawa 1960.

Brandys 1965 – Henryk Brandys, "Wystawa polskich wykopalisk z Faras", *Przegląd Artystyczny*, 26 (1965), p. 13-19.

Brandys 1968 – Henryk Brandys, "Wykopaliska polskich wykopalisk z Faras", *Przegląd Artystyczny*, 2/42 (1968), p. 13-19.

Chronique 1963 – "Chronique (juillet – décembre 1962)", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 4 (1963), 1, p. 60-63.

Chronique 1965 – "Chronique (1964)", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 6 (1965), 2-3, p. 75-84.

Chronique 1968 – "Chronique (1967)", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 9 (1968), 2, p. 50-59.

Chronique 1969 – "Chronique (1968)", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 10 (1969), 2-3, p. 69-80.

Chronique 1970 – "Chronique (1969)", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 11 (1970), 4, p. 118-128.

Chrypiński 1973 – Wincent C. Chrypiński, "Political Change under Gierek", *Canadian Slavonic Papers*, 15 (1973), 1/2, p. 36-51.

Cieplak 1969 – Tadeusz Cieplak, "Church and State in People's Poland", *Polish American Studies*, 26 (1969), 2, p. 24-26.

Davis 2001 – Norman Davis, *Heart of Europe in the Past in Poland's Present*, Oxford 2001.

Dobrzeniecki 1974 – Tadeusz Dobrzeniecki, "Maiestas Crucis in the Mural Paintings of the Faras Cathedral", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 15 (1974), p. 64-82.

Dobrzeniecki 1987 – Tadeusz Dobrzeniecki, "St. Anne from Faras in the National Museum in Warsaw", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 28 (1987), p. 49-75.

Faras 1968 – *Faras, National Museum Warschau*, Berlin 1968.

Faras 1969 – *Das Wunder aus Faras*, Essen 1969.

Faras 1970 – *Faras, christliche Fresken aus Nubien*, Zürich 1970.

Gardiner 1934 – Alan H. Gardiner, "Francis Llewellyn Griffith", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 20 (1934), 1/2, p. 71-77.

Gąsowska 1973 – Barbara Gąsowska, "Kazimierz Michałowski", in *Archeologia Palestyny*, dir. Ludwik Stefaniak, Poznań 1973, p. 11-19.

Gester 1962 – Georg Gester, "Der Erzengel im Wüstensand. Die wichtigsten Endeckungen bei den jungsten Ausgrabungen zwischen Assuan und Wadi Halfa", *Neue Züricher Zeitung*, 3930/6, Samstag 13 Oktober 1962, p. 24.

Gester 1964a – Georg Gerster, "Faras. Incomparable Gallery of 169 Frescos", *Courier de l'UNESCO*, 17 (1964), December, p. 20-26.

Gester 1964b – Georg Gester, *Nubien: Goldland am Nil*, Zürich, Stuttgart 1964.

Godlewski 2006 – Włodzimierz Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals*, Warsaw 2006.

Griffith 1925 – Francis Llewellyn Griffith, "Pakhoras – Bakharâs – Faras in Geography and History', *The Journal of Egyptian Archaeology*, 11 (1925), 3/4, p. 259-268.

Griffith 1926 – Francis Llewellyn Griffith, "Oxford Excavations in Nubia", *Annals of Archaeology and Anthropology*, Liverpool, 13 (1926), p. 25-93; 14 (1927), p. 57-100.

Jakobielski 2017 – Stefan Jakobielski with Małgorzata Martens-Czarnecka, Magdalena Łaptaś, Bożena Mierzejewska, Bożena Rostkowska, *Pachoras – Faras. The Wall Paintings from the Cathedral of Aetios, Paulos and Petros* [= PAM Monograph Series 4], Warsaw 2017.

Jędrzejewska 1965 – Hanna Jędrzejewska, "Konserwacja dwóch malowideł ściennych z Faras", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, IX (1965), p. 217-261.

Jędrzejewska 1966 – Hanna Jędrzejewska, "The Warsaw National Museum: conservation of the mural-paintings from Faras", *Museum*, XX, 1966, 3, p. 204-206.

Koptische Kunst 1963 – *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Recklingausen 1963.

Kucharczyk 2019 – Renata Kucharczyk, "The PCMA UW Research Centre in Cairo: 60 years in the field", *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 28 (2019), 2, p. 15-20.

Łaptaś 2019 – Magdalena Łaptaś, "Introduction", in *Nubia Christiana*, vol. II, Warsaw 2019, p. 7-11.

Meskell 2018 – Lynn Meskell, *A Future in Ruins. UNESCO, World Heritage, and the Dram of Peace*, Oxford 2018.

Michałowski 1962a – K. Michałowski, "Peintures chretiennes du VII[e] siècle a Faras', *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 3 (1962), 1, p. 3-8.

Michałowski 1962b – K. Michałowski, "Nouveles peintures de Faras", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 3 (1962), 4, p. 97-106.

Michałowski 1962c – Kazimierz Michałowski, *Faras: Fouilles polonaises, 1961*, Varsovie 1962.

Michałowski 1963 – Kazimierz Michałowski, "Note sur la chronologie des peintures murales à Faras", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 4 (1963), 2, p. 33.

Michałowski 1964 – [Kazimierz Michałowski], "Recent Polish Excavations in Sudan", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 5 (1964), 1, p. 17-24.

Michałowski 1965 – Kazimierz Michałowski, *Faras: Fouilles polonaises, 1961-1962*, Varsovie 1965.

Michałowski 1967 – Kazimierz Michałowski, *Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Zürich 1967.

Michałowski 1966a – Kazimierz Michałowski, "Musée national de Varsovie : la nouvelle section d'art copto-byzantin", *Museum*, XIX (1966), 3, p. 201-203.

Michałowski 1966b – Kazimierz Michałowski, "The Warsaw National Museum. The New Section of Copto-Byzantine Art", *Museum*, XIX (1966), 3, p. 198-200.

Michałowski 1983 – Kazimierz Michałowski, *Od Edfu do Faras*, Warszawa 1983.

Mileham 1910 – Geoffrey S. Mileham, *Churches in Lower Nubia*, Philadelphia 1910.

Nubische Kunst aus Faras 1970 – *Nubische Kunst aus Faras*, Wien 1979.

Rybicki 1982 – Kazimierz Rybicki, "Kazimierz Michałowski's Contribution to International Archaeology", *The Polish Review*, 27 (1982), 3/4, p. 176-180.

Tiunin 1954 – Konstanty Tiunin, "Rozdzielanie malowideł ściennych: z prac konserwatorskich Pracowni Konserwacji Zabytków prowadzonych w Czerwińsku", *Ochrona Zabytków*, 24 (1954), 7/1, p. 43-46.

Vantini 1970 – John Vantini, *The excavations at Faras: a contribution to the history of Christian Nubia* [Collana di Studii Africani dei Missionari Comboniani. Museum Combonianum, vol. 24], Bologna 1970.

Vantini 1975 – Giovanni Vantini, *Oriental Sources concerning Nubia*, Heildelberg, Warsaw 1975.

Whitehouse 2009 – Helen Whitehouse, *Ancient Egypt and Nubia in the Ashmolean Museum*, Oxford 2009.

Wojtyła 1998 – Karol Wojtyła, *Nauczyciel i Pasterz*, vol. II, Rome 1998.

Woźniak 2019 – Magdalena Woźniak, *Études des peintures murales médiévales soudanaises de 1963 à nos jours – Essai d'historiographie* (= *Afrique*, 10), 2019, https://journals.openedition.org/afriques/2373.

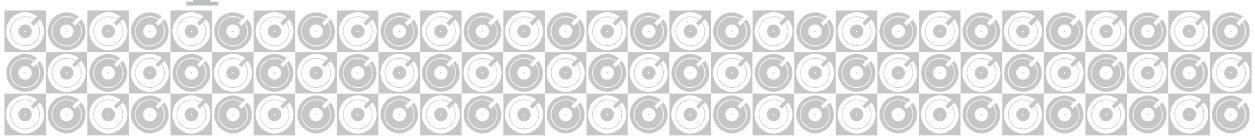
Linguistic supervision:

Ileana Sasu (*Interactions culturelles et discursives* / ICD EA 6297, Université de Tours, Tours);
Caroline Boddy (Sanctuary Group, Worcester, UK).

Peer-reviewed by:

Mat Immerzeel (International Studies, Leiden University / Paul van Moorsel Centre, Vrije Universiteit, Amsterdam);
Tania Tribe (Centre of African Studies, School of Oriental and African Studies, University of London);
Alin Suciu (Akademie der Wissenschaften zu Göttingen).

snapshots



instantanés

Revealing the History of the Objects A Synergy between Restorers and Chemists
(RICONTRANS Project Research)

The 'life' of an object (the date of creation and its 'adventure' throughout time) can be revealed through a masterly interplay of historical, conservation, and scientific investigation. This is why a fruitful collaboration between chemists and restorers within the RICONTRANS Project (*Visual Culture, Piety and Propaganda: Transfer and Reception of Russian Religious Art in the Balkans and the Eastern Mediterranean (16th-early 20th c.)* has been initiated, in order to gain new insights into the phenomenon of the transfer and reception of Russian iconography in Transylvania.

Within the main RICONTRANS research team, and with a special focus on the restorer's challenges, we set several specific research objectives which could contribute to the understanding of the process of transfer and reception of Russian religious art in Transylvania, such as:

— To trace some specific technical elements that can provide a better understanding of the Russian icon phenomenon.

— To make a comparative analysis that can provide more information regarding not only the technique of painting (and based on that, to date the icon), but also provide information about the phenomenon of transfer and reception of the Russian art, from a stylistic and technique point of view.

— To develop a framework that can be adapted to fit the problems of restoration.

— To map the chemistry of icons in order to investigate age and provenance, as well as some of the secrets of the icon painters.

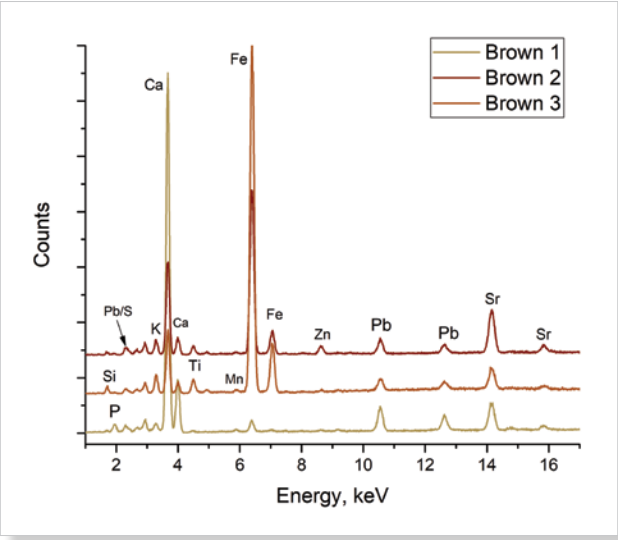
◀ *The icon of 'Saint Nicholas' after its restoration.*
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

▼ *Investigating the icon of 'The Resurrection with Feasts'.*
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

Out of the 23 Russian icons owned by the National Museum of the Union Alba Iulia, seven icons were selected for investigations using advanced non-invasive techniques: optical microscopy (surface analysis), XRF spectroscopy (elemental analysis), Raman and FTIR spectroscopy (molecular structure analysis). Both ATR (Attenuated Total Reflection) and transmission FTIR were employed, depending on the availability of the micro-samples. Seven micro-samples have already been investigated: four are from Russian icons which recently entered the collection of National Museum of the Union Alba Iulia, as a donation; three belonged to Transylvanian parish churches and entered the museum collection in the '80s. Two of these present similar stylistic features, while the third one is stylistically different, even though its execution technique seems rather similar.

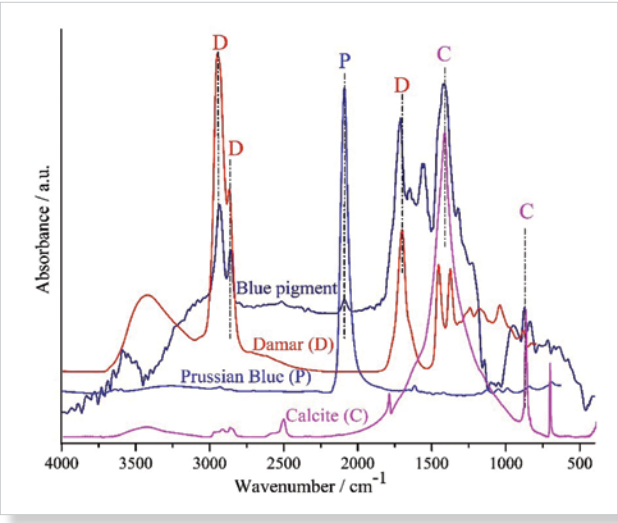
XRF spectra of brown hues used in the icon of Saint Nicholas suggest that Brown 2 and Brown 3 hues were obtained by mixing yellow-brown ochre (Sienna) / red ochre, while Brown 1 is most probably yellow ochre mixed with bone black.

Credits: ARCH Lab—RICONTRANS.



FTIR spectrum (dark blue) of a micro-sample from the icon of Saint Nicholas showing the absorption bands specific to Prussian blue (P), calcite (C) and a varnish, probably damar (D). Spectra of damar Prussian blue (blue), damar (red) and calcite (magenta) from Infrared & Raman Users Group (IRUG) database are presented for comparison.

Credits: ARCH Lab—RICONTRANS.



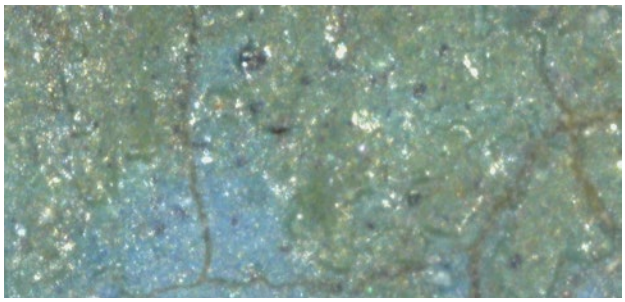
Our first objective regarding the Russian icons from the Transylvanian parish churches was to elucidate the question of provenance: are they objects of transfer or were they locally made as a result of the old Russian painting technique transfer? A comparison between the technique and materials used in the Russian icons brought from Russia and the ones from Transylvania has therefore been made. The interpretation of analytical results provided many of the answers we were looking for, all while opening new questions and suggesting new ways to improve our analytical protocol. These preliminary results were made public in the 4th edition of the *Museikon Restoration Workshop*, with a panel focusing on "Approaches and challenges in the restoration of Russian icons". They are to be integrated with new and complementary analytical data, and will be published in the proceedings of the *Workshop*.

Investigating the icon of 'The Resurrection with Feasts'.
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

Investigating the icon of 'The Fiery Ascent of Saint Elijah'.
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

Restoration the icon of 'Saint Nicholas.
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

Microscopic view of surface painted in blue on the same icon.
Credits: ARCH Lab—RICONTRANS.



This short article is meant to emphasize the unparalleled potential of integrated approaches of artistic and historical artefacts in the discovery of new, sometimes unexpected, material aspects that open new investigation venues for research carried out by historians, art historians, iconographers, conservators and restorers alike.

Dumitrița Daniela Filip
Cristina Carșote
Emanuel Hadîmbu
Iulia Maria Caniola
Simona Maria Păunescu
Elena Badea

▲ *Cleaning tests for the restoration the icon of 'Saint Nicholas.*
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

◥ *General view of the icon of 'The Mother of God Who Shows the Way (Hodigetria)' before its restoration.*
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

◥ *Close-up showing the conservation state of the same icon.*
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

▶ *Close-up showing the conservation state of the same icon.*
Credits: Dumitrița Daniela Filip—RICONTRANS.

▲ *Five members of the team.*

DUMITRIȚA DANIELA FILIP is a restorer at National Museum of Union in Alba Iulia. Her PhD dissertation concerns the iconography of the wooden churches from Maramureș in the 18th century from a historical and theological perspective (iconography as non-discourse theology and a document that reflects its own time and social influences).

CRISTINA CARŞOTE is a senior researcher at the Centre for Scientific Research and Investigation of the National Museum of Romanian History in Bucharest. She holds a PhD in chemistry on assessing damage caused to collagen-based artefacts. Her main activity concerns the research of organic materials in museum objects.

EMANUEL HADÎMBU is a junior researcher at the Advanced Research for Cultural Heritage Laboratory (ARCH Lab), National Research & Development Institute for Textiles and Leather, ICPI Division, Bucharest. His MSc degree concerns halloysite nanotubes as innovative consolidants for historical leather.

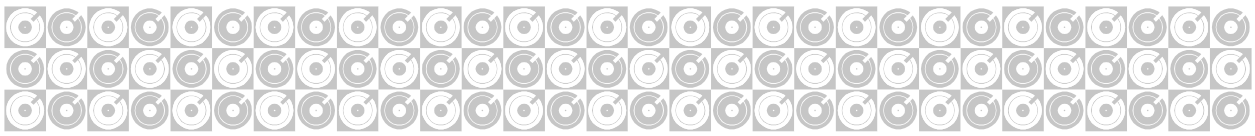
IULIA MARIA CANIOLA is a junior researcher at the Advanced Research for Cultural Heritage Laboratory (ARCH Lab), National Research & Development Institute for Textiles and Leather, ICPI Division, Bucharest. Her MSc degree concerns damage assessment for parchment manuscripts.

SIMONA MARIA PĂUNESCU is a junior researcher at the Advanced Research for Cultural Heritage Laboratory (ARCH Lab), National Research & Development Institute for Textiles and Leather, ICPI Division, Bucharest. Her MSc degree concerns new conservation materials and techniques for leather affected by red rot.

ELENA BADEA is a senior researcher at the National R&D Institute for Textiles & Leather (INCDTP), Bucharest, where she coordinates the Advanced Research in Cultural Heritage Laboratory (ARCH Lab). She is Associate Professor at the Faculty of Sciences of the University of Craiova. Since 2002 she collaborated with the departments of chemistry and humanistic studies in the University of Turin, and coordinated international projects on evaluating holdings of parchment documents.

ACKNOWLEDGMENT: Research contract no. 1428/12.04.2021 within ERC Research project RICOTRANS (ERC GA no 818791). This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme. (Grant Agreement No. 818791).

echoes



échos

RITRATTI D'ORO E D'ARGENTO

Palazzo Madama – *Sala Atelier*
Piazza Castello – Torino
mostra: 5 febbraio – 31 agosto 2021

Nata come una scommessa in tempo di emergenza sanitaria, la mostra *Ritratti d'oro e d'argento* ha raccolto a Torino alcune delle più significative testimonianze di reliquiari a testa dell'area Piemonte, Valle d'Aosta, Svizzera e Savoia, databili entro un arco temporale che va dal XIII al XVI secolo. Le 18 opere – disposte in successione cronologica nelle vetrine storiche di *Sala Atelier* – testimoniano la fortuna di questa tipologia di reliquiario antropomorfo nell'arco alpino da imputare verosimilmente alla presenza di modelli "illustri" oggi perduti e alla buona disponibilità di materie prime. È evidente l'alternanza e talvolta l'intreccio di due tendenze principali dal punto formale, una più orientata verso la rappresentazione ieratica e distaccata, l'altra più interessata al ritratto e alla ricerca dei particolari della fisionomia o dell'abbigliamento.

La mostra è stata curata da Simonetta Castronovo e ha goduto di un buon successo di presenze e critica grazie all'approccio scientifico rigoroso ma veicolato in chiave accessibile al grande pubblico.

Una seconda sede della mostra – anch'essa nata nell'ambito dei progetti di ricerca della rete internazionale *Art médiéval dans les Alpes* – è stata allestita ad Aosta, al Museo del Tesoro della Cattedrale.

Organizzazione e allestimento della mostra nella Sala Atelier *del Palazzo Madama di Torino.*

Orafo francese, Busto reliquiario di san Mauro, *1450 ca.; 1745 (stemma di Susa e mitria). Rame dorato (busto) e argento sbalzato e cesellato e in parte dorato (volto); bronzo dorato (quattro piedini in forma di leone). Susa, Museo Diocesano d'Arte Sacra (dal Tesoro della Cattedrale di San Giusto)*

Bottega del Valais, Busto reliquiario di san Maurizio, *metà XV secolo. Legno di tiglio intagliato, dipinto dorato e argentato. Bagnes, chiesa parrocchiale di Saint-Maurice*

▲ *Orafo piemontese,* Busto reliquiario di santa Giustina da Padova, *seconda metà XV secolo. Rame sbalzato, inciso, cesellato e dorato; argento sbalzato e cesellato; bronzo fuso e dorato. Vicoforte (CN), Monastero di Santa Chiara*

◀ *Orafo lombardo (?),* Busto reliquiario di san Venanzio, *metà XV secolo. Lega di stagno e piombo in fusione, poi sbalzata, cesellata e dorata. Sarezzano (AL), Oratorio della Madonna Addolorata.*

▶ *Orafo piemontese o lombardo,* Capo reliquiario di san Giorgio, *fine XIV secolo. Argento sbalzato, cesellato, dorato; smalto traslucido; perle; paste vitree; granati. Chieri, Chiesa di San Giorgio Martire.*

La mostra è corredata da due cataloghi: il primo, a cura di Simonetta Castronovo e Viviana Vallet, edito dall'Artistica Editrice, raccoglie le schede delle opere in mostra a Torino e ad Aosta; il secondo volume di studi, in francese ed edito da Silvana Editoriale, riunisce invece gli interventi di tutti i musei – italiani, francesi e svizzeri – che hanno partecipato al progetto, con saggi sull'oreficeria, le vetrate e il mobilio intagliato nell'antico ducato di Savoia.

s. Georgii m.

ZAVIRI ISPOD
DANTEOVI KRUGOVI U DOBA KORONE

DANTEOVI KRUGOVI U DOBA KORONE
DANTE'S CIRCLES IN THE TIME OF CORONA

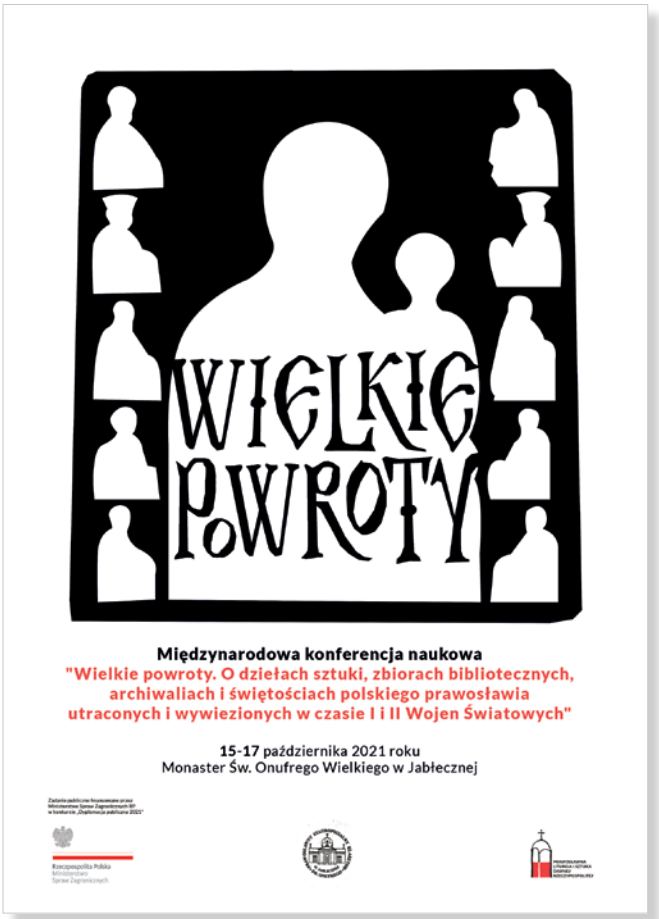
Galerija Kurija Muzeja Prigorja
(Gallery of the Curia, Museum of Prigorje)
Zagreb, 2-20 September 2021

September 2021 marked the 700th anniversary of the death of Dante Alighieri, one of the greatest poets of the Middle Ages. The *Divine Comedy* is undoubtedly a timeless classic, ideal for this situation. From the very beginning, the author was in the 'dark forest', lost, scared for his life, and filled with horror. The COVID-19 pandemic has dragged the entire world population into its circles of hell. Life was suspended, marked by anxiety, and we lived personal and collective (human and professional) dramas. These feelings have taken us out of almost everything we know and love. During his journey, Dante wondered whether his destiny would forever remain trapped in the circles of hell and captivity would become a copy of reality, but he never abandoned his human empathy, he rose reborn and purified when he 'came out to see the stars'. His story teaches us about new beginnings, approaches, and priorities. In this light, the exhibition of the Kranj Fine Arts Society explored the personal paths of separation and self-discovery of the participating artists, presenting their journey through their own circles of identity crisis, as frightened beings, crucified between heaven and hell. Artists lived isolated in the spaces of their studios and were forced to explore the depths of compassion for the screaming world that passed through purgatory as it stumbled upon its indifference and universally accepted egoism. The exhibition was the result of a long-term fruitful international cooperation between the Kranj Fine Arts Society (Slovenia) and the Croatian Association of Fine Artists and Art Critics. It presented the works of 18 artists from Carniola: paintings, graphics, videos, and sculptures.

Irena Gayatri Horvat

The opening of the exhibition. Credits: Lojze Kalinšek.

EASTERN ART CONFERENCES



The autumn of 2021 was exceptionally rich in conferences devoted to the art of the Eastern Church.

On 9-11 September, the second workshop of the ERC RICONTRANS project took place at the University of Belgrade, at Faculty of Philosophy. The main topic was the transfer of the Russian icons and religious artefacts to the Balkans and to the East Mediterranean.

On 8-9 October, a conference devoted to the historical background of the Baltic Region took place in Gdańsk, co-hosted by scientists from Gdańsk University and the University of Cambridge. Two papers devoted to Orthodox art were presented there.

On 15-17 October, a conference entitled "Great returns" was organized in the Orthodox Monastery in Jabłeczna. It was devoted to the migrations of monuments, architecture, and the whole heritage of the Orthodox Church in Poland—lost, in some cases found and sometimes scientifically studied. Two world wars have cruelly treated this heritage, leading to its destruction and 'distraction', and its fate often remains a mystery. Unfortunately, mistreatment of this heritage also happened in times of peace due to national and political tensions, hence the urgent need to focus efforts from Central and Eastern Europe to develop its research. The papers also reveal a panorama of the 'golden' 16th century, when Polish Orthodoxy flourished, and cultivated close relationships with monasteries in Mt. Athos and Moldavia, among others.

On 27-29 October, the Bulgarian Academy of Sciences in Sofia organized a conference dedicated to the Cyrillo-Methodian Tradition in Central Europe: its sources, reception and the revival of interest in this phenomenon in modern times.

On 4 November, the National Museum in Przemyśl organized a conference, the second from a cycle devoted to the architecture of Eastern Churches and their equipment, primarily within the historical Land of Przemyśl. Several dozen papers significantly contributed to the dissemination of the research on churches now lost, and reconstructed their appearance based on visiting acts, archival data, and old photos.

On 22-25 November, the conference entitled "Germania Slavica Versus Polonia Ruthenica" was organized by the Institute of Archaeology of the University in Rzeszów, the Institute for the History and Culture of Eastern Europe (GWZO) in Leipzig, the Institute of Archeology and Ethnology of the Polish Academy of Sciences, the Institute of the History of the National Academy of Sciences in Belarus (Институт истории Национальной академии наук Беларуси), and I. Kryp'iakevych Institute of Ukrainian Studies (Інститут українознавства імені І. Крип'якевича), when the state of historical and archaeological research was discussed in relation to the phase of Christianization in Central and Eastern Europe.

A conference in Alba Iulia was held at the same time (25-26 November), whose subject focused on the cultural transfer and orthodox art of Transylvania, Wallachia and Moldavia in relation to neighboring countries.

On 27 November, another meeting of the Byzantinist Commission of the Polish Historical Society took place, during which two lectures were traditionally presented. One of them was dedicated to the monetary system of early Byzantium and the other focused on the Byzantine Empire as seen by contemporary Greeks. In addition to other cases, current information on the XXIV International Byzantine Studies (August of 2022, Venice / Padua) was discussed.

Mirosław Piotr Kruk
Ana Dumitran

EXHIBITION
RUSSIAN ICONS IN SERBIAN CULTURE

Faculty of Philosophy, University of Belgrade
9.09 - 24.09.2021

Photo Exhibition Russian Icons in Serbian Culture is part of 2nd RICONTRANS Workshop Icons in Motion: Russian Religious Art, Visual Culture and Collective Identites in the Balkans and the East Mediterranean RICONTRANS project

Author: Nenad Makuljević

Design: Milan Popadić

Team: Irena Ćirović, Ana Kostić Đekić

ИЗЛОЖБА
РУСКЕ ИКОНЕ У СРПСКОЈ КУЛТУРИ

Филозофски факултет, Универзитет у Београду
9.09 - 24.09.2021.

Фото изложба Russian Icons in Serbian Culture приређена је у оквиру 2nd RICONTRANS Workshop Icons in Motion: Russian Religious Art, Visual Culture and Collective Identites in the Balkans and the East Mediterranean

Аутор: Ненад Макуљевић

Ликовно обликовање изложбе: Милан Попадић

Сарадници: Ирена Ћировић, Ана Костић Ђекић

UNA NUOVA STORIA DEI VALDESI

Progetto editoriale in quattro volumi della Società di Studi Valdesi di Torre Pellice (Torino)

Il nome valdese è stato dato successivamente a un'eresia pauperistica medievale, a una Chiesa riformata nel Seicento, a una Chiesa illuminista nel Settecento, a una Chiesa metodista nell'Ottocento e a una Chiesa evangelica del Novecento, la quale, a sua volta, ha contenuto in sé posizioni così diverse come quelle del vecchio cattolicesimo, del liberalismo protestante e delle correnti barthiane. Non esiste pertanto la possibilità di individuare una linea unica e caratterizzante.

Questa affermazione dello storico protestante Giorgio Spini ben delinea la fisionomia indubbiamente cangiante dell'identità valdese nell'attraversare otto secoli e mezzo di storia: l'esteso perimetro cronologico ha abbracciato una grande varietà di espressioni ed esperienze religiose ed umane, sia individuali che collettive, fra loro molto differenziate. È quanto Grado Giovanni Merlo, in una fondamentale opera del 1984, aveva chiamato i "valdismi" (Grado Giovanni Merlo, *Valdesi e valdismi medievali. Itinerari e proposte di ricerca*, Torino, Claudiana, 1984), immettendo nel dibattito storiografico una questione euristica cruciale: è possibile individuare denominatori comuni o una qualche continuità in questa innegabile molteplicità?

Per i secoli medievali si tratta, per di più, di una molteplicità anche denominazionale. Nella documentazione sono, infatti, attestati nomi molto diversi: *pauperes de Lugduno*; *pauperes Spiritu*; *Lugdunenses*; *Leoniste*; *Valdesii*; *Valdenses*; *Valdesiani*; *pauperes Christi*; *pauperes Ultramontani*; *pauperes Lombardi*; *insabbatati*; *dessotulati*; *sandaliati*; *boni homines*; *gente de recognoscentia*; *populus apostolorum*; *cagnardi*; ….

Bibbia manoscritta occitana di provenienza valdese, conservata a Carpentras, Bibliothèque Inguibertine, ms 8, risalente alla fine del XV secolo.

Fonte: *I Valdesi: una storia di fede e di libertà*, a cura di Marco Fratini e Dino Carpanetto, Torino / Torre Pellice, Claudiana / Centro Culturale Valdese, 2020.

Diffusione dei valdesi nell'Europa del medioevo.

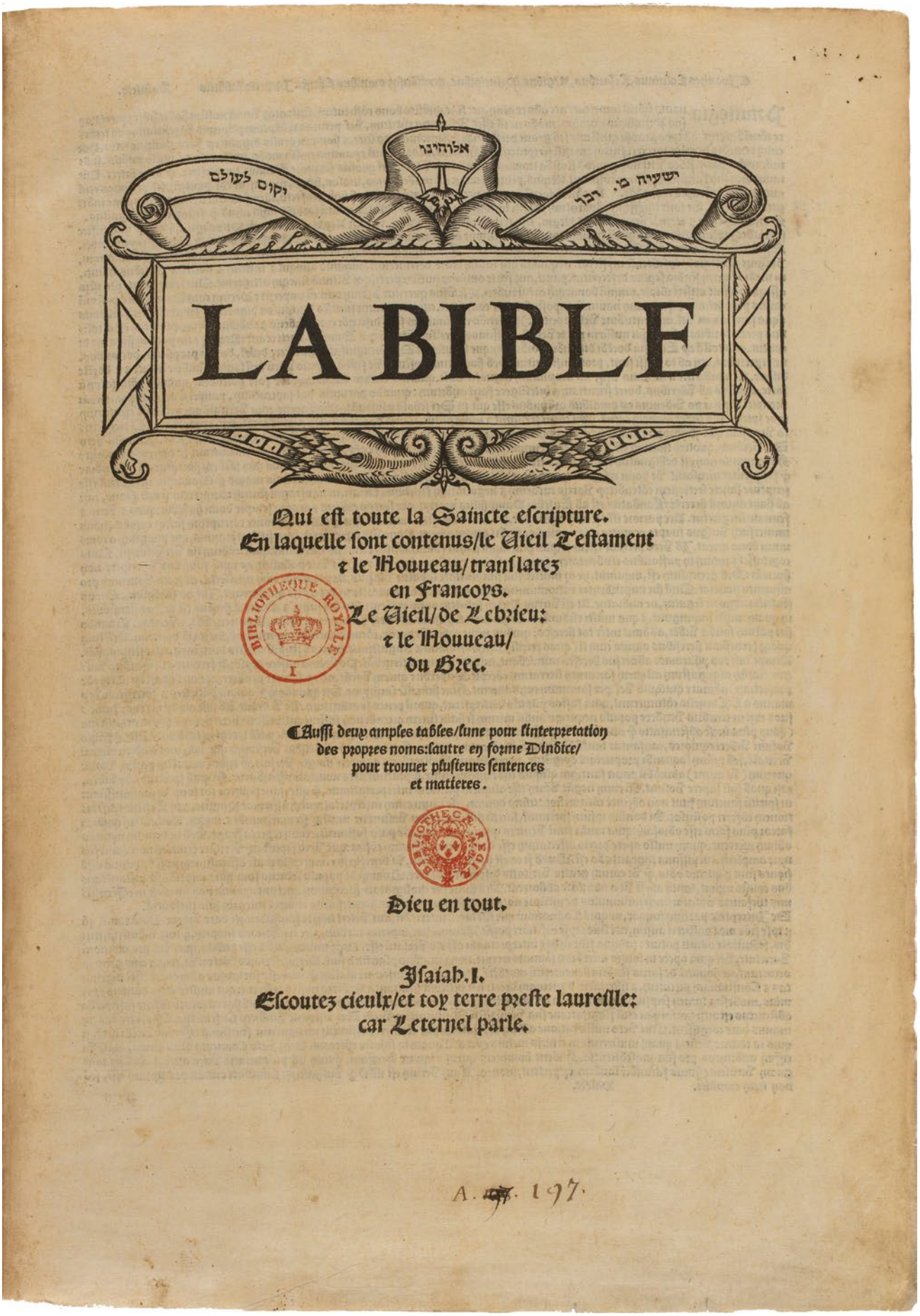
Fonte: Fratini, Carpanetto 2020.

▲ *La* Carta delle Tre Valli di Piemonte *di Valerio Grosso. Realizzata nel 1640, fu poi riprodotta in Jean Leger,* Histoire générale des Eglises Evangéliques ou Vaudoises, Leida 1669.
Fonte: Fratini, Carpanetto 2020 / Torre Pellice, Biblioteca della Società di Studi Valdesi.

Pienamente consapevole di una tale ampiezza e, insieme, di una tale non facile né lineare pluralità, la Società di Studi Valdesi di Torre Pellice (Torino-Italia) ha intrapreso il progetto di realizzare una nuova *Storia dei valdesi* in quattro volumi che, a cinquant'anni di distanza, vada a sostituire quella in tre volumi di Amedeo Molnár, Augusto Armand Hugon, Valdo Vinay, pubblicata fra il 1974 e il 1980 (Amedeo Molnár, Augusto Armand Hugon, Valdo Vinay, *Storia dei valdesi*, Torino, Claudiana, 1974-1980, 3 voll.). Il proposito è di realizzare una narrazione storica che sia scientificamente fondata e solida ma anche sufficientemente accattivante e accessibile e che eviti, inoltre, ogni approccio monolitico-costrittivo, aprendosi invece alla multidisciplinarietà.

Il progetto, sostenuto dalla casa editrice Claudiana, è stato affidato a quattro coordinatori: Francesca Tasca (Medioevo), Susanna Peyronel (prima Età moderna), Gian Paolo Romagnani (Sette-Ottocento), Paolo Naso (Novecento). Sul piano storiografico l'opera si propone una rilettura della storia dei Valdesi in linea con le più recenti acquisizioni della storiografia internazionale, uscendo dai limiti identitari e confessionali ancora, in parte, presenti nella già citata *Storia dei Valdesi* di cinquant'anni fa. Dal secolo scorso a oggi, molti nuovi e recenti studi, che hanno messo in discussione numerosi paradigmi interpretativi della storiografia tradizionale valdese, invitano a ripensare e rinnovare metodi e interpretazioni, rinunciando anzitutto a formare "storici valdesi per i Valdesi", com'era avvenuto nel passato, ma piuttosto stimolando gli storici *tout court* a incrociare la storia di una minoranza con la storia interdisciplinare dell'Italia e dell'Europa.

La minoranza valdese, ancora oggi in Italia rappresentata da una Chiesa, ha attraversato i secoli elaborando identità differenti (*Identità valdesi tra passato e presente. Atti del LV Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia. Torre Pellice, 4-6 settembre 2015*, a cura di Susanna Peyronel, in "Bollettino della Società di Studi Valdesi", 219, 2016). Anche per la storia di questa minoranza – ferma restando l'importanza della storia religiosa, istituzionale, politica, intellettuale finora percorsa, e quella che ancora è necessario percorrere, ad esempio, per quel che riguarda l'incrocio tra storia piemontese e sabauda e sto-


אלוהינו
ישעיה מ. רבו
יקום לעולם
LA BIBLE
Qui eſt toute la Saincte eſcripture.
En laquelle ſont contenus/le Vieil Teſtament
& le Nouueau/ translatez
en Francoys.
Le Vieil/de Lebrieu:
& le Nouueau/
du Grec.
BIBLIOTHEQUE ROYALE
I
CAuſſi deux amples tables/lune pour linterpretation
des propres noms:lautre en forme Dindice/
pour trouuer pluſieurs ſentences
et matieres.
BIBLIOTHECA REGIA PARISIENSIS
Dieu en tout.
Jſaiah.I.
Eſcoutez cieulx/et toy terre preſte laureille:
car Leternel parle.
A. 197.

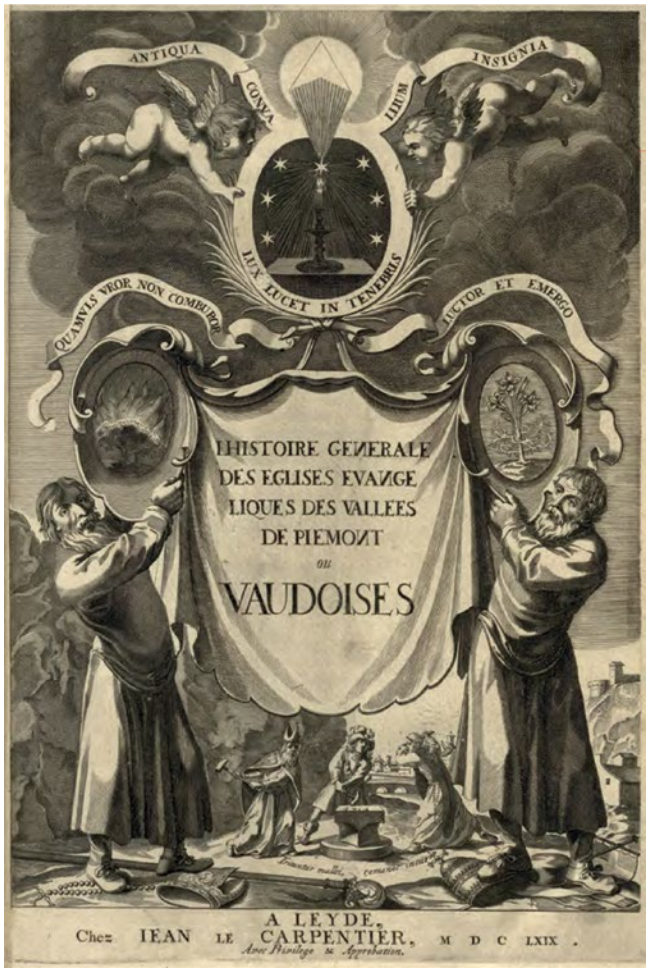
ria valdese – altri ampi spazi si aprono, a contatto con nuovi territori esplorati dalla recente storiografia.

Una nuova storia dei Valdesi intende liberarsi da paratie ormai troppo rigide nella narrazione, per arricchire il quadro della memoria anche con la storia sociale, la storia della cultura materiale, la storia della mentalità, la storia comparativa, la linguistica, e così via. Questa nuova storia vuole inoltre confrontarsi con un quadro storiografico tedesco, francese ed anglosassone già molto maturo, che ha elaborato nuove prospettive per quel che concerne il mondo protestante, dal punto di vista della storia dell'identità culturale, della storia sociale o della storia della coesistenza di confessioni differenti.

Il progetto si propone di mettere in luce gli elementi di discontinuità più che quelli di presunta continuità fra le grandi stagioni della storia valdese, troppo spesso narrata in chiave teleologica (oltre che teologica). Nel primo volume verrà così evidenziata la pluralità dei "valdismi" medievali, dalla radicale conversione del *civis* Valdo di Lione a una vita di libera predicazione e povertà, fino alla Crociata del 1488 che, bandita da Innocenzo VIII e affidata al commissario apostolico Alberto dei Capitani, segnò in modo drammatico le vicende dei Valdesi alpini. Dopo la larga apertura espansiva iniziale, il movimento valdese, caratterizzato da dinamicità e da capacità di adattamento alle trasformazioni ambientali nel tempo e nello spazio, passò al restringimento difensivo, all'arroccamento alpino. Nel secondo volume si tratterà, dunque, della difficile e non scontata adesione alla Riforma del movimento dei *barba*; del delinearsi di una comunità di fede profondamente connessa con uno spazio geografico preciso; del mutamento sociale delle comunità attraverso lo strutturarsi di parrocchie calviniste; delle divisioni e dei conflitti presenti nel mondo valdese negli anni delle persecuzioni seicentesche; delle straordinarie connessioni che la storia dei Valdesi ebbe – fra Cinque e Seicento – con la grande storia europea. Nel terzo volume saranno tratteggiate le novità – a lungo trascurate o mal comprese – della stagione settecentesca: i problemi connessi ai rapporti con i cattolici e alle strategie di convivenza; il mutato quadro in cui le chiese agirono dopo l'emancipazione concessa nel 1848 da re Carlo Alberto; la loro affermazione nell'Italia liberale in un quadro nazionale che vide protagoniste numerose altre denominazioni evangeliche. Nel quarto volume si focalizzeranno le sfide proprie di di una minoranza religiosa nell'Italia novecentesca: dal rapporto con la galassia evangelica, alle relazioni ecumeniche con la chiesa cattolica; dal patrimonio culturale, alle produzioni letterarie e artistiche, all'innologia; dalle opere diaconali al radicamento nel Mezzogiorno; fra guerre, Fascismo, conflitti sociali e tensioni internazionali.

Bibbia "di Olivetano", la cui traduzione e stampa fu finanziata dai valdesi e pubblicata a Neuchâtel dal tipografo Pierre de Vingle nel 1535: La Bible qui est toute la saincte escriture. En laquelle sont contenus, le Vieil Testament & le Nouveau, translatez en Francoys. Le Vieil, de Lebrieu: et le Nouveau, du Grec. Aussi deux amples tables, une pour linterpretation des propres noms: lautre en forme Dindice, pour trouver plusieurs sentences et matieres.

Fonte: Wikimedia Commons.



L'Histoire générale des Églises Évangeliques des vallées du Piémont ou Vaudoises *del pastore valdese Jean Léger (Leida: Jean le Carpentier, 1669). Illustrazione di copertina: due* barba *valdesi sostengono la verità del Vangelo nonostante l'implacabilità del clero contro la Chiesa Valdese.*

Fonte: Fratini, Carpanetto 2020 / Torre Pellice, Biblioteca della Società di Studi Valdesi.

Il nuovo quadro religioso e culturale delineato dall'Italia repubblicana e contemporanea non va achiudere un processo ma piuttosto segna un cambiamento importante anche per la comunità valdese, all'interno di un mondo divenuto sempre più pluralista.

L'opera complessiva si organizza in base ad un allestimento testuale stratificato e differenziato. Ciascuno dei quattro volumi ospita al proprio interno tre diverse tipologie testuali: ci sono testi introduttivi generali ai capitoli, che delineano grandi quadri-grandi temi; a questi testi generali seguono poi testi più brevi (forse impropriamente definibili come "schede") che offrono approfondimenti su case study o su documenti nodali, o che propongono sintesi su dibattiti. Infine, nella sezione "Attraverso i secoli", saggi diacronici affrontano temi trasversali di lunga durata. Questo triplice livello tipologico-testuale (saggio; scheda; tema trasversale diacronico) si interseca poi con una struttura complessiva che articola omogeneamente ognuno dei quattro volumi in due grandi parti.

Si tratta di un'impresa complessa, che coinvolge nell'insieme oltre un centinaio di studiosi e studiose. Un'opera inevitabilmente piuttosto onerosa sul piano finanziario e su quello editoriale, destinata a giungere a compimento nel 2024, anno dell'ottocentocinquantesimo anniversario della conversione religiosa di Valdo, il cittadino di Lione che, scegliendo una vita di libera predicazione e di pauperismo radicale, volle rinnovare la missione apostolica delle origini cristiane.

Francesca Tasca
per la Società di Studi Valdesi

NODES – NETWORKS OF DEVOTION

The selection of saints as marker of religious identity in Post-Byzantine Moldavian representations (wall-paintings and texts)

The project proposes a case study of a well-defined corpus: the portraits of saints in Moldavian religious monuments, *c.*1490-*c.*1530 (a part of the iconographic program usually overlooked by local scholarship), with a view at elaborating a methodology for the study of South-Eastern European cultural transfers. We aim to investigate the peculiar selections of saints, contextualizing them within the Moldavian monastic culture and spirituality during the late 15th and early 16th centuries, on the one hand, and within the already inventoried Late and Post-Byzantine pictorial tradition from the Balkans, on the other hand. We also intend to address the revival of Late Byzantine spirituality in Moldavia during the 18th century in order to demonstrate continuity over time in the Post-Byzantine centuries. Our common goal is to explain the peculiar local selections of saints, assessing them either as a result of specific devotions in the monastic milieu, or as a specific workshop tradition that could hint at the circulation of pictorial models.

Our research stems from a shared interest in the field of iconography, which led the art historians of the team to focus on certain details of the monumental programs of Late Medieval Moldavia. During individual on-site documentation visits, we noted unusual selections in the row of iconic portraits within all compartments of the monuments. In the case of apsidal programs, one might point at the presence of Pope Sylvester in central positions, or the inclusion of bishops from the early patristic timeframe (Bedros 2012). In the case of the naos (Iacubovschi 2014), the selection of martyrs involves striking figures such as the Persian saints Dadas and Gobdelas, and the enigmatic 'John the Persian Emperor' (Costea 2008). The western spaces (funeral chambers / nartheka) display holy monks and women and offer equally surprising selections: on the one hand, early founders of monastic life (Evagrius, Rabula), defenders of holy icons (Stephen the Young, Nicetas the Confessor), infrequent presences (Barbarus), local saints from various Balkan regions, scarcely attested in the Moldavian milieu (John of Rila, Sava Nemanjić), and saintly bishops depicted as monks. Likewise, the copious number of women saints include extremely rare figures (Casdoa) many with imperial lineages (Theodora, Drusilla). One should also note the absence of local saints, in strong opposition to the Balkan strength of local cults.

Prompted by these oddities, the art historians of the team decided to join their previously gained research data in order to re-verify it and address the issue of these peculiar selections, with the aim to evaluate a twofold working hypothesis. The choice of saints was generated either by the patrons (the courtly, ecclesiastic, or monastic milieu), or by the workshop tradition to which the master painters belonged. Assessing the first supposition requires an investigation of the Moldavian monastic culture and spirituality during the late 15th and early 16th centuries. The second supposition invites a comparative study of Moldavian monumental programs in parallel with the broader Late and Post-Byzantine tradition in the Balkans. The idea of rooting the local heritage in the South-European 'Byzantine Commonwealth' was already proposed in local and international scholarship as early as the interwar period (Balş 1925, Ştefănescu 1929, Henry 1930, Grabar 1935, Grecu 1935). It was later adopted by foreign and local scholars working on the Balkans who already offered insightful parallels between Moldavian and northern Greek and south Serbian monuments (Garidis 1989, Georgitsoyanni 2003).

In order to decide between the two patterns of agency (monastic or pictorial), our research project puts forward a transdisciplinary approach to the Moldavian selection of saints, resting upon an evaluation of local monastic culture (including theology) alongside an attempt to map

Voroneț monastery, church of St. George (post 1496). Narthex, St. Barbarus.
Source: NODES—*Networks of Devotion.*

Rădăuți, episcopal church (c.1480-1490). Naos, window jamb, St. Evagrius.
Source: NODES—*Networks of Devotion.*

the circulation of Balkan workshop traditions in Moldavia. More specifically, we intend to survey the corpus of relevant Late Medieval unedited texts (menaia, synaxaria, florilegia), in a quest for sources that would explain the noted peculiar selections. The abundant literary material has been already inventoried (Panaitescu 1959-2018; Mircea 2005), but most texts are still signalled only with their incipit and explicit; Ion Radu Mircea makes references to edited Greek sources, but extensive editions or monographic studies of works selected from this corpus are still scarce (Mihăilă 1979; Ivanova 2008). In order to assess the impact of this literature upon the pictorial heritage, all epigraphic material of the studied wall paintings will be inventoried and translated.

Our approach, on the one hand, aims to revisit the concept of 'Hesychast International' (Elian 1967), which might explain the peculiar selections, especially in the case of saintly monks. On the other hand, we ponder upon the plausible ecclesiastical links of Moldavia with Late and Post-Byzantine centres of spiritual authority (Trnovo, Ohrid, Peć, Mount Athos, and Constantinople itself). We will consider the affiliation of the Metropolitan sees of Moldavia (Suceava and Rădăuți) to the anti-Unionist party after the Council of Ferrara-Florence, as a marker of local religious identity (Elian 1964; Mureșan 1999; Gorovei-Székely 2005; Pilat 2008; Pilat 2012). The intricate Late and Post-Byzantine ecclesiastic networks might have been conducive to a peculiar devotion to specific saints, via liturgical traditions that travelled from one centre of spiritual authority to its proxies.

Our approach offers a feasible case-study (within the given time span and budget for research) for future similar inquiries that would target the same methodology. Its contribution, compared to the state of the problem, consists of advancing a trans-disciplinary perspective, which merges the already performed comparative approaches to the circulation of texts, workshops, and religious ideas, investigating them against the background of historical evolutions in South-Eastern Europe after the Fall of Constantinople in 1453.

Given the fact that we are surveying issues of monastic identity (especially in the case of Neamţ monastery) and that the information regarding the 15th-century Hesychast and anti-Latin milieu in Moldavia comes from later sources (17th and 18th centuries), we would also investigate the possible survival of parts of this corpus of literature in the 18th-century Hesychast revival (the research topic of the PhD candidate from our team, Ștefania Dumbravă). On the backdrop of Byzantine and Post-Byzantine culture (Yiannias et al. 1991), the circulation and manifestations of Hesychast ideas, literature (Ştrempel 1978-1992, Mitric 2006-2007), and art (Strezova 2014, Woodfin 2012), stemming from the milieu at Neamţ, are relevant for the circulation of theological ideas, and the cultural shapes they take.

The relevance of our project for the local field of medieval studies consists of its use of recent approaches in the history of art—geography of art, cultural transfers and hybridization (Stockhammer 2012, Burke 2016)—which reinforce its inter- and transdisciplinary vocation, opening the discipline toward issues belonging to the spheres of cultural studies (through focusing on cultural identities) and of comparative history (by borrowing methods from areas such as the transnational history, Saunier 2013). Finally, we intend to inte-grate a new approach to the relation between text and image, which should be mindful of the central role of memory and orality in an age still defined by a low level of literacy (Rigo 2012).

The broader cultural environment will benefit from our project through the creation of an open-access database hosted through the website of the project, where we intend to upload the inventoried iconographic programs, all the collected epigraphic data (the inscriptions on the scrolls of the saintly bishops and monks), the references to relevant manuscripts, translations of selected content from these Late Medieval unedited texts, and, eventually, the online book that will summarize our research outputs. This on-line open-access repository of visual and literary references will be also used for teaching activities by members of the team.

Our project intends to broaden the already available information gathered by local researchers, who dedicated their work to circumscribed topics, allowing thus both for an inventory of the corpus under scrutiny, and its interpretation (Buculei 1993, Dragnev 2005, Costea 2008). Most frequently, however, the relation between text and image

◀ *Rădăuți, episcopal church (c.1480-1490). Naos, window jamb, St. Martin.*
Source: NODES—*Networks of Devotion.*

◣ *Voroneț monastery, church of St. George (post 1496). Narthex, Sts John the Hermit, Casdoa, and an unidentified holy woman.*
Source: NODES—*Networks of Devotion.*

▼ *Bălinești, church of St. Nicholas (first decade of the 16th century). Narthex, Sts Pelagia, Rab (?), and Drusilla.*
Source: NODES—*Networks of Devotion.*

Rădăuți, episcopal church (c.1480-1490). Narthex, St. Bartholomew.

Source: NODES—*Networks of Devotion.*

Rădăuți, episcopal church (c. 1480-1490). Naos, Sts Ephrem, Serapion, and Gelasius.

Source: NODES—*Networks of Devotion.*

has been treated in a conservative manner, suggesting an ancillary subordination of images to the authority of the texts, the process falling under the control of an ecclesiastic intelligentsia. Although such a standpoint is not expressed in a straightforward manner, little attention has been given to the possible relevance of workshop tradition, independent of active theological control. On the other hand, the medieval character of the local culture, based on oral transmission and on the intricate interplay of memorized commonplaces, involving only accidentally the direct use of books (Costea 1991), represents an interpretative filter that has not yet been fully used in the evaluation of the artistic heritage.

This balanced approach is fruitful for examining the issue of cultural transfers, another crucial aspect of our methodological framework, as the periphery is included as an active agent in the continuous exchange of cultural goods, and the hegemonic conception of a privileged 'centre' is replaced by a network with multiple centres, functioning as crossroads in this permanent cultural ebb-and-flow. A useful tool in such a context is the history of literacy, which opens a set of problems such as the status of books in medieval culture, the frequency of reading in private, as well as the relevance of the libraries and scriptoria within the monasteries (Cavallo 2003).

Our approach targets mainly the complex and ambivalent relationship between text and image; the two terms should not be set in a simple coupling, but rather mediated via a third element, the ecclesiastic milieu. Instead of bringing forth the heroic image of the clergyman who sanctioned or even built up a whole programme, one should attempt to depict the complex image of a cultural milieu that focused on its corporate identity, as well as on tradition and its transmission.

Vlad Bedros

Bibliographical Abbreviations:

Balş, G. (1925). „Bisericile lui Ştefan cel Mare", in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, t. 18.

Bedros, V. (2012). „Selecția sfinților ierarhi în absidele moldovenești (secolele XV–XVI)", in *Polychronion. Profesorului Nicolae-Şerban Tanaşoca la 70 de ani*, Bucharest.

Buculei-Cincheza, E. (1993). „Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneţ", in *Revue roumaine d'histoire de l'art*, s. Beaux-Arts, t. 30.

Burke, P. (2016). *Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture*, Budapest.

Cavallo, G. (2003). „Tracce per una storia della lettura a Bisanzio", in *Byzantinische Zeitschrift*, t. 95, no. 2.

Costea, C. (1991). „Narthexul Dobrovățului", in *Revista Monumentelor Istorice*, t. 60, no. 1.

Costea, C. (2008). „John, the Persians' Emperor", in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, t. 45.

Dragnev, E. (2005). „Programul iconografic al pronaosului bisericii Sf. Cruce din Pătrăuți", in *Revistă de Istorie a Moldovei*, t. 3 (63).

Elian, A. (1964). „Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea", in M. Berza (dir.), *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Bucharest.

Elian, A. (1967). „Byzance et les Roumains à la fin du Moyen Âge", in *Proceedings of the XIII[th] International Congress of Byzantine Studies*, dir. J. M. Hussey et al., London.

Elian, A. (2018), „Problema legăturilor Bisericii moldovenești cu Ohrida. Tradiția despre autocefalia bisericii moldovene", in *Studii și Materiale de Istorie Medie*, t. 36.

Garidis, M.-M. (1989). *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athens.

Georgitsoyanni, E. (2003). *Les peintures murales du vieux catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athens.

Gorovei, Ş.S., Székely, M.-M. (2005). *Princeps omni laude maior: O istorie a lui Ştefan cel Mare*, Putna.

Grabar, A. (1935). „L'origine des façades peintes des églises moldaves", in *Mélanges offerts à Nicolas Iorga*, Paris.

Grecu, V. (1935). „Influenţe sârbeşti în vechea iconografie bisericească a Moldovei", in *Codrul Cosminului*, t. 9.

Henry, P. (1930). *Les Églises de la Moldavie du Nord*, Paris.

Iacubovschi, O. (2014). „Old Testament Prophets and their Message in the Dome of Saint George's Church in Suceava", in *Revue des Études Sud-Est Européennes*, t. 52, no. 1-4.

Ivanova, C. (2008). *Bibliotheca hagiographica Balcano-Slavica*, Sofia.

Kríza, A. (2016). „The Russian Gnadenstuhl", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 79.

Kríza, A. (2018). „The Royal Deesis-An Anti-Latin Image of Late Byzantine Art", in A. Lymberopoulou (ed.), *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204–1669: Whose Mediterranean Is It Anyway?*, London.

Maxim, M. (1999). *L'Empire ottoman au nord du Danube et l'autonomie des principautés roumaines au XVI^e siècle : études et documents*, Istanbul.

Mihăilă, Gh. (1979). *Cultura şi literatura română veche în context european. Studii şi texte*, Bucharest.

Mircea, I.R. (2005). *Répertoire des manuscrits Slaves en Roumanie: Auteurs Byzantins et Slaves*, P. Bojčeva and S. Todorova (eds), Sofia.

Mitric, O. (2006-2007). *Manuscrise româneşti din Moldova*, vol. I-II, Iaşi.

Mureşan, D.I. (2004). „De l'intronisation du métropolite Théoctiste I^er au sacre d'Étienne le Grand", in Ş.S. Gorovei, M.-M. Székely (dir.), *Ştefan cel Mare şi Sfânt. Atlet al credinţei creştine*, Putna.

Pilat, L. (2008). *Între Roma şi Bizanţ. Societate şi putere în Moldova (secolele XIV-XVI)*, Iaşi.

Pilat, L. (2012). *Studii privind relaţiile Moldovei cu Sfântul Scaun şi Patriarhia Ecumenică (secolele XIV-XVI)*, Iaşi.

Rigo, A. (2012). „Principes et canons pour le choix des livres et la lecture dans la littérature spirituelle byzantine (13^e-15^e s.)", in *Bulgaria Mediaevalis*, t. 3.

Saunier, P.-Y. (2013). *Transnational History*, Basingstoke.

Ştefănescu, I.D. (1929). *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris.

Stockhammer, Ph.W. (2012). *Conceptualizing Cultural Hybridization*, Berlin.

Ştrempel, G. (1978-1992). *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. I-IV, Bucharest.

Strezova, A. (2014). *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14^th and 15^th Centuries*, Canberra.

Trifonov, I. (1929). „Зависимост на Молдавската цырква от Охридската в половината на XV в.", in *Македонски Прегледъ*, t. 5, no. 1.

Ulea, S. (1964). „Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti", in Berza, M. (dir.), *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucharest.

Woodfin, W.T. (2012). *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford.

Yiannias, J. (1991). *The Byzantine Tradition After the Fall of Constantinople*, Charlottesville.

PI: Vlad Bedros (National University of Arts, Bucharest / 'George Oprescu' Institute of History of Art).

RESEARCHERS: Oana Iacubovschi (Institute of South-East European Studies, Bucharest); Mihail-George Hâncu (Institute of South-East European Studies, Bucharest); Andrei Dumitrescu (Central European University); Ştefania Dumbravă (Independent scholar).

TIMEFRAME: 2 November 2020-1 November 2022.

FUNDED UNDER: PN-III-P1-1.1-TE-2019-1909 | UEFISCDI.

HOST INSTITUTION: New Europe College, Bucharest.

WEBSITE: **http://networks-of-devotion.eu/**

RE-EVALUATING THE SIXTEENTH-CENTURY ROMANIAN PSALTERS
Aligned Corpus and Comparative Studies (roPSALT)

The sixteenth century Romanian Psalters are among the oldest texts written in Romanian; *Psalterium 'Hurmuzaki'* dates back to a period before 1516 and it may be so far the oldest text preserved in Romanian . There is no consensus in the academic literature on their translation initiative, which was attributed to various confessional groups: Orthodox, Hussites, Catholics, or Protestants. However, it is generally acknowledged that the prototype Romanian translation, from a Church Slavonic source yet unidentified, underwent multiple revisions following different sources, resulting in related versions.

There are four manuscripts and three printed texts from the sixteenth century, to which one should add a few fragmentary psalms from various codices. Four of these texts are bilingual (Church Slavonic-Romanian). The difficulty in establishing their precise source(s) comes from the fact that the Church Slavonic Psalter has a complicated and still incompletely explored textual tradition. Moreover, certain scholars also advanced the hypothesis of a Latin (and even a Hungarian) source. All these perspectives need further investigation.

The oldest Romanian Psalters have been studied for more than a century, but their translation process, sources, relations and reception are not entirely clarified. The lack of a tool facilitating their comprehensive linguistic comparison and a Bible-philology related analysis, the fragmental knowledge about the sources and the lack of modern philological editions are among the causes of this state-of-the-art. The roPSALT project seeks to fill this research gap. It has three main objectives:

a) Creating a digital corpus , as follows:

i) interpretative transcription from the Cyrillic scripted Romanian into the Latin alphabet, according to unitary phonetical principles;

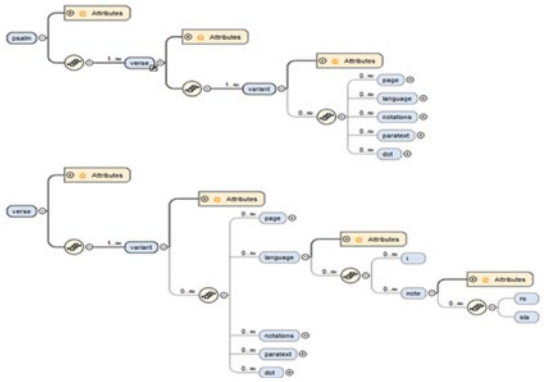
ii) aligning the Romanian texts at verse level together with the most representative Slavonic and Latin sources;

iii) annotating the texts in an XML editor interface, pre-serving as many of their attributes as possible;

iv) morphological annotation using semiautomatic analysis tools designed and trained for the seventeenth century Romanian translations of the Bible;

b) Comparing the texts and emphasize their translation practices and relations with the sources and between them;

c) Assessing the context of their appearance.



PROJECT LEADER: Ana-Maria Gînsac.

TIMEFRAME: 4 January 2021-31 December 2023.

FUNDED UNDER: PN-III-P4-ID-PCE-2020-2939 | UEFISCDI.

HOST INSTITUTION: "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași | UAIC, Institute of Interdisciplinary Research, Department of Social Sciences and Humanities.

AREA: Philology and palaeography; Computer science; Cultural studies, cultural identities and memories, cultural heritage.

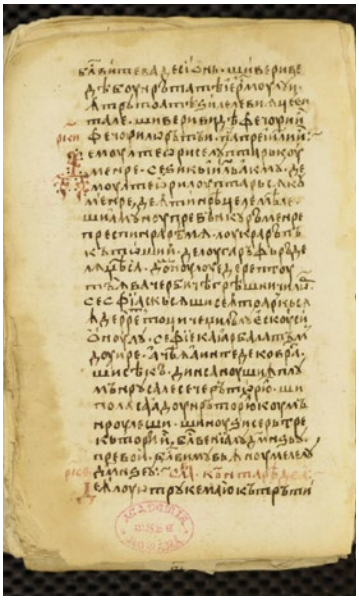
SITE: https://scriptadacoromanica.ro/bin/view/roPsalt/

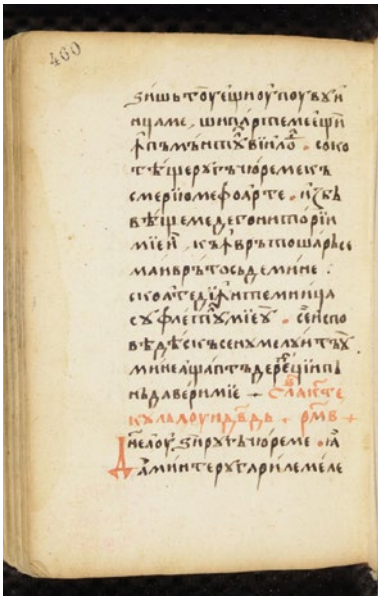
▼ *Hurmuzaki Psalter (*Psaltirea Hurmuzaki*), ms Bucharest, Library of the Romanian Academy, Rom. 3077, f. 112v.*

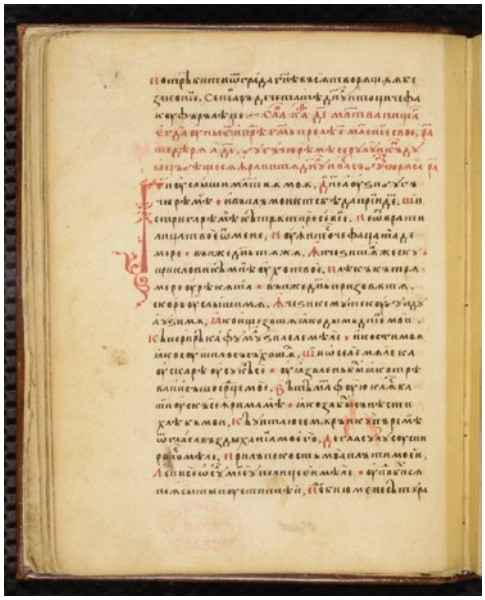
*Scheian Psalter (*Psaltirea scheiană*), ms Bucharest, Library of the Romanian Academy, Rom. 499, p. 460.*

*Voroneț Psalter (*Psaltirea voronețeană*), ms Bucharest, Library of the Romanian Academy, Rom. 639, f. 14v.*

Source: Library of the Romanian Academy.





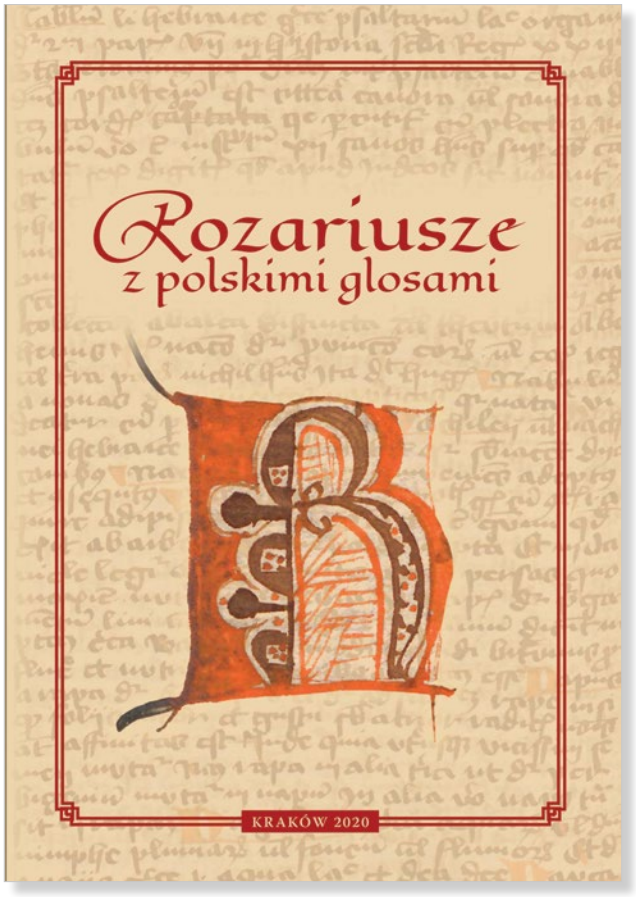


THE DATABASE *ROZARIUSZE Z POLSKIMI GLOSAMI*

The database *Rozariusze z polskimi glosami* (Rosarii with Polish glosses) collects Polish vocabulary entries written in the specific type of Medieval Latin dictionaries, the so-called rosarii. The structure of the database is threefold. Users can use the database in different layouts (i.e. as individual attestations, Polish entries, and Latin concordance). Furthermore, the description of text sources (manuscripts and incunabula) is presented as a separate section. The database contains 6402 attestations, 4198 Polish entries, 3712 Latin entries, and 17 text sources as of today.

SITE: https://rozariusze.ijp.pan.pl/

Rozariusze z polskimi glosami
[Rosarii with Polish glosses]
Authors: Ewa Deptuchowa, Mariusz Frodyma, Katarzyna Jasińska, Magdalena Klapper, Dorota Kołodziej, Mariusz Leńczuk, Ludwika Szelachowska-Winiarzowa, Zofia Wanicowa
Scientific editor: Ewa Deptuchowa
Volume 161 in the series Prace Instytutu Języka Polskiego PAN
Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN, 2020, 266 p.



The volume contains 9 articles dealing with Medieval Latin dictionaries (16 manuscripts and 1 incunabulum) that contain Old Polish glosses. Most of them are called rosarii, i.e. texts representing the Polish redaction of the *Vocabularius Ex quo* dictionary. Apart from presenting the codicological description of the source texts, the articles also include a broad description of the Latin basis (macro- and microstructure of the dictionaries), as well as the results of a research concerning the Polish vocabulary contained by these particular texts. The chapters are preceded by an extensive scientific introduction describing the history of medieval lexicography. Moreover, the volume also includes an article explaining what a rosarius actually is and what its characteristic features are.

CONTACT: rozariusze@ijp.pan.pl
https://ijp.pan.pl/en/prace-instytutu-jezyka-polskiego-pan/

THE NEW SINAI DIGITAL ARCHIVE

https://www.sinaiarchive.org

The new Sinai Digital Archive makes available for study, teaching, and research the vast collections of icons, manuscripts, and liturgical objects from the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The monastery, which dates to the 6th century and is one of the oldest Christian monasteries in use to this day, preserves impressive holdings of religious objects and texts, as well as archives of thousands of documents. The new website brings together for the first time the photographic records from the Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Sinai in 1956, 1958, 1960, 1963, and 1965, now held in the Visual Resources Collections at the University of Michigan and Princeton University. The project reflects a desire on the part of both institutions to encourage the study and research of this material among students, teachers, scholars, and the wider public, underscoring the importance of the monastery and its collections over time.

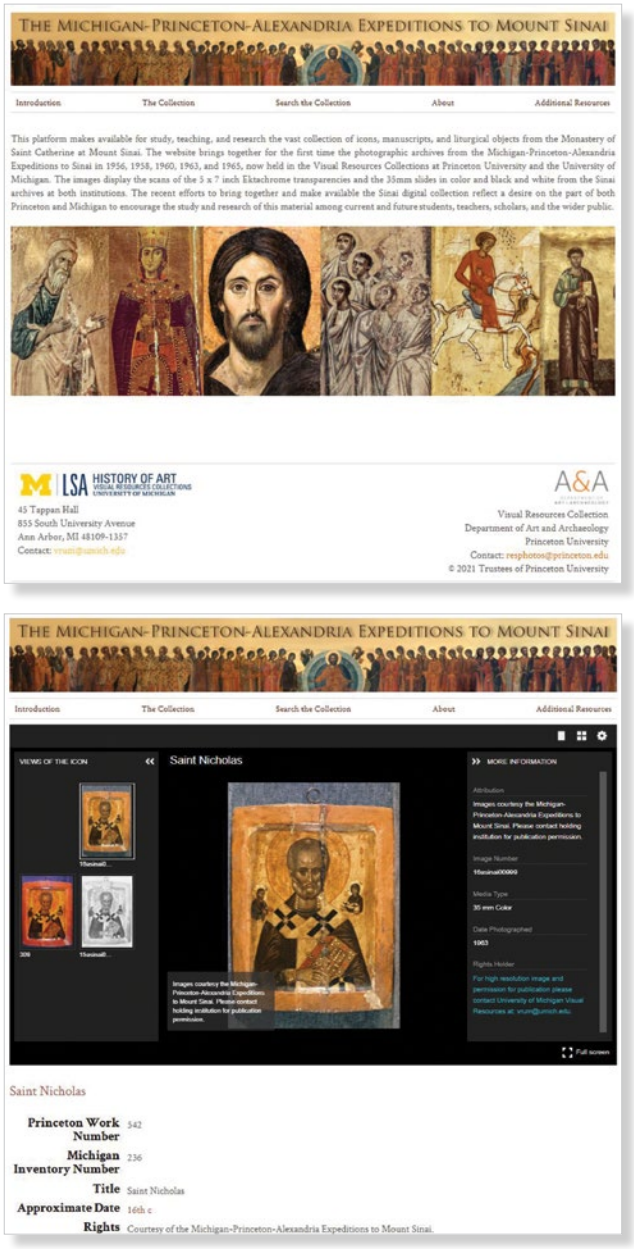
In 1956, George H. Forsyth, then professor of art history at the University of Michigan, embarked on his first trip to the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The monastery, founded by Emperor Justinian and his wife Theodora (548-565), holds a prominent place in Christianity and Orthodox spirituality, as well as among scholars of medieval and Byzantine art, history, and culture.

Upon his return from this initial exploratory trip, Professor Forsyth invited his colleague, Professor Kurt Weitzmann from Princeton University, to join him on future expeditions to the remote monastery. Between 1958 and 1965, Forsyth, Weitzmann, and their team of experts embarked on four research expeditions to Sinai. The Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions, as they came to be known, enabled the researchers to study the church and its monastic complex firsthand, as well as document the vast collections of icons, manuscripts, sculpture, and textiles. Photography of the expedition fell under the direction of Fred Anderegg, then head of photographic services at the University of Michigan.

The diverse body of material collected during the expeditions stretches from Late Antiquity until the modern era, and encompasses, most notably, the history of the icon. The collection is unique in that it documents, in color and black-and-white photography, the condition of the icons and religious objects after the cleaning and restoration carried out in the 1950s and 1960s.

The field notes and photographic material gathered during these expeditions are preserved in 'Sinai Archives' at the University of Michigan and Princeton University. Princeton's archive centers on a smaller portion of the collection, primarily the colored icon photographs, manuscript pages, and the mosaics, which were of most interest to Weitzmann during his scholarly career. Michigan's collection, in turn, consists of correspondences, drawings, research notes, as well as images created in black and white, 35 mm color, and Ektachrome film of the site and its large multi-media holdings.

Discussions about the digitization and accessibility of the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition Photographs began in 2011. In March of 2012, Trudy Jacoby, former director of Visual Resources at Princeton, secured a David A. Gardner '69 Magic Grant to capture the color Ektachrome transparencies in the Weitzmann collection. This endeavor led to the first iteration of the digital collection, the Icons of Sinai, which was published to



▲ *Screenshots of the website homepage and of the collection.*

coincide with a two-day conference "A New Look: Sinai and its Icons in Light of the Digitization of the Weitzmann Archive" (April 17-18, 2015). This original website has been hosted and managed solely by the Department of Art and Archaeology at Princeton and has been a tremendous resource to many scholars over the years.

The work on the current Sinai website began in 2018 with a preliminary effort to bring together the icons held in the Princeton and Michigan collections. Details about the previous and current teams of the project can be found on the "About the Project" section of the website. The gathered and combined metadata and archive images sit at the foundation of this new website. Unlike the previous digital platform (Omeka Classic), this Omeka S platform utilizes the relatively new International Image

Interoperability Framework (IIIF). This new framework delivers highly zoomable images with transferable institutional metadata (called manifests) allowing close viewing and comparison of detailed artworks within the browser. This new website offers a unique presentation of IIIF, one suited to cross-institutional collaboration. The image viewer (Universal Viewer) includes a gallery view, allowing users to scan over thumbnails before selecting images to examine closely. Many of the icons in the collection were photographed several times to capture all the details of these highly intricate works, and to show the icon over the course of cleaning or restoration.

The cataloging information of the physical object is available below, while the information about the photograph of that work, and the individual image, can be accessed on the side tab (More Information). In this section, users can access details about each image including attribution, image number, media type, the date when the photograph was taken, and the rights holder. The final category of information also provides details about the copyright institution—either Princeton or Michigan—that needs to be contacted to access a high-resolution image and the rights to publish it.

Scholars are encouraged to study and use the Sinai Digital Archive. Those wishing to publish the material are encouraged to submit a formal request to either Princeton or Michigan. Before final distribution, both institutions reach out to the monastery with details about the requested works and the project in question.

In addition, the new Sinai website features a page with "Additional Resources" where users can browse a preliminary bibliography on the topic, as well as links to the Forsyth papers at the University of Michigan and the Sinai Palimpsests Project. This page awaits more resources! Secure hosting and management of the new website is courtesy of Princeton University Library.

To date, the website features the religious icons held in the Princeton and Michigan collections, as well as the icons only present in the Michigan archive—a total of 1903 works! Future development will include the addition of manuscripts and liturgical objects, as well as the entire archive related to the expeditions. In time, the individual entries will also feature additional content related to the condition of the object, dimensions, and bibliography. The data is continually enhanced, and we welcome feedback from users. It is our hope that students, scholars, teachers, and the wider public will use and learn through the new digital archive about the monastery of Saint Catherine at Mount Sinai and its vast collections of icons, manuscripts, liturgical objects, and more.

Upload and correction of images and metadata on the Sinai Digital Archive site are ongoing. To suggest edits or updates to the information on the site, please contact us at: **sinai.digital.archive@gmail.com**.

Alice Isabella Sullivan, Tufts University
Julia Gearhart, Princeton University
Jacob Wheeler, Princeton University

Group photograph from one of the 1950s expeditions to Saint Catherine Monastery, Mount Sinai, including Prof. George Forsyth, Prof. Kurt Weitzmann, and Photographer Fred Anderegg (center back row).

Image courtesy of the Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai.

Varga Bernadett (dir.), *Todoreszku. Egy kivételes könyvtár kincsei / Treasures of a Unique Library / Comorile unei biblioteci unice*, Budapest, Bibliotheca Nationalis Hungariae, 2020, 248 p.

Volumul prezintă bogăția excepțională a bibliotecii Dr. Iuliu Todorescu, la centenarul donării sale către Biblioteca Națională a Ungariei. Cele două studii introductive relatează despre colecționar și colecția sa, precum și despre istoria cărții și culturii românești reflectate de această colecție. Catalogul ilustrează valoarea deosebită a colecției, din perspectiva istoriei culturii, literaturii, bisericii și tipografiei în spațiul Ungariei istorice.

The volume presents the exceptional richness of the Dr. Iuliu Todorescu library, on the centenary of its donation to the National Library of Hungary. The two introductory studies concern the collector and his collection, as well as the history of Romanian books and culture reflected by this collection. The catalog illustrates the special value of the collection, from the perspective of the history of culture, literature, church, and printing in the area of historical Hungary.

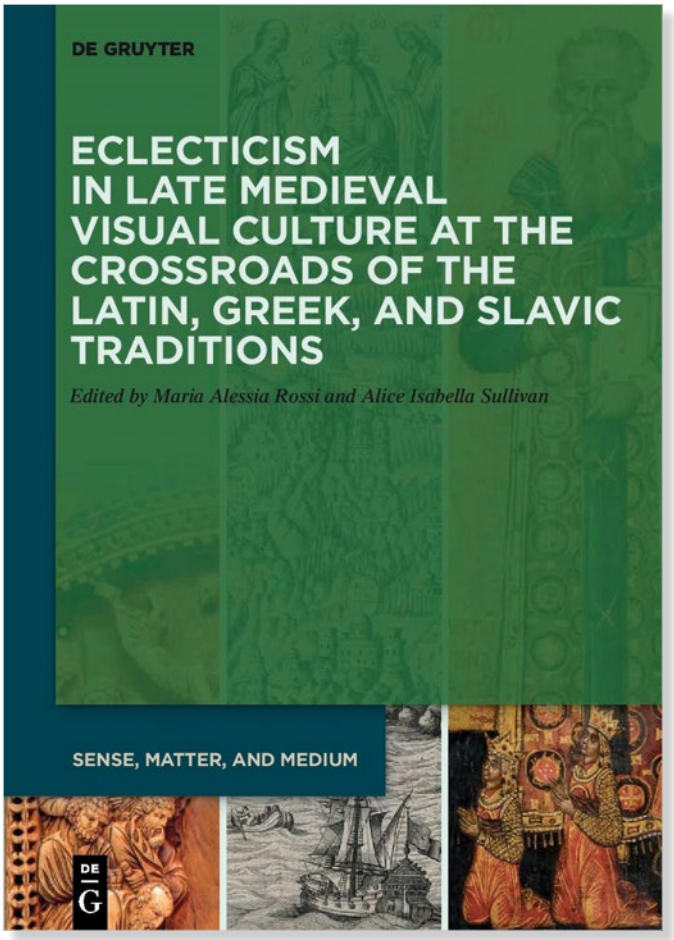
CONTACT: **www.oszk.hu/konyvkiado**

Martin Aurell, Marisa Galvez, Estelle Ingrand-Varenne (dir.), *Transferts culturels entre France et Orient latin (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 461 p.

Comment comprendre les relations entre France et Orient au Moyen Âge ? La méthode des transferts culturels permet de réfléchir aux circulations et interactions des langages, idées, biens et modes de vie, dans le va-et-vient incessant entre mondes latin, byzantin et arabo-musulman aux XII^e-XIII^e siècles.

Touchant les langues, les idées, les modes de vie, les transferts entre France et Orient latin ne sont pas restés au seuil de l'église et du domaine religieux. L'architecture et le décor des lieux saints de Syrie-Palestine fusionnent des éléments byzantins, arabes et occidentaux, et latin et grec se répondent dans les inscriptions jusqu'à promouvoir l'Union des Eglises. Les monuments littéraires évoquent également les changements de religion, en écho aux questions réelles posées par les mariages mixtes, et les traductions en langues romanes de textes arabes à l'instar du *Livre de l'échelle de Mahomet* témoignent tout autant des ces mouvements de translation et hybridation continuels, comme le montrent les actes de ce colloque.

CONTACT:
https://classiques-garnier.com/



Eclecticism in Late Medieval Visual Culture at the Crossroads of the Latin, Greek, and Slavic Traditions

Edited by:

Maria Alessia Rossi and Alice Isabella Sullivan

Volume 6 in the series Sense, Matter, and Medium: New Approaches to Medieval Literary and Material Culture

Berlin: De Gruyter, 2022, 434 p.

This volume builds upon the new worldwide interest in the global Middle Ages. It investigates the prismatic heritage and eclectic artistic production of Eastern Europe between the fourteenth and seventeenth centuries, while challenging the temporal and geographical parameters of the study of medieval, Byzantine, post-Byzantine, and early-modern art. Contact and interchange between primarily the Latin, Greek, and Slavic cultural spheres resulted in local assimilations of select elements that reshaped the artistic landscapes of regions of the Balkan Peninsula, the Carpathian Mountains, and further north. The specificities of each region, and, in modern times, politics and nationalistic approaches, have reinforced the tendency to treat them separately, preventing scholars from questioning whether the visual output could be considered as an expression of a shared history. The comparative and interdisciplinary framework of this volume provides a holistic view of the visual culture of these regions by addressing issues of transmission and appropriation, as well as notions of cross-cultural contact, while putting on the global map of art history the eclectic artistic production of Eastern Europe.

The essays fall into three equal sections that deal with the main themes that we aim to bring to the fore: "Negotiating Traditions," "Shifting Iconographies," and "Patterns of Patronage." The contributions address the different ways one can approach the study of the eclectic visual culture of Eastern Europe by focusing on objects and sites in various media, including architecture, wall painting, icons, manuscripts, and textiles. A table of contents and abstracts for the individual contributions can be accessed on the North of Byzantium website: https://www.northofbyzantium.org/publications/.

This volume has been designed in dialogue with the recent publication titled *Byzantium in Eastern European Visual Culture in the Late Middle Ages* (Leiden: Brill, 2020), which focuses on the heritage of Byzantium in Eastern Europe and in particular on how this heritage was continued, transformed, and deployed alongside local developments. The *Eclecticism* volume defines networks of contact, agents of exchange, and dynamics of patronage in order to understand more fully models of transmission in Eastern Europe, while challenging the existing chronological and geographical boundaries of the study of medieval, Byzantine, post-Byzantine, and early modern art history.

Any effort to explore, understand, and expand our knowledge of Eastern Europe can be successful only as a collaborative endeavor, in which different disciplines and specialties are brought into dialogue. The foreword by Ivan Stevović highlights key historiographic issues in the study of art, architecture, and visual culture in Eastern Europe, while outlining the broader picture and implications of this publication. Activities in local workshops and among traveling artists, dynamics of patronage, and multiconfessional communities, as well as the interaction, exchange, and translation of visual forms in local contexts, all point to local specificities and the interconnectedness of the regions that make up Eastern Europe in the period between the fourteenth and seventeenth centuries.

LINK OF THE VOLUME:
https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110695618/html

Daria Gastone, *Arte orafa a Pisa fra Sei e Settecento. Il Duomo e la città*, Pisa, Astarte Edizioni, 2020, 250 p.

Il saggio di Gastone, articolato in quattro capitoli e tratto dalla sua ricerca dottorale (discussa a Firenze nel 2018), permette di addentrarsi nel contesto produttivo degli orafi attivi a Pisa fra Sei e Settecento con uno sguardo che da generale si fa progressivamente più preciso, mettendo a fuoco personaggi e opere significative per comprendere le specificità dell'ambito pisano.

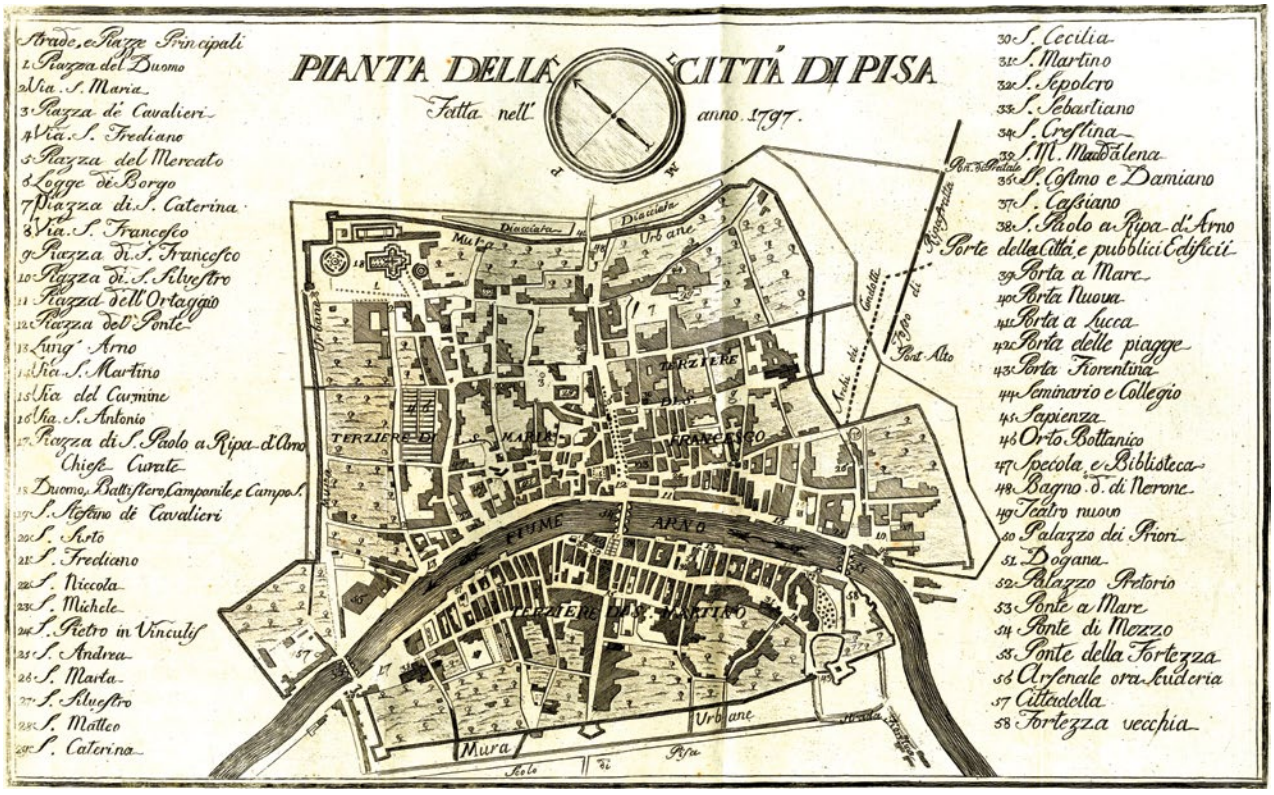
Il primo capitolo, intitolato "Organizzazione del mestiere e regole della produzione", fornisce alcune coordinate introduttive sull'argomento, narrando sinteticamente l'origine e l'evoluzione dell'Arte degli orafi pisani, ripercorrendo le normative emanate a partire dal Trecento, e si chiude con un interessante paragrafo sulla distribuzione delle botteghe orafe nello spazio urbano.

Il secondo capitolo, "L'oreficeria a Pisa nel Seicento. Origine e sviluppi di un contesto produttivo coeso", entra invece nel vivo della discussione, introducendo i protagonisti del mercato e del sistema produttivo, caratterizzato da forti legami familiari e strette collaborazioni fra maestranze orafe che condividevano spazi ed esperienze. L'ultimo paragrafo di questo capitolo si sofferma sulla nuova generazione di orafi attivi a cavallo fra Seicento e Settecento, erede di una consolidata tradizione locale, ma al contempo portatrice di un rinnovamento dovuto in particolar modo ai rapporti con l'ambito artistico capitolino, con i quali queste giovani maestranze intessono relazioni e dal quale importano modelli. Figura centrale di questi anni di passaggio è Giovanni Francesco Norci, del quale viene ben delineato il ruolo centrale fra gli orafi della sua generazione: erede del patrimonio culturale di Giacinto Ranieri Fortini, si ritrova in seguito a capo di una bottega che viene definita dall' autrice «crocevia produttivo per la gran parte degli argentieri attivi a Pisa a cavallo dei due secoli» (p. 68).

Il terzo capitolo, "L'arte orafa nel Duomo di Pisa fra Sei e Settecento. Committenza medicea e devozione pisana", è dedicato alle commissioni medicee per il Duomo: il ciborio d'argento della cappella dell'Annunziata, realizzato nell'ambito della politica condotta da Cosimo III a sostegno delle pratiche devozionali dei propri sudditi, e il corredo orafo dell'altare di San Ranieri nella cappella dell'Incoronata. Protagonisti di questo capitolo sono indubbiamente Sebastiano Tamburini e Giovanni Battista

Alessandro Da Morrona, «Pianta della città di Pisa fatta nell'anno 1797».

Fonte: *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno, 1812.



Foggini.

Nell'economia del testo di Daria Gastone, il Duomo, posto come centro gravitazionale della trattazione, diventa occasione per contestualizzare l'attività degli orafi anche in altre chiese del territorio, il cui patrimonio è stato purtroppo oggetto di requisizioni a partire dalla fine del Settecento. Nel Settecento le chiese del territorio furono oggetto di interventi di riqualificazione e ammodernamento che riguardarono tanto l'impianto strutturale, quanto l'arredo interno e l'ornato plastico-pittorico: questi interventi furono occasione di incontro fra maestranze eterogenee, la cui attività in questi cantieri artistici ecclesiastici viene ripercorsa nel quarto capitolo, intitolato "L'oreficeria fra le arti. Aspetti della produzione suntuaria a Pisa nel Settecento".

Come osservato da Capitanio nella prefazione al volume, in Italia gli studi sulle antiche argenterie marcate rimangono ancora incompleti, sebbene abbiano conosciuto un'accelerazione a partire dagli anni Settanta del Novecento. In particolare, per quanto riguarda la Toscana, si osservano situazione diversificate: mentre per città come Lucca e Firenze gli studi vennero favoriti dalla presenza di consistenti fondi archivistici relativi all'attività degli uffici della Zecca, l'assenza di un'organica documentazione e le vicende storiche di città come Pisa, che perdendo l'autonomia amministrativa una volta inglobata nello Stato mediceo aveva perso anche la propria autonomia legislativa nell'ambito della produzione orafa, hanno finora rallentato la precisazione dell'identità degli orafi attivi in città. Il saggio di Gastone ha tra i suoi punti di forza proprio l'essere accompagnato da una raccolta dei profili biografici dei quasi ottanta orefici ricordati nel volume, molti dei quali finora rimasti nell'ombra, dei quali l'autrice valorizza il ruolo nell'ambito dell'Arte degli orafi, evidenziando i momenti salienti della loro attività e precisando la localizzazione della loro bottega nel tessuto urbano. Il testo è poi completato da un'appendice di 51 documenti in gran parte inediti, così come inedite sono le fotografie che, insieme a disegni e illustrazioni antiche, ne costituiscono l'apparato iconografico.

Anita Paolicchi

CONTACT: *Astarte Edizioni,* via Lazio 2, Pisa, Italia
www.astarteedizioni.it
info@astarteedizioni.it

Középkori művészet a Szamos mentén I. - II, ed. Tibor Kollár, Budapest / Kolozsvár, Iskola Alapítvány / Möller István Alapítvány, 2021, 775 p.

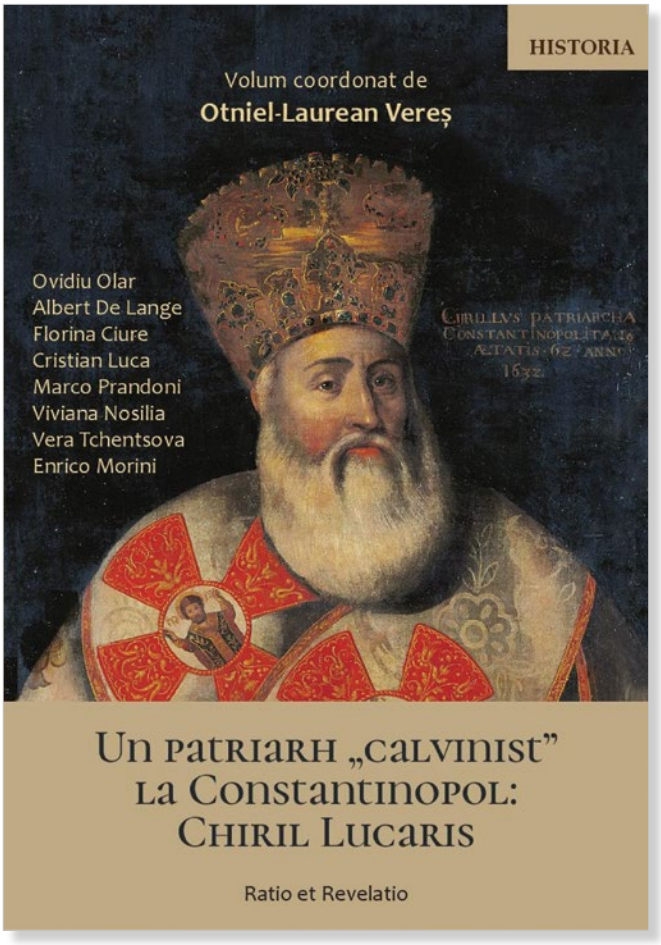
CONTACT: **info@muemlekvedo.hu**
http://muemlekvedo.hu/
https://iskolaalapitvany.ro/

The two volumes are dedicated to the medieval art along the Someș river. They include fifteen studies by ten authors, mainly on architecture and painting in the region surrounding Bistrița - from Cluj to Rodna Veche (the so-called *Mezőség* or *Câmpia Transilvaniei*). Although earlier literature has already dedicated some attention to these monuments, the accelerated deterioration of the churches in point and consequently the restoration works and research conducted during the last decades made it necessary to shed new light on the older knowledge, which led to 375 + 400 pages of new results.

The first volume comprises the studies dedicated to monuments of the Arpadian age, while the second volume presents the later gothic examples, starting with the recently identified copy of Giotto's *Navicella* in Jelna.

The publication, edited by Tibor Kollár in cooperation with István Bardoly and Gergely Kovács is richly illustrated by the photos of Attila Mudrák. It was dedicated to the late Ernő Marosi, who was not only an author but also a reader of the volumes during the last months of his life.

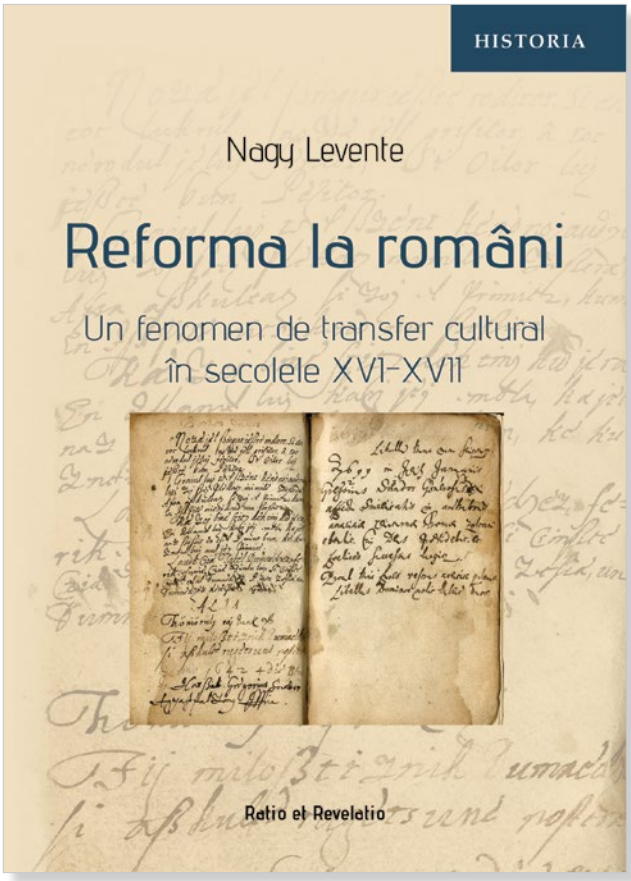
Otniel-Laurean Vereș (dir.), *Un patriarh calvinist la Constantinopol: Chiril Lucaris* [A Calvinist patriarch in Constantinople: Cyril Lucaris], Oradea, Ratio et revelatio, 2021, 350 p.



Saint, martyr of Orthodoxy, traitor, diplomatic genius—these are some of the words that could capture, depending on the perspective, the complex personality of a fabulous character, Cyril Lucaris.

The Orthodox theologian Timothy Ware described him as probably the most brilliant Orthodox patriarch since Photius. The volume gathers a series of studies by important specialists and historians that draw an overview of the complex Orthodox ecclesiastical diplomacy under the Ottoman Empire and paint without falling into the trap of a servile biographical approach the main episodes in the life of this Patriarch of Constantinople. It includes, of course, the text of his famous Confession of Faith, written under the influence of the Reformed theology. Among other things, the volume also presents Lucaris' connections with the Romanian lands and his attitude towards the Orthodox believers in Transylvania, his connections with the United Provinces, or his canonization by the Patriarchate of Alexandria.

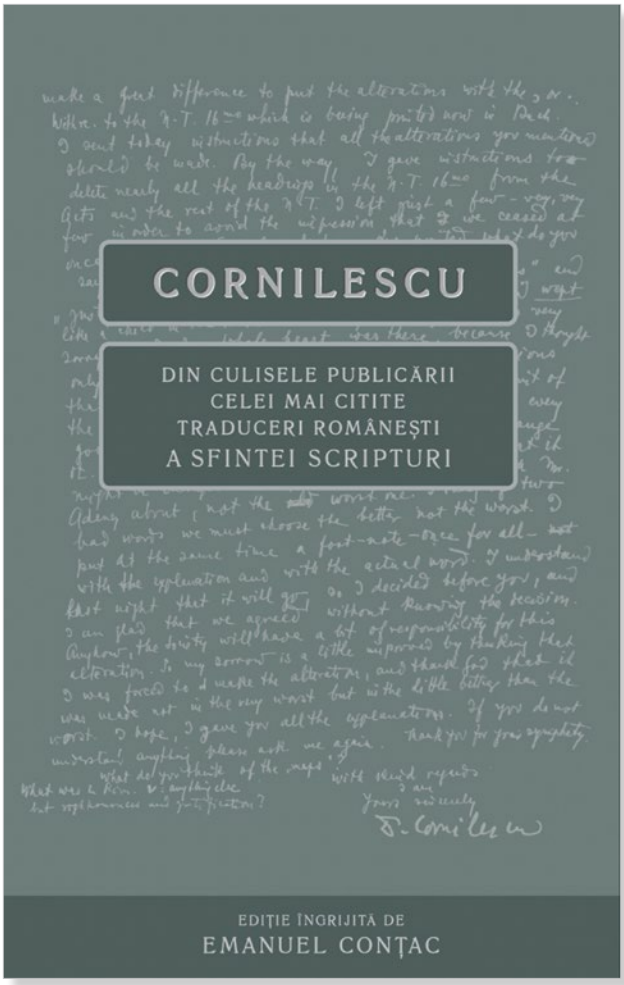
CONTACT: editura@ratioetrevelatio.com
https://www.ratioetrevelatio.com/



Nagy Levente, *Reforma la români. Un fenome de transfer cultural în secolele XVI-XVII* [The Romanian reform. A Phenomenon of Cultural transfer in the 16th-17th Centuries], Oradea, Ratio et Revelatio, 2021, 438 p.

Romanian Reformed communities seem to vanish from written sources soon after the middle of the 18th century. The Romanian Reformation was a cross-cultural phenomenon par excellence and could only survive in a multicultural and bilingual environment. Due to the Catholic pressure coming from a strong and pragmatic empire such as the Habsburg Monarchy, as well as the emergence, in the 18th-19th centuries, of the ethnic-linguistic nationalist currents, the bilingual Romanian-Hungarian communities with multiple identities reached a crossroads: the priests and believers who felt more close to Calvinism became Hungarian and remained Reformed, while those who wanted to preserve their Romanian identity became largely Uniate. Despite this, the impact of the Reformation had a catalytic role (albeit to a lesser extent than Greek-Catholicism) in the westernization and modernization of Romanian thought in Transylvania and Hungary. Also, the Reformation had a decisive role in the development of the Romanian language and literature, as well as in the introduction of the Romanian language in the religious discourse. The books deals with all this aspects in detail.

CONTACT: editura@ratioetrevelatio.com
https://www.ratioetrevelatio.com/



Emanuel Conțac (ed.), *Cornilescu. Din culisele publicării celei mai citite traduceri românești a Sfintei Scripturi*, Oradea, Editura Roua, 2021, 552 p.

The archive of the British and Foreign Bible Society, now housed by the University of Cambridge, contains numerous documents concerning various Romanian versions of the Bible, which the BFBS helped produce beginning with 1817. Among the 20th century versions, the most popular remains the translation published by Dumitru Cornilescu (1891-1975), whose text was officially adopted by the BFBS on the 5th of March 1924. A total of 552 sources (minutes, letters, post cards) documenting the decision taken by the Committee of the Society have been translated into Romanian by Emanuel Conțac and published in a volume titled *Cornilescu: The Inside Story of How the Most Widely-Read Romanian Bible Version*. The book includes a substantial introduction describing the actions of the key figures involved in this long and convoluted process. Only 85 letters were written by Cornilescu himself, numerous documents being penned by James William Wiles, the BFBS agent based in Belgrade, or John Howard Adeney, the chaplain of the Anglican church in Bucharest. Many brief letters were issued by the office of Robert Kilgour, the editorial superintendent of the BFBS.

CONTACT: **edituraroua@gmail.com**

Florin Bogdan, *Cartea românească veche în colecțiile Muzeului Național al Unirii Alba Iulia* [The Old Romanian Books in the Collections of the National Museum of the Union in Alba Iulia), Cluj-Napoca / Alba Iulia, Editura Mega, Editura Muzeului Național al Unirii Alba Iulia, 2021, 220 p.

Noul catalog prezintă, la nivelul anului 2021, cartea românească publicată între 1580-1830 din colecțiile Muzeului albaiulian: colecția Museikon (anterior denumită CRV), colecția de patrimoniu a bibliotecii Muzeului și colecția de istorie (inițial cu denumirea Secția Unității Naționale). Sunt prezentate 377 volume reprezentând 218 titluri/ediții, dintre care trei unicate certe: Bucoavna *(Sibiu, 1792),* Ceaslov *(Sibiu, 1799) și* Calendar *(Buda, 1825).*

This new catalog presents the Romanian books published between 1580-1830, now in the collections of the Alba Iulia Museum: the *Museikon* collection (formerly called CRV), the heritage collection of the Museum library and the history collection (initially called the National Unity Section). 377 volumes representing 218 titles / editions are presented. Three are unique: *Bucoavna* (Sibiu, 1792), *Ceaslov* (Sibiu, 1799), and *Calendar* (Buda, 1825).

CONTACT: **mega@edituramega.ro**
https://edituramega.ro/

Роксолана Косів, *Риботицький осередок церковного мистецтва 1670-1760-х років* [The Rybotychi Workshops of Church Art of the 1670-1760s], Lviv, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019, 528 p.

The volume studies an important centre of church art located in the town of Rybotychi, close to Peremyshl (now Przemyśl in Poland), active between *c.*1670-1760. Masters from Rybotychi produced works for the churches of Peremyshl and part of Mukachevo eparchies of the Ukrainian (then called *Rus'ka*) Church, nowadays scattered in Poland, Slovakia, Ukraine, and Hungary.

The publication presents the historical background of the workshops in Rybotychi, studies the documents dealing with the 18th century church visitations of the Peremyshl eparchy (from the point of view of the so-called "Rybotychi works"), and traces the works of particular masters, analyzing what images and scenes they preferred and why their works were so popular. In most of the churches of the mentioned territories, there were entire iconostases or at least single works signed by Rybotychi masters.

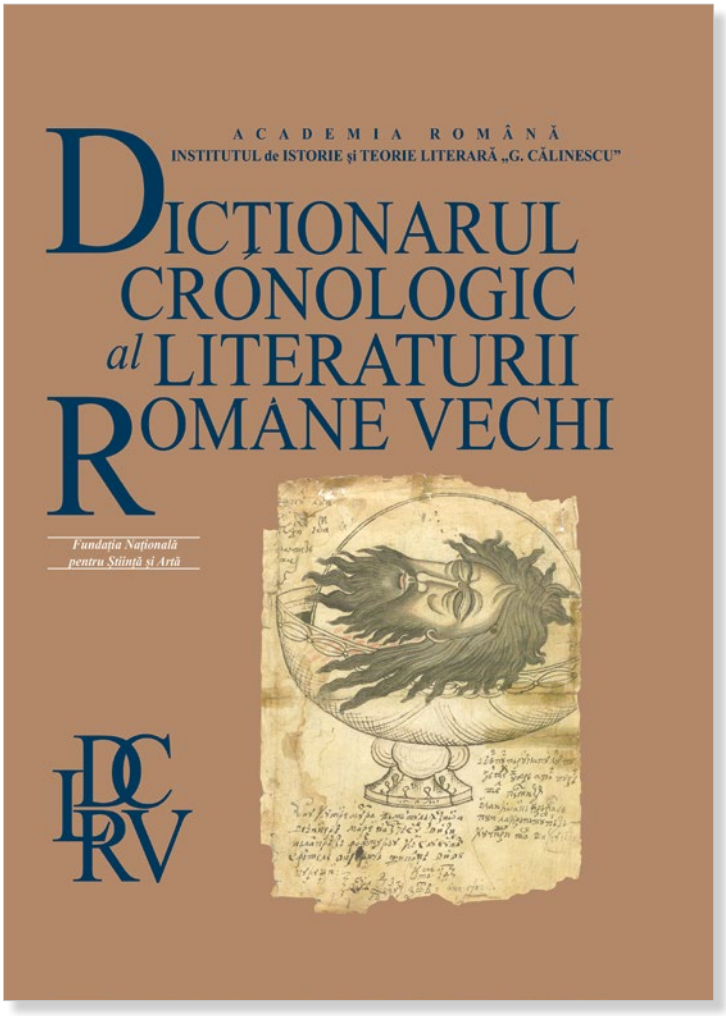
CONTACT:
lanakosiv@yahoo.com

Dicționarul Cronologic al Literaturii Române Vechi [Dictionnaire chronologique de la littérature roumaine ancienne], Bucarest, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2021, 454 p.

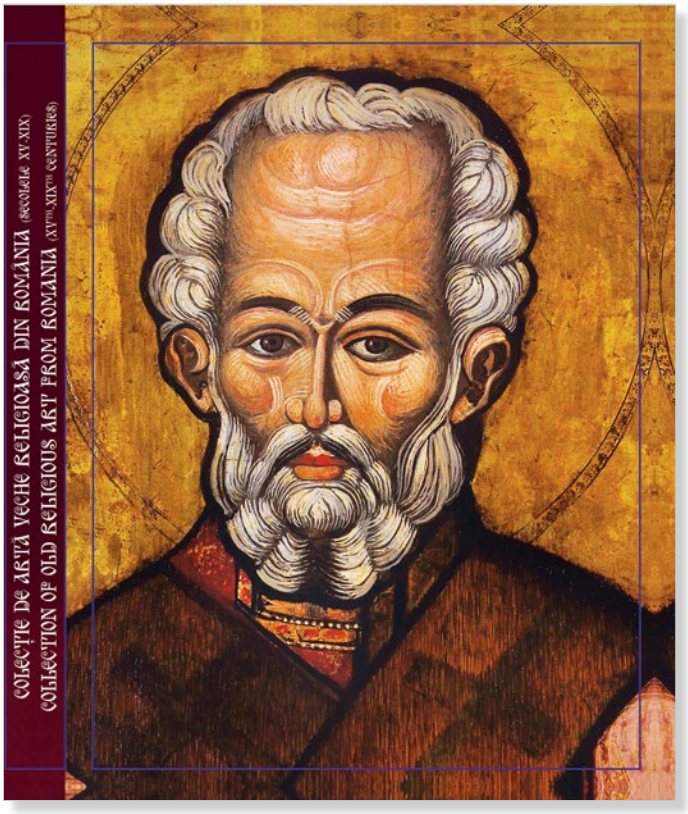
Conceput ca un instrument de lucru destinat în egală măsură specialiștilor și celor care doresc să cunoască în mod obiectiv etapele evoluției literaturii române vechi și premoderne (până la 1830), dicționarul ordonează texte ce aparțin tuturor variantelor funcționale ale scrisului vechi românesc (beletristică, științifică și juridic-administrativă), în extensia lor religioasă și laică. Nu au fost omise scrierile de expresie slavonă, greacă, latină, aromână ș.a. și nici cele redactate în afara spațiului românesc de autori străini sau expatriați, ce cuprind trimiteri sau descrieri ale acestuia.

Conçu comme un outil de travail destiné aussi bien aux spécialistes qu'à ceux qui veulent connaître objectivement les étapes de l'évolution de la littérature roumaine ancienne et prémoderne (jusqu'en 1830), le dictionnaire met en ordre des textes appartenant à toutes les variantes fonctionnelles de l'écriture en vieux roumain (belles-lettres, science et juridique-administratif), dans leur extension religieuse et laïque. Les écrits d'expression slave, grecque, latine, aroumaine, etc., n'ont pas été omis, ni ceux rédigés en dehors de l'espace roumain par des auteurs étrangers ou expatriés, qui incluent des références ou des descriptions de ces derniers.

CONTACT: *Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, Str. Dem. Dobrescu Nr. 11, Sector 1, Bucarest RO*
https://www.fnsa.ro/
office@fnsa.ro



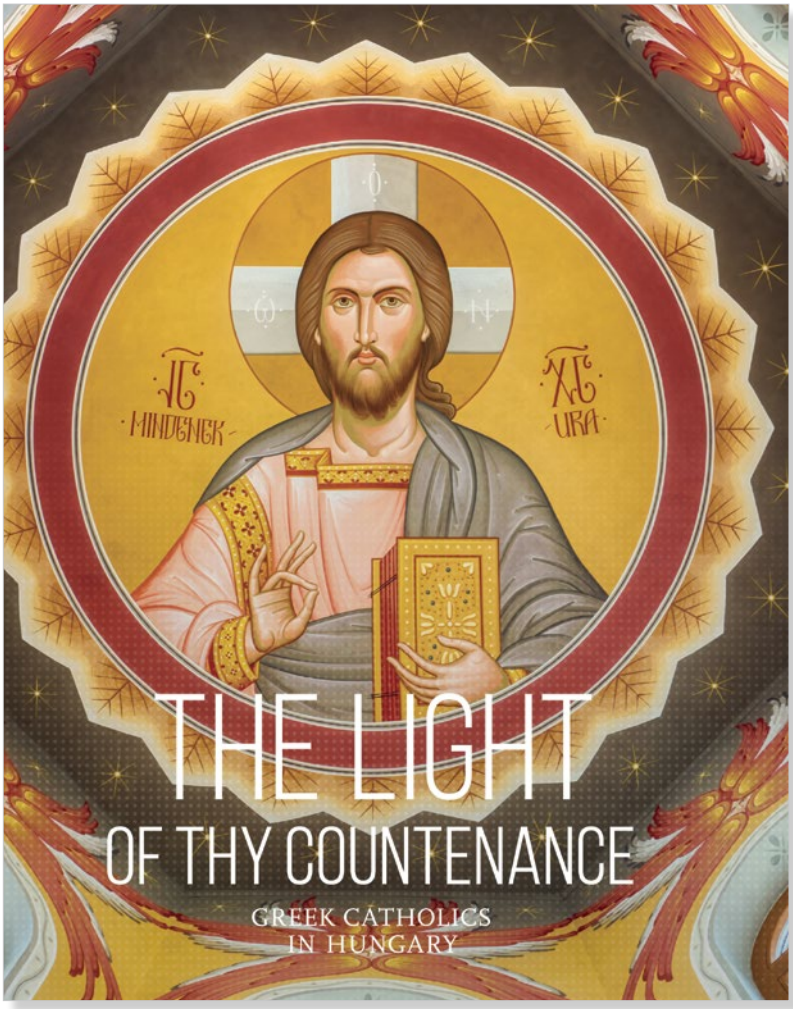
Colecție de artă veche religioasă din România (secolele XV-XIX) / Collection of Old Religious Art from Romania (XV^th^-XIX^th^ Centuries, Bucharest, Brand Cover Agency, 2020, 288 p.



Colecția îi aparține lui Peter Peterson, etnic german stabilit în Australia, apoi în România, a cărui biografie personală se împletește strâns cu cea a colecției adunate pe parcursul a două decenii. Cu puțin timp înainte de publicarea catalogului, el s-a convertit la ortodoxie și a fost botezat, colecția de icoane pe lemn și sticlă, fresce, broderii, carte și obiecte de cult constituindu-se într-o adevărată mărturisire de credință.

The collection belongs to Peter Peterson, an ethnic German settled in Australia, later in Romania, whose personal biography is closely intertwined with that of the collection he assembled over two decades. Shortly before the publication of the catalog, he converted to Orthodoxy and was baptized, the collection of icons on wood and glass, frescoes, embroidery, books and objects of worship being a true confession of faith.

CONTACT: ansof@globe.ro

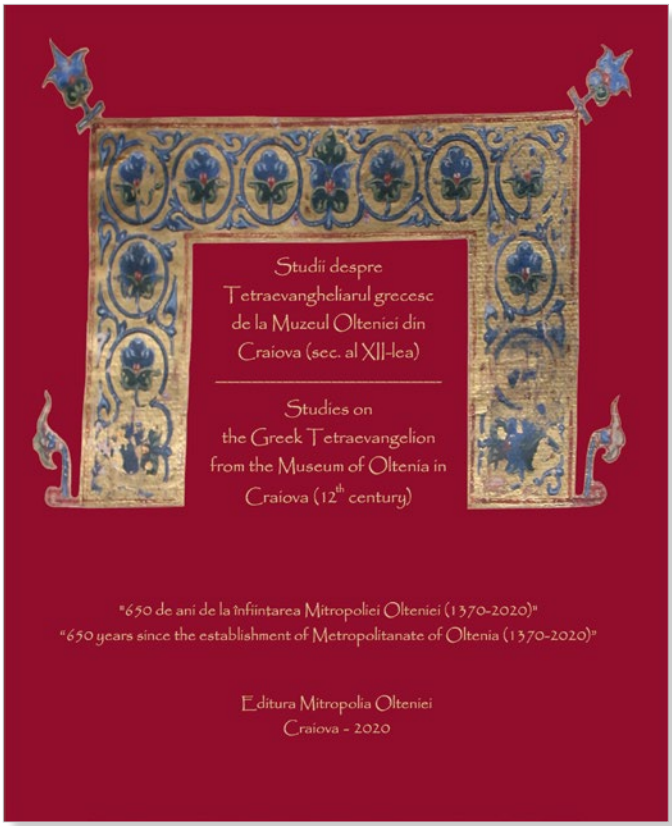


Szilveszter Terdik (dir.), *The Light Thy Countenance. Greek Catholics in Hungary*, Debrecen, Metropolitan Church sui iuris of Hungary / Magyarországi Sajátjogú Metropolitai Egyház, 2020, 492 p.

The volume gathers, under the signature of several famous authors for their research in the field of the art and history of the Greek Catholic Church in Hungary, an impressive number of monuments, books, and works of art, designed to illustrate the motto under which Greek Catholics in Hungary regrouped in 2012, in the context of the centenary of the Diocese of Hajdúdorog: ‚fidelity to the past and courage to face the future'.

EBOOK

http://real.mtak.hu/id/eprint/123184



Ion Reșceanu, Carmen Bălțăceanu, Mihai Ciurea, Ion Sorin Bora, *Studii despre Tetraevanghelul grecesc de la Muzeul Olteniei din Craiova (sec. al XII-lea) / Studies on the Greek Tetraevangelion from the Museum of Oltenia in Craiova (12th century*, Craiova, Editura Mitropolia Olteniei, 2020, 228 p.

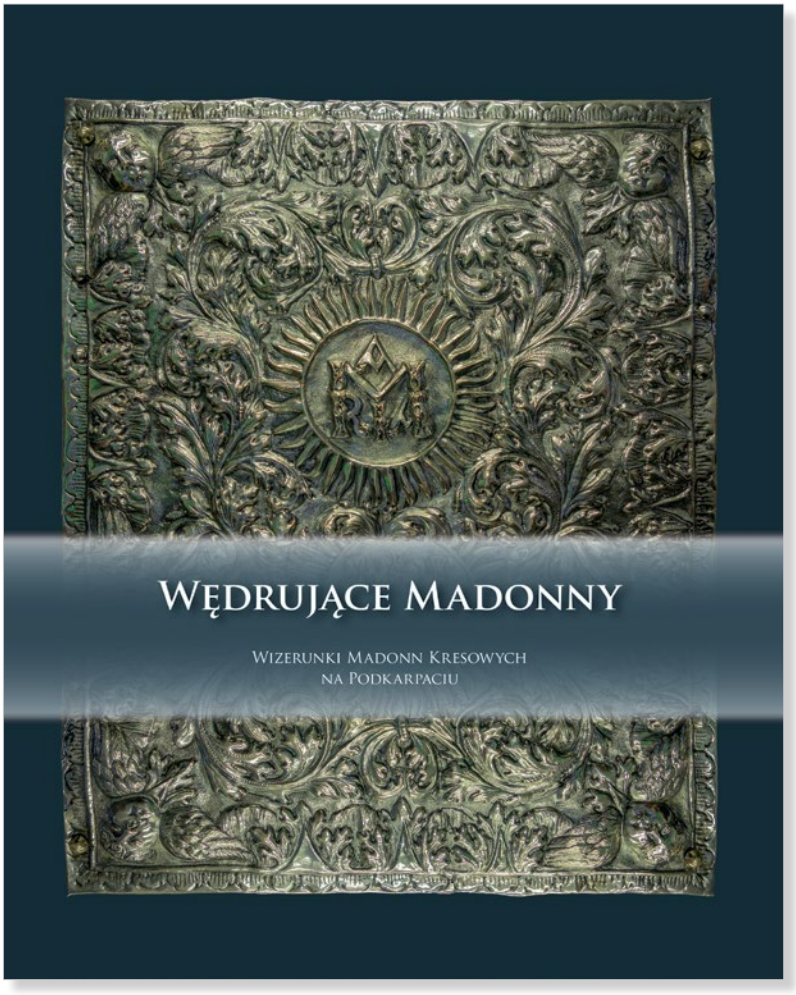
The aim of this volume was to carry out a preliminary investigation of a 12th-century codex, now held by the Museum of Oltenia in Craiova, and to broaden its further study, opening new perspectives for the analysis of the text and the marginal comments accompanying it. The manuscript most likely comes from the local ecclesial background and illustrates the high level of confluence between the Metropolitanate of Oltenia and the Greek-Byzantine world.

CONTACT:
https://editura-mitropoliaolteniei.ro/

Wędrujące Madonny – Wizerunki Madonn Kresowych na Podkarpaciu. Materiały z konferencij naukowych odbytych w latach 2016-2020 w Przemyśl ['Wandering Madonnas—Images of Borderland Madonnas in the Subcarpathian Voivodeship. Materials from scientific conferences held in 2016-2020 in Przemyśl'].

Redakcja i opracowanie graficzne ks. Marek Wojnarowski

Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu, Przemyśl 2020, 224 p.



The volume represents the outcome of a research and educational project implemented in 2016 and titled *Wędrujące Madonny – Wizerunki Madonn Kresowych na Podkarpaciu* ('Wandering Madonnas—Images of Borderland Madonnas in the Subcarpathian Voivodeship').

The project was hosted by the Cultural Center and Archdiocese Museum in Przemyśl. As part of this project, five scientific conferences were held, during which nineteen papers were delivered, the vast majority of which were included in the current publication as chapters. The volume also includes a catalog section presenting the images discussed in the chapters.

CONTACT: **xmwojnarowski@wp.pl**

Summary / Table des matières

STUDIES / ÉTUDES

Yaroslav Stadnichenko, '*Et ainxi comme Dieu het orgueil…' L'allégorie de Prudence faite histoire dans la 'Chronique de* Morée' 9

Andrea Svobodová, Kateřina Vol*eková, Form and Function of the Old Czech Lists of New Testament L*ections 21

Elena *Firea, Icons on Trial. Negotiations Between Moscow and Moldavia over Some 'Noncanonical' Icons in the First Decades of the 17th* Century 31

RECORDS / ARCHIVES

L'inscription 'palimpseste' du château de Larnaca. Tour de force méthodologique interdisciplinaire 51

Introduction 52
Les 'palimpsestes' lapidaires : une pratique médiévale répandue ? 52
Lecture de l'inscription 54
L'Anonyme du manuscrit de Plaisance 57
Les strates de la mémoire familiale et l'hypothèse d'une dalle de Marie de Tabarie 60
Le travail des artisans-tombiers 64
Comparaison avec la dalle d'Alice Béduin-de Tabarie : stratégies d'accumulation de mémoire 69
Compléments historiques 72
Hypothèse alternative d'un brouillon-erreur pour la tombe d'Isabelle de Neville ? 75
Taille expérimentale 77
Brève analyse paléographique des dalles funéraires du corpus chypriote 79
Analyse linguistique des inscriptions de la dalle de Barthélémy de Tabarie 81
Évaluation par les pairs (1) 83
Évaluation par les pairs (2) 84
Conclusion générale 85
Abréviations bibliographiques 86
GRAPH-EAST : la série vidéo - le podcast - le documentaire (2025) 89

The Musical Instruments in the Early Vernacular Translations of the Psalms (3) (Collective Research) 91

Old English Section 92
Old Polish Section 104
Bibliographical Abbreviations 107

Roxana Donaldson, Ana Negoiță, *Sacred versus Profane or the Rublev-Berlo Controversy in Mogoșoaia (2021). Invitation to a future collective investigation* 109

CANTAFABULE 1974-1976 (experimental section)

VLADIMIR AGRIGOROAEI, *Proclaiming the Eucharist on Communist Stadiums? The Multiple Meanings of the Phoenix Concept-Album 'Cantafabule' (An Experiment in Cultural History)* 119

COSTIN PETRESCU, *Il était une fois… un rêve. La chute d'une grande troupe du Levant* 149

ELISABETH OCHSENFELD, *'C*antafabule', Drawings Made Flesh. A Tale in Search of a Lost Cover 155

ANDREI UJICĂ, *Une expérience joycienne radicale en roumain* 167

Un 'illo tempore' n'a pas d'âge… Interview avec le poète Șerban Foarță 179

VLADIMIR AGRIGOROAEI, OVIDIU OLAR, *'The Arbitrary Distribution of Emphasis' (Conclusions)* 213

HERITAGE / PATRIMOINE

IONUȚ-COSMIN CODREA, *The Murals of the Church of Saint-Nicholas at Bârsău in the Late 19th-Century Drawings of Szinte Gábor* 227

ALICE ISABELLA SULLIVAN, *Neagoe Basarab at Sinai* 245

CRISTINA COJOCARU, *The Painter Grigorie Popovici and His Master Jovan. Contacts Between East and West During the Second Half of the 18th Century* 249

ANGEL NIKOLOV, *'Saints and Soldiers'. 19th-Century Russian Religious Art in Southern Bulgaria* 317

WALDEMAR DELUGA, *Polish Archaeological Excavations in Faras, Sudan (1961-1964)* 329

SNAPSHOTS / INSTANTANÉS

Revealing the History of the Objects. A Synergy between Restorers and Chemists (RICONTRANS Project Research) 347

ECHOES / ÉCHOS

exhibitions / expositions 357

conferences / conférences 362

projects / projets 364

databases / bases de données 376

latest publications / actualité éditoriale 378

Instructions for Authors

All articles and illustrations must be mailed to the addresses of the Editors. Manuscripts can be submitted in English, French, and Italian, without being formatted into journal style. They will need to be formatted for revision, after acceptance. There are no specific page limits for the articles. Illustrations, however, should be provided with a resolution of 300 dpi and a CMYK colour mode. The deadline to submit articles for each edition of Museikon is July the 31st.

The studies should present new discoveries, bringing insight to a relevant problem, and not be the simple extension of current knowledge. Submission of a manuscript implies that it reports unpublished work, that it is not under consideration for publication elsewhere and that, if accepted, it will not be published elsewhere in the same form. The Editors reserve the right to reproduce in another language and in a different form studies published in a language or in a publication with very little dissemination.

At least two recommended reviewers must be provided by the author at the submission stage. One or two more reviewers will be chosen by the Editors. Manuscripts that pass the pre-screening phase but have not yet been formatted in journal style will then be returned to the author for formatting. Authors should normally carry out any revision within two weeks including formatting the manuscript into journal style. The language of the articles will be then verified by a third party and finally by the language consultants of the journal.

In the matter of copyright, every author is responsible for the illustrations provided to the journal, as well as for the originality of the published work. Museikon allows and encourages the dissemination of its articles on online platforms. A PDF version of the article will be provided to its author, who may distribute it as he or she wishes. The paper will be freely available online immediately upon publication, under the Oxford Open initiative.

Note aux auteurs

Les articles et les illustrations doivent être envoyés aux secrétaires de rédaction directement. Les manuscrits peuvent être soumis en anglais, en français ou en italien, sans suivre les normes de présentation de la revue. Ils devront être formatés pour la révision après acceptation. Il n'y a pas de limite spécifique pour le texte des articles. Cependant, les illustrations doivent être fournies avec une résolution de 300 dpi et en mode couleur CMJN. La date limite pour la soumission annuelle des articles est le 31 juillet.

Les études doivent présenter de nouvelles découvertes, apporter une clarification sur un problème pertinent, et ne pas se limiter à un compte rendu de l'état de l'art du sujet. La soumission d'un manuscrit implique qu'il contient un travail non publié, qu'il n'est pas en cours de publication ailleurs et, s'il est accepté, qu'il ne sera pas publié ailleurs sous la même forme. Les secrétaires de rédaction se réservent toutefois le droit de reproduire, en autres langues et sous une forme différente, des études parues en une langue difficilement accessible ou dans une publication à diffusion restreinte.

Au moins deux évaluateurs doivent être recommandés par l'auteur lors de la phase de soumission. Un ou deux autres évaluateurs seront désignés par les secrétaires de rédaction. Les manuscrits sélectionnés seront ensuite retournés à leurs auteurs pour être formatés selon les normes de présentation de la revue. Les auteurs doivent normalement effectuer toute révision dans un délai de deux semaines, y compris la mise en forme du manuscrit selon les normes de la revue. La langue des articles sera ensuite vérifiée par une tierce partie et enfin par les superviseurs linguistiques de la revue.

En matière de droit d'auteur, chaque auteur est responsable des illustrations fournies à la revue, ainsi que de l'originalité de l'œuvre publiée. *Museikon* permet et encourage la diffusion de ses articles sur les plateformes en ligne. Une version PDF de l'article sera fournie à son auteur, qui pourra disposer librement de son étude. Le document sera disponible gratuitement en ligne dès sa publication, dans le cadre de l'initiative Open Access.

Ana Dumitran
Muzeul Naţional al Unirii
(National Museum of the Union),
Strada Mihai Viteazul 12-14,
Alba Iulia, România
anadumitran2013@gmail.com

Vladimir Agrigoroaei
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale,
CÉSCM – UMR 7302 CNRS / Université de Poitiers
24 Rue de la Chaîne - TSA 81118
86073 Poitiers Cedex 9, France
vladimir.agrigoroaei@gmail.com

STUDIES / ÉTUDES :

Yaroslav Stadnichenko, *'Et ainxi comme Dieu het orgueil...' L'allégorie de Prudence faite histoire dans la 'Chronique de Morée'* ... 9 — Andrea Svobodová, Kateřina Voleková, *Form and Function of the Old Czech Lists of New Testament Lections* ... 21 — Elena Firea, *Icons on Trial. Negotiations Between Moscow and Moldavia over Some 'Noncanonical' Icons in the First Decades of the 17th Century* ... 31.

RECORDS / ARCHIVES :

L'inscription 'palimpseste' du château de Larnaca. Tour de force méthodologique interdisciplinaire ... 51 (Introduction ... 52 — Les 'palimpsestes' lapidaires : une pratique médiévale répandue ? ... 52 — Lecture de l'inscription ... 54 — L'Anonyme du manuscrit de Plaisance ... 57 — Les strates de la mémoire familiale et l'hypothèse d'une dalle de Marie de Tabarie ... 60 — Le travail des artisans-tombiers ... 64 — Comparaison avec la dalle d'Alice Béduin-de Tabarie : stratégies d'accumulation de mémoire ... 69 — Compléments historiques ... 72 — Hypothèse alternative d'un brouillon-erreur pour la tombe d'Isabelle de Neville ? ... 75 — Taille expérimentale ... 77 — Brève analyse paléographique des dalles funéraires du corpus chypriote ... 79 — Analyse linguistique des inscriptions de la dalle de Barthélémy de Tabarie ... 81 — Évaluation par les pairs (1) ... 83 — Évaluation par les pairs (2) ... 84 — Conclusion générale ... 85 — Abréviations bibliographiques ... 86 — GRAPH-EAST : la série vidéo - le podcast - le documentaire (2025) ... 89) — *The Musical Instruments in the Early Vernacular Translations of the Psalms* (2) (Collective Research) ... 91 (Old English Section ... 92 — Old Polish Section ... 104 — Bibliographical Abbreviations ... 107) — Roxana Donaldson, Ana Negoiță, *Sacred versus Profane or the Rublev-Berlo Controversy in Mogoșoaia (2021). Invitation to a future collective investigation* ... 109.

CANTAFABULE 1974-1976 (experimental section) :

Vladimir Agrigoroaei, *Proclaiming the Eucharist on Communist Stadiums? The Multiple Meanings of the Phoenix Concept-Album 'Cantafabule' (An Experiment in Cultural History)* ... 119 — Costin Petrescu, *Il était une fois... un rêve. La chute d'une grande troupe du Levant* ... 149 — Elisabeth Ochsenfeld, *Cantafabule, Drawings Made Flesh. A Tale in Search of a Lost Cover* ... 155 — Andrei Ujică, *Une expérience joycienne radicale en roumain* ... 167 — *Un 'illo tempore' n'a pas d'âge... Interview avec le poète Șerban Foarță* ... 179 — Vladimir Agrigoroaei, Ovidiu Olar, *'The Arbitrary Distribution of Emphasis' (Conclusions)* ... 213.

HERITAGE / PATRIMOINE :

Ionuț-Cosmin Codrea, *The Murals of the Church of Saint-Nicholas at Bârsău in the Late 19th-Century Drawings of Szinte Gábor* ... 227 — Alice Isabella Sullivan, *Neagoe Basarab at Sinai* ... 245 — Cristina Cojocaru, *The Painter Grigorie Popovici and His Master Jovan. Contacts Between East and West During the Second Half of the 18th Century* ... 249 — Angel Nikolov, *'Saints and Soldiers'. 19th-Century Russian Religious Art in Southern Bulgaria* ... 317 — Waldemar Deluga, *Polish Archaeological Excavations in Faras, Sudan (1961-1964)* ... 329.

SNAPSHOTS / INSTANTANÉS :

Revealing the History of the Objects. A Synergy between Restorers and Chemists (RICONTRANS Project Research) ... 347.

ECHOES / ÉCHOS :

exhibitions / expositions ... 357 — conferences / conférences ... 362 — projects / projets ... 364 — databases / bases de données ... 376 — latest publications / actualité éditoriale ... 378.

editura MEGA

ISSN 2601 - 2200, ISSN-L 2601 - 2200