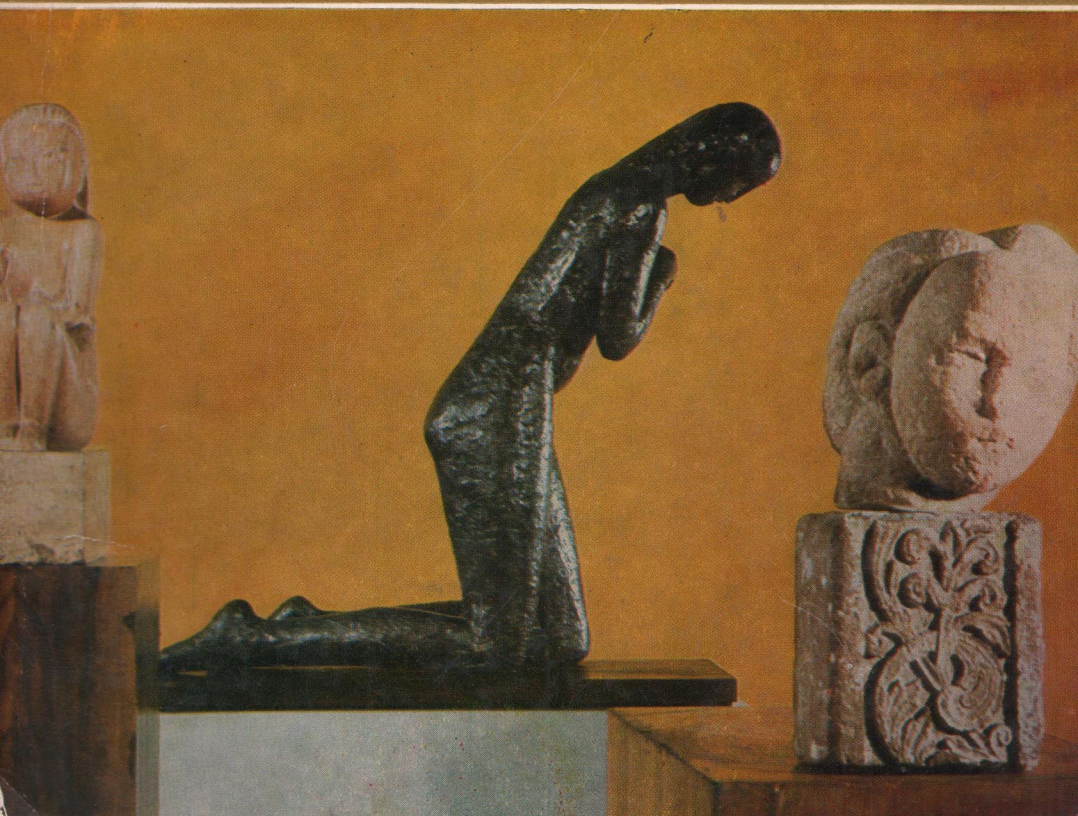


RM. ISSN. 0035-0206

REVISTA MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR

3 ♦ 1976

muzee



CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

REVISTA
MUZEELOR
ȘI
MONUMENTELOR



MUZEE
3
1976

REDACTOR ȘEF LUCIAN ROȘU

COLECTIVUL DE REDACȚIE

Iuliu BUZDUĞAN,
redactor șef adjunct
Ion GRIGORESCU
Anghel PAVEL

Prezentarea grafică și tehnică
Gheorghe MATEI

COPERTA I:

Opere ale lui Constantin Brâncuși în expoziția Muzeului de artă al R. S. România: *Cuminașeie pământului*, calcat erinoidal (1907), col. Muzeului de artă al R. S. România; *Rădăcină*, bronz (1907), col. Muzeului de artă al R. S. România; *Danaida*, piatră de Vrata (1908), col. Fulvia Rimniceanu

COUVERTURE I:

Les oeuvres de Constantin Brâncuși dans l'exposition du Musée d'art de la R. S. de Roumanie: *La Sagesse de la terre*, le calcaire erinoidal (1907), la col. du Musée d'art de la R. S. de Roumanie; *La Racine*, le bronze (1907), la col. du Musée d'art de la R. S. de Roumanie; *Danaïde*, la pierre de Vrata (1908), la col. Fulvia Rimniceanu

COPERTA IV:

Coloana înfinitului, fontă alănită (1938), Ansamblul monumental de la Tg. Jiu

COUVERTURE IV:

La Colonne de l'infini, fonte laitonnée (1938), Ensemble monumental de Tg. Jiu

Redacția: Calea Victoriei nr. 174
sector 1 București, telefon 50 48 68

Administrația: Întreprinderea de stat pentru imprimare și administrarea publicațiilor, Piața Școlii Nr. 1, sect. 1, București, telefon 17 60 10, interior 1277

Abonamentele se fac la administrație — prin poștă sau virament, cont 64 51 301 52 B.N.R.S.R. Filiala sector 1, București și la oficiile poștale sau difuzorii de presă. Abonamentul anual costă 90 lei, iar semestrial 45 lei

Pour l'étranger: HLEXIM — Département export-import presse București
calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. 2010.
Telex: 011226

Taxe postale acquittées conform approbării D.G.P.Tc. Nr. 137/527/1976

ÎNTEPRINDEREA POLIGRAFICĂ
„INFORMAȚIA” BUCUREȘTI c. 1186

De la național la valoarea universală în creația lui Brâncuși

MIRCEA DEAC

Cele scrisse de Ezra Pound, în 1921, despre Brâncuși merită a sta pe frontispiciul oricărui eseu asupra narelui sculptor, a cărui faimă, la cei o sută de ani de la nașterea sa, a devenit cu adevărat universală: „*Probabil, scria Ezra Pound, este tot atât de imposibil să redat prin cuvinte o idee, oricât de vagă despre sculptura lui Brâncuși, pe cât este de imposibil s-o redat prin intermediul fotografiilor ... Un om se aruncă spre infinit și lucrările sale de artă sînt urma pe care o lasă în lumea fenomenală*”.

Aproape 40 de muzee își dispută azi gloria de a păstra operele lui Brâncuși. Peste 100 de orașe se mîndresc cu cineștea de a fi prezentat lucrările lui Brâncuși într-o expoziție personală sau internațională. Dincolo de această acoperire spirituală și teritorial-universală, la Tg. Jiu, ansamblul monumental, cunoscut sub numele piesei sale centrale *Coloana fără sfîrșit*, constituie nu numai simbolul celui mai mare și modern monument al epocii noastre, o cucerire artistică a spațiului său, așa cum spunea Ezra Pound, încercarea artistului de a „se arunca în infinit”, dar el este și simbolul satului românesc, împletind astfel geniul popular românesc cu spiritul universal al celei mai desăvîrșite creații artistice.

Gloria lui Brâncuși nu a venit însă ușor și nici întâmplător. Unele lucrări au avut drum lung pînă la accepciunea generală. Este suficient să amintim de protestele publice ale studenților, la Chicago, la „The art Institute”, la foste expoziții internaționale de artă modernă, cînd aceștia ard în stradă efigiile lui Brâncuși, H. Matlase și W. Pach, pe motiv că arta lor de avangardă ar fi periculoasă; de scoaterea lucrării *Prințesa X* din salonul artiștilor independenți organizat la Grand Palais în 1920 și readusă apoi în Fernand Léger și Blaise Cendrars; de celebrul proces care a durat doi ani, între 1926–1928, pentru simpla considerare a *Pasărei în spațiu*, de către vameșii americani, drept piesă industrială detașabilă.

Brâncuși a trăit intens epoca sa, fiind expresia spirituală a noului și progresului. În diferite chipuri și în măsuri diferite, exotismul, arhaismul, mașinismul, dinamismul spațial au fascinat, în primele decade ale secolului nostru, pe artiștii din întreaga lume. Descoperirea artei negre, a primitivului și a creatorului popular, eliberați de conformismul oricăror școli și principii artistice, a provocat, în secolul nostru, punerea în discuție a însăși artei, în orice caz, a determinat găsirea unor noi definiții actului creator.

„*Arta, pe vremea copilăriei timpului a fost rugăciune*, scria Tristan Tzara în *Note sur L'art Negre*, în „*Sic*.” Paris, 1917, ca unul dintre cei care au negat, în spiritul dadaistilor, totul. *Lemn și piatră au fost adevăr*, continuă el. *În om eu văd luna, plantele, negrul, metalul, steaua, peștele. Cum alunecă geometric elementele cosmice. A deforma, a fierbe. Mina e țară, mare. Gura ascunde puterea întinericului, substanță învizibilă, bunădată, teamă, înțelepciune, creație, foc*”.

Putea oare rămîne Brâncuși indiferent în fața freamătului și schimbărilor, care au loc în gîndirea plastică a epocii sale!? Din contră, putem afirma că descoperirea primitivului a coincis cu descoperirea propriei sale personalități, care l-a dus la o cale nouă în sculptură.

Văzînd *Cumînțenia pămîntului*, în 1910, Vlahuță spunea: „*Cine a văzut-o odată, n-o mai uită ... Ași zice o divinitate etudată găsită sub dărîmăturile vreunui templu antic*”. Tudor Arghezi, în 1932, o compară cu Sfinxul, alții cu idolii din Cyclade, cu Venus din Lespouque sau chiar cu Gînditorul de la Hamangia.

În același sens și *Pasărea mătastră* poate fi o divinitate a aerului, iar *Peștele și Foca*, zeițățile apelor! Primitivul, în gîndirea lui Brâncuși, s-a identificat însă cu substanța cea mai profundă, viabilă și de esență a artei populare și a miturilor țărănești din România, cu complexul larg și autentic, de tradiții și legende, cu folclorul însuși. Aici stă cheia înțelegerii creației lui Brâncuși. Într-adevăr, este suficient a aminti,

schematizând, ceea ce constituie caracterile esențiale ale artei populare, pentru a ne apropia de opera poetică brâncușiană: simplificarea, pe care o găsim în tot ceea ce a dat artistul popular; stilizarea, subliniind că este tipică sculpturii țărănești în lemn; puritatea ornamentului și a formei; esențialitatea; trecerea de la real la simbol, prin motivele geometrice și zoomorfe.

Brâncuși nu s-a oprit însă la nivelul creatorului popular. El avea să urce noi trepte ale creației: arta populară, înțelesurile, componentele și caracterile ei dându-i posibilitatea să ajungă la noi dimensiuni în creație, să cucerească autonomia absolută și să-i generalizeze puterea de invenție și de găsire a motivului real cu sensuri de simboluri universale.

„Brâncuși, seria critică de artă Giulio Carlo Argan, aparține artei românești nu numai pentru că a înțeles valoarea decorativă a motivului ornamental popular, nu numai pentru că „măiestrele” folclorului românesc plutea, mare și tainic, deasupra sculpturii lui. Universalitatea artei lui Brâncuși înseamnă capacitatea de a rețea unor oameni aparținând zonelor diverse de cultură, nu un univers exotice, pitoresc și straniu, ci o lume spirituală familiară lor. Brâncuși este înainte de toate un filosof, în sensul pur pe care-l avea noțiunea în antichitate... Artă sa este expresia unei culturi populare majore, în care se sublimază setea de libertate și setea de absolut”.

În acest mod putem considera că *Sărutul*, prima lucrare prin care Brâncuși părăsește sculptura tradițională, despărțindu-se definitiv de arta lui Rodin, maestrul său spiritual, conține sensul ritualului țărănesc al arborilor îmbrățișați, ridicăți la mormântul a doi soți. „Glasul speciei, spunea Brâncuși, este motorul invisibil și mut al dragostei; un asemenea motor vizibil și palpabil îmi pare a fi năzuința către absolut și unitate pe care am încercat să o exprim, de trei ori, prin simbolurile *Sărutului*”.

Sensurile atribuite acestei lucrări și în general operelor lui Brâncuși sînt diverse și plurivalente, deoarece creația sa conține sugestii multiple pornind de la un principiu vital. Brâncuși caută să pătrundă la rădăcina fiecăreia din temele lucrărilor sale. El are sentimentul durabilității, a ceea ce dăinuie, fiind impotriva a ceea ce se schimbă. Fiecare temă este îndelung elaborată și cizelată în foarte multe variante, căutînd continuu puritatea și esența ei.

Revenind la exemplul artei populare ne vom apropia de modul în care stilizarea și simplificarea au loc în creația lui Brâncuși, exemplificînd cu diversitatea și evoluția reprezentării temei portretului. Prima idee, încă sub influența dominantă a lui Rodin, este *Somnul*, aflat la Muzeul de artă al R.S. România — apoi urmează *Muza adormită*. A fost, desigur, un proces interesant al stilizării, numai că acest proces nu s-a făcut în sensul decorativismului popular, ci ca un act al cunoașterii poetice a existenței umane. Între 1910 și 1912 avem în creația artistului nu mai puțin de 12 variante ale *Muzei adormite*. Artistul le stilizează, le simplifică, le lustruiește pentru a se apropia de volumul cel mai pur, de forma perfect rotunjită, de valoarea arhitecturală a temei, de simplitatea cea mai expresivă. „La simplitate, spunea Brâncuși, ajungi chiar fără voia ta, de îndată ce te apropii de sensul real al lucrurilor”.

Am început exemplificarea temei portretului cu reprezentarea unui chip de femeie, care, în formele *Prințesei X*, a *Domnișoarei Pogany* sau a *Muzei adormite*, se ridică la simbolul cel mai caracteristic și de largă generalizare al fertilității, simbolul feminității, pe care-l împinge și mai departe prin procedeele stilizării și ale simplificării, la cele 7 versiuni ale *Noului născut*. În acest mod, prin această nouă lucrare, Brâncuși dezvăluie artistic o sinteză simbolică a unității germinate a universului. Și mai clar apare această continuitate căutare a esenței, ci mai în profunzime, în lucrarea *Începutul lumii* — o simplificare artistică la limita posibilului a *Muzei adormite* — și care, prin această formă atât de simplă și perfectă, asemănătoare oului obișnuit sau pietrei șlefuite de apă riurilor, exprimă simbolul originii lumii, cea mai îndrăzneță idee și reprezentare artistică gândită vreodată de un sculptor, a oului cosmic, a sferei universului. *Începutul lumii* este prima treaptă a devenirii. Este desigur o gândire cosmogonică, răscolitoare, novatoare, îndrăzneță și originală, dar nu pe un plan științific, ci pe unul uman, deoarece întreaga operă a lui Brâncuși este străbătută de sensurile comunicării omului cu natura într-o unitate a liniștii, perfecțiunii și simplității, excluzînd ceea ce este chinul și confuz.

Exemplificarea modului cum se ridică la universal, pornind de la gândirea populară, poate fi continuată și cu o altă temă: a păsărilor, în variantele *Măiestreii* și ale *Păsării în spațiu*. Aici se observă și mai clar legătura cu folclorul. Pasărea, pe care o întîlnim în legende populare, vindecă bolnavii și redă orbilor vederea. În basmul popular „Prislea cel voinic și merce de aur”, ea are de asemenea sensul eliberării. După alte legende, ea ar fi o intruchipare a luminii solare. Atenna Teach Spear — în cartea sa despre păsările lui Brâncuși — se referă și la pasărea Phoenix, de origine greco-romană, ce seamănă cu un vultur și reprezintă simbolul luminii. Culoarele ei sînt ale zorilor sau apusului soarelui. Ea se consumă în foc pentru a renaște din cenușă — reprezentînd astfel și simbolul cercului soarelui. Pasărea Phoenix cîntă, ea redă omului sănătatea, întinereste și prelungeste viața. Pentru Brâncuși, *Pasărea de aur* devine purtătoarea unui mesaj uman, simbolul aspirațiilor spre înălțimi ale omului de pretutindeni.

Lustruindu-le, Brâncuși le readuce la originea lor mitică, de a răspunde chemării soarelui și de a transmite lumina oamenilor. Pasărea Phoenix își dizolvă trupul în soare, integrîndu-se luminii, la fel, lucrările lui Brâncuși devin ele însele surse de lumină. Există în reprezentarea Păsărilor un drum evolutiv.

Măiestra este surprinsă în clipa desprinderii de sol. „Am vrut, spunea Brâncuși, ca *Măiestra* să și înalțe capul fără să exprime cu această mișcare trufia, orgoliul sau sfidarea”. Pasărea în spațiu reprezintă însă ideea de sbor, de sbor ascensional. „Toată viața, spunea artistul, am căutat esența sborului”. Profil, ce ne amintește de fusul popular, *Pasărea în spațiu* ne dă o idee sublimă de viteze și de calm totodată. Brâncuși credea în potența regeneratoare a marilor simboluri. „Omul, afirma el, nu se simte izolat în cosmos, se simte deschis către o Lume, care, grație simbolului — îi devine familiară... Omul iese din starea individuală și se apropie de o înțelegere universală. Experiența individuală se trecește și se transformă în act spiritual”.

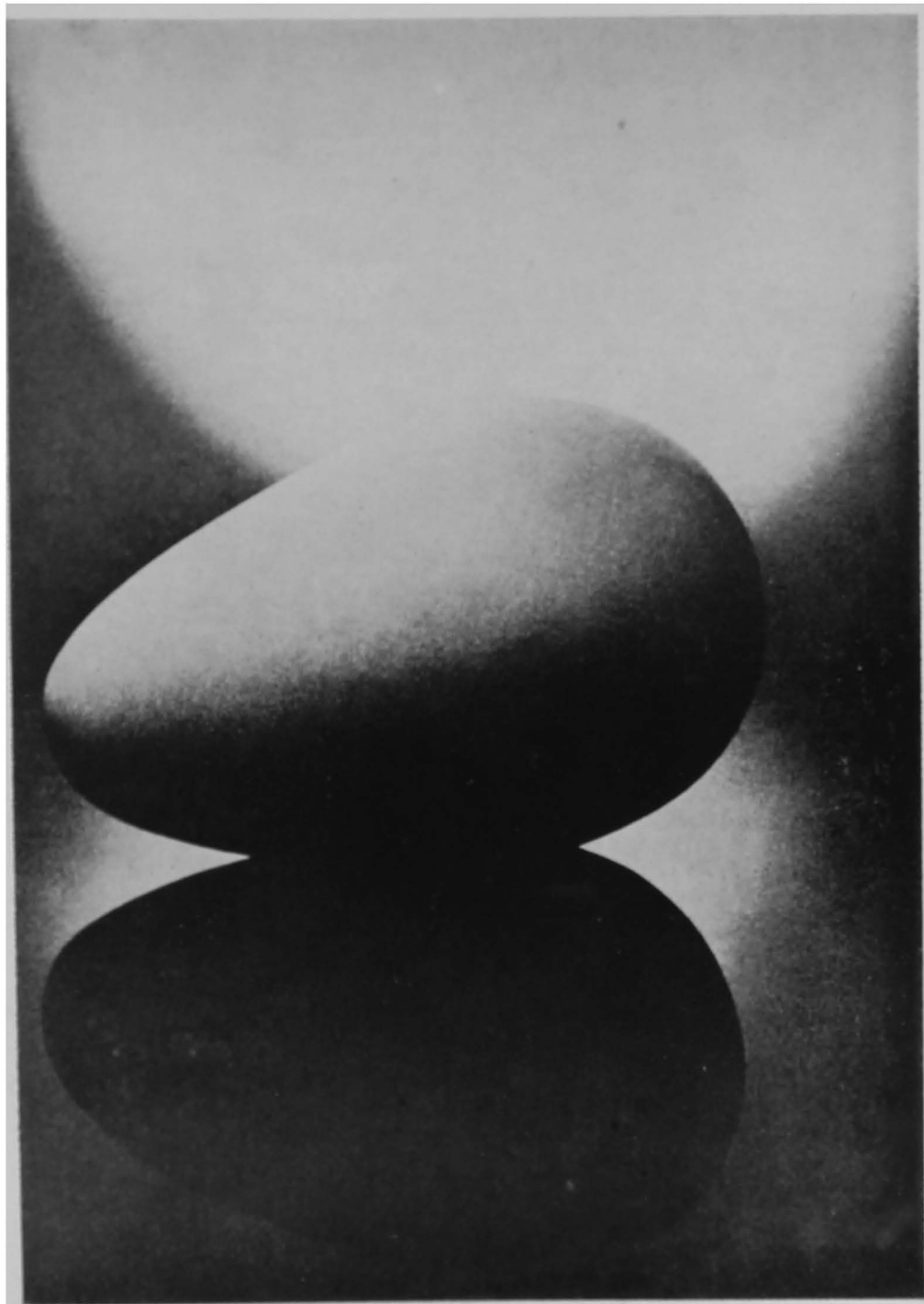


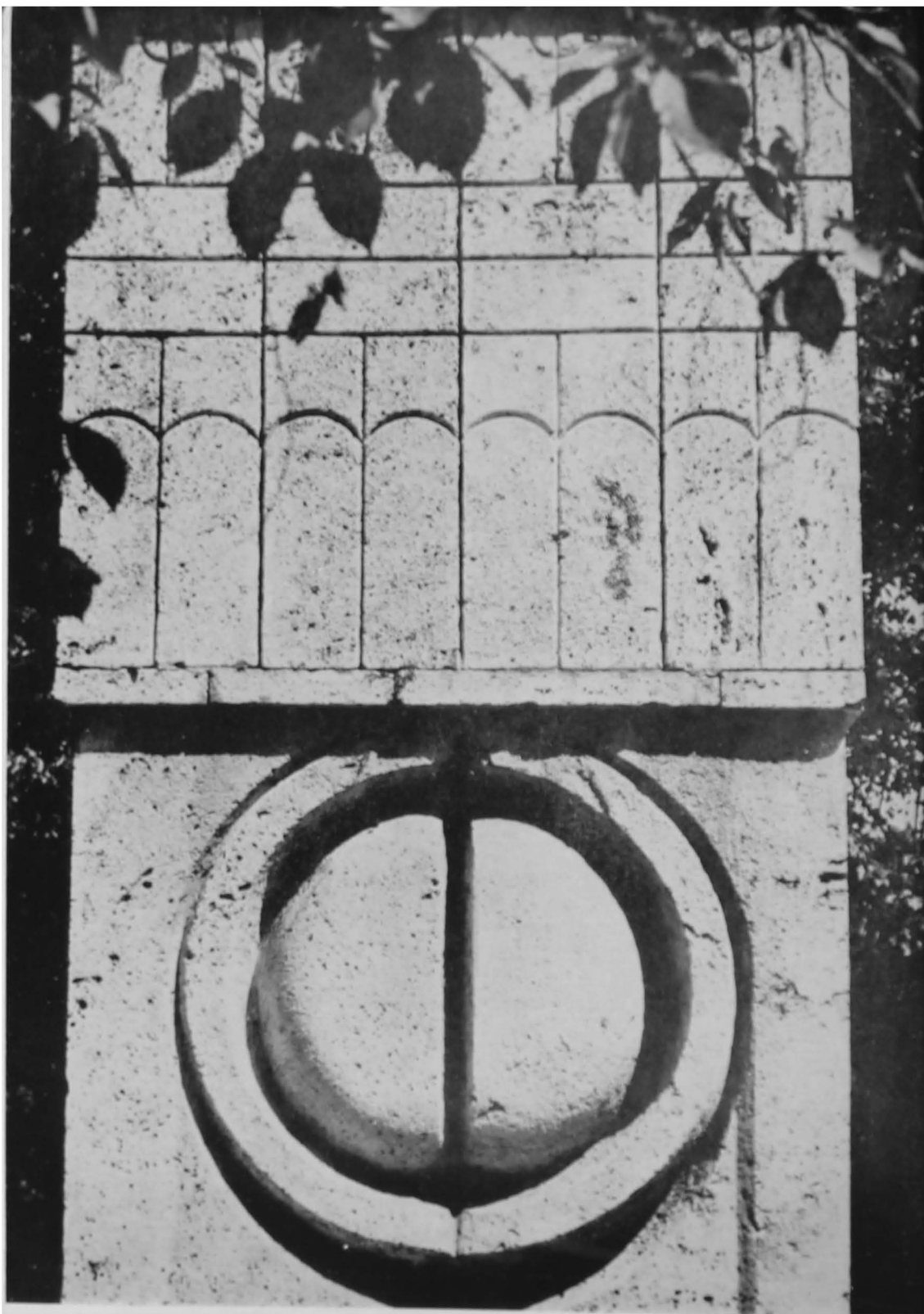
Constantin Brâncuși, în cadrul unei porți românești din atelierul său (1949)



Constantin Brâncuși, *Domnișoara Pupuz*
(colecția Cecilia Călinescu - Stăreski)

Constantin Brâncuși, *Orl* ▶





Dar visul simbolurilor universale brâncușiene avea să se împlinească în *Coloana fără sfârșit*. Ea este cea mai originală și esențială simbol al satului românesc, un simbol ce exprimă unirea cerului cu pământul, o modalitate de a sugera aspirația umană ideală, fără hotare, scară spre înalt. Perfectia clasică, nobila simplitate, echilibrul interior și cel exterior, forma iradiantă și absorbantă a suprafeței *Coloanei*, proporțiile concentrate din *Coloana fără sfârșit*, sau chiar ale scaunelor concentrează jocurile de lumină și volume închise, tensiunea dramatică internă și condensarea volumului. Prin lansarea sa în spațiu, ea devine un semn prestigios al uverturii cosmice, un simbol al virilității.

În cercetările sale asupra *Coloanei fără sfârșit*, prof. S. Giédion, la seminarul școlii Politehnice federale din Zürich, ținut în anul școlar 1952/53, studind proporțiile ei simetrice ajunge la concluzia, de fapt caracteristică artei moderne contemporane, că: „*Toate aceste simetrii sînt spațiale*”.

Coloana fără sfârșit a devenit simbolul esențial al creației brâncușiene, expresia originalității și spiritualității lui universale.

Coloana fără sfârșit a provocat însă și nenumărate discuții și interpretări asupra originii și influențelor: „... *Arbori cerești, aeriene și de proporții admirabile*” o numește prof. S. Giédion (citată de K. Giédion Wecker în lucrarea sa asupra lui Brâncuși). „*Un caetis gigantic din deșerturile Californiei*” scrie Malvina Hoffman („*Sculptura Inside and Out*.” New York, 1933), „... *Un lanț de perpetue sugrumări și renașteri*”, spune Andre Frenand („*Ramuri*”, august 1964).

Petru Cornarescu consideră *Coloana fără sfârșit* ca fiind „*Inspirată din stlpii creștați romboidal af pridooarelor gorjense*” ... „*erată pentru a sugera în spațiul liber o înfinitate de forme umane, forme de păsări și uletoare, țesături și streșini de stîni, înălfîndu-se în zările cerului*” („*Scintila tineretului*”, 20. II. 1966).

Coloana fără sfârșit a fost considerată și din punctul de vedere al artei cinetice ca un simbol al infinitului în forma materială, în acea formă copleșitoare a dinamismului, care se exemplifică prin coloană, a fi fără mișcare. Ceea ce vrem să subliniem prin aceste exemple sînt diversele semnificări ce pot fi acordate acestui monument, ale cărei înțelesuri sînt poate încă insuficient clarificate pentru contemporani și în cele din urmă este greșit a-i căuta similitudini cînd Brâncuși, el însuși, a gîndit-o ca o operă unică, originală, fiind împotriva îngrădirii sale în „*absolut și definitiv*”, dorind ca opera sa să fie „*relativ absolută*”, adică în continuă definire, ca însăși viața.

Ora, ziua, anotimpul, soarele, ploaia imprimă acestei lucrări o continuă mișcare, viață, strălucire, o reprezentare a universului în ceea ce are el mai sublim și mai modern ca formă artistică.

Ansamblul de la Tg. Jiu rămîne astfel exemplul progresului uman al gîndirii artistice ce străbate victorios spațiile infinitului, un demn exemplu de creație, a ceea ce poporul nostru a dat mai mare și inimitabil în istoria artei universale.

Ca artist, Brâncuși a înțeles că sculptura este în permanentă evoluție. Brâncuși era împotriva chinului creator, considerînd misiunea artei ca fiind aceea de a crea bucurie, echilibru, pace lăuntrică.

S-a vorbit deseori despre modul în care Brâncuși a comentat arta lui Michelangelo, despre considerarea că marele sculptor al Renașterii ar fi făcut doar „*biftecuri*”. În realitate, Brâncuși are pagini de mare admirație pentru titanul Renașterii, dar îi reproșează „*dinamismul demonic*”. Era firesc, cînd Brâncuși scria următoarele cuvinte: „*Înțeleptul își transformă venitul lăuntric în leac pentru sine și mijloc de vindecare pentru ceilalți*”.

Fiecare operă a lui Brâncuși poartă astfel peetea perfecțiunii și totodată a naturalului. Pentru a atinge perfecțiunea, Brâncuși s-a apropiat de puritatea formelor sculpturale ca și de sensul profund al simbolurilor populare. În cele din urmă, prin ceea ce a realizat, Brâncuși s-a reintors la sensul primitiv, mișcă și popular al simbolurilor. Iată de ce în afară de considerarea operii sale ca novatoare și modernă, în afară de acceptiunea că ea exprimă încrederea în viață, că deschide sufletele oamenilor spre frumos, ea este unitatea desăvîrșită dintre ceea ce considerăm a fi ca artă de specific național și ca expresie artistică și simbolică de valoare universală.

Opera lui Brâncuși poartă totodată peetea propriei sale gîndiri și personalități.

„*El este, seria poeta Elena Văcărescu, un sfînt păstor rumân. Nu vîndă oi, ci stele. Din farurile fantastice care așd în el se nase, prin calcinare, esențe de idei*”.

► Constantin Brâncuși, *Forșis sîrbului*, detaliu de stilp

RÉSUMÉE

L'auteur — connu pour avoir été le premier à publier en Roumanie un monographie sur Constantin Brâncuși (1966) — présente, à l'occasion du centenaire de la naissance du grand artiste roumain, quelques considérations importantes pour comprendre la création de Brâncuși.

Partant depuis les caractères essentiels de l'art populaire, la simplification, la stylisation, la pureté de l'ornement et de la forme, l'essentialité, et le passage au symbole, il nous approche de l'œuvre poétique de Brâncuși, dans la création duquel ces caractères ne restent pas toutefois au niveau du

créateur populaire, mais reçoivent des sens et des symboles universels.

L'auteur analyse en ce sens chez quelques œuvres de Brâncuși le mode de passage de la pensée populaire au caractère universel: *Le baiser*, *Le sommeil*, *La muse endormie*, *La princesse X*, *Le commencement du monde*, les variantes de *Mănaștra* et de *l'Oiseau dans l'espace*, ensuite *La colonne infinie* et l'ensemble de Tg. Jiu tout entier.

En conclusion on souligne que l'œuvre de Brâncuși garde toujours le sceau de sa propre pensée et personnalité.



Principiile de organizare a expoziției permanente a Muzeului de artă al R. S. România

Dr. CRISTIAN BENEDECȚ

Tezaur de valori ce reprezintă dovezi materiale autentice ale culturii artistice a omenirii, adunate într-un ansamblu coerent și care exprimă prin ele însele experiența acumulată de om în însușirea estetică a lumii, muzeul de artă are menirea de a sădi în oameni conștiința propriei lor existențe ca creatori de frumos și, prin aceasta, conștiința mândriei și demnității lor umane, odată cu conștiința frumuseții vieții și a forței ei atotbiruitoare.

Acest act de elevație spirituală se săvârșește în incinta expoziției permanente a muzeului de artă. Parte constitutivă și specifică a muzeului, forma sa primordială de existență și de afirmare în societate, expoziția permanentă este, în același timp, expresia sintetică a celor trei funcții fundamentale ale muzeului de artă — estetică, științifică și culturală. Dintre acestea, funcția estetică este cea pe care expoziția permanentă o realizează în chipul cel mai deplin, am putea spune exhaustiv, folosind opera de artă nemijlocit, în concretețea ei vie, în unicitatea și autenticitatea ei, adică potențind însăși funcția educativ-estetică a operei de artă. Expoziția permanentă este prezentarea organizată a operelor de artă, ca un sistem complex de corelații între acestea, pe de o parte, și între acestea și mediul ambiant, pe de altă parte. Aceste corelații sînt stabilite pe baza unor principii și procedee muzeistice. Cu alte cuvinte, expoziția permanentă, în muzeul de artă, poate fi definită ca un ansamblu de opere de valoare deosebită, proprietate a muzeului, selecționat și prezentat public în mod științific și concludent, după anumite principii muzeografice de expunere, în condiții optime de vizionare și conservare.

Înainte de a intra în fondul problemelor abordate, se cuvine să arătăm că expoziția Muzeului de artă al R. S. România a cunoscut pînă în prezent, în principal, două mari stadii de organizare: primul a fost determinat de deschiderea inițială a fiecăreia din galeriile sale, care a avut loc la date diferite; al doilea stadiu a fost marcat de reorganizarea în anii 1959—1962 a întregului muzeu.

Unul din principiile fundamentale pe care se întemeiază concepția muzeistică de organizare a expoziției permanente a muzeului nostru este cel al *istorismului*, în virtutea căruia s-a urmărit evidențierea legităților procesului de statornicire și de afirmare a artei, într-un anumit cadru istoric și geografic, de dezvoltare a stilurilor în contextul școlilor naționale și locale, de formare și cristalizare

a trăsăturilor caracteristice ale creației unor artiști.

Aplicarea acestui principiu s-a întemeiat, mai ales în cel de-al doilea stadiu de organizare a expoziției permanente a muzeului, pe justa corelație stabilită între valoarea muzeală (estetică-artistice) a operelor și continuitatea istorică a prezentării școlilor și epocilor artistice și a însăși creației artiștilor. Această continuitate a fost realizată în limitele disponibilităților obiective, adică în limitele celor mai valoroase opere din patrimoniu, fără a umple lacunele, existente inevitabil în colecția unui muzeu, cu opere de condiție artistică mediocră. Altfel spus, pornindu-se de la funcția primordială a operei de artă și implicit a expoziției în muzeul de artă, aceasta a fost concepută ca o expoziție de artă și nu de istorie a artei, ca un ansamblu menit să realizeze, în primul rînd, educația estetică a publicului, și nu ca un manual vizual de istorie a artei.

Referindu-ne la istorismul propriu-zis al expoziției, acesta prezintă câteva aspecte semnificative pentru condițiile de organizare în cele două stadii. De exemplu, aspectul care privește hotarele istorice și geografice ale expunerii artei în Galeria de artă veche românească și în Galeria de artă românească modernă și contemporană. Astfel, după ce a fost expusă mai întîi în cadrul Galeriei naționale, în primul stadiu de organizare a acesteia fiind limitată la o seamă de icoane din secolele XVIII — XIX și de fresce, și apoi într-o serie de mari expoziții temporare tematice, arta veche românească și-a aflat în final locul permanent în Galeria-i proprie, care s-a deschis la 29 mai 1959. Denumirea inițială a acesteia de „Expoziție de artă feudală din Țara Românească și Moldova în veacurile XIV — XVIII” arată caracterul limitat al expunerii, din care lipseau arta din Transilvania și arta din secolele X — XIII, adică din perioada formării și cristalizării artei medievale românești. Pe de altă parte, Galeria se încheia cu pictura din primele decenii ale secolului al XIX-lea, care face tranziția de la arta religioasă la cea laică. Reorganizată în noile săli de la parter ale muzeului, Galeria de artă veche românească reflectă dezvoltarea acesteia pe aproape întreg teritoriul țării, începînd din secolul al X-lea pînă la începutul secolului al XIX-lea.

Dacă în primul stadiu de organizare Galeria de artă românească modernă și contemporană, deschisă la 20 mai 1950, începea cu opere de artă medievală, într-un stadiu intermediar de

organizare — din anii 1959—1971 — Galeria începea cu artiștii pașoptiști (cei anteriori figurând atunci în Galeria de artă veche românească), pentru ca, în cel de al doilea stadiu (din 1962), să arate dezvoltarea artei naționale de la primii pictori portrețiști, foști iconari și freschiști de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, până la artiștii contemporani inclusiv, urmărindu-se sublinierea liniilor principale ale evoluției acestora (curenți, grupări), ca și conturarea cât mai concludent posibilă a personalității artistice a măștrilor.

Succedind unui stadiu preliminar de organizare (1948—1951), în care era prezentată sub forma interioarelor de epocă, pe școli naționale și pe stiluri, Galeria de artă universală s-a deschis la 21 iunie 1951. În acest prim stadiu, propriu-zis de organizare, expunerea nu avea încă o continuitate istorică unitară, era mărunțită, iar circuitul era complicat. Abia în cel de al doilea stadiu (din 1962), principiul istorismului a dobândit o aplicare consecventă, deplină, nu numai prin prezentarea unitară a școlilor naționale și expunerea operelor în ordinea general cronologică a artiștilor, dar, mai ales, printr-o înlănțuire firească a școlilor naționale, în spiritul dezvoltării lor istorice, începând cu epoca Renașterii, primul loc în cadrul Galeriei acordându-se școlii italiene.

Aplicarea principiului istorismului constituie latura obiectivă a concepției muzeistice de organizare a expoziției, fiind determinată de însuși obiectul acesteia — operele de artă în continuitatea lor istorică. Există și o latură subiectivă a acestei concepții, hotărâtă de factorul om, în persoana, pe de o parte, a muzeografului, care aplică activ concepția sa de organizare, iar pe de altă parte, a vizitatorului, care receptează în final expoziția. Și unul și altul manifestă cerința asigurării condiției estetice de prezentare, atât a operelor de artă luate separat, cât și a expoziției în ansamblu, ca „spectacol” muzeistic. Aplicând o seamă de principii în organizarea expoziției permanente a Muzeului de artă al R.S. România s-a avut în vedere totemal crearea, pe cât posibil mai deplină, a acestei condiții. În acest scop au fost rezolvate o serie de probleme.

Mai întâi, problemele de ordin arhitectural-muzeografic. Prima dintre ele a fost aceea a utilizării și adaptării pentru muzeu a unei clădiri de tip palat. Ea a fost rezolvată, în principal, pe de o parte, prin folosirea adecvată caracterului operelor, a sălilor și a altor spații interioare, precum și a unor particularități pe care unele din acestea le prezentau; pe de altă parte, prin utilizarea în sălile foarte înalte a panourilor, care, datorită înălțimii lor proprii, determinau o „a doua” înălțime, convențională, a acestor săli cerută de buna receptare din punct de vedere psihologic a operelor de artă. Aceleași condiții îi corespundea și fondul neted, gri deschis, deci neutru față de expozate, al acestor panouri.

În cel de al doilea stadiu de organizare, sălile au fost realizate arhitectural în concordanță cu cerințele cele mai noi ale științei și tehnicii muzeistice, caracterizându-se în general prin pereți simpli, netezi, lipsiți de orice ornament, de o culoare gri deschis. În același spirit au fost adaptate și sălile de la ultimul nivel al corpului central, ocupate și în acest stadiu, de o parte din Galeria



Galeria de artă universală (Sala a II-A) — artă italiană, sec. XVI



Galeria de artă universală (sala a XVIII-a) — artă franceză din sec. XIX

Galeria de artă universală (Sălile mediane) — sculptură și artă decorativă franceză



Galeria de artă românească modernă și contemporană (sala a II-A — pasaj) cu tablourile de Th. Aman, în centru *Portretul soției artistului*





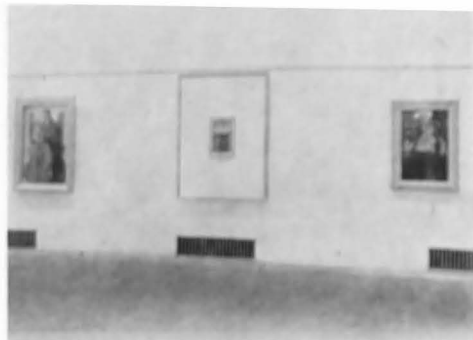
Galeria de artă veche românească (sala a I-a) - în extremitatea stângă a vîrînei: epitrahului cu portretul lui Ștefan cel Mare și al oteliei sale

Universală. Aici, numeroasele încăperi de mici dimensiuni au fost transformate în săli spațioase, simple în aspectul lor architectural, cu excepția unor săli a căror decorație, prezentînd un anumit interes artistic și muzeografic, a fost conservată.



Galeria de artă românească modernă și contemporană (sala a II-a) - în nișe: Th. Aman, *Japonica turcilor la Călușăren*

Galeria de artă universală (sala a XIV-a) - A. Rodin, *Fîrta de bronz*



Galeria de artă universală (sala a I-a) - în centru, pe un panou special: Antonello Da Messina, *Răsăritul*

În acest stadiu a fost de asemenea realizată, dar mai pe larg, concordanța operelor de artă cu spațiul architectural și arhitectura interioară, acel «accord raisonné entre le „programme” et le „parti”», despre care vorbește G. H. Rivière. De exemplu, concordanța între spațiile largi ale sălilor de la etajul II și tablourile italiene din epoca Renașterii și cea a barocului, între caracterul decorativ, cu aspectul unei galerii de palat, al sălilor mediane de la etajul III și tapiseriile și sculptura franceză din secolele XVIII - XIX, sau între proporțiile mai mici și de un caracter mai restrîns ale sălilor de la același etaj și operele de artă franceză din secolul al XIX-lea.

O altă problemă de ordin architectural-muzeografic a fost aceea a iluminatului. Dacă în primul stadiu de organizare a galeriilor s-a optat pentru utilizarea totală a ferestrelor, care permiteau eclerajul natural, combinat, cînd sau unde devenea slab, cu eclerajul artificial, în cel de al doilea stadiu a fost operată o opțiune netă între un tip sau altul de iluminat, îndeosebi în Galeria de artă universală. Aici, în sălile etajului II, necesitatea măririi simezei a dus la ridicarea unui perete parșel cu cel al ferestrelor, pe care astfel le-a eclipsat, renunțîndu-se deci total la lumina zilei.

O altă categorie de probleme rezolvate în cadrul concepției muzeistice de organizare a expoziției permanente a muzeului nostru a fost aceea decurgînd din aplicarea principiilor de prezentare a operelor de artă. Legate de problemele generale architectural-muzeografice, ca modalitate de a contribui la crearea caracterului specific al fiecărei săli, alături de factorii ambianței arhitecturale - circuitul (liniar sau în zig-zag), dimensiunile și formatul sălilor, particularitățile aspectului lor interior, prezența iluminatului natural (ori legătura cu natura exterioră), mijloacele de iluminat artificial - , ca și alături de însuși profilul exponatelor (scoala națională sau locală, stilul, ramura, specia sau genul artistic preponderent), principiile muzeografice de expunere, utilizate în funcție de toți acești factori, sînt menite să împlinescă în primul rînd condiția estetică a expoziției permanente. Aplicate și în primul stadiu de organizare a acesteia, ele și-au găsit un teren mult mai larg de valorificare în cel de al doilea stadiu, în care au putut fi folosite fie într-o formă pură, fie combinate între ele.

Principiul muzeografie de bază pe care este construită întreaga expoziție permanentă a muzeului este *principiul individualizării operei de artă*. Îndeosebi propice operei de artă plastică, ce posedă prin definiție un caracter de unicitate, atît în conținut cît și în formă (spre deosebire de opera de artă decorativă care are un caracter preponderent tipologic), principiul individualizării se întemeiază pe înțelegerea dialectică a raportului între conținutul operei și ambianta ei, adică pe subordonarea față de operă a mediului imediat înconjurător. Individualizarea operei înseamnă totema evidențierea ei maximă prin plasarea pe un fond neutru care este, totodată, un spațiu liber înconjurător. Spațiul liber înconjurător sau fondul

Galeria de artă universală (sala x XVI-a) — Cr. G. Allografi, *Femea după baie*



Galeria de artă universală (sala x XVI-a) — expoziție mixtă: pictură, sculptură și artă decorativă franceză



Galeria de artă veche românească (sala x II-a) — aplicarea principiului alesiv în reorganizarea expunerii: frescele de la Curtea de Argeș și altarul de la Smei

neutru ambiant al operelor se integrează organic în contextul estetic al expoziției prin însăși valoarea sa estetică ce se manifestă în raportul de proporționalitate față de operele de artă cu care se învecinează nemijlocit, în raportul ritmic de alternanță în care se găsește față de ele, ca și în raportul de armonie pe care-l determină în relație cu ele, prin proprietățile sale intrinsece (colorit, factură) — toate aceste raporturi fiind ele însele elemente de expresie artistică, capabile să declanșeze în vizitator o emoție estetică, complementară celei produse de operele de artă.

La aplicarea acestui principiu în expoziția muzeului au contribuit în principal sălile spațioase și selecția operelor, care au făcut posibilă expunerea lor aerată, ca și suprafața netedă a pereților și panourilor și culoarea generală de fond, gri deschis, a acestora. Dar pentru individualizarea suplimentară a unor opere de artă, determinată de necesitatea sublinierii importanței lor artistice deosebite sau a caracterului lor semnificativ ori de unicat, au fost folosite asemenea procedee ca: prezentarea operei în centrul unui ansamblu sau, cel mai adesea, în centrul unui grup separat; expunerea la extremitatea unui grup, evidențind astfel opera prin asimetria poziției sale; izolarea operei de celelalte, fie pe perete, fie într-o nișă, fie chiar și complet separat într-o sală; folosirea unor modalități deosebite de prezentare, ca, de

Galeria de artă universală (sala x XXI-a) — expoziție serbă: covoraș din Asia Mică





Galeria de artă universală (sala a XI-a) — sculptură franceză.

exemplu, pe un loc separat, pe un postament special, pe un fond de o culoare deosebită ș.a.m.d.

Un alt principiu cu o largă aplicare în organizarea expoziției permanente a Muzeului de artă al Republicii este *principiul expoziției mixte*, adică al expoziției care cuprinde laolaltă opere de pictură, sculptură și artă decorativă, sau numai două din aceste ramuri artistice. Expunerea mixtă este menită să dea o oarecare imagine generală asupra dezvoltării artelor într-o perioadă istorică sau alta, fără să-și propună reconstituirea așa numitelor interioare de epocă, fapt pentru care nici nu suferă de neajunsurile acestui tip de expunere și anume de caracterul său ilustrativ, în virtutea căruia tablourile și sculpturile se transformă în accesorii ornamentale ale ansamblului decorativ respectiv, pierzându-și astfel individualitatea lor ca opere de sine stătătoare. Întrucât chiar și în expunerea mixtă se poate petrece, într-o anumită măsură, o subordonare a unei opere de către o alta — de obicei a sculpturii de către pictură —, subordonare adeseori căutată, fiind necesară pentru crearea unor accente în expoziție, există, totodată, necesitatea valorificării plene a unor opere aparținând unei anumite ramuri artistice. De asemenea, disponibilitățile patrimoniului nu permit — fie în condiții optime, fie deloc — reprezentarea în expoziție a unei anumite perioade de dezvoltare a artei, dect printr-o anumită ramură artistică. Iată motivele care au dus la organizarea și în muzeul nostru a unor părți ale expoziției permanente pe *principiul ramurii artistice*.

Cu rezultate dintre cele mai interesante a fost aplicat *principiul aluziei la situația originară a operei de artă* adică la condițiile în care ea a fost prezentată inițial, pentru care a fost creată sau

care se prevedeau pentru ea. Acest principiu este prețios prin aceea că aplicarea lui nu vizează reconstituirea unui „interior de epocă” —, reconstituire cel mai adesea imposibil de realizat complet și pe deplin autentic —, dar acționează în sensul acesteia, în spiritul epocii date, sugerând în mod subtil vizitatorului esența, caracterul specific al cadrului originar al operei, concomitent cu reliefaarea deplină a valorii ei artistice.

În prezentarea unor categorii de opere s-a aplicat *principiul expunerii grupate (seriate)*, determinat de unitatea de proveniență, asemănarea trăsăturilor stilistice ori comunitatea tehnicii și materialului sau a destinației.

În sfârșit, prezentarea operelor în Muzeul de artă al Republicii este guvernată de *principiul simetriei* sau de cel al *asimetriei*.

Coexistând adeseori în cadrul ansamblului de lucrări a fiecărei săli, aceste două principii organizează expoziția la scara fiecărui subsansamblu, constituit în funcție de peretele sălii și de fiecare grup de exponate, format aparte sau în contextul unui subsansamblu.

Simetria și asimetria servesc pentru evidențierea operei celei mai importante, mai semnificative din cadrul subsansamblului sau grupului respectiv, operă care este plasată fie în axul de simetrie al acestuia, fie în sau spre extremitatea sa.

În același timp însă, aceste două principii răspund unor cerințe care sînt nu numai ale ierarhiei valorilor, ci și ale efectelor de ordin fizico-psihologic, produse de raporturile plastice (volumetrice) și cromatice care se stabilesc între operele învecinate.

Este de remarcat că toate aceste principii muzeografice care realizează condiția estetică a expoziției permanente a Muzeului de artă al R. S. România nu sînt aplicate în mod subiectiv, arbitrar, căci nu au o valoare în sine, ci în funcție de conținutul expoziției, nu numai cel estetic-artistice al operelor de artă, dar și cel științific, al organizării acesteia; aceste principii sînt reflectarea pe plan estetic a programului, a problematicii istorice și ideologice a expoziției, ceea ce atestă, în ultimă instanță, caracterul unitar, dialectic al concepției muzeistice care stă la baza organizării acesteia.

Se poate conchide că organizarea expoziției permanente a Muzeului de artă a R. S. România se ridică la nivelul concepției și experienței muzeelor moderne, contemporane de artă, reprezentînd în același timp și o contribuție românească de prestigiu adusă la cultura și practica muzeistică contemporană.

RÉSUMÉE

Après avoir défini la place du musée d'art dans la société, l'auteur souligne que la fonction esthétique-éducative du musée d'art — qui est une de ses trois fonctions fondamentales — se réalise pleinement par son exposition permanente, dont l'auteur en donne aussi la définition théorique. Ensuite on traite les problèmes que l'application des principes muséographiques fondamentaux de la présentation des œuvres d'art a posés dans l'organisation antérieure et actuelle de l'exposition permanente du Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie. Il s'agit des problèmes liés au principe du caractère historique de la pré-

sentation des œuvres, à l'accord entre l'espace architectural et le caractère des œuvres qu'il comprend, à leur éclairage, ainsi qu'aux principes de l'individualisation de l'œuvre d'art dans son ambiance, de l'exposition mixte, de l'exposition comprenant une seule branche artistique (peinture, sculpture etc.), aux principes abusifs de l'exposition par séries d'œuvres, de la symétrie et de l'asymétrie de la présentation. L'auteur conclut que tous ces principes sont destinés à l'accomplissement de la condition esthétique de l'exposition permanente du Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie.

Inaugurată la 26 septembrie 1975, în cadrul manifestărilor prilejuite de sărbătorirea a 600 de ani de la prima atestare documentară a orașului Vaslui, expoziția de bază a Muzeului județean prezintă vizitatorilor, prin mijlocirea pieselor muzeistice originale și a documentelor de epocă, principalele momente ale evoluției istorice din această străveche vatră de civilizație românească, în contextul istoriei naționale a poporului român.

Expoziția amenajată într-o concepție muzeografică modernă pe o suprafață de cca 600 m.p. pune în valoare principalele momente ale luptei locuitorilor din așezările județului pentru libertate socială și independență națională, evidențiază eroismul și munca generațiilor de astăzi pentru victoria socialismului.

Partea de început a expoziției înlesnește vizitatorului cunoașterea unor fapte de viață petrecute cu milenii în urmă. O hartă a descoperirilor arheologice făcute în România, având mărcaș în mod special județul Vaslui, ilustrează faptul că pe teritoriul de azi al țării noastre s-au succedat, de-a lungul mileniilor, corespunzător legilor obiective ale dezvoltării istorice, orînduirile sociale cunoscute pe plan universal, acumulîndu-se o bogată civilizație materială și spirituală. Harta descoperirilor arheologice din *paleolitic*, precum și fragmentele de lame paleolitice descoperite la Mălușteni demonstrează că, în această epocă, luptînd din greu cu natura, strămoșul omului a dobîndit trăsături umane, și-a însușit tehnica folosirii focului și a confecționării uneltelor din os și piatră.

Bogat prezentată în muzeul vasluian este epoca *neolitică*. Dezvoltînd o cultură materială și spirituală unitară în spațiul carpato-dunărean, oamenii neoliticului populează întreg teritoriul patriei noastre, făurind o civilizație originală ce se ridică prin forța creatoare la nivelul civilizației Orientului antic. Ilustrînd acest lucru, expoziția prezintă o hartă a descoperirilor arheologice, vase, unelte din piatră și silex descoperite la Trestiana și Igești, plastică antropomorfă și zoomorfă provenită din așezările neolitice de la Dodești și Igești-

Săndureni etc. În pragul mileniului al III-lea î.e.n. se întrezăresc primele forme de manifestare ale uneia din cele mai reprezentative culturi neolitice, comparabile celor din Mesopotamia. Este vorba de cultura de tip Cucuteni. Dintre exponatele aflate în muzeu care prezintă cultura Cucuteni se detașează în mod deosebit diorama care reprezintă un aspect de locuință neolitică descoperită la Dodești, o căsuță în miniatură și un vas suport descoperite la Igești, sceptre de piatră descoperite la Birlăbești ș.a.

Epoca metalelor, bogat prezentată în expoziție, determină dezvoltarea forțelor de producție în perioada în care s-a format populația traco-dacă. În epoca bronzului, triburile indoeuropene, purtătoare a metalurgiei bronzului, aduc elementele caracteristice culturii populațiilor de păstori nomazi. Asimilînd populația de străveche tradiție neolitică, noii veniți se contopesc cu autohtonii, însușindu-și și orizontul economiei agrar sedentare. Etnogeneza traco-geților este rezultatul final al acestei sinteze. Harta culturilor epocii *bronzului* în România, precum și seceri, topoare și virfuri de lance descoperite la Berezeni, Dodești, Murgeni, Copăceana etc., sceptre de piatră descoperite la Voinești dau o imagine completă a nivelului de civilizație materială și spirituală atins de locuitorii acestor meleaguri la mijlocul primului mileniu î.e.n.

Un spațiu larg este afectat în Muzeul județean Vaslui prezentării *civilizației și culturii daco-traco-gețe* în secolul V î.e.n. — secolul I e.n. O hartă de mari proporții înfățișînd statul dac în vremea lui Burebista și Decabal este completată cu material arheologic local expus în vitrine — rîșnițe, virfuri de săgeți, obiecte de podoaabă etc. — descoperite la Birlăbești, Tăcuta, Poienеști ș.a.

După cum se știe, teritoriul actualului județ Vaslui nu a fost cuprins în provincia romană Dacia. În ciuda acestui fapt, procesul de romanizare a cuprins și dacii liberi ce locuiau aici. O hartă a Daciei romane redă în mod plastic necontentitele legături existente între dacii liberi și provincia romană Dacia, iar obiectele de factură romană

seose la iveală în urma săpăturilor arheologice efectuate în județ — vase, amfore, obiecte de podoabă, monede imperiale romane etc. — atestă fără putință de tăgădă întinderea procesului de romanizare și asupra dacilor liberi ce trăiau în această parte a țării.

După părăsirea Daciei de către romani în vremea împăratului Aurelian, deși imperiul își retrăsese trupele și administrația la sud de Dunăre, populația romanică de pe întreg teritoriul Daciei își păstrează omogenitatea etnică și legăturile sistematice economice și culturale cu imperiul. Organizată în mici formațiuni conduse de căpeteniile locale, ea rezistă popoarelor migratoare, asimilând diferitele elemente etnice și culturale străine, la nivelul puternicului fond romanic. Muzeul prezintă unelte agricole și ceramică descoperite la Dodești, obiecte de podoabă descoperite la Dumești-Vechi, monede bizantine din vremea împăratului Justinian etc., care atestă continuitatea populației romanice în spațiul carpațo-danubian și după retragerea aureliană.

În continuare, o suită de materiale atestă existența românilor în județul Vaslui în sec. VIII — X. O hartă a țării, care redă apariția primelor formațiuni prestatale românești de tip feudal din sec. IX — XIII, infățișează și cnezatele și voievodatele existente pe teritoriul actualului județ: Țara Berladnicilor, Țara Brodnicilor, Țara Bolohovenilor și Țara Românilor. Odată cu formarea statului feudal Moldova sînt înregistrate și primele atestări documentare a unor localități din județ. Astfel, în expoziție este prezentat facsimilul unei pagini din cronică la Matei Strycowski care în anul 1375 pomeneste orașul Vaslui: „*Croniclele lituane și rutenice mărturisesc că pe principele Iurie Coriatovici din cauza deosebitei sale bravuri învinzându-l moldovenii la domnia Moldovei, îl încoronară după obiceiul lor în capitala țării Suceava. E înmormintat la Vaslui într-o biserică de piatră, în sus de Birlad, unde eu însumi am fost în 1375 mergînd jumătate de zi*”. Totodată, este expus și facsimilul documentului din 1 septembrie 1435 prin care Ilieș voievod dă fratelui său Ștefan voievod ... „*orașul Vaslui și ocolul*”, aceasta fiind prima atestare documentară internă a Vasluiului.

Tradiția istorică pomeneste orașul Birlad cu peste 800 de ani înainte, cînd Andrei Suydal, supărat pe frații Rostislavici le trimite vorbă: „*de nu voiți a face pe voia mea, tu, Ruric, du-te la Smolensk la fratele tău în ocaia ta, iar tu David, du-te la Birlad*”. Muzeul prezintă și facsimilul documentului din 13 martie 14 martie 1489, care reprezintă atestarea documentară a orașului Huși.

Un moment important în istoria județului Vaslui l-a reprezentat domnia lui Alexandru cel Bun, domnitor care a afirmat pe plan internațional statul feudal Moldova. Sintetizînd acest lucru în muzeu este redat răspunsul dat de domnul moldovean regelui Poloniei Wladislaw Jagello: „*voinic fiind a face ca domn ceea ce cred de cuvință eu însumi, fără îndemn sau poruncă din afară*”. În vremea lui Alexandru cel Bun orașele județului Vaslui s-au dezvoltat sub raport economic și urbanistic, întreprinînd strînsse legături cu centrele urbane din Moldova, Țara Românească și Transilvania.



Carol Popp de Seahmary, Alexandru Ioan Cuza (copie)

Materialele expuse în continuare prezintă amplu figura legendară a aceluia care a rămas în conștiința poporului român „Ștefan Ștefan, domn cel Mare”. Ipostazele în care este prezentat în expoziție ilustrează vizitatorul pe Ștefan diplomatul de talie europeană, al cărui sol străbăteau depărtările de la Bagdad și Moscova la Cracovia și Milano, pe Ștefan ctitorul care a lăsat culturii românești și universale Voronețul și Putna, pe Ștefan comandantul de oști care a înălțat cu spada „Arcul de triumf” de la Podul Înalt — Vaslui. Astfel, în muzeu sînt expuse mulate după coiful, spada și buzduganul lui Ștefan cel Mare, mulatele steagului și stemei Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare, monezi din secolul al XV-lea, arme și ghiulele de tun, hărți reflectînd relațiile diplomatice ale Moldovei și mănăstirile și cetățile zidite de Ștefan cel Mare etc. O mare valoare au exponatele care prezintă istoria ținuturilor vasluiene în timpul lui Ștefan cel Mare, unde „*la Ștefan vodă pre Isaita vornicul și pre Negriță paharnicul și pre Alexa stolnicul, în lîrgul Vasluiului*” după cum glăsuiește facsimilul aflat în expoziție. Dintre acestea se detașează diorama bătăliei de la Vaslui din 10 ianuarie 1475, fragmente de cahle de la Curtea domnească ș.a.

În succesiunea logică, sînt prezentate în continuare exponate care redau istoria ținuturilor vasluiene în vremea urmașilor marelui Ștefan, Bogdan al III-lea și Petru Rareș, precum și prima unire a Țărilor române realizată de Mihai Viteazul în anul 1600. O mare valoare au materialele referitoare la iluminismii născuți în județul Vaslui: Dimitrie Cantemir, spătarul Nicolae Milescu ș.a.

Secția de istorie modernă a Muzeului Județean Vaslui grupează obiecte, documente, în copii sau originale, fotografii, grafice și texte care prezintă istoria ținuturilor vasluiene din 1821 și până în 1918. Panouri și vitrine redau dezvoltarea socio-economică a județului Vaslui, concretizată în principal în apariția și dezvoltarea relațiilor de producție capitaliste, afirmarea ideologiei pașoptiste, mișcările premergătoare revoluției burghezo-democratice de la 1848 în județul Vaslui etc.

Un spațiu larg este afectat prezentării revoluției burghezo-democratice de la 1848 în județul Vaslui. Numeroase documente, fotografii și obiecte vorbesc despre activitatea vasluienilor Grigore Guza, M. L. Epureanu, Anastasie Panu, Costache Vîrnav, Vasile Mălinescu, Teodor Sion, spătarul Tucidide ș.a. membri ai Asociației patriotice, precum și despre măsurile represive luate împotriva lor de autorități.

Alt moment important din istoria poporului român larg prezentat în muzeu este formarea statului național unitar român, prin unirea la 24 ianuarie 1859 a Țării Românești și Moldovei sub conducerea domnitorului Alexandru Ioan Cuza. Istoria județului Vaslui în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza este prezentată prin materiale deosebit de valoroase, unele dintre acestea fiind unice. Astfel, se află expusă o hartă originală a districtului Vaslui — conținând date referitoare la suprafața acestuia, numărul de țiguri, comune, sate și cătune, numărul de locuitori, structura populației urbane și rurale, structura socio-profesională etc. —, o listă cu prefeții și primarii comunelor județului Fălcuș din 1864 și până în 1903, documente originale despre înfăptuirea reformei agrare din 1864, un cântar din vremea lui Alexandru Ioan Cuza pe a cărui greutate se mai distinge stema Țării române unite în 1859 etc. Deosebit de valoroase sînt exponatele care evocă viața doamnei Elena Cuza, născută la Solești în județul Vaslui: o dăruire de Elena Cuza bisericii din Solești, un goblen lucrat de aceasta în 1885, o casetă ce i-a aparținut ș.a.

„Plecat-am nouă din Vaslui”, primul vers din cunoscuta poezie „Peneș Curcanul” a lui Vasile Alecsandri, servește ca motto panourilor dedicate participării vasluienilor la războiul de independență. Din multitudinea de materiale care redau eroismul cu care vasluienii au luptat în războiul ruso-româno-turc din anii 1877—1878 mențio-

năm: fotografiile și documentele referitoare la Constantin Turcanu, celebrul Peneș Curcanul imortalizat de Vasile Alecsandri în poezia cu același nume, născut în Vaslui, plăci comemorative pus în diverse localități din județ în memoria vasluienilor căzuți în luptă încă în primul an de după terminarea războiului, mularul unei uniforme de dorobanș, arme folosite de armata română în război, facsimilul poeziei „Sergentul” de Vasile Alecsandri, documente care redau sprijinirea războiului de către locuitorii județului prin donații de bani, alimente, îmbrăcăminte etc. O mare valoare are farfuria din porțelan produsă în Anglia la Birmingham, pe care este pictat momentul capitulării Plevnei: rănit Osman Pașa se predă trupelor române.

Materialele care urmează relevă amplitudinea dezvoltării economice și social-politice a județului Vaslui în anii 1878—1914. Dintre materialele referitoare la această perioadă rețin atenția: documente privind înființarea unor întreprinderi industriale care utilizau forță motrice, cărți postale originale înfățișând vederi din Vaslui, Birlad și Huși, facsimilele ziarelor formațiunilor politice ce au activat în județ, originalul unor buletine de vot pentru cameră și senat, participarea socialiştilor la alegerile parlamentare din 1889 în orașul Vaslui etc.

În contextul vieții social-politice a județului este prezentată apariția și dezvoltarea mișcării muncitorești. Se află expuse portretele academicianului Emil Racoviță, Garabet Ibrăileanu, dr. Nicolae Petrovič Zubeu-Codreanu, Raicu Ionescu Rion unii dintre primii răspinditori ai ideilor socialiste în România, care s-au născut sau au trăit în județul Vaslui. O valoare deosebită au obiectele ce au aparținut savantului de renume mondial Emil Racoviță: sabia și bicornul de membru al Academiei Române, trusa de voiaj, trusa de speolog aparatul de fotografiat folosit în expediția din Antarctica, precum și cea 250 de clișee pe sticlă din această expediție.

Referitor la începuturile mișcării muncitorești din județul Vaslui în muzeu se află insigne și inscripția „Societatea meseriașul urbea Birlad” datînd din 1888, documente care prezintă activitatea clubului muncitoresc din Birlad — secțiunea a Partidului Social Democrat al Muncitorilor din România, obiecte ce au aparținut lui I. C. Frimu militant de frunte a mișcării noastre muncitorești, născut în comuna Brzești din județul Vaslui ș.a.

Într-o secțiune aparte este prezentată cultura vasluiană în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, prin redarea activității unor mari personalități ale culturii române născute în județul Vaslui: Garabet Ibrăileanu, Emil Racoviță, Vasile Părvan, N. D. Cocca Alexandru Vlahuță ș.a.

Un spațiu important este afectat prezentării marii răscoală țărănești din 1907. O hartă a județului ilustrează că în acei ani s-au răscolat aproape toate satele, răscoluții intrînd și în orașele Vaslui și Birlad, iar numeroase documente, fotografii și obiecte vorbesc despre amploarea răscoalei, despre solidaritatea maselor muncitorești cu țărani răscoluți, cît și despre crunta reprimare a răscoalei

Aspect din expoziție — epoca medievală





Panou ce prezintă tema „Insurecția națională armată antifascistă și antimperialistă din august 1944”

În continuare, expoziția prezintă județul Vaslui în anii primului război mondial. Documente, fotografii, arme și steaguri redau eroicele bătălii de la Mărăști, Mărășești și Oltuz în care și-au jertfit viața mulți vasluieni, printre care căpitanul Grigore Ignat și caporalul Constantin Mușat, și s-a distins în luptă Regimentul VII Racova din Birlad „luptînd cu nedesmințit eroism, ca străbunii la Podul Inalt”.

Pe un monumental panou, tratat în mod special din punct de vedere grafic, este prezentat momen-

Manifestație la Vaslui în noiembrie 1946 prin care s-a sărbătorit victoria în alegeri a Blocului Partidelor Democratice



tul formării statului național unitar român, prin unirea cu România, în anul 1918, a teritoriilor românești aflate sub dominație străină. Se află expuse aici declarațiile de unire cu România a Basarabiei, Bucovinei și Transilvaniei publicate în ziarul *Voca Vasluțului*, precum și harta României din anul 1918. Formarea statului național unitar român, rodul luptei maselor largi populare, a întregii națiuni, a fost împlinită cu entuziasm de masele populare din întregul județ. Numeroase documente prezente în muzeu vorbesc despre acțiunile ce au avut loc la Vaslui, Birlad, Huși și în alte localități prin care a fost salutată împlinirea firească a năzuinței seculare de unire a poporului nostru, a visului pentru care au luptat și s-au jertfit nenumărate generații de înaintași, împlinirea unei necesități obiective a însăși dezvoltării istorice.

În evoluția evenimentelor, sînt ilustrate în continuare aspecte ale situației economico-sociale și politice a județului Vaslui în anii 1918–1921. Documentele oglindesc condițiile precare de viață și muncă ale populației din cuprinsul județului, care au determinat numeroase acțiuni revendicative culminînd cu greva generală din octombrie 1920, sub conducerea Partidului Socialist și a sindicatelor. Această acțiune a fost temeinic pregătită; în 1920 avînd loc numeroase întruniri la

Birlad și Vaslui. Un raport al secțiunii Birlad a Partidului Socialist pe anul 1920 arată organizarea a numeroase întruniri și manifestații de stradă. În timpul grevei generale documentele menționează că „*În județ se face o vie propagandă comunistă*”. După înăbușirea luptelor au fost înaintate autorităților represive numeroase proteste prin care se cerea eliberarea lui Petre Constantinescu-Iași, Ion Iacomi, Gheorghe Gandel, conducători ai grevei arestați, precum și „*restituirea scriptelor, a cărților și drapelurilor noastre ce au fost confiscate*”.

Un panou central prezintă Congresul Partidului Socialist început la 8 mai 1921, căruia i-a revenit misiunea istorică de prin lucrările sale să consfințească transformarea Partidului Socialist în Partidul Comunist Român. În rîndul documentelor care se referă la procesul de clarificare politică și ideologică din cadrul secțiunii Partidului Socialist din județ se numără și hotărîrea secțiunii Huși care la 4 martie 1921 s-a pronunțat în unanimitate pentru fărîmarea partidului comunist și afilierea la Internaționala a III-a. Printre militanții vasluieni care au desfășurat o intensă activitate ideologică pentru organizarea pe baze noi, marxist-leniniste a partidului, ale căror portrete se află expuse în muzeu, se numără Petre Constantinescu-Iași, David Fabian, Enache Ciucă și Vasile Gall. Cîteva obiecte folosite la Clubul secțiunii Partidului Socialist — Birlad amintesc intensă activitate a membrilor acesteia pentru fărîmarea partidului de tip nou.

Alte exponate se referă la viața economico-socială și politică a județului în anii 1922—1928, demonstrînd că în această perioadă au avut loc o serie de prefaceri economice care însă n-au schimbat situația maselor muncitoare. Reliefind probleme ale județului în anii crizei economice, documentele menționează răscoalele țărănilor din satul Toporăști din septembrie 1931, arestarea luptătorilor comunisti în februarie 1933 etc.

Un loc distinct în expoziție îl ocupă prezentarea activității Comitetului național antifascist. Unul din documentele care înfățișează situația din Huși menționează: „*Socotind că stringînd în jurul acțiunii antifasciste pe toți cei ce lucrează cu brațul sau cu mintea, la orașe sau la sate, vom putea stăvili în România triumful unui curent care poartă în el germele de distrugere a tot ce este izvor de muncă și gîndire. Subsemnații intelectuali, funcționari și meseriași de diferite categorii din orașul Huși luînd cunoștință de constituirea Comitetului național român antifascist, cum și de apelurile publicate în presă, sîntem cu totul de acord cu rezoluțiile Congresului antifascist și aderăm la lupta împotriva fascismului și războiului ce se pregătește promișînd tot sprijinul nostru*”. Printre semnatari se numără profesorul Mihai Ralea, muncitorul Ion Popa, lucrătoarea Maria Obreja ș.a. Numeroase materiale se referă la activitatea altor organizații de masă din județ, între care Blocul Muncitoresc Tărănesc, Frontul Studențesc Democrat, precum și lupta pentru fărîmarea Frontului Popular Antifascist.

Documentele și piesele muzeale referitoare la perioada 1940—1944 scot în evidență probleme legate de lupta comunistilor și a celorlalte forțe patriotice împotriva regimului de dictatură militar-fascistă și a războiului hitlerist, pentru lesirea României din război și alăturarea ei la coaliția

antifascistă. Actele emise de organele represive amintesc de o susținută acțiune a comunistilor vasluieni, care numărau printre activiști pe Gheorghe Fotașe, Vasile Turbatu, Gheorghe Popa, Gheorghe Popica ș.a.

În înfăptuirea actului de la 23 August 1944 populația județului s-a angajat plener împotriva cotoptorilor fasciști. Alături de bravii ostași ai Diviziei de voluntari români „Tudor Vladimirescu” în zona Crasna-Deleni au luptat țărani din comunele învecinate, distingîndu-se printre alții sublocotenentul Nicolae Cehan și săteanul Teodor Blăniță ale căror portrete se află expuse pe panoul ce ilustrează înfăptuirea insurecției naționale armate antifasciste și antiimperialiste. Alte exponate prezintă participarea luptătorilor vasluieni din Regimentul 25 infanterie, Regimentul 23 artilerie și Regimentul 12 dorobanți care au participat la războiul antihitlerist. Obiectele și documentele personale, armele purtate în luptă amintesc de faptele de vitejie ale ostașilor Gheorghe Negru, Alexandru Neașu, Șerban Tofan ș.a. căzuți vitejește pe cîmpul de luptă.

Un spațiu larg este acordat în muzeu luptei pentru instaurarea puterii revoluționar-democratice, răsturnarea claselor exploatare, înfăptuirea revoluției socialiste și edificarea noii ordini sociale. Documentele vremii, publicațiile *Vremea nouă* din Vaslui și *Flacăra* din Birlad ilustrează avîntul revoluționar al maselor populare vasluene care au participat din plin la realizarea profundelor transformări sociale din întreaga perioadă de după 23 August 1944 și pînă la sfîrșitul anului 1947, cînd, odată cu abolirea monarhiei și proclamarea Republicii, România a intrat într-o nouă etapă a dezvoltării sale.

Partea finală a muzeului oglindește marile prefaceri înfăptuite pe meleagurile județului Vaslui după cel de al IX-lea Congres al P.C.R. Exponatele subliniază că în cincinalul trecut județul a cunoscut o puternică dezvoltare ca rezultat al politicii științifice a partidului de repartizare judicioasă a forțelor de producție pe întreg teritoriul țării. Față de 1965 de la o producție de 1,2 miliarde s-a ajuns în 1975 la aproape 5 miliarde lei. O fotografie de mari proporții prezintă întîlnirea oamenilor muncii din Vaslui, la 18 iulie 1975, cu secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care în cuvîntarea ținută a subliniat: „*Județul Vaslui, ca toate județele țării, urmează să cunoască o creștere puternică în cadrul programului de dezvoltare intensă a întregii economii naționale. Conform prevederilor din Directive, cuprinse și în Proiectul de plan, producția industrială în Vaslui va ajunge în 1980 la circa 13 miliarde lei. Consider că stă în puterea localitorilor județului, în frunte cu comunistii, cu comiteul județean, să lucreze în așa fel încît să obțină chiar o producție mai mare de 13 miliarde lei. Aceasta va ridica județul pe o treaptă de dezvoltare superioară, depășind multe județe care vor atinge abia o producție de 10 miliarde lei*”.

Inaugurarea acestui important lăcaș de educație patriotică și instrucție pune în fața lucrătorilor săi noi sarcini privind îmbogățirea conținutului său, îndeosebi legate de creșterea patrimoniului, de prezentarea a noi piese muzeistice și înfățișarea mai pe larg a aspectelor legate de dezvoltarea culturii în județ.

Colecțiile muzeelor de științele naturii, patrimoniul cultural național și ocrotirea mediului

MATEI TĂLPEANU

Una dintre funcțiile principale ale muzeului este cea de a strânge și conserva, în condiții cât mai bune, piese de interes științific, cultural. Recenta lege privind patrimoniul cultural național dă și mai mare importanță acestei laturi a activității muzeelor, al căror rol în păstrarea patrimoniului este esențial, atât în fond cît și în formă.

Este normal ca importanța unui muzeu să fie apreciată și după numărul și valoarea pieselor din colecțiile sale incluse în bunurile de patrimoniu cultural național. În cazul muzeului de științele naturii, necesitatea de a deține cît mai multe și mai prețioase piese din natură ridică unele probleme deosebite. Căci dacă un muzeu de istorie, de etnografie, de artă sau memorial, colectind sau cumpărind valori are cel mai adesea rolul de a le salva de la pierirea prin proastă conservare — să nu uităm că muzeul de științele naturii își colectează în general piesele direct din natură. Planțele și animalele, atîta timp cît sînt vii, se perpetuează și ca atare vor putea fi cunoscute și admirate în natură și de generațiile viitoare. Însă dacă au fost omorîți spre a fi incluse în colecții, vor putea fi admirate și peste decenii, dar în vitrine. Problema nu este nouă, însă vrem s-o analizăm în lumina situației nou create, prin apariția legii patrimoniului cultural național.

Cele mai puține probleme le ridică rocile, mineralele, „florile de mină” — într-o măsură și fosilele. Ele sînt și așa fără viață, colectarea lor (cu condiția să nu se devasteze rezervații) constituie uneori o salvare (de ex. în cariere, depozite deschise etc.), ca și în cazul pieselor arheologice.

Seriile de specimene aparținînd unor plante sau animale care nu sînt nici rare, nici ocrotite ca monumente ale naturii, constituie materialul de studiu obișnuit într-un muzeu de științele naturii. Ele sînt valoroase pentru cercetare, indispensabile chiar, însă vor deveni bunuri de patrimoniu național numai în condiții cu totul speciale (de ex. o colecție foarte mare și completă reprezentînd un anumit grup și perfect determinată). Tot prin cercetare sînt descoperite și descrise așa-numitele tipuri, exemplare-standard care stau la baza descrierii unei unități taxionomice noi, de ex. a unei specii. Aceste tipuri sînt documente ale naturii, au mare rol în știință și constituie în mod cert bunuri de patrimoniu, cu valoare internațională.

Orice muzeu, în măsura în care efectuează cercetări serioase, poate poseda tipuri și se poate mandri cu ele. Dar, atenție, noua specie descoperită nu trebuie colectată pînă la lichidarea totală, din dorința de a poseda o colecție cît mai numeroasă! Un asemenea pericol poate apărea la speciile endemice, care trăiesc poate într-o singură peșteră, într-un singur lac ș.a.m.d.

Adevăratele probleme sînt puse de speciile rare și mai ales de cele ocrotite în mod special prin lege. Monumentele naturii sînt prin definiție incluse între bunurile patrimoniului cultural național; s-ar părea deci că cea mai simplă cale pe care ar avea-o un muzeu de științele naturii de a-și mări valoarea colecțiilor ar fi aceea de a colecta cît mai numeroase monumente ale naturii, valori sigure! Dar, pe de o parte, o asemenea acțiune necesită aprobarea scrisă prealabilă a forurilor în drept, altfel ea constituie o încălcare a legii. Pe de altă parte, aceste specii au populații puțin numeroase, sînt adesea limitate la teritorii restrînse, iar ocrotirea lor are tocmai scopul de a le asigura menținerea în natură.

Un biolog, specialist în muzeul de științele naturii, trebuie să îmbine activitatea de mărire a colecțiilor cu cea de ocrotire a naturii. El nu poate tăia firul vieții tocmai la ființe protejate, decît în condiții excepționale. Aceasta nu presupune însă că un muzeu nu mai are dreptul de a-și procura specii rare! Apar destule ocazii de a cumpăra asemenea exemplare aflate în colecții particulare, de a obține animale care cad întimplător victimă unor vînători, sau mor în grădini zoologice. Iar în cazuri cu totul speciale — să zicem reorganizarea expunerii publice — dacă nu există o altă cale, muzeul va obține dreptul de a colecta un număr minim de exemplare ocrotite.

În fond este vorba, ca în altele alte cazuri, de a se proceda cu măsură, ținînd seama de toate aspectele și interesele aflate în joc, în care ocrotirea are un rol primordial, dar nu exclusiv. În orice caz, colectarea nu trebuie făcută în mod excesiv, fără nici un alt considerent. Căci, să nu uităm, mai există o lege, tot recentă, de ocrotire a mediului, prin care toată fauna și flora sînt puse sub ocrotire, iar muzeul de științele naturii are un rol însemnat în ocrotirea mediului ambiant.

RÉSUMÉ

L'auteur évoque le rôle du musée de sciences naturelles pour la conservation du patrimoine culturel national de Roumanie, faisant ressortir les problèmes spécifiques posés par diverses catégories d'objets collectés de la nature. La nécessité

d'augmentation des collections scientifiques a ses limites, car le milieu ambiant doit être protégé en général, et les espèces rares, endémiques ou bien déclarées *monument de la nature* tout spécialement.



Muzeul de istorie și educația patriotică a tinerei generații

PETRE DACHE

Muzeul în general, cele de istorie îndeosebi, joacă un rol important în educarea tineretului în spiritul moralei comuniste, a dragostei de țară și partid, a respectului față de trecutul glorios de luptă al înaintașilor. Înfăptuirea Programului P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism a determinat lărgirea permanentă a activității conștiente a maselor, condiție hotărâtoare pentru asigurarea unor progrese sociale complexe și durabile.

O deosebită atenție acordă partidul nostru activității politico-educative în rindul tineretului, formării generațiilor care vor prelua ștafeta construirii socialismului și comunismului. În acest context, educația patriotică se înscrie ca o componentă majoră, constantă, a educației comuniste. În cuvântarea la al X-lea Congres al U.T.C., Conferința a X-a a U.A.S.C.R., a III-a Conferință națională a organizațiilor pionierilor, secretarul general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, a subliniat faptul că principalul în activitatea cu tinerii este munca educativă, folosindu-se intens întregul arsenal de mijloace de care dispune societatea noastră.

Istoria, prin intermediul vestigiilor conservate și expuse în muzee, oferă nenumărate posibilități de a cunoaște faptele glorioase ale străbunilor, fapte ce emoționează profund, îndeamnă la respect față de valorile rămase moștenire din generație în generație, stimulează încrederea în viitor și spiritul de răspundere față de destinele țării, față de construirea socialismului și comunismului.

„Un popor care are asemenea tradiții democratice, revoluționare, patriotice — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — trebuie să știe să le păstreze, să le cultive. Ele trebuie să constituie un mijloc de educare a tinerelor generații care, evocând trecutul de luptă, ea și prezentul să învețe cum să făurească mai bine viitorul”¹.

În istorie, în marile vestigii ale trecutului, în actele de eroism ale străbunilor, ilustrații noastre cărțurari vedeam izvorul cultivării și dezvoltării dragostei de patrie.

„Întrebați dar — istoria, spunea Mihail Kogălniceanu în „Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie națională” — și veți ști ce am fost, de unde am venit, ce sintem ... ce avem să fim”², iar Nicolae Bălăescu afirma: „Moștenitorii a drepturilor pentru păstrarea căroră pînîșii noștri au luptat atîta în vecherile trecut, fie ca aducerea aminte a acelor timpuri eroice să deștepte în noi stîmămîntul dato-

rînei ce avem d-a păstra și d-a mări pentru viitorime această prețioasă moștenire”³.

Subliniind importanța educației, George Bariț arăta că ea este „cea dintîi treabă a patrioșilor” și că istoria „deșteaptă simțuri nobile și scumpe”, la loc de frunte situându-se „iubirea de patrie și iubirea de libertate”⁴.

La rîndul său Nicolae Iorga, referindu-se la necesitatea înființării unui muzeu al Bucureștilor, conchidea că acesta trebuie să fie „nu numai un loc unde se pot concentra, sînt o bună îngrijire, lucruri care altfel se risipesc și se distrug, nu numai un mijloc de a iniția pe străin ușor în ceea ce e a format originalitatea unei civilizații dispărute, dar și altceva — va fi, într-o epocă în care totul este în funcțiune de cultura ce vom ști să ne cîștigăm și mai ales s-o răspîdim în masele populare, și un complement de realități pentru instrucția școlară” ... un mijloc sigur prin care „trecutul își poate întinde influența lui, învățătoare și învățătoare”⁵.

Patriotismul — unul dintre cele mai profunde și durabile trăsături morale — s-a format în conștiința poporului în mod treptat de-a lungul întregii sale existențe, în procesul muncii și luptei pentru libertate și independență, împotriva asupririi, pentru progres. Dragostea de patrie a căpătat în anii socialismului un sens mai profund, un conținut mai cuprinzător decît oricînd. Tot ceea ce se înfăptuiește astăzi este clădit pe temelia de granit a tradițiilor de luptă și a realizărilor rămase moștenire și transmise peste veacuri de la înaintași.

Partidul Comunist Român consideră educarea tineretului în spiritul glorioaselor noastre tradiții ca una din îndatoririle sale de frunte. Dragostea față de patria noastră se contopește cu dragostea nemărginită pentru partidul clasei muncitoare — inspiratorul, organizatorul și conducătorul poporului în lupta pentru socialism și comunism.

Muzeele de istorie sînt prin natura și conținutul activității lor, instituții cultural-științifice, prestigioase lăcașuri de educație patriotică a maselor. În ele vizitatorul întâlnește expus ceea ce au creat mai valoros oamenii în decursul secolelor. Aceste mărturii autentice transmise din generație în generație, care încorporează vibrante evocări ale trecutului, înlesnesc cunoașterea istoriei sbuciumate, dar plină de măreție, a poporului nostru care a înfruntat vitregii de tot felul, a trecut peste calamități și a apărut eu arma în mîna glia străbună.

O constantă majoră a activității muzeelor, fie că e vorba de acțiuni la sediul sau în afară, o reprezintă preocuparea pentru educarea patriotică a tineretului.

Și în activitatea Muzeului de istorie a municipiului București, regăsim o atenție sporită acordată tinerei generații. Dintr-un studiu psiho-sociologic privind relația dintre muzeu și public a reieșit că 50% din vizitatorii muzeului sînt tineri sub 25 de ani. Această situație ne permite să subliniem rolul pe care îl poate juca muzeul în perioada de formare a personalității. O semnificație deosebită o reprezintă faptul că un mare număr dintre tinerii ce frecventează sălile muzeului au venit din proprie inițiativă, fapt ce evidențiază rolul muzeului ca factor general de cultură și educație. Dintre cei chestionați în legătură cu vîrsta la care au vizitat primul muzeu peste 86% au făcut această vizită pînă la 14 ani. Cit privește tipul de muzeu vizitat prima dată, cele de istorie dețin primul loc cu 56%.

Faptul că expoziția Muzeului de istorie a municipiului București ilustrează întreaga istorie a acestor teritorii din paleolitic — cînd întîlnim primele indicii ale prezenței omului — și pînă în zilele construirii socialismului, oferă nu numai posibilitatea cunoașterii dezvoltării societății de pe aceste meleaguri într-o impresionantă succesiune de așezări, ci și rolul jucat de orașul București în viața social-politică și economică a României. Tinerii vizitatori au puternice trăiri emotive în fața vestigiilor arheologice, a stampelor și a celorlalte exponate care le vorbesc despre glorioasa istorie a trecutului, despre măreția prezentului.

Încă din primele săli vizitatorii ia cunoștință de uneltele și armele oamenilor din paleolitic și neolitic. Prin intermediul lor înțeleg mai clar eforturile deosebite ale omului care dispunea de mijloace extrem de simple în lupta sa cu natura, reușind ea în procesul muncii să-și perfecționeze necontenit uneltele.

În același timp, exponatele sugerează și alte semnificații și anume puterea de creație a membrilor comunităților umane străvechi care își găsește expresia în inventivitatea cu care și-au confecționat uneltele de producție, în priceperea cu care și-au dirijat locuințele, în măiestria cu care au realizat obiectele menite să le înfrumusețeze viața.

O deosebită forță de înfuriere asupra sensibilității tinerilor vizitatori, care le trezește mîndria față de trecutul multisecular, îl au documentele, obiectele, stampele și celelalte exponate care ilustrează începuturile țergului și orașului București. Astfel, vizitatorii li se înfățișează exponate care atestă că încă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea — în zona Curtea Veche — s-a construit o cetățuie și tot aici Vlad Tepeș a zidit în 1458—1459 o cetate. Cunoașterea nemijlocită a vestigiilor celor 2 edificii amintite este posibilă ca urmare a lucrărilor de restaurare și restructurare a zonei Curtea Veche — lucrări ce dau viață hotărîrii conducerii superioare de partid și de stat de a pune în valoare monumentele trecutului și de a reda zonei respective caracterul de important centru economic și cultural al orașului.

Parcurgînd în continuare sălile expoziției tinerii vizitatori sînt mîndri să constate că locuitorii orașului — ca de altfel întregul nostru popor — nu le-a fost indiferent dacă patria este liberă

sau asuprită, dacă este independentă sau suportă jugul dominației străine. Numeroase sînt mărturiile expuse care atestă că atunci cînd exista pericolul înrobirii sau coterpirii, poporul s-a ridicat cu hotărîre la luptă, și-a apărut cu eroism gîla străbună. Documentele stau mărturie a numeroase momente de ridicare la luptă pentru independență împotriva jugului străin. Evocarea unor voievozi ca : Vlad Tepeș, Mihai Viteazul, Mihnea al III-lea sau Constantin Brîncoveanu care au ridicat în București steagul luptei pentru libertate, a mărețelor lor fapte de eroism, face să vibreze sentimentul de admirație, trezește în tineri mîndrie pentru curajul și vitejia, spiritul de sacrificiu și abnegația de care au dat dovadă înaintașii.

Cit de sugestive ni se par și azi cuvintele marelui cărturar și om politic Mihail Kogălniceanu : „*Înima mi se bate cînd aud roșind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul; da domnilor mei, și nu mă rușinez a vă zice că acești bărbați, pentru mine, sînt mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Anibal, decît Cezar; aceștia sînt eroii lumii, în loc ce ei dinții sînt eroii patriei mele*”.

Luînd cunoștință de numeroasele lupte, invazii, jefuiri și alte calamități abătute asupra orașului, tinerii rămîn impresionați de puterea de sacrificiu și dăruire, de curajul și abnegația cu care locuitorii și-au refăcut orașul, i-au asigurat existența și continua sa dezvoltare.

Astfel, tineretul poate înțelege mai adînc trecutul zbuciumat dar și măreția acestui oraș, simte că poate fi mîndru de înaintași și că are datoria de a conserva cu pietate fiecare mărturie, fiecare monument sau vestigiu al trecutului, care a străbătut pînă la noi, cu toate vicisitudinile și care exprimă vitalitatea și calitățile deosebite ale predecesorilor.

În autenticitatea și varietatea exponatelor ilustrează momente ale luptelor sociale de-a lungul secolelor începînd cu prima răscoală din București, continuînd cu revoluția din 1821 condusă de Tudor Vladimirescu, apoi cu revoluția burgheză-democratică de la 1848, tinerii desprind nu numai rolul maselor bucareștine în cadrul acestor evenimente ci și înțelegerea mai complexă a unor noțiuni ca : răscoală, mișcare revoluționară, revoluție. O puternică influență exercită asupra sensibilității tinerilor vechile hrisoave îngălbenite de vreme, cu frumoasele lor miniaturi unde sînt păstrate faptele strămoșilor, precum și cronicile scrise de cărturari. Cărțile tipărite la București sau la Brașov, la Blaj sau la Sibiu, la Buzău sau Alba Iulia, adresele tuturor românilor erau destinate să umble pretutindeni.

Minunate pilde de înalt patriotism oferă exponatele care sînt în evidență rolul maselor populare bucareștine în realizarea statului național, precum și eroismul ostașilor în războiul de cucerire a independenței de stat 1877—1878.

Parcurgînd sălile care ilustrează istoria Bucureștilor în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, vizitatorii constată apariția pe scena politică a țării a unei noi forțe sociale — proletariatul. În toate problemele fundamentale ale vieții economice, sociale și politice, muncitorimea bucareșteană, alături de cea a întregii țări, și-a formulat puncte de vedere înaintate care reflectau propriile aspirații, precum și pe cele ale maselor largi popu-



În cadrul Mărsăului pionierilor organizat în cinstea celui de al XI-lea Congres al P.C.R. a fost vizitat Muzeul de istorie a muncitorilor București

Momentul unirii Moldovei cu Țara Românească - 1859 - reflectat în Muzeul de istorie a muncitorilor București

lare. Documentele expuse evidențiază faptul că în București s-au pus bazele primei organizații profesionale muncitorești în deceniul al V-lea al secolului trecut și tot aici s-a creat, în 1887, Cercul muncitorilor, transformat, trei ani mai târziu, în Clubul muncitorilor. Tot aici s-a constituit, în 1893, primul partid politic al clasei muncitoare din România, P.S.D.M.R., care a ridicat pe o treaptă superioară lupta clasei muncitoare. Aspectele organizării proletariatului bucureștean la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX, luptele greviste, demonstrațiile, mitingurile oferă prilejul adâncirii și înțelegerii noțiunilor de luptă de clasă, solidaritate internațională, organizare și prilejulesc tinerilor vizitatori trăiri emoționante, sentimente de admirație pentru lupta eroică a clasei muncitoare împotriva exploatații. O impresionantă trăire emoțională îl cuprinde pe vizitator în fața mărturiilor care ilustrează transformarea partidului socialist în P.C.R., în mai 1921, lupta comunistilor, dirzenia, curajul, spiritul de sacrificiu al acestora. Vizitatorii înțeleg că în lupta lor, comuniștii s-au manifestat cu atît curaj, cu eroism, pînă la jefra supremă, deoarece erau pătrunși de ideea cauzei drepte pe care o apărau, erau conștienți că idealurile pe care le apărau sînt ale celor mulți și exploatați.

Exponatele care se referă la dezvoltarea orașului în trecut, la condițiile grele de muncă și viață ale muncitorilor oferă tinerilor posibilitatea de a înțelege mai bine mărețele realizări ale socialismului, condițiile de care ei dispun astăzi.

Prin aceasta se poate da viață uneia din prețioasele indicații ale secretarului general al partidului, președintelui Republicii Socialiste România, tova-



răsul Nicolae Ceaușescu: „Este necesar să punem un mai mare accent pe cunoașterea de către tineret a trecutului de luptă a partidului și poporului, să prezentăm permanent stările de lucruri din trecut, să reamintim cum a trăit clasa muncitoare, tineretul din trecut, pentru că numai așa tinerii vor putea să înțeleagă mai bine realizările de astăzi, condițiile pe care le au”³.

O mare forță creatoare degajă expozitiile care ilustrează aportul tineretului la lupta pentru progres, pentru libertate și independență națională.

În ultima parte a expoziției tinerii vizitatori se întîlnesc cu istoria zilelor noastre făurită de părinții și frații săi, sau la care ei însuși a luat parte. Astfel documentele, fotografiile, hărțile, datele statistice confirmă transpunerea în viață a politicii partidului, realizarea năzuințelor de libertate și dreptate, a aspirațiilor celor mai îndrăznețe. Raportarea realizărilor din anii socializării la trecut permite vizitatorului reflecții adânci, întărește încrederea și mîndria în viitorul strălucit al orașului, al patriei socialiste.

Se impune a aminti că eficiența vizitei în muzeu crește atunci cînd grupul de tineri este îndrumat de un cadru de specialitate. Folosind autenticitatea și forța de înținerire a pieselor, expunerea îndrumătorului trezește în sufletul vizitatorilor trăiri de o mare intensitate, care contribuie la consolidarea sentimentului de dragoste față de orașul București, de patrie și popor, admirație față de figurile luminoase ale înaintașilor, mîndrie pentru mărețele realizări ale prezentului.

Contribuția Muzeului de istorie a municipiului București la educația patriotică a tineretului se realizează și prin alte mijloace cum sînt: expoziții temporare și itinerante, conferințe, simpozioane, lectorate, concursuri, vizite la monumente și locurile istorice, sprijinirea unor cercuri de istorie din școli, participarea unor elevi și studenți pe șantierele arheologice sau efectuarea practicii în muzeu. La acestea am adăuga articolele publicate în presă, emisiunile de radio, televiziune sau realizarea unor filme a cărei tematică vizează educația politică a tineretului.

Documentele celui de al XI-lea Congres al P.C.R. subliniază necesitatea de a acorda pe mai departe o atenție deosebită activității educative, pornind de la premiza că odată cu dezvoltarea bazei materiale să se asigure dezvoltarea vieții spirituale, în vederea făuririi omului nou constructor al societății socialiste.

Prin forme pe care le gîndim tot mai diverse de la scena de muzeu cu caracter științific, artistic sau literar pînă la lecțiile desfășurate în cadrul expozitelor, mărturiile grătore ale istoriei orașului, vieții și personalității sale, muzeul trebuie să contribuie la explicarea realităților concrete ale



Peste 60% din numărul vizitatorilor Muzeului de istorie a municipiului București sînt tineri

societății noastre, aducîndu-și astfel aportul la înlăptuirea obiectivelor majore ale construcției socialiste și comunismului în România.

Printr-o muncă hotărîtă și perseverentă, avînd îndreptar și călăuză documentele de partid, cuvîntările secretarului general al P.C.R., președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, trebuie să facem din știința istoriei pe care și muzeele o slujesc, un bun social — mai viu, mai dinamic și cu eficiență sporită în formarea conștiinței, în înflorirea patriotismului.

NOTE

¹ Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul dezvoltării construcției socialiste*, vol. I, Editura Politică, București, 1968, p. 473-474

² Mihail Kogălniceanu, *Opere*, Tom. I, „Serii istorice”, București, 1946, p. 640

³ Nicolae Bălcescu, *România supt Mihail voievod Filiașul*, Editura Minerva, București, 1970, p. 31

⁴ George Bariț, *Serieri social-politice*, Editura Politică, București, 1962, p. 88, 82

⁵ Nicolae Iorga, *Neamul Românesc*, din 1 Iulie 1921

⁶ Mihail Kogălniceanu, *Op. cit.*, p. 639

⁷ Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul construcției socialiste multilaterale dezvoltate*, vol. 6, Editura Politică, București 1972, p. 243.

RÉSUMÉ

Le musée d'histoire joue un rôle important pour l'éducation des jeunes dans l'esprit de la morale communiste, de l'amour pour leur patrie, du respect envers le glorieux passé de lutte des précurseurs.

L'exposition du Musée d'histoire de la municipalité de Bucarest illustre toute l'histoire du territoire actuel de la ville, depuis l'époque Paléolithique jusqu'aux jours de construction du socialisme, offrant l'occasion de connaître pas seulement le développement de la société dans une impressionnante succession de habitats humains, mais aussi le rôle joué par Bucarest dans la vie sociale-politique et économique de la Roumanie.

Parcourant les salles de l'exposition, les jeunes visiteurs ressentent de vives émotions devant les vestiges archéologiques, les estampes, cartes, photos, les objets qui leurs évoquent la glorieuse histoire du passé et la grandeur du présent.

Par des formes de manifestation aussi diverses que possible, partant de la soirée muséale à caractère scientifique, artistique ou littéraire, jusqu'aux leçons se déroulant devant les objets du musée, témoins convaincants de l'histoire de la ville, le musée contribue à l'explication des réalités de notre société socialiste, à l'accomplissement de l'éducation de la jeune génération.

Excursia tematică

ERIKA SCHNEIDER-B.

La Muzeul de istorie naturală Sibiu se înregistrează un aflux mare de elevi, studenți, profesori de științe naturale și amatori interesați — prieteni ai muzeului — care solicită consultații științifice privind diferite probleme legate de: natura împrejurimilor Sibiului, plantele și animalele din jurul orașului nostru, valorificarea și modul de colectare a plantelor medicinale, cunoașterea ciupercilor comestibile și otrăvitoare, ocotirea peisajului etc.

Pentru a da răspuns acestor multiple solicitări în elucidarea unor probleme din diferite domenii ale științelor naturii, a contribui la lărgirea cunoștințelor elevilor, studenților și ale amatorilor, pentru a le stimula interesul față de științele naturii și a-i face să cunoască mai bine atât interrelațiile complexe ale speciilor și relația om-natură, cât și necesitatea ocrotirii mediului în tot ansamblul său, am considerat că, pe lângă bogatul material informativ oferit de muzeu prin expoziția de bază, expozițiile temporare și microexpoziții, precum și materialul din colecțiile științifice, sint deseori de utilitate pentru teren efectuate sub formă de excursii tematice.

Excursia și drumeția constituie și a constituit (mai ales în învățământ) un important mijloc de lărgire a cunoștințelor despre natură în toată complexitatea ei. Pentru efectuarea excursiilor în scopul lărgirii cunoștințelor și a aplicării cunoștințelor dobândite (de elevi și studenți) la lecțiile de clasă sau cu ocazia unor lecții-ghidaje în cadrul Muzeului de istorie naturală, o condiție esențială și o cerință metodică fundamentală este documentarea prealabilă în teren a celui care va conduce excursia. Cu această ocazie, el trebuie să stabilească, în funcție de timpul pe care îl are la dispoziție, itinerariul și obiectivele care urmează să fie atinse în timpul desfășurării acțiunii. După cunoașterea posibilităților de valorificare a condițiilor locale în procesul instructiv-educativ, muzeograful care conduce excursia poate să stabilească cele mai potrivite locuri din împrejurimile localității pentru efectuarea unor „lecții” în aer liber, a unor excursii pe diferite teme.

După experiența dobândită de colectivul de muzeografi ai Muzeului de istorie naturală Sibiu în problema consultațiilor științifice și a informațiilor solicitate de către profesorii de științe naturale din municipiul Sibiu și județ, se constată că tocmai în legătură cu pregătirea unor ieșiri pe teren cu elevii, a unor excursii tematice, profesorii au unele dificultăți și anume în ce privește documentarea asupra fenomenelor din natură, speciilor de plante și animale, asociațiilor vegetale, respectiv asupra biocenozelor cu toate interrelațiile lor complexe și în ce privește alegerea locurilor celor mai adecvate scopului pe care și

l-au propus spre realizare cu ocazia excursiei. Muzeul — ca instituție ce are și profil de cercetare științifică, realizată de specialiști pentru diferitele domenii ale biologiei, specialiști care se ocupă cu cercetarea floristică, faunistică și biocenologică complexă — dispune de material documentar necesar pentru pregătirea celor mai variate excursii tematice și are deci posibilitatea de a ajuta profesorii, de a colabora la organizarea acestor acțiuni instructiv-educative sau a conduce astfel de acțiuni.

După nivelul de pregătire a participanților și scopul propus spre realizare cu ocazia excursiei, putem deosebi mai multe categorii de excursii tematice:

- excursii tematice pentru profesorii de biologie;
- excursii tematice pentru elevi și studenți;
- excursii tematice pentru amatori interesați, prieteni ai muzeului.

Toate aceste trei tipuri de excursii tematice au fost desfășurate de colectivul muzeului nostru.

Excursii tematice pentru profesorii de biologie au drept scop informarea profesorilor asupra metodelor noi de cercetare în diferite domenii ale științelor naturii. Se fac demonstrații practice în teren, din domeniul fitocenologiei aplicate, a ecologiei, a biocenologiei etc.

Excursiile tematice pentru elevi și studenți au drept scop lărgirea și aplicarea în practică a cunoștințelor dobândite de elevi la lecțiile predate în școală, respectiv la cursuri, stimularea interesului elevilor pentru obiectele de științe naturale și geografie și transmiterea unui bagaj de cunoștințe în plus pentru cei interesați în mod deosebit în anumite domenii ale științelor naturii (elevi interesați pentru botanică, pentru entomologie, ornitologie, geologie etc).

Excursii tematice pentru amatori, iubitori ai naturii, prieteni ai muzeului, au drept scop transmiterea unor cunoștințe asupra florei și faunei împrejurimilor Sibiului, asupra peisajului, a ocotirii acestuia etc.

În ultimii ani au fost organizate, din inițiativa muzeografilor de la Muzeul de istorie naturală Sibiu sau la solicitarea Societății de științe biologice — Filiala Sibiu, precum și a școlilor, excursii tematice din toate categoriile mai sus amintite.

Odată cu introducerea în programa de învățământ a obiectului ecologie, s-a ivit necesitatea de informare a profesorilor de biologie asupra unor metode de cercetare în ecologie. Astfel, la solicitarea Societății de științe biologice — Filiala Sibiu și în colaborare cu aceasta, au fost organizate excursii tematice și aplicații practice de ecologie și biocenologie, pentru ca profesorii de științe naturale să cunoască unele probleme legate de

cercetarea ecologică. Astfel s-a făcut o excursie cu tema: plantele indicatoare pentru stațiuni xeroterme, valoarea indicatoare a speciilor fiind examinată concret pe suprafețe de teren bine alese în acest scop pe dealul Gușteriței (Sibiu). Apoi au fost organizate excursii cu temele: biocenoză de pădure și biocenoză de stepă, teme complexe ce oferă un volum mare de informații, atât în ceea ce privește numărul de specii din diferite grupe de plante și animale, cât și în ce privește relațiile de interdependență din cadrul biocenozelor. Aceste două excursii tematice au fost organizate atât pentru profesori, cât și pentru tineret (televi), adaptat nivelului lor de înțelegere.

O altă temă referitoare la metode de cercetare în geobotanică a permis demonstrarea și explicarea concretă în teren a principalelor metode de lucru, a felului cum se execută ridicări fitocenologice și cum se fac principalele măsurători microclimatice în stațiunile cercetate.

Au mai fost gândite și organizate pentru un cerc mai larg de iubitori ai naturii excursiile cu următoarele teme: flora colinelor de la Gușterița, flora și vegetația conglomeratelor de la Tâlmaci-Podu Olt, rezervația stepică de la dealul Zakei.

De subliniat este faptul că fiecare din aceste excursii tematice are un obiectiv principal, dar pe lângă acesta se mai pot atinge încă câteva probleme legate de cea principală, astfel încât excursia tematică este de fapt o acțiune instructiv-educativă mai complexă. Așa de exemplu, în cadrul

temei referitoare la plantele indicatoare pentru stațiuni xeroterme, au fost prezentate și plantele indicatoare pentru soluri erodate, prin urmare au putut fi discutate probleme legate de rolul plantelor în fixarea terenului și combaterea eroziunii. De asemenea, tema referitoare la plantele indicatoare pentru stațiuni xeroterme a permis punerea în discuție a unor probleme legate de asociațiile xeroterme-stepice, problema originii lor în sudul Transilvaniei, precum și probleme legate de stabilitatea și evoluția lor. Analiza florei colinelor de la Gușterița a permis și prezentarea plantelor de bună calitate furajeră, relevarea unor plante medicinale și a modului lor de preparare și folosire, modul de asociere a plantelor etc. Excursia tematică „Flora și vegetația conglomeratelor de la Tâlmaci - Podu Olt” implică, de exemplu, discutarea unor probleme de biogeografie, prin prezentarea în teren a unor specii de plante și animale sudice, cu referiri asupra migrării lor de la sud spre nord prin Valea Oltului. De asemenea, în cadrul acestei teme se mai pot discuta, bine înțeles (ținând cont de nivelul de pregătire a participanților la excursie, probleme legate de geologia conglomeratelor de la Tâlmaci - Podu Olt (vârsta conglomeratelor, formarea lor etc.).

O excursie tematică bine organizată poate să dea deci răspuns la mai multe probleme și este o acțiune a cărei valoare instructiv-educativă (aceasta se referă în special la excursia tematică pentru elevi și studenți) constă în:

Conglomeratele de la Tâlmaci - Podu Olt, interesante din punct de vedere biogeografic pentru sudul Transilvaniei, au fost locul efectuării unor excursii legate de flora conglomeratelor, plantele indicatoare pentru calcar, vegetația abrupturilor stâncoase, precum și pădurile termofile





Situată în zona colinelor marginale din nord-estul Depresiunii Sibiului, zonă ce are un climat continental cu indicele de ariditate 32,9, favorabilă instalării fitocenozelor stepice, Valea Gusteriei oferă posibilitatea efectuării unor excursii tematice foarte variate

- însușirea unui bagaj sporit de cunoștințe;
- dezvoltarea spiritului de observație și educarea perseverenței prin observații de lungă durată;
- dezvoltarea capacității de analiză și sinteză;
- trezirea simțului pentru legătura dintre fenomenele naturii, pentru armonia și frumosul în natură;

- introducerea tineretului și a amatorilor interesați în metodică cercetării științifice tematice în diferite domenii ale biologiei.

Împrejurimile Sibiului oferă numeroase posibilități de efectuare a unor excursii tematice, atât în zona depresionară, în cea colinară, cât și în cea montană. În toate aceste zone se pot organiza excursii pe diferite teme geografice (pentru cunoașterea împrejurimilor orașului Sibiu, relieful, acțiunea agenților externi asupra reliefului — fenomene de eroziune — etc), geologice (cunoașterea unor puncte fosilifere ca Turnu-Roșu, cunoașterea conglomeratelor etc.), botanice (excursii pentru cunoașterea florei de primăvară, pentru flora de plante medicinale, pentru cunoașterea ciupercilor, a unităților covorului vegetal etc.), zoologice (pentru cunoașterea lepidopterelor, a coleopterelor, a păsărilor etc.) precum și excursii cu caracter complex.

Pentru asigurarea deplinei eficiențe a acestei acțiuni trebuie să se colaboreze și mai strâns cu școlile, în special Liceul pedagogic, Societatea de biologie, cu prietenii muzeului și iubitorii naturii din orașul nostru, de asemenea s-ar putea lua legătura cu clubul „Amicii munților”. O excursie tematică bine pregătită în prealabil ar putea fi popularizată în presă, anunțându-se tema, locul în care se va face excursia, cine va conduce excursia și punctul de plecare în excursie.

Cine observă cu atenție și interes natura, este profund impresionat de varietatea formelor de viață, de varietatea nemărginită a posibilităților de adaptare armonioasă a organismelor vie la mediul lor de viață, la ansamblul factorilor de existență.

Nu se cunoaște nici o specie, cât de neînsemnată ar părea ea, care să nu aibă un anumit loc, o anumită funcție bine stabilită printr-o evoluție multi-milenară în cadrul comunităților de viață în care trăiește. A cunoaște cu cât mai mare precizie locul și rolul speciilor în ecosistemele naturale, funcția lor în rețeaua de conexiuni interspecifice, este un lucru ideal, care nu se poate atinge ușor nici în știință. Scopul final al excursiilor tematice, al aplicațiilor practice în mijlocul naturii nu este însă recunoașterea după nume a tuturor speciilor întâlnite în ambianța lor naturală, deși cunoașterea formelor multiple sub care se manifestă viața este baza în studiul biologiei. Important este ca cei interesați pentru științele naturii să aibă, prin intermediul și sub îndrumarea celui care conduce excursia, posibilitatea să interpreteze fenomenele din natură, să descopere și să recunoască acțiunea unor legi generale ale naturii, să cunoască faptul că între fenomenele naturii și între specii există o interrelație generală complexă, care s-a stabilit într-un proces îndelungat de evoluție. Peisajul cu toate elementele lui, formele de relief, vegetația și fauna, speciile de plante și animale, fiecare individ în parte, sint rezultatul unei evoluții istorice îndelungate, de milioane de ani și trebuie văzute și interpretate ca atare. Astfel, excursia tematică este și un important mijloc de educație ateist-științifică.

Stimularea interesului pentru natură, trezirea simțului pentru frumusețile naturii înconjurătoare constituie un important factor în educația patriotică a tineretului.

În ansamblul acțiunilor de popularizare, de educație a maselor largi, desfășurate în cadrul Muzeului de istorie naturală Sibiu, excursia tematică ocupă deci un loc care nu este neglijabil, fiind un factor educațional foarte important.

Muzeul literaturii române în sprijinul procesului instructiv-educativ din școli

RADU BAGDASAR

Una din manifestările de o formulă originală pe care Muzeul literaturii române le cultivă pentru a transmite în rândurile diverselor categorii de public valorile literare românești este „Revista literară artistică pentru elevi”. Este vorba de o revistă „văzută și vorbită” care are loc periodic, în ultima duminică a fiecărei luni, și care după cum transpare și din titlu are o adresă precisă: elevii. În același timp ea are o funcționalitate precisă, fiind concepută să vină în sprijinul procesului instructiv-educativ prin abordarea și dezbateră în cadrul rubricii Editoriale a unuia dintre cele mai importante aspecte ale operei scriitorului sau poetului cărui îi este dedicată. Bunăoară nr. 9/1975 (decembrie) consacrat lui Alecsandri, l-a văzut pe remarcabilul poet și animator cultural moldovean în chip de „...cântăreț al naturii și vitejiei românești”. În cadrul nr. 10 (1/1976 — ianuarie), Mihai Eminescu a fost relevat în ipostaza de „...poet național și universal”. În sfârșit, ultimul număr, 11 (2/1976 — februarie), a fost dedicat „farmecului Amintirilor... Poveștilor și Poveștirilor” lui Ion Creangă. Susținute în general de autorii — profesori universitari, cercetători — ai celor mai importante lucrări despre opera și personalitatea cărora li sînt dedicate, Editorialele revistei sînt departe de a avea caracterul unor prelegeri ex cathedra, ci mai degrabă al unor expuneri calde, apropiate deopotrivă de mintea și inima celor cărora le sînt adresate. O astfel de comunicare vie, directă a reușit să stabilească conf. univ. dr. Ion Rotaru în cadrul acestui ultim număr.

Tochmai pentru a suplini unele neajunsuri ale „didacticismului” care volens nolens, prin mijloacele intuitive limitate care stau la dispoziția profesorului se fac simțite în școală, revista conține o rubrică memorială în cadrul căreia actori de prestigiu din teatrele bucureștene reconstituie prin lecturi atmosfera operei sau biografia scriitorului respectiv. Sînt în general momente de mare emoție mai ales cînd actorul, așa cum s-a întîmplat și în cadrul numărului dedicat lui Creangă, este ales în așa fel încît să fie originar din aceeași provincie istorică cu scriitorul respectiv, aceasta presupunînd

stăpînirea graiului local și comunitatea psihologică cu acesta. Este posibil ca în cadrul acestei rubrici să se manifeste și tinerele talente încă pe băncile școlii așa cum s-a întîmplat în cadrul ultimului număr, cînd Nic-a lui Ștefan a Petrei „a apărut” cu concursul elevilor de la Liceul „Ion Creangă” din capitală — în fața spectatorilor în citeva din peripețiile sale cele mai savuroase (La ciरेșe, Pupăza din tel, — dramatizări de Ion Dămian).

O rubrică a debuturilor literare intitulată „Cărtăge... dintre sute” dă posibilitatea micilor condeiști să-și „publice” lucrările selecționate în prealabil de un juriu al Secției de relații și popularizare a muzeului, organizatoarea acestor manifestări. Același lucru este valabil pentru tinerii artiști plastici care expun în „Salonul artelor frumoase”, organizat cu prilejul fiecărui număr al revistei, lucrări legate de opera și viața scriitorului cărui îi este consacrat. Corespunzător, în structura revistei, există o cronică plastică în cadrul căreia se fac scurte note și mențiuni despre lucrările expuse în salon. În sfârșit, această triadă este completată de o rubrică muzicală în cadrul căreia se interpretează piese muzicale pe versuri de poeții români — firește de preferință versurile autorului cărui îi este dedicat numărul atunci cînd este vorba de un poet. De astă dată, eleva Mihaela Geantă a interpretat cu o rară virtuozitate „Sara pe deal”, în memoria prieteniei care i-a unit pe cei doi titani ai scrisului românesc.

În general, revista mai conține și un „Extemporal literar” (microconcurs cu premii despre viața și opera scriitorului respectiv) la care participă întreaga sală și o rubrică de anunțuri, ecouri și poșta redacției.

Realizată așa cum am precizat de un colectiv de muzeografi din cadrul Secției de relații și popularizare a muzeului, cu concursul școlilor generale și al liceelor, la cele trei rubrici susținute de elevi, revista capătă o audiență de public din ce în ce mai mare înregistrînd participări nu numai din capitală ci și din diverse județe ale țării (Maramureș, Tulcea, Ilfov) etc.



Considerații privind reorganizarea Muzeului tehnic „Prof. ing. D. Leonida” din București

ing. IOAN MOZEȘ

Este cunoscut rolul muzeului tehnic în societatea socialistă, iar în țara noastră — în condițiile dezvoltării în ritm rapid a științei și tehnicii, obiectiv fundamental al cincinalului 1976—1980, definit în documentele de partid și de stat ca fiind cincinalul revoluției tehnico-științifice — muzeul tehnic poate contribui în mod deosebit la formarea și consolidarea educației tehnice, a conștiinței socialiste.

Aceste direcții pot fi înlăpătate însă având o rețea a muzeelor tehnice bine structurată și în primul rând dispunând de un muzeu național de știință și tehnică. Un asemenea muzeu se poate realiza prin reorganizarea pe baze noi a Muzeului tehnic „Prof. ing. D. Leonida” din București, care ține deja un patrimoniu bogat, reprezentativ pentru multe sectoare ale tehnicii din țară.

Muzeul tehnic „Prof. ing. D. Leonida” din București a fost creat de eminentul om de știință și bun patriot inginer energetician prof. Dimitrie Leonida încă în anul 1909, pe lângă fosta Școală de mecanici și electricieni din București. Până în anul 1951, muzeul a funcționat sub directa îngrijire a profesorului, după care l-a donat statului — respectiv Ministerului Energiei Electrice, sub a cărui subordonare (trezind prin mai multe faze organizatorice) funcționează și în prezent.

În muzeu sînt reprezentate următoarele 13 sectoare ale științei și tehnicii: istoricul mecanicii; magnetism, electricitate și descărcări în gaze; industria extractivă minieră; industria petroliferă; căldură — termotehnică; istoricul iluminatului; telecomunicații, radio, T.V. și cinematografie; chimie (incomplet organizat); hidrolică — hidroenergetică; electrotehnică — mașini electrice; aviație și cercetarea spațiului cosmic; mașini industriale și de forță; energetică de toate formele; fizică atomică (în curs de organizare).

Ținînd seama de patrimoniul muzeului, de cel existent pe teren, precum și de cerințele unui muzeu modern al științei și tehnicii, la reorganizarea Muzeului tehnic „Prof. ing. D. Leonida” trebuie să se aibă în vedere în primul rând:

1) Stabilirea cadrului organizatoric, cu personalitate juridică, la o categorie corespunzătoare sarcinilor ce le are un asemenea muzeu.

2) Rezolvarea problemei spațiului intrucît în prezent, datorită faptului că patrimoniul s-a îmbogățit substanțial, expoziția de bază are un aspect de depozit, mai mult sau mai puțin organizat.

Nu mai după rezolvarea acestor obiective se poate trece la restructurarea expoziției de bază.

După părerea noastră, noua expoziție nu poate fi organizată pe epoci istorice deoarece ramurile tehnicii s-au dezvoltat diferențiat, iar o asemenea expunere nu ar permite urmărirea evoluției științei și tehnicii în cadrul fiecărei ramuri. De asemenea,

nu se poate prezenta fluxul tehnologic al unui produs, ci — eventual — produsul finit.

Dacă avem în vedere muzeele de profil din străinătate (München, Chicago, Mexic etc.), muzeul nostru tehnic trebuie să reflecte ramurile de bază ale tehnicii: mecanica, electricitatea, magnetismul, termotehnica, energetica, transporturile și telecomunicațiile etc., punîndu-se accentul — în cadrul fiecărei ramuri — pe contribuțiile și prioritățile naționale. În cadrul fiecărei ramuri se pot alcătui colecții astfel: mijloace de transport rutier (biciclete, motociclete, automobile, autocamioane, pernă cu aer, tractoare etc. existente la muzeu, precum și ultimele realizări din acest domeniu); mijloace de transport pe căi ferate (locomotive, material rulant aflat la Muzeul căilor ferate — garaj lateral — fără a putea fi pus în valoare, locomotive de c.f. înguștă și de mină, aflate la Muzeul tehnic, tramvale de epocă cu cai și troleu etc.); mijloace de transport navale (machețele ce ilustrează istoricul navigației românești, avînd sprijinul Muzeului marinei de la Constanța); aparatură de telecomunicații și transmisie existentă la muzeu, unde se găsește și primul car de reportaj TV; aviație (avioane, planoare etc., aflate la Muzeul tehnic și la Muzeul militar central, relevînd prioritățile naționale în acest domeniu prin realizările lui Voia, Vlaicu, Coandă, sector care se va putea completa cu avioanele scoase din uz de la TAROM și AVIASAN); aparate și instalații pentru cucerirea Cosmosului (toate machețele vehiculelor aerospațiale la scară naturală — modulul lunar, Lunahod, Sputnik, Venus, 4, costumul de astronaut, lucrări ale lui Conrad Hass, prof. Herbert Oberth și acad. Elie Carafoli din țara noastră).

Muzeul ar putea avea o galerie cu cele mai importante lucrări realizate de inventatorii și oamenii de știință din România. În acest scop, Oficiul de invenții și mărci ar trebui să doneze muzeului fotocopiile brevetelor mai importante (unele fiind și decorate la marile saloane internaționale), precum și prototipul realizat.

În prezent există în țară mai multe muzee și expoziții tehnice. Unele își au un profil distinct și și-au dobîndit un renume, stînd alături de celelalte muzee asemănătoare din lume: Secția de înregistrare și redare a sunetului a Muzeului poli-tehnic din Iași, Muzeul ceasurilor din Ploiești și altele. Sînt însă și muzee care dețin piese izolate ce nu pot oglindi evoluția domeniului respectiv, dar acestea, adunate la Muzeul tehnic din București, care are — cel puțin în nucleu — reprezentate toate ramurile, ar întări acele sectoare și ar întregi imaginea ce și-o formează vizitatorul despre fiecare domeniu. La fel nu se justifică existența la Muzeul tehnic din București a unor pietre fune-



Masă cu fămie din 1870

rare care ar putea fi puse în valoare la un muzeu de arheologie.

O mai distinctă profilare a tuturor muzeelor tehnice din țară este foarte necesară și strâns legată de reorganizarea Muzeului național „Prof. ing. D. Leonida”, dacă dorim să realizăm un muzeu național tehnico-științific. Această reprofilare ar duce pe de altă parte la înființarea de noi secții tehnice în cadrul muzeelor județene, ca urmarea dezvoltării accelerate a industriei în țara noastră. În acest scop Muzeul tehnic național din București ar putea sprijini atât orientarea, cât și extinderea acestor secții prin transferarea unor dubluri, documentații etc., prin îndrumări de specialitate și prin publicarea într-un volum a cercetărilor realizate de muzeografil acestor secții. Muzeul din București ar putea să-și dezvolte un laborator de conservare și restaurare capabil să poată acorda asistență de specialitate și secțiilor de profil de la muzeele județene.

O asemenea structurare, care să ducă la constituirea unei veritabile rețele de muzee tehnice, este necesară și se poate realiza cu atât mai mult cu cât Legea ocrotirii patrimoniului cultural național asigură constituirea, păstrarea și valorificarea nu numai a patrimoniului cultural istoric, artistic, etnografic, ci și a celui tehnic. De aceea, în instrucțiunile de aplicare a legii, elaborate de Comisia Centrală de Stat a Patrimoniului Cultural Național, ar fi bine să se stipuleze obligativitatea organizațiilor socialiste sau a persoanelor particulare de a nu înstrăina, distruge sau casa obiectele ce fac parte din patrimoniul tehnico-științific fără avizul Muzeului tehnic. De asemenea este absolut necesar să se instituie obligativitatea organizațiilor socialiste ca primele prototipuri, cap de serie etc. să fie donate Muzeului tehnic.

O altă problemă strâns legată de organizarea unui muzeu național al științei și tehnicii este aceea a cadrelor, completarea personalului muzeului cu muzeografi cu bogată experiență și pasiune, care să asigure cercetarea, conservarea și valorificarea colecțiilor, știindu-se că peste 25% din obiecte sînt în stare de funcțiune. Muzeu similare din străinătate dispun de numeroase cadre de specialitate pentru fiecare sector în parte, avînd colective, echipe de specialitate. Ne folosim de acest prilej pentru a propune ca și pentru istoria științei și tehnicii să se înființeze doctorantura, așa cum există



Mașini tehnice - principiul de funcționare

și în alte țări, la care să se prezinte inginerii, fizicienii, chimiștii etc., care au această preocupare.

Sigur că, în momentul în care se va hotărî trecerea la reorganizarea muzeului, este necesar să se alcătuiască un consiliu științific care să întocmească o tematică adecvată.

Problema spațiului se poate rezolva fără un efort financiar extraordinar de mare, ci numai prin reamenajări și extinderi astfel:

a) Reamenajarea, la un nivel corespunzător, a actualului sediu al muzeului din Parcul Libertății care are în interior cca 3 500 m.p. și în exterior cca 1 000 m.p., efectuîndu-se reparații la construcții și instalații electrice, introducîndu-se încălziri centrală etc.

b) Atribuirea construcției industriale de epocă — realizată în 1909 — a fostei centrale electrice Filaret care în prezent este în curs de dezafectare de grupurile Diesel, ținînd cont și de faptul că Direcția patrimoniului cultural național a inclus-o în lista clădirilor vechi ce nu pot fi demolate sau modificate. Construcția are o suprafață de cca 4 000 m.p., dar prin realizarea a 1-2 planșee se poate obține o suprafață de expunere de peste 8 000 m.p. În această clădire s-ar putea amenaja sectoarele energetice, industria extractivă, fizica atomică, chimia, arhitectura, construcții, sistematizarea, protecția mediului ambiant și igiena muncii, precum și citeva săli unde se vor putea face demonstrații și experiențe pentru tineretul școlar. În cele două turnuri pentru apă și combustibili se pot amenaja sectoarele de meteorologie, astronomie și metrologie, iar în cele două turnuri de răcire din exterior, două expoziții permanente cu invențiile românești.

c) Atribuirea construcției de epocă realizată în 1869 a fostei gări de cale ferată Filaret, cu o suprafață de peste 10 000 m.p., în prezent utilizată ca autogară unde — de comun acord cu alte muzee — s-ar putea crea un puternic și complet sector de transporturi: rutiere, căi ferate normale, înguste și subterane, transporturi aeriene (plus aerospațial), transporturi navale și, de asemenea, un sector anexă de telecomunicații.

Realizînd o legătură subterană între cele trei construcții, s-ar putea crea un complex muzeistic de știință și tehnică cu foarte multe valențe culturale-educative, fiind necesare investiții minime. Acest complex muzeistic ar îmbogăți zona capi-



Prima sufantă pentru aer de la furnalele din Hunedoara

talei noastre unde se află Parcul Libertății, Parcul tineretului, Tehnic-Club, Observatorul astronomic și viitorul muzeu de artă feudală de la Văcărești.

În foarte multe țări avansate, muzeele de știință și tehnică sînt adevărate institute de cercetări de arheologie industrială, pentru a salva vestigiile tehnicii și a le pune apoi în valoare în muzeu. Este și astăzi valabilă aprecierea făcută de prof. ing. D. Leonida asupra menirii unui muzeu de tehnică și știință care trebuie „să atragă, să educe, să trezească interes și să fie un imbold pentru studiu, cercetare și noi descoperiri”.

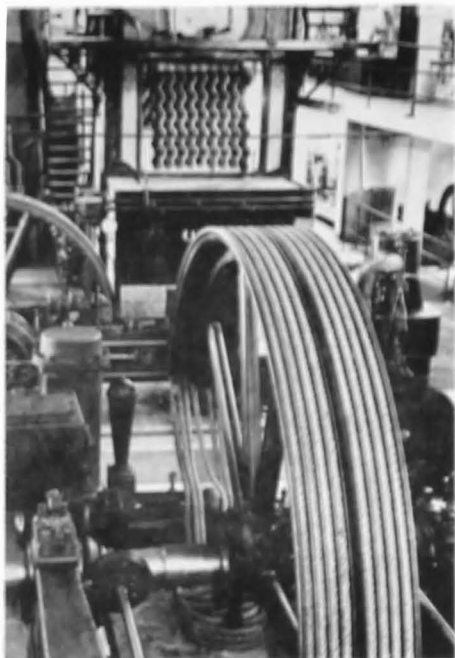
Ca și pînă acum, activitatea muzeului tehnic trebuie să fie orientată spre o dublă funcționalitate:

a) Cercetarea științifică a istoriei, tehnicii și științei: achiziționare, depozitare, păstrare, restaurare, conservare și evidența patrimoniului muzeal, organizarea expoziției de bază și difuzarea unor cunoștințe care să producă vizitatorului un sentiment de admirație și respect pentru creația genului uman, pentru drumul anevios parcurs de tehnică și știință la care fiecare națiune și-a adus contribuția respectivă.

b) Activitatea cultural-educativă
În urma unei ample analize a sectoarelor experimentale din cadrul Muzeului tehnic „Prof. ing. D. Leonida” a rezultat — conform tabelului de mai jos — că în muzeu se pot realiza între 10—80% din demonstrațiile prevăzute în programa analitică școlară pe diverse specialități*:

Nr. crt.	Capitolul de specialitate	Școli de cultură generală (% mat. acoperit)	Licee de specialitate (% mat. acoperit).
1	Mecanică teoretică	cl. VI, VII, VIII = 30%	anul I = 10%
2	Fizică molec. și căld.	cl. VI, VII, IX = 20%	anul II = 20%
3	Electricitate	cl. V I, VIII = 80%	anul III = 60%
4	Unde electromagnetice	cl. VIII = 20%	anul III = 30%
5	Noțiuni de fizică-atomică	cl. X, XII = 60%	anul IV = 60%
6	Electrotehnică, mașini electrice	—	anul I—IV = 70%

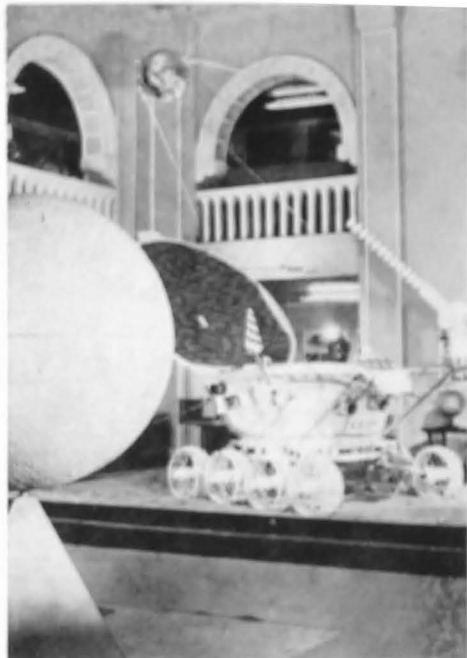
* Menționăm că în majoritatea cazurilor exponatele sînt însoțite de planșe demonstrative, planșe cu secțiuni și diagrame privind funcționarea și caracteristicile lor.



Aspect din sectorul de mașini industriale

Pentru studenți, colecțiile de mașini vechi și noi oferă în unele ramuri o imagine completă a drumului anevoios parcurs de tehnică și știință, informând astfel pe viu pe ingineri, fizicieni etc. asupra realizărilor obținute în domeniile respective. Urmărind evoluția în timp a diverselor aparate, contribuțiile și prioritățile naționale, la unele mașini și aparate se pot face demonstrații, astfel că tânărul student poate să-și însușească mai ușor materia respectivă.

Prima stație de emisie-radio Băneasa (1929 - 1961)



Aspect din sectorul aerospațial

Paralel cu activitatea didactică se impune și organizarea în cadrul muzeului a unei microacademii pentru tinerii foarte talentați, cu însușiri deosebite, care au realizat cel puțin una-două invenții brevetate, ce vor fi expuse, constituind astfel un imbold deosebit pentru specialiștii din acest domeniu. Cultivarea și promovarea inclinațiilor, a unor însușiri și talente într-un anumit domeniu a devenit o problemă socială la noi în țară.

Limitarea funcționalității Muzeului tehnic numai la o activitate pur didactică — pentru învățământul școlar de nivel mediu și superior — ar lipsi marea majoritate a tinerilor muncitori, militari, adolescenți și virșnici, de posibilitatea de a cunoaște atât trecutul, cât și realizările din domeniul științei și tehnicii din ultima vreme.

De aceea, ca și până acum, viitorul muzeu național va trebui să prezinte o paletă foarte bogată a activității cultural-educative: expoziții (de bază, temporare, itinerante), simpozioane, conferințe, vizite la muzeu, acțiuni la sediul muzeului, deplasări în uzine și unități agricole, schimburi de expoziții cu muzee din străinătate pentru a face cunoscute peste hotare realizările științifice și tehnice din țara noastră etc.

Un muzeu național de știință și tehnică poate să contribuie la realizarea nu numai a educației științifice, ci și a celei patriotice, el însuși constituind o dovadă a sentimentului patriotic de care sintem cu toții animați întru stimularea și afirmarea științei și tehnicii românești.

Muzeologie sau muzeografie?

Folosiiți din ce în ce mai des în paralel de către specialiștii din țara noastră, termenii MUZEOGRAFIE — MUZEOLOGIE reclamă precizări pentru cunoașterea conținutului și în consecință o utilizare adecvată a lor. Cum dicționarele limbii române nu lămuresc exact sfera de cuprindere a acestora și nici într-o altă lucrare nu sînt analizați, supunem discuției specialiștilor din muzee cei doi termeni (precum și alții ce derivă din ei), în vederea stabilirii semnificației lor.

În prezentul număr redăm două opinii referitoare la conținutul și utilizarea celor doi termeni. Așteptăm din partea specialiștilor cit mai multe opinii pe care le vom publica în numerele viitoare ale revistei noastre.

LIVIU ȘTEFĂNESCU

Dacă nu s-ar prolifera, cu două accepțiuni diferite, atât din partea organismului internațional de specialitate¹ cit și a unor nespecialiști² din țara noastră, problema pusă în discuție ar părea că nu prezintă interes.

1. Abordarea denumirii pornește de la obiectul disciplinei. Prin urmare ansamblul legilor, principiilor, regulilor despre muzeu. Muzeul în sensul său cel mai larg este instituția care colecționează măturii despre natură și societate, le păstrează, conservă și restaurează, studiază și organizează expoziții publice, tipărește lucrări de valorificare științifică și popularizare a colecțiilor în vederea influențării conștiinței sociale. Muzeul în sensul obișnuit se ocupă numai cu exponate — valori de muzeu și obiecte de expoziție — realizînd și alce variate forme: muzee complexe, muzee cu profil unic, muzee naționale, regionale, locale, monumente istorice, rezervații istorice (arheologice, etnografice, centre istorice ale orașelor etc.), galerii de artă, pinacotece, planetarii. Măturiiile vîi — plante și animale — fac obiectul aceleiași discipline numai că instituțiile se numesc: acvarii, delphinarii, grădini zoologice, grădini botanice, monumente ale naturii, rezervații naturale.

2. A vorbi despre muzeu = *muzeologie* sau a serie despre muzeu = *muzeografie* înseamnă a aborda în totalitate obiectul care se numește muzeu. De aceea consider că ambii termeni sînt perfect echivalenți.

Se poate obiecta din partea taxonomiei științifice că există precedente pasibile de a fi luate în discuție, ca în exemplele următoare :

geo-grafie — disciplină distinctă de
geo-logie — care pornește de la același obiect —
pămîntul.
sau :

bio-logia — disciplină distinctă de
bio-grafie — care pornește aparent de la același obiect — viața.

În realitate, și nu numai de la cele două exemple de mai sus, ci de la întreaga serie de analogii, eroarea provine din faptul că obiectul a fost mutat, convențional, din momentul constituirii disciplinei sau accepțiunilor respective și nu mai este vorba de pămînt, ci de formele de relief ale pămîntului care nu mai sînt tot una cu problemele sub-solului terestru sau ca în celălalt exemplu despre viață în ansamblu care nu este tot una cu viața unei singure persoane.

3. Definiția adoptată de ICOM este un pleonasm evident în traducerea în limba română deoarece după cum este formulată distinct înseamnă însă același lucru :

muzeologie = știința muzeului

muzeografie = privește funcționarea muzeului
Mai întii nu poate exista grad de subordonare între două definiții cînd genul proxim este identic. Un muzeu care nu funcționează nu este. Dacă funcționează este muzeu.

În al doilea rînd ansamblul de tehnici și practici constituie principiile, legile, esența care leagă diferitele părți, structura disciplinei respective. Fără aceleași tehnici și practici nu poate exista muzeul și identitatea de legi și principii duce *ipso facto* la identitatea taxonomică a definiției.

În al treilea rînd consacrară prin experiență este partea axiologică, de consolidare a legităților, criteriul adevărului și este obligatorie dar este unică disciplinei.

Definițiile care se încearcă a fi proliferate în limba română pornesc de la copierea lor mecanică din limba franceză :

muzeologie = știința muzeelor,

muzeografie = arta clasificării, inventarierii colecțiilor muzeale.

Aici este evidentă obișnuința convențională a spiritului unei națiuni cu merite incontestabile în organizarea muzeelor cum este poporul francez, care și-a ales doi termeni distincți în conformitate cu realitățile concrete ale vieții sale sociale.

Nol nu putem accepta acest convenționalism deoarece :

În primul rînd organizarea și funcționarea muzeelor este o știință cu obiect, legi, principii, metode, limbaj, bază materială, tehnici, aparatură, specialiști etc. care-i sînt proprii.

Muzeul este în conștiința poporului nostru, în general, o instituție de stat sau incuvințată de stat, ceea ce li atrage după sine statut de persoană juridică. De altfel, această accepțiune reprezintă o realitate a istoriei moderne și contemporane universale. Muzeul are astfel în mod declarat : denumirea — titlul său însemnînd cel mai adesea chiar profilul colecțiilor sale ceea ce conduce la criteriul specialității persoanei juridice ; patrimoniul — colecțiile sale dar și cel nemuzeal precum și modalitățile de existență, mîrire sau micșorare a acestuia ; scopul, care trebuie să fie în concordanță cu ideologia și legile statului.

De aceea *muzeografie* sau *muzeologie*, aceasta este știința muzeului.

În al doilea rînd preocuparea pentru organizarea și funcționarea muzeelor nu poate fi restrînsă numai la un singur aspect al activității muzeale și anume acela al clasificării, inventarierii obiectelor — adică valorilor de muzeu și obiectelor de expoziție, sau exponate cu alt termen — din patrimoniul său.

În al treilea rînd chiar preocuparea de inventariere, clasificare nu constituie artă.

4. Dacă *muzeografia* ori *muzeologia* este disciplina care se ocupă cu organizarea și funcționarea muzeului atunci să detaliaz structura ei, propunând următoarele:

a) *ramuri specifice*
- muze (mixte, cu profil unic - istorie, memoriale, etnografie, arheologie, de artă, galerii de artă, pinacotece, ale istoriei tehnicii, literaturii, istoriei militare, științelor naturii etc., complexe muzeale); monumente istorice, rezervații istorice, planșetarii etc. avind ca patrimoniu muzeal vestigii sau măturii naturalizate.

- grădini zoologice, grădini botanice, acvarii, delfinarii, monumente ale naturii, rezervații naturale etc. avind ca patrimoniu muzeal plante și animale vii.

b) *domenii de activitate* - laturi fundamentale - cercetarea muzeografică cu subdiviziunile ei: patrimonială, de păstrare și evidență, de conservare și restaurare, cultural-educativă, de autoperfecționare a instituției.

- păstrarea și evidența cu subdiviziuni pentru patrimoniul muzeal și pentru restul patrimoniului instituției din considerente care conțin diferențe specifice sub raport economic și de reglementare juridică.

- conservarea și restaurarea patrimoniului muzeal.

- acțiunea cultural-educativă cu subdiviziuni privind: expoziții, popularizare-propagandă, tipărituri, folosirea mijloacelor mass-media.

- autoperfecționarea organizării și conducerii instituțiilor cu subdiviziuni privind: instituția determinată și interesul personalului acesteia în primul rind, rețeaua de instituții la nivel regional, național sau internațional și privind organele și organismele respective. În cadrul acestei preocupări se înscriu și relațiile intra și intermuzeale, colaborări, acțiuni comune etc.

c) *denumiri parțiale, subordonate, derivate* ca:
- *muzeotehnice* privind domeniul organizării expozițiilor muzeale, iar într-o accepțiune mai largă și problema de organizare a muzeelor: *circuit*, *proporția* dintre spațiul de expoziție, *depozite*, *cabinele de lucru*, părți funcționale, chestiuni de arhitectură decorativă, studii de rezistență inginerescă etc.

- *muzeoconomice* privind domeniul organizării gestionare, fonduri, înregistrări contabile, iar în sens mai larg chiar evidența, informațiile, clasificări, fișe etc.

- *muzeopedagogice* privind domeniul relației MUZEU - PUBLIC

d) *legi și principii muzeografice* -
e) *limbajul muzeografic*

f) *instalații și aparatură specifică muzeografică*

g) *istoria și evoluția muzeografiei*, cu domenii specifice ca de exemplu: evoluția conștiinței juridice privind organizarea și funcționarea muzeelor cu separări privind state, țări, popoare, epoci diferite, instituțiile în trecutului lor, personalitățile muzeografice.

h) *muzeografi*, statutul lor social, formarea, dezvoltarea lor.

5. *Muzeografie*, sau *Muzeologie*, esențialul este că termenii indică una și aceeași disciplină: organizarea și funcționarea muzeului, muzeelor în accepțiunea cea mai largă a acestei instituții conform cu conștiința juridică larg acceptată a acestei

epoci, de persoană juridică, cu atribuțiile care decurg din aceasta.

★

muzeal (germ.) - adj. care se referă la muzeu, de muzeu

muzeograf (fr.) s.m. - Specialist în muzeografie
muzeografie (fr.) - mușe - muzeu + gr. grafie descriere - s.f. Disciplină care se ocupă cu clasarea, inventarierea și conservarea obiectelor unui muzeu.

muzeolog (germ) - s.n. Specialist în muzeologie
muzeologie (fr.) mușe - muzeu + fr. logos, studiu, s.f. Știința care se ocupă cu studiul organizării unui muzeu.

muzeu (fr. - lat) s.n. Instituție care se ocupă cu strângerea, conservarea, expunerea de obiecte reprezentative pentru diferite științe, arte, ramuri ale tehnicii etc. sau pentru creația unor mari personalități. Primul muzeu a fost constituit probabil, de colecția de picturi expuse într-o aripă a Propileelor Atenei (sec. 5 î.e.n.)

„Mic dicționar enciclopedic”, București, 1972
muzeal adj. - care se referă la muzeu, de muzeu (germ. muzeal)

muzeistic, adj. - referitor la muzeistică

muzeistică, s.f. - muzeologie

muzeografie, s.f. - arta de a clasa, de a inventaria obiectele unui muzeu

(fr. museographie)

muzeologie s.f. - știința care se ocupă cu studiul organizării muzeelor (fr. - museologie)

muzeu, s.n. - instituție care colecționează, păstrează și prezintă publicului obiecte de artă, relicve, documente istorice, științifice etc., localul acestei instituții.

cf. fr. musée, germ. Museum, lat. museum, gr. mouseion, templu al muzeelor.

Dicționar enciclopedic, Ed. științifică, București, 1966

NOTE

¹ ICOM Paris, 1972: „Muzeologia este știința muzeului. Studiul istoria muzeelor, rolul lor în societate, sistemele specifice de cercetare, de conservare, de educare și de organizare a raporturilor cu mediul ambiant, fizic, tipologic”.

„Muzeul - O instituție în serviciul societății, care achiziționează, păstrează, comunique și mai ales expune, în scopul studiului, educării sau delectării măturii materiale ale evoluției naturii și omului”.

„Muzeografia este un ansamblu de tehnici și de practici, deosebite din muzeologie sau consacrate prin experiență privitoare în funcționarea muzeului”.

În traducerea lui H. C. Velosau, București, p. 1, 2.

² Ft. Mareu, Constantin Mahesu, *Dicționar de neologisme*, ed. II, București, 1966, p. 476:

muzeografie, s.f. - arta de a clasa, de a inventaria obiectele unui muzeu (pron. ze-o, germ. lei, fr. I.)

muzeologie, s.f. - știința care se ocupă cu studiul organizării muzeelor (gen. al) fr. museologie.

A se vedea și „Dicționarul limbii române” în ediția din 1974 sub redacția Anu Căsanache și colab.

BORIS ZDERCIUC

O dezbatere de terminologie științifică este întotdeauna binevenită, chiar dacă este vorba de termeni de largă circulație ai căror sens se consideră, în general, cunoscut. Acest principiu este cu atât mai valabil în cazul termenilor „muzeo-

logie" și „muzeografie” care denumesc discipline relativ tinere în sistemul științelor, ale căror obiect, teorie și metodă se precizează abia în ultima vreme.

Dacă acceptăm ideea că cei doi termeni denumesc două discipline, chiar dacă acestea sînt tinere, dar diferite prin obiect, teorii și metodă, sau măcar prin unul din aceste criterii definitorii ale unei științe, cele două concepte nu se exclud, ambele justificându-și prezența legitimă în terminologia sau taxonomia științifică. Fiecare concept își are propria lui sferă și propriul lui conținut, iar eliminarea unuia dintre ele sau folosirea lor nediferențiată nu este îndreptățită (deși posibilă). Dar, în cazul acesta avem datoria să demonstrăm în mod convingător că ne găsim într-adevăr în prezența a două discipline, definindu-le cu precizie aria de competență și de acțiune, precum și raportul dintre ele.

Pornind de la principiul că ceea ce diferențiază o disciplină de alta este, în primul rînd, obiectul de studiu, definițiile date pînă acum celor două concepte nu sînt suficiente de explicite și clare. Astfel, în Grande Larousse Encyclopédique¹ se definește numai termenul de *muzeologie* care „se referă (concerne) la principiile de conservare și prezentare a operelor de artă în muzee și aplicarea acestor principii”. În aceeași lucrare, articolul despre *muzeografie* se reduce doar la mențiunea: *synonym cu muzeologia*. În ceea ce privește întrebuintarea și circulația celor doi termeni se precizează că cuvîntul *muzeografie* era întrebuintat mai mult în Franța înaintea celui de-al doilea război mondial; astăzi el tinde să fie înlocuit cu cel de *muzeologie*, care se impune mai mult în circulație pe plan mondial.

Prin urmare, prezența celor doi termeni este motivată prin rațiuni istorice, dar raportate la obiectul cunoașterii științifice, ei denumesc aceeași disciplină, aflată în două momente diferite ale dezvoltării sale.

Dicționarul enciclopedic Quillet², ediția 1965, dă preferință termenului de *muzeografie*, pe care-l definește ca fiind arta, știința de repertoriere, clasare, prezentare, comentare a colecțiilor muzeale, de restaurare a pieselor deteriorate. Se spune și *muzeologie*.

Rezultă că ambele izvoare bibliografice citate tratează cei doi termeni ca fiind absolut echivalenți. Subliniem doar că cele două surse bibliografice se situează pe poziția tradiționalistă a muzeologiei franceze.

Micul dicționar enciclopedic³, București, 1972, încearcă să despartă „apele”, atribuind celor două discipline obiecte și deci funcții diferite. În paginile sale *muzeografia* este definită ca fiind „disciplina care se ocupă cu clasarea, inventarierea și conservarea obiectelor unui muzeu”, iar *muzeologia* — „știința care se ocupă cu studiul organizării unui muzeu”.

Aceeași poziție o exprimă, deși mai amplu și mai nuanțat, și Corina Nicolescu într-o recentă lucrare⁴ susținând că *muzeologia* este „disciplina care elaborează principiile de organizare și funcționare a muzeului ca instituție de cultură și educație, avînd ca obiect principal cercetarea și conservarea unui patrimoniu existent sau care se constituie în vremea noastră, în scopul educării maselor”⁵, iar *muzeografia* se ocupă cu „punerea

în aplicare a principiilor de ordin general în realizarea concretă a unui muzeu, a unei expoziții, amenajarea unui monument istoric ca obiectiv muzeal, valorificarea colecțiilor prin diverse publicații, conferințe, lecții”⁶.

Pornind de la același criteriu al obiectului, și ICOM-ul, prin publicațiile sale, afirmă existența a două discipline: care tratează problematica muzeului ca instituție, respectiv *muzeologia* — știința muzeului și *muzeografia* — ansamblul de practici și tehnici care asigură funcționarea muzeului.

Ne oprim aici cu sursele bibliografice. Din analiza datelor pe care le-am trecut în revistă mai sus, rezultă că în problema care ne interesează s-au conturat două poziții sau puncte de vedere:

a) *Muzeologie și muzeografie* sînt doi termeni echivalenți, sinonimi, putînd fi folosiți, după preferință, cu același înțeles;

b) *Muzeologie și muzeografie*, sînt doi termeni care definesc domenii de preocupări diferite, deci discipline cu competențe diferite, prima (*muzeologia*) fiind exclusiv sau predominant o disciplină teoretică, avînd ca obiect teoria organizării muzeului, cea de-a doua (*muzeografia*) fiind exclusiv sau predominant aplicativă avînd ca obiect practica funcționării muzeului. Practicile și tehnicile muzeografice sînt extrase sau deduse fie din muzeologie, fie consacrate prin experiență directă, empirică, care datorită caracterului lor prea particular nu prezintă interes pentru muzeologie, dar se dovedesc, adesea, foarte importante pentru funcționarea muzeului.

Nu este locul să intrăm într-o analiză de detaliu a definițiilor pe care le-am enumerat, deși interesul unei asemenea analize nu poate fi subestimat. Din punctul nostru de vedere, cei doi termeni — *muzeologie și muzeografie* — nici nu se identifică în așa măsură încît să se acopere integral sub raportul sferei și conținutului, dar nici nu se diferențiază atât de tranșant prin obiectul lor, încît să nu poată fi gîndiți laolaltă. Atît *muzeologia* cît și *muzeografia* au ca obiect comun muzeul, cu întreaga sa structură organizatorică și cu toată dinamica sa funcțională. A privi muzeografia numai ca o activitate practică, aplicativă, care așteaptă „să-i cadă teoria” din altă parte, este tot așa de greșit ca și a privi muzeologia ca o preocupare pur teoretică, indiferentă față de „destinele” practice ale principiilor pe care le elaborează și le enunță. Muzeologia, ca știință a muzeului, și-a lărgit baza sa teoretică tocmai datorită generalizării experienței dobîndite în practica muzeografică a conservării, evidenței, depozitării, organizării expozițiilor, diversificării activității cu publicul. Între muzeologie și muzeografie este așadar o permanentă relație de *interdependență*. Dealtfel, muzeologia nu este în primul rînd o știință normativă, ci, ca orice cunoaștere a realului, este în primul rînd o știință explicativă. Preocuparea ei principală nu este aceea de a răspunde la întrebarea „cum”, ci la întrebarea „de ce”. Nu este posibilă o știință a muzeologiei fără o permanentă confruntare cu practica, după cum nu există activitate muzeografică concretă fără un suport teoretic corespun-

zător. Raportul dintre muzeologie și muzeografie nu este un raport de la teorie la practică, de la organizare la funcționare, de la elaborare de legi și principii la aplicare de legi și principii, ci, de la mai general (teoretic și funcțional), la mai particular (teoretic și funcțional). Prin urmare, distincția dintre muzeologie și muzeografie nu trebuie căutată în obiectul și în modul de tratare (teoretică sau practică) a acestui obiect, ci mai degrabă în planul sau nivelul de cuprindere și cunoaștere (mai general sau mai particular) a acestui obiect. Așadar, mi se pare mai potrivit ca dezbateră în jurul denumirii științei despre muzeu să fie purtată de pe poziția „muzeologie și muzeografie”, decît de pe poziția „muzeologie sau muzeografie”, ambii termeni găsindu-și îndreptățire și drept de cetate în taxonomia științelor, ținînd seamă de planul și perspectiva de pe care se abordează problematica muzeului. La menținerea celor doi termeni ne sprijinim și pe argumentul istoriei, deloc neglijabil, în sensul că prima denumire dată științei despre muzeu și activitățile sale a fost cea de *muzeografie*.

În concluzie, aș propune următoarea schemă care sintetizează punctul de vedere pe care l-am exprimat asupra științei despre muzeu:

1) *Muzeologia generală* este știința care studiază nașterea și dezvoltarea muzeelor ca instituții, organizarea și funcționarea lor, funcțiile lor sociale și raportul lor cu alte instituții de știință și educație, probleme de teorie și metodă a activității muzeale. Muzeologia generală studiază, așadar, muzeul ca sistem, ca așezămînt complex de știință, cultură și educație în raport cu condițiile istorice date și cu cerințele societății. În structura muzeologiei generale intră: teoria activității muzeale, istoria activității muzeale, inclusiv istoriografia muzeologică, studiul izvoarelor muzeale, meto-

dologia științifică a tuturor laturilor specifice ale activității muzeelor și ale cercetării muzeologice⁷.

2) *Muzeologia diferențială sau muzeografia* este știința care studiază problematica privitoare la organizarea și funcționarea muzeului, diferențiat în raport cu profilul muzeului, cu conținutul și aria de prezentare a colecțiilor sale. Muzeologia diferențială sau muzeografia, prin obiectul și scopurile sale, folosește sau valorifică în mod adecvat teoria științifică și metodele aplicate în disciplinele de ramură, specializate, care studiază domeniul de fapte ce determină profilul muzeului — științele naturii, istoria, arheologia, etnografia, istoria artei și literaturii, istoria științei și tehnicii etc.

3) *Muzeologia aplicată sau muzeotehnica* denumește disciplina muzeologică care se ocupă de formarea și organizarea colecțiilor și depozitelor, de evidența științifică, de conservarea și restaurarea patrimoniului, organizarea expozițiilor și altor activități cultural-educative, de informația și propaganda muzeală, de relațiile cu publicul, de valorificarea colecțiilor prin publicații și alte forme etc.

NOTE

¹ Grand Larousse Encyclopédique en dix volumes, tome VII, 1968, p. 608

² Dictionnaire encyclopédique Quillet, Ed. L.-O. Paris, 1965, p. 3916

³ Mic dicționar enciclopedic, Editura enciclopedică română, București, 1972, p. 614

⁴ Corina Niculescu, *Muzeologia generală*, Editura didactică și pedagogică, București, 1975

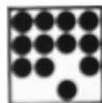
⁵ Corina Niculescu, *op. cit.*, p. 4

⁶ Idem, p. 5

⁷ Balșais Sovietskaia Enticlopedia, vol. 17, ed. III, Moscova, 1974 p. 84.



Muzeul de Istorie al R.S. România: tema „Războiul 1848-49”



EVIDENȚA, CONSERVAREA ȘI PĂSTRAREA PATRIMONIULUI

Laboratorul zonal pentru restaurarea bunurilor care fac parte din patrimoniul cultural național și câteva din problemele lui actuale

AUREL MOLDOVEANU

De-a lungul existenței sale milenare, poporul nostru a creat numeroase opere, bunuri de o mare valoare artistică, istorică, tehnică etc., mărturii de necontestat ale capacității sale creatoare, ale luptei pentru independență, ale contribuției aduse la dezvoltarea civilizației și culturii mondiale. Păstrarea acestor mărturii reprezentative, deosebit de prețioase pentru poporul român, pentru semnificația lor istorică, politică etc. este de o importanță fundamentală.

Aceste valori, diferite ca structură și compoziție, tehnologie, au fost supuse unor procese de îmbătrânire, în anumite cazuri în forme accelerate, ca urmare a acțiunii factorilor ambientali, conjugată cu uzura funcțională, ceea ce impune luarea unor măsuri de protecție, de conservare, iar acolo unde fenomenele amintite au produs alterări cu modificări în starea generală, restaurarea lor.

Importanța pe care o are păstrarea acestor vestigii, unele milenare, a determinat luarea unui ansamblu de măsuri, în rîndul acestora inserîndu-se binecunoscutele reglementări legislative: Legea nr. 63/1974 a ocrotirii patrimoniului cultural național al Republicii Socialiste România, Decretul nr. 13/1975 privind constituirea Comisiei Centrale de Stat a Patrimoniului Cultural Național, a Direcției patrimoniului cultural național, a oficiilor pentru patrimoniul cultural național — județene și al municipiului București — precum și a laboratoarelor de restaurare a bunurilor din patrimoniul cultural național, Decret prezidențial nr. 53/1975 privind categoriile de bunuri culturale care fac parte din patrimoniul cultural național și criteriile de avizare de către Comisia Centrală de Stat a Patrimoniului Cultural Național pentru trimiterea lor peste graniță, Hotărîrea Consiliului de Miniștri nr. 311/1975 privind criteriile de stabilire a valorilor nominale ale bunurilor din patrimoniul cultural național, Hotărîrea Consiliului de Miniștri nr. 312/1975 privind criteriile de stabilire a prețurilor de achiziție a bunurilor din patrimoniul cultural național, precum și crearea mijloacelor necesare traducerii în viață a prevederilor programului de evidență, valorificare, ocrotire, conservare și restaurare a bunurilor din patrimoniul cultural național (publicate integral în „Revista muzeelor și monumentelor” nr. 1/1975).

A fost creat astfel un sistem instituțional compus din patru verigi cu atribuții specifice: Comisia Centrală de Stat a Patrimoniului Cultural Național, Direcția patrimoniului cultural național, oficiile pentru patrimoniul cultural național — județene

și al municipiului București — laboratoarele de restaurare a bunurilor din patrimoniul cultural național. S-au înființat astfel 11 laboratoare zonale pentru restaurarea bunurilor din patrimoniul cultural național de pe întregul teritoriu al țării, indiferent de deținătorii acestora, în cadrul următoarelor muzee și instituții: Muzeul de istorie al Republicii Socialiste România, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Muzeul satului, Biblioteca centrală de stat, Complexul muzeal Iași, Muzeul de istorie al Transilvaniei — Cluj-Napoca, Muzeul Brukenthal, Muzeul Olteniei, Muzeul Banatului, Muzeul arheologic Constanța, Muzeul de istorie Suceava.

Ca concepție, laboratorul zonal reprezintă rezultatul căutării unor mijloace corespunzătoare pe planul organizării, dotării, încadrării etc., capabil să asigure restaurarea unui mare număr de obiecte dintr-o zonă mai largă decît perimetrul unității teritorial-administrative în care se înscrie, la un înalt nivel tehnic și artistic. S-a optat pentru laboratorul zonal întrucît celelalte variante (laborator muzeal, laborator central) nu ofereau rezolvări corespunzătoare. Avînd cunoscutele sale limite organizatorice și de competență, laboratorul muzeal de tip tradițional nu putea răspunde exigențelor unor procese tehnice complexe. Laboratorul central, considerat mult timp ca o soluție ideală, ar fi corespuns pe planul exigențelor tehnice, dar singur nu ar fi avut capacitatea să acopere cerințele din întreaga țară oricît de mari i-ar fi fost dimensiunile.

Evident, opțiunea pentru laboratorul zonal nu înseamnă negarea celor două tipuri de laborator. În scurt timp, cele trei tipuri — considerăm imperios necesară înființarea și a laboratorului central — se vor încheia într-un sistem unitar fiecare verigă fiind judicios legată și corelată cu celelalte două și toate cu ansamblul necesităților naționale. Laboratorul muzeal, verigă importantă și indispensabilă, trebuie dezvoltat și mai ales organizat pentru a putea asigura conservarea și restaurarea competență a celor citorva zeci de milioane de bunuri culturale-artistice. În acest sens va trebui făcut un mare efort (de încadrare și dotare), dar activitatea lui nu va înregistra o creștere corespunzătoare dacă nu va fi scos de sub incidența factorilor subiectivi de care este în mod evident afectat astăzi.

Laboratorul central — a cărui înființare este așteptată — i-ar reveni sarcini ce pot fi îndeplinite

numai de o instituție cu profil și sarcini metodologice și de cercetare: testarea și punerea la punct a tehnologiilor și materialelor de conservare — restaurare, căutarea unor tehnologii corespunzătoare cerințelor, adaptarea la nevoile conservării — restaurării a noilor descoperiri din domeniul științei și tehnicii, testarea compatibilității materialelor folosite la depozitarea și transportarea operelor de artă, a altor bunuri, cu cerințele conservării lor, îndrumarea metodică de specialitate, în sfârșit, restaurarea unor lucrări care ridică probleme tehnice deosebit de complexe.

Organismul cu rol principal în angrenaj rămâne însă laboratorul zonal întrucât acestuia îi revine sarcina să asigure conservarea și restaurarea celor peste zece milioane de obiecte susceptibile să facă parte din patrimoniul cultural național. Sarcinile acestuia au fost precizate prin Decretul Consiliului de Stat nr. 13/1975:

1) Restaurarea bunurilor care fac parte din patrimoniul cultural național, indiferent de deținătorii acestora.

2) Expertizarea valorilor patrimoniale pentru identificarea, datarea, autentificarea acestora; descoperirea de falsuri.

3) Studiarea metodelor și tehnicilor de restaurare pentru fiecare material și tehnică și îmbunătățirea lor permanentă în funcție de cercetările proprii și de rezultatele practicii mondiale.

4) Supravegherea modului de conservare a bunurilor din patrimoniul cultural național din zona atribuită, determinarea condițiilor de păstrare a bunurilor.

5) Asistență de specialitate pentru deținătorii de bunuri din zona atribuită.

6) Alte sarcini stabilite de către Direcția patrimoniului cultural național în domeniul conservării și restaurării (formarea și specializarea cadrelor etc.)

Profilul și structura funcțională ale laboratoarelor zonale au fost stabilite potrivit acestor atribuții. Laboratorul a fost conceput ca o unitate organizată pe principiul blocului funcțional în măsură să asigure restaurarea unor bunuri foarte diferite ca formă, structură, compoziție, tehnologie. Fiecare dispune de o secție de investigații fizico-chimice și biologice și de un număr diferit de ateliere de restaurare și conservare. Spun diferit pentru că, din motive ușor de înțeles, nu s-a adoptat formula de a asigura la fiecare laborator aceleași ateliere. S-a adoptat principiul concentrării și specializării asigurându-se o departajare de atribuții chiar dacă această formulă organizatorică dă naștere la interferențe teritoriale. Laboratorul zonal prevăzut cu numărul maxim de ateliere (15) rămâne, astfel, cel puțin deocamdată, o imposibilitate practică întrucât ridică probleme de spațiu (aproape 100 de încăperi, unele de mari dimensiuni) și de cadre (peste 120) care nu pot fi rezolvate în această etapă. Așa încât, chiar dacă anumite ateliere vor figura la toate sau aproape toate laboratoarele (metalele și ceramica spre exemplu), acestea vor avea structuri funcționale proprii și evident că în acest caz vor exista și interferențe teritoriale. De pildă, restaurarea obiectelor din Mojdova, care fac parte din patrimoniul cultural național, va fi asigurată astfel: metalele, ceramica, hirtia, cartea, grafica artistică, pielea, osul, materialele

cherationoase la laboratorul din Iași; textilele, lemnul, obiectele în aer liber la laboratorul din Suceava; pictura, sculptura policromată la laboratorul Muzeului de artă din București, speciile de istorie naturală la laboratorul din Sibiu.

Pentru Transilvania însă s-a adoptat o altă soluție. Volumul și varietatea colecțiilor a determinat o zonare a teritoriului și atribuirea acestora celor două laboratoare care au din această cauză o structură funcțională apropiată. Partea de nord a fost atribuită laboratorului din Cluj-Napoca, ceaaltă laboratorului din Sibiu. Există și în acest caz unele particularități. S-a prevăzut pentru întreaga Transilvanie cite un singur atelier pentru restaurarea textilelor (la Cluj-Napoca), a lemnului, hirtiei și speciilor de istorie naturală (la Sibiu).

Șirul exemplurilor poate continua. Laboratorul Bibliotecii centrale de stat va restaura numai colecțiile pe suport de hirtie (documente cărți, hărți etc.) mai puțin grafica artistică. În schimb va îndruma activitatea de restaurare care se desfășoară în cadrul atelierelor de acest gen din țară, precum și de conservare a fondurilor de carte și de periodice a bibliotecilor. Laboratorul din Constanța se va organiza și un atelier pentru conservarea și restaurarea pietrei, iar la Muzeul satului din București o secție de documentare.

Poate că sînt necesare cîteva cuvinte despre acest nucleu de documentare. Compuz deocamdată din trei specialiști: arhitect, muzeograf specialist etnograf, operator — fotograf — nucleul de documentare s-a născut mai curînd dintr-o cerință a viitorului decît dintr-o necesitate a prezentului. Se știe că nu peste mult timp la restaurarea obiectelor în aer liber (monumente de arhitectură populară, instalații tehnice populare etc.) nu vor mai putea fi folosiți meșterii din lumea satului familiarizați cu tehnicile tradiționale, pentru simplul motiv că nu vor mai exista. Dacă nu se vor consemna imediat toate documentațiile necesare desfășurării acestor procese, restauratorilor de mine le va fi greu, dacă nu imposibil, să asigure restaurări corecte nemarcate de presupunerii și analogii. Mai mult, pe lângă consemnarea detaliată și precisă a tehnicilor de construcție, îmbinare etc. documentațiile vor cuprinde și condițiile și cerințele executării acestor operații întrucît există o corespondență între aceste elemente și problemele de conservare. Astfel, pentru a exemplifica, nu va fi suficient să se înregistreze forma, dimensiunile, tehnica de fasonare și de montare a șitei, ci și celelalte informații care privesc ciclul complet al procesului tehnologic începînd cu alegerea materialului, natura acestuia, condițiile, timpul și durata tăierii, uscării, conservării etc. S-ar crea astfel premisele folosirii în conservare-restaurare a rezultatelor experienței populare bazate pe observarea inteligentă și îndelungată a proceselor și fenomenelor, experiență din păcate încă neconservată și, inexplicabil, nevalorificată. Efectele ar fi salutare pe multe planuri. Astăzi, se explică stereotip diminuarea considerabilă a rezistenței șitei folosite la acoperirea unor monumente de mare valoare din nordul Moldovei și din Maramureș prin acțiunea factorilor climatici care, se știe, nu s-au modificat substanțial față de trecut, ignorîndu-se adevăratele cauze: abaterile flagrante de la tehnologiile populare consacrate.

Laboratorul zonal include în structura sa funcțională și o secție de investigații fizico-chimice și biologice. Această secție care constituie o premieră în activitatea de restaurare din țara noastră are o dublă funcționalitate: răspunde solicitărilor conservării-restaurării, dar în același timp oferă informații de cea mai mare importanță arheologicului, istoricului, istoricului de artă etc.

Specialiștii care lucrează în acest sector (chimisti, fizicieni) supun obiectul unei cercetări minuțioase care include examinarea vizuală directă și cu mijloace optice speciale (microscopie etc.), cercetarea structurii cu ajutorul radiațiilor electromagnetice invizibile penetrante (razele X spre exemplu). Rezultatele acestui stadiu de cercetare rămân — în ciuda importanței lor — de ordin descriptiv și calitativ. Informații privind compoziția chimică, identificarea compozițiilor chimiei și minerali prezenți, concentrația elementelor majore, minore precum și a urmelor se obțin folosind metode fizice de analiză (spectrografie etc.).

Rezultatele proceselor de investigație din faza de laborator au o mare importanță practică întrucât oferă în primul rând informații privind structura, compoziția, tehnologia de prelucrare originală, etiopatologia obiectelor, precizarea mecanismelor de alterare, precum și efectele acestora asigurând astfel baza științifică a restaurării, certitudinea unui diagnostic precis și pe această bază a unui tratament de conservare — restaurare adecvat.

Investigațiile de laborator pot furniza cercetătorului informații de valoare inestimabilă pe care nu le poate da nici o altă sursă, sau pot completa, confirma etc. justetea informațiilor, furnizate de alte surse. De multe ori examinarea trebuie să dea răspuns unor multiple întrebări puse de cercetător în legătură cu un obiect sau altul: cînd, cine, unde, cum și din ce material a fost făcut. Trebuie precizat însă că simpla determinare a structurii, compoziției, tehnologiei materialelor examinate are, spre deosebire de ceea ce cred destul de mulți cercetători, o valoare informațională relativ limitată, dacă aceste elemente nu sînt corelate între ele și nu sînt integrate în cadrul unor studii de întindere care să aibă la bază analiza unei serii mari de obiecte, a unor eșantioane cu valoare statistică.

Porîndu-se de la cunoașterea exactă a compoziției, din corelarea unor rapoarte cantitative sau procentuale ale elementelor componente pe serii mari de obiecte se obțin rezultate interesante. Din acest punct de vedere, în elaborarea concluziilor are o mare importanță cunoașterea acelor elemente definite de chimiști sub denumire de „urme” sau a unor impurități etc. Analizele sistematice pot furniza informații de importanță deosebită, cum sînt sursele de materii prime, căile de comerț, nivelul forțelor de producție, evoluția proceselor tehnologice etc.

Prin analiza unor obiecte individuale sau a unor grupuri mici — așa-zisele analize specifice — se pot obține informații care pot contribui la rezolvarea unor probleme specifice cum sînt datarea, inclusiv autentificarea și or etc.

Examinarea detaliată a obiectelor din metal poate să conducă la importante deducții despre tehnologiile de fabricație, despre metodele de

fabricație. Recrearea tehnologiilor respective în mod experimental în cadrul laboratorului ar permite transformarea premiselor științifice în certitudini.

Pentru toate laboratoarele zonale, etapa actuală este o etapă a organizării, o etapă în care trebuie rezolvate în scurt timp cîteva probleme de bază de care depind, printre altele, funcționalitatea și randamentul lor: găsirea unor spații corespunzătoare, amenajarea acestora, dotarea și pregătirea specialiștilor necesari.

Nouă din cele unsprezece laboratoare necesită spații cu mult mai mari decît dispun (cîteva nu au decît 1—2 încăperi de 40—50 m.p.). Organizarea unui laborator zonal într-un spațiu care nu depășește 100 m.p. este o imposibilitate, spațiul necesar pentru un asemenea laborator fiind estimat la 850—1300 m.p. suprafață utilă în funcție de numărul și de zona atribuită.

Mai mult chiar, spațiul respectiv trebuie să răspundă unor cerințe stricte: să fie compact, în măsură să asigure organizarea laboratorului pe principiul blocului funcțional, accesibil pentru orice gen și dimensiune de obiecte în oricare din părțile lui, cu un circuit interior între toate încăperile fără ca aceasta să presupună treceri prin spații în care obiectul nu este restaurat, cu lumină naturală suficientă, dacă nu pentru toate secțiile, cel puțin pentru cele care restaurează obiecte cu valori cromatice (pictură, sculptură policromată, textile etc.), cu încăperi de dimensiuni convenabile, mai mari decît cele obișnuite (la textile sînt necesare 5—6 încăperi de 40—50 m.p. fiecare!) de formă pătrată sau dreptunghiulară dar cu lungimea cu cel mult 1/4 mai mare decît lățimea care trebuie să fie perpendiculară pe zidul cu ferestre, fără pereți portanți interiori prea numeroși, cu un singur nivel, dacă este posibil etc., etc.

Fără îndoială că în organizarea unui laborator trebuie rezolvate probleme ca: amenajarea spațiului, montarea instalațiilor, dotările fixe, stabilirea fiecărui aparat potrivit fluxului tehnologic. La prima vedere totul pare simplu, dar nu este așa din foarte multe cauze: în primul rând pentru că trebuie să se asigure funcționalitatea desăvîrșită a unui ansamblu compus din părți specifice, dar între care trebuie stabilită o legătură organică, pentru că proiectarea acestui complex mare care este laboratorul zonal nu poate fi făcută decît de cadre nu numai bine pregătite și cu experiență în domeniul respectiv, dar și cu deschideri largi în alte discipline tehnice conexe, cadre care ne lipsesc pentru destul de numeroase tehnici de restaurare și investigație (cel puțin deocamdată); pentru că toate soluțiile adoptate trebuie să fie rodul unor studii preliminare care nu pot fi întotdeauna verificate experimental; pentru că în căutarea celor mai bune soluții nu dispunem de modele, așa încît totul, începînd cu faza de concepție și terminînd cu detaliile de ordin organizatoric, trebuie să fie rodul propriei noastre gândiri tehnice; pentru că alegerea soluțiilor finale implică asumarea unor responsabilități deosebite erorile, omisiunile etc. au întotdeauna repercusiuni grave materializate prin pierderi de timp (și nu dispunem de acesta!) și de ordin material; pentru că în proiectarea unui laborator zonal trebuie luate în considerare nu

numai elementele „clasice”, ci și alte elemente care au un rol hotărâtor în corecția lui funcționare, randament, prevenirea unor accidente care pot afecta atât obiectul cit și persoana etc.: asigurarea funcționării optime a simțurilor umane implicate în procesele de investigație — restaurare, menținerea unor condiții de lucru corespunzătoare, științific determinate și nu numai din punctul de vedere al problemelor de confort, dar și din cel al sănătății (probleme de încălzire, lumină, zgomot, impurități etc.), folosirea corespunzătoare a surselor termice, evitarea accidentelor pe toată durata prezentei obiectului în laborator etc. Așa da doar un singur exemplu: rezolvarea folosirii unor aparate generatoare de zgomot. În acest caz, proiectantul va trebui să decidă nu numai locul pe care acesta îl va ocupa în funcție de contextul tehnologic, ci va trebui să ia în considerare și nocivitatea zgomotului, implicațiile lui asupra desfășurării normale a proceselor aplegând — dacă este posibil — un aparat care produce mai puțin zgomot și decizând amplasarea lui într-un loc al încăperii în care vecinătatea pereților sau altor corpuri solide nu ar mări intensitatea acestuia datorită reflecțiilor undelor (astfel de aparate nu se amplasează în colțuri).

Am amintit foarte sumar doar câteva din numeroasele probleme pe care le ridică proiectarea unui spațiu de conservare-restaurare. Și nu numai pentru a sugera, dacă mai era nevoie, complexitatea problemelor, ci și pentru consecințele de ordin practic care se degajă din aceasta și anume: proiectarea amănunțită, totală — ignorată sau superficial abordată până acum — va deveni obligatorie. Înainte de a începe amenajarea unui laborator, înainte de a executa cea mai mică operație va trebui să existe proiectul detaliat al întregului ansamblu, chiar dacă execuția acestuia va dura sau se va realiza în mai multe etape. Evident proiectarea se va face numai de cadre cu experiență care au lucrat nemijlocit în conservare — restaurare, în cadrul unor echipe cu structură multidisciplinară. Putem măsura rezultatele, deloc potrivite cu cerințele, unei proiectări făcute în trecut nu prea îndepărtat la unul din laboratoarele din țară de cadre cu pregătire tehnică superioară — altfel foarte competente în specialitatea de bază — aflate însă la primul lor contact cu problemele conservării — restaurării, pe baza unei documentări sumare. Graba și suficiența, soluțiile improvizate, abordarea intermitentă sînt câteva din pericolele care pîndesc și la organizarea unui laborator.

Va trebui să admitem că oricît de competenți am fi nu cunoaștem niciodată atât cît trebuie, că munca în echipă, soluționarea colectivă a unor probleme complexe este necesară și că niciodată „nu avem timp să ne grăbim”, că o concepție clară a ceea ce vrem să facem — ca ansamblu sau detalii, că alegerea metodei celei mai potrivite pentru asigurarea funcționalității, pe toate planurile, a scopului urmărit și organizarea științifică riguroasă pînă la detaliu sînt condiții pentru proiectarea unui laborator pentru restaurarea bunurilor ce fac parte din patrimoniul cultural național care sînt răspundă plener sarcinilor cu care este învestit.

Evident, organizarea și funcționarea laboratoarelor zonale, ridică numeroase alte probleme care,

din rațiuni ușor de înțeles, nu pot fi măcar amintite în cadrul acestui articol. Înainte de a încheia, aș reține însă atenția cititorilor asupra a două probleme cu corespondență în activitatea practică imediată, chiar dacă acestea vor fi minuscule și complet tratate în cadrul normativelor ce se elaborează în prezent. Este vorba de metodologia întocmirii planului de restaurare a bunurilor din patrimoniul cultural național, precum și metodologia restaurării acestor bunuri. Nu înainte de a aminti una din prevederile Legii 63/1974 și Decretului nr. 13/1975. Potrivit acestora, restaurarea bunurilor ce fac parte din patrimoniul cultural național se realizează sub conducerea Direcției patrimoniului cultural național. Bunurile care fac parte din patrimoniul cultural național se restaurează numai în cadrul celor unsprezece laboratoare nominalizate la art. 21 al Legii 63/1974. În sfîrșit activitatea laboratoarelor zonale se desfășoară sub supravegherea și îndrumarea Direcției patrimoniului cultural național pe baza planurilor de muncă aprobate de aceasta.

Cum se face înscrierea în planurile de restaurare? Oficiile pentru patrimoniul cultural național — județene și al municipiului București — propun, în fiecare an, pînă la 15 IX, obiectele care urmează să fie restaurate în cursul anului următor. Într-unul dintre capacitățile de lucru a laboratoarelor și cerințe există un decalaj foarte mare, se va opera încă din această primă fază o triere înțit numărul obiectelor propuse de fiecare oficiu să fie de cel mult două sute. Selectarea se va face pe baza unor criterii strict obiective: valoarea exponatelor, starea lor de conservare sau urgența cu care se impune intervenția și, într-o măsură mai mică, cerințele programului de valorificare în cadrul unor manifestări reprezentative în care sînt implicate obiecte de valoare deosebită.

Propunerile — însoțite de o copie a fișei analitice a obiectului, o copie a fișei de conservare și o motivație concludentă — se înaintează la Direcția patrimoniului cultural național, care operează o nouă triere, evident pe baza aceluiași criterii, întocmindu-se lista completă pe genuri de materiale, precum și repartizarea lor pe laboratoare. Fiecare laborator întocmește planul de restaurare după primirea documentațiilor respective, funcție de capacitatea de lucru. După ce Direcția patrimoniului aprobă planul de muncă al laboratoarelor, acestea comunică oficiilor obiectele ce vor fi restaurate, precum și perioada în care a fost programată restaurarea lor.

Implicarea altor elemente impune o succesiune strînsă a operațiilor de elaborare a planului: pînă la 15 IX, selectarea obiectelor la nivelul oficiilor, de la 15 IX — 15 XI, coordonarea la nivelul Direcției patrimoniului cultural național, de la 15 XI — 15 XII elaborarea și aprobarea planurilor de muncă ale laboratoarelor zonale.

În legătură cu înscrierea în planul de restaurare a obiectelor din patrimoniul cultural național mai sînt de menționat unele probleme:

Obiectele din patrimoniul cultural național se restaurează numai în cadrul laboratoarelor zonale menționate în lege. Nimeni altcineva — instituție sau persoană fizică — indiferent de funcția sau competența sa nu poate încălca această prevedere

a legii menite să ocrotească patrimoniul cultural național.

Înserierea în planul de restaurare se face numai pe această filieră: oficiu-D.P.C.N.-laboratoare, chiar dacă sînt obiecte care fac parte din colecțiile muzeului în cadrul căruia funcționează laboratorul respectiv.

Ar trebui explicat în acest caz de ce înserierea în planul de restaurare a unui laborator zonal se face numai prin D.P.C.N. și nu direct posesorul-laborator zonal. Întocmirea unei liste reale, bazată exclusiv pe coeficientul de prioritate general, pentru întreg teritoriul țării, nu se poate realiza decît la nivelul unui organism central. Se înlătură astfel în mecanismul înserierii unele eventuale și necesare interferențe de ordin subiectiv ce ar determina restaurarea unor obiecte în dauna altora care valoric și ea urgentă ar avea prioritate. În sfîrșit, arondarea teritorială nu este și nu poate fi aplicată rigid fie pentru că piesele dintr-o altă zonă a țării au prioritate înaintea altor obiecte din zona respectivă, fie pentru că problemele pe care le-ar putea ridica restaurarea unor piese mai complexe impun restaurarea lor în alte laboratoare mai potrivite ca dotare, încadrare, experiență etc. decît cele din zona respectivă.

Ce elemente trebuie menționate în legătură cu metodologia și etapele restaurării, pentru că trecerea în revistă a tuturor problemelor pe care aceasta le ridică nu este posibilă din cauza spațiului.

Înainte de restaurare, obiectul este supus unei cercetări complete al cărui scop principal este acela de a elucida toate aspectele, problemele, fără de care nu poate fi concepută restaurarea lor corespunzătoare.

Aceste elemente, destul de numeroase și de diferite, privesc pe de o parte, printre altele, semnificația acestuia, precizarea funcționalității, raportul dintre acestea și morfologia obiectului. Este etapa cercetării unor elemente de ordin istoric, artistic, stilistic etc. în care sînt antrenai specialiști din afara perimetrului laboratorului: istorici de artă, arheologi, etnografi etc. Cercetarea preliminară privește de asemenea și suportul material al operei de artă sau obiectului pentru precizarea elementelor de structură, compoziție, tehnologie, natura produselor de alterare-degradare și atunci cînd este posibil etiologia și mecanismul proceselor respective. Este etapa cercetării de laborator în care sînt antrenate cadre cu pregătire corespunzătoare: chimiști, fizicieni, biologi etc.

Documentația (inclusiv buletinele de analiză, fotografii, radiografiile, care rezultă în urma

cercetării obiectului se integrează în dosarul de restaurare. Ea asigură baza științifică a actului de restaurare, fiind astfel indispensabilă la stabilirea unui diagnostic corect și a unui tratament corespunzător.

După ce s-au elucidat toate problemele ridicate de restaurarea unui obiect, acesta este prezentat Comisiei de restaurare. Compușă din cadre cu pregătire care acoperă un spectru foarte larg de probleme: chimiști, fizicieni, ingineri, biologi, restauratori, muzeografi, specialiști, comisia examinează, discută, aprobă, amendează, infirmă—parțial sau total—soluțiile prezentate de restaurator, acuratețea diagnosticului, concordanța dintre acesta și tehnicile de tratament și restaurare preconizate, compatibilitatea materialelor implicate în funcție de particularitățile obiectului etc. Cînd este cazul, poate solicita amînarea procesului de restaurare pentru lărgirea ariei de cercetare, anumite testări, elucidarea unor aspecte obscure sau controversate. Comisia are un rol important în mecanismul restaurării, o mare responsabilitate întrucît constituie cea mai bună pază împotriva erorilor de judecată, de apreciere și oferă garanția unei abordări corespunzătoare a restaurării.

Trebuie insistat asupra importanței consemnării amănunțite și precise a tuturor intervențiilor făcute asupra obiectului în cursul restaurării, obligație, din păcate, ignorată în prezent de cea mai mare parte a restauratorilor noștri. Consemnarea operațiilor întreprinse, a materialelor, a proporțiilor și condițiilor în care acestea sînt folosite, a reacțiilor etc. sînt de mare utilitate practică. Documentația constituie un instrument de control. Ea va însoți obiectul de-a lungul existenței sale, furnizînd informațiile necesare restaurărilor ulterioare, va usura precizarea etiopatologiei obiectului putîndu-se stabili în ce măsură pot fi implicate elemente legate de restaurarea lui anterioară sau de alți factori etc. Va furniza, de asemenea, observații utile în legătură cu folosirea unor tehnici sau materiale de restaurare, contribuind astfel la progresul restaurării ca știință și tehnologie în același timp.

În sfîrșit, înainte de a încheia, ar trebui amintit faptul că restaurarea obiectelor din patrimoniul cultural național nu poate fi făcută decît de cadre pregătite în mod corespunzător și atestate în forme menite să confere certitudinea unei competențe pe măsura valorii și complexității tehnice a obiectelor din patrimoniul cultural național care li se încredințează.

BIBLIOGRAFIE

- 1) Legea ocrotirii patrimoniului cultural național al Republicii Socialiste România, nr. 63-1974, *Buletinul Oficial* nr. 137 din 2 noiembrie 1974
- 2) Căminii pot avea de asemenea informații utile în legătură cu problemele care privesc Laboratorul de conservare-restaurare - în următoarele materiale: Decretul Consiliului de Stat nr. 13 din 17 ianuarie 1975, privind Comisia Centrală de Stat a Patrimoniului Cultural Național, Direcția patrimoniului cultural național, oficiile pentru patrimoniul cultural național - județene și al municipiului București - precum și laboratoarele de restaurare a bunurilor din patrimoniul cultural național, *Buletinul Oficial* nr. 15 din 23 ianuarie 1975
- 3) O. P. Agrawal, *The Conservation Laboratory of the National Museum, New Delhi*, în „*Studies in Conservation*”, vol. 8/1963, p. 99-105
- 4) Françoise Flouret, *Le Centre de recherches sur la conservation des documents graphiques*, Paris. În „*Studies in Conservation*”, vol. 20/1975 p. 30-39
- 5) Bruno Mithleholzer, *The Research Laboratory of the Swiss National Museum of Zurich*, în „*Studies in Conservation*”, vol. 7/1972 p. 35-42.
- 6) E. M. Organ, *Essays for Scientific Conservation of Antiquities*, London, Butterworths, 1968, 497 (1. Ib., index).
- 7) A. Al. Nagahoroshi, *The Iraq Museum Laboratory, Baghdad*, în „*Studies in Conservation*”, vol. 18/1973, p. 36-42.
- 8) Marcel Stefanovici, *Laboratoire de recherche des monuments historiques de Champ-au-Moine*, în „*Studies in Conservation*”, vol. 18/1973, p. 81-87.
- 9) Rolf E. Straub, *The Laboratory and the Course of Study for Conservators of the Institut für Technologie der Malerei, Stuttgart*, în „*Studies in Conservation*”, vol. 12/1967, p. 147-157.
- 10) S. Thangavelu, *The Conservation Laboratory of the Tamil Nadu Government Museum, Madras*, în „*Studies in Conservation*”, vol. 17/1972, p. 195-201.
- 11) A. E. Warner and R. M. Organ, *The New Laboratory of the British Museum*, „*Studies in Conservation*” vol. 7/1962, p. 75-87.



Constantin Brâncuși, *Masa tăcerii*, piatră de Bămpotoc (1938), Ansamblul Monumental de la Tg. Jiu



Constantin Brâncuși. Poarta sărutului, travertin (1938). Ansamblul monumental de la Tg. Jiu



Jaloane în datarea unor picturi de Th. Pallady

PETRE OPREA

În articolul *Preocupări palladyene*, apărut în „Revista muzeelor”, nr. 6, din 1969, semnalam, pe baza unor sondaje restrinse, câteva posibilități de reper în datarea unor picturi ale lui Th. Pallady. Bazat, în primul rând, pe constatarea din *Jurnalul artistului*, publicat de Editura Meridiane (1958), din care rezultă că maestrul ținea o strictă evidență a picturilor, care primeau îndeobște fiecare câte un cifru alcătuit dintr-o literă și una sau două cifre, am presupus că un astfel de cifru trebuie să-l găsim notat neapărat și pe lucrarea respectivă.

Teodor Pallady (cel de sus) cu mama și frații săi Iancu și Vasile



Succintele investigații asupra operelor din colecțiile Muzeului Zambaccian și ale Muzeului de artă al R. S. România au confirmat ipoteza. Pe de altă parte având cunoștință că Lucian Grigorescu își semna de la un moment dat lucrările punând sul semnătură și inițiala prenumelui muzei inspira toare din perioada respectivă, adoptând în acest fel un obicei practicat de Pallady, am realizat că litera din cifrul palladyan reprezintă în mod sigur inițiala prenumelui modelului din vremea execuției tabloului.

Teodor Pallady (ultimul din dreapta) cu tatăl său și frații Vasile și Iancu



Expoziția comemorativă Th. Pallady, organizată de Muzeul de artă al R. S. România în 1971, u prilejul împlinirii unui veac de la nașterea pictorului, ne-a dat posibilitatea să verificăm pe un umăr mare de lucrări ceea ce am presupus, dar și să facem unele rectificări privind câteva ipoteze anterioare.

Cercetind tablourile din expoziție precum și alte pere neexpuse, în total cea 500, am constatat că este 20%, din ele au pe spate — evident dacă în lecurul timpului nu au avut loc alte înrămări, a colecționari — mai multe cifruri ale căror litere snt E, H, P, T, Z, X, Y și nu doar cele cu Y și P, um constatam primele sondaje. Uneori acest ifru îl aflăm fie integrat în pictură, fie notat pe reionul deasupra ei, concomitent cu cel notat pe patele lucrării, ca, de pildă, la tablourile *Nud uleat* (Z 11) din colecția Muzeului de artă din Iași, *Femeie cu margarete* (Z 111) din colecția av. Aurelian Costescu, *Cuția neagră* (Z 13 — 12) din colecția dr. Eugen Banu, *Place Dauphine* (Y 38) în colecția Muzeului Zambaccian, *Păpușă și ceranță verde* (Y 89) din colecția Muzeului de artă în Tg. Mureș, *Echerul și rața* (Y 99 — 112) de la Muzeul de artă din Craiova.

Executarea tablourilor efrate cu litera Z poate fi urmărită pe o perioadă relativ scurtă, datorită însemnărilor din *Jurnal*. Această literă reprezintă inițiala numelui unuia din modelele preferate de Pallady după stabilirea în țară, D-na Zissu, citată foarte des în însemnările artistului între 1941 — 1942, prietena colecționarului Laserson, unul din fideli admiratori ai artei lui Th. Pallady. Din notația pictorului consemnată la 6 februarie 1941 luăm cunoștință că „a fost măritată cu un grec, un aventurier, care lucra într-un tripou... divorțată. A mai fost măritată cu bijutierul C. pe care l-a părăsit pentru un grec... (?) Acum e L(aserson) la care fine... fine să-l buzundrească”. Scurtă vreme după aceea — 19 februarie — aflăm că această doamnă, așa cum Pallady a redat-o într-un tablou, „gâște că nu seamănă (în sensul fotografic al cuvintului)”, obiectind că a fost înfășată cu „pietoleare prea groase, laba piciorului prea mare” ..., deși era „inalt și subțire”.

Confruntind cifrurile cu inițiala Z, adică a celor din *Jurnal* cu corespondentele lor de pe lucrări s-a ajuns la concluzia că primul număr din cifru, așa cum afirmam în articolul anterior, indică succesiunea în timp a executării tablourilor (cu amendamentul că nu reprezintă ordinea realizării lor doar într-un interval de un an, ci de-a lungul unei perioade mai îndelungate și anume cit artistul a ținut să-și dedice lucrările d-nei Zissu), iar cel de-al doilea număr din cifru reprezintă formatul tabloului, număr pe care artistul l-a însemnat în paranteză sau separat printr-o liniuță, față de primul, ceea ce face să nu mai fie valabilă presupunerea noastră anterioară că acesta ar indica al citelea motiv al unei lucrări este cel din tabloul respectiv. Anexa nr. 1 ne indică realizările lui Pallady cu cifrul Z, așa cum rezultă ele din *Jurnal* că au fost executate și semnaleză tablourile cu acest cifru identificate de noi pînă în prezent, adică între 1940 și 1943.



Theodor Pallady la Bucium (1910 — 1915)

Constatăm că aceste tablouri au fost pictate între 1940 și sfârșitul anului 1942 sau începutul lui 1943. Pentru că *Jurnalul*, început la 1 ianuarie 1941, pomeneste ca primă lucrare executată în acel an Z 17 (Muzeul Simu) la 13 februarie 1941 cu siguranță că cele anterioare snt pictate spre sfârșitul lui 1940.

Deoarece *Jurnalul* consemnează că la 24 decembrie 1941 Pallady a executat Z 66 — *Vis și porumb* din colecția dr. Ion Babă, de unde ar rezulta că în acel an pictase cea 50 de tablouri, Z 111 — *Vas cu gălbenele* din colecția dr. E. Banu — cifra cea mai mare cunoscută din cadrul cifrului ne determină să presupunem că lucrarea a fost executată spre sfârșitul anului 1942, dacă a pictat într-un ritm mai intens decît în anul precedent, sau începutul lui 1943, dacă ritmul a fost mai lent.

În privința cifrului cu litera E nu știm dacă este prenumele vreunei persoane căreia i-au fost dedicate lucrările, sau constituie doar un cifru folosit din jurul anului 1931, dat fiind că toate tablourile astfel notate au figurat în expoziția personală a artistului de la București din 1931. Oricare ar fi situația, prezentăm tabelul nr. 2 cuprinzind lucrările avînd însemnate pe spate acest cifru și care au figurat în expoziția comemorativă din 1971, precizînd totodată titlul exact din expoziția perso-

nală din 1931, care fixează momentul terminus al realizării lor, în opera palladyană.

Referitor la cifrul cu litera P – și în acest caz nu știm decât că toate tablourile având această însemnare au făcut parte din expoziția personală a artistului de la București din 1933 – tabelul nr. 3 face rectificările de rigoare între titlurile din catalogul din 1971 și cel din 1933 și ne îndrituiește să credem, pentru toate lucrările identificate, că au fost executate în acest interval de timp sau până la această limită.

La rândul său cifrul H îl întâlnim la toate lucrările din expoziția personală a lui Pallady din 1935 de la București.

Tabelul nr. 4 vine să modifice titlurile din catalogul din 1971 și precizează că execuția lor s-a efectuat între anii 1933–1935.

Aceeași situație o întâlnim și la cifrul N, pus pe lucrările din expoziția personală de la București din 1937.

Tabelul nr. 5 propune rectificările ce se impun la titlurile lucrărilor din catalogul 1971, așa cum erau ele date de artist în 1937, și, totodată, precizează perioada executării lor între 1935–1937.

Un caz aparte, care ne confirmă supoziția perioadei de datare a cifrului cu X cuprinsă între anii 1935–1937, îl constituie X 25 – *Nud pe foloaltu*, din colecția Muzeului de artă din Constanța. Tabloul poartă două iscălituri și două datări: una din 1935 și alta din (19)50, când artistul a operat unele retușuri.

Mai aparte este cazul cifrului Y, care este inițiala modelului Yvonne Cousin, prietenă a artistului, între 1924 și până la moartea acesteia în

septembrie 1939. Cifrul apare pe lucrările expoziției personale din 1940, dar, spre deosebire de cazurile precedente, nu se referă strict la lucrările dintre două expoziții, ci ceea ce reprezintă un caz aparte, la o perioadă de creație mult mai îndelungată. Sînt tablourile cele mai dragi artistului, ele fiind realizate în preajma lui Yvonne. De altfel aceste tablouri le-a reținut pentru delectarea proprie.

Primul reper de datare cunoscut în cadrul acestui cifru este Y 15 (8) – *Place Dauphine* din colecția Muzeului de artă al R. S. România – lucrare cu care Pallady a participat la expoziția de la Salon de Tuilerie din 1930. Acest indiciu ne îndrituiește să apreciem că nu cu mult timp înainte și-a datat Pallady lucrările cu acest cifru și prin urmare am putea socoti că Y începe să fie însemnat pe lucrări din 1930. Tabloul Y 72 – *Modă veche* din Colecția Tiberiu Petruț – este datat de artist 1937. O altă lucrare de reper este Y 117 (8) – *Margarete și lămii* din colecția Muzeului de artă Iași, datată de autor (19)38. Cele semnalate în continuare pot fi socotite ca realizate în același an sau în cel următor, întrucât Pallady a părăsit Franța imediat după moartea Yvonnei Cousin și nu credem că, ulterior, și-a mai notat lucrările cu acest cifru.

Supoziția noastră din articolul anterior, și anume că cifrul Y indică tablouri executate între 1930–1939, se adevărește nu însă și aceea că și după această dată a continuat în semn de omagiu să-și mai noteze astfel lucrările.

Precizăm că încă n-am reușit să elucidăm cifrul T.

Th. Pallady alături de Yvonne Cousin



ANEXA 1

JURNAL	CATALOG 1971	COLECȚIA
	Z. 3 (12) Vas cu margarete — 227	Col. dr. O. Fodor, Cluj-Napoca
	Z. 4 — Margarete și porumb — 167	Col. G. Rieci
	Z. 7(12) — Peisaj cu mănăstire — inv. 74415/186 ***	Col. G. Avachian
	Z. 11 — Nud eulcat — 137*	Col. Muzeul de artă Iași
	Z. 11(12) — Natură statică cu pește — 164**	Col. A. I. Siligeanu
	Z. 13(12) — Cutia neagră — 210	Col. dr. E. Banu
	Z. 17(20) — Femeia inv. 86***	Muzeul Simu
Z. 18—28 febr. 1941	Z. 18 — Nareise în vas alb 224	Col. Șt. Gabor
Z. 2: (12) 11 mai 1941	Z. (24) Boules de neige în vas alb 233	Col. C. Constantinescu
Z. 30—26 mai 1941	Z. 30(12) — Vas cu margarete 182	Col. D-tru Dumitrescu
Z. 36— 5 iulie 1941	Z. 36 — Femeia și merele 76	Col. G. Avachian
Z. 39—20 iulie 1941	Z. 39(25) — Scoică, ghitara, floarea soarelui 158	Col. dr. A. I. Siligeanu
Z. 48—24 sept. 1941	Z. 48(12) — Circumărese și eras 70	Col. G. Avachian
Z. 63— 4 dec. 1941	Z. 63(12) — Nud în interior 112	Muzeul de artă Constanța
Z. 65 (12)— 13 dec. 1941	Z. 65 (12) Flori roșii și rodii 101	Muzeul Brukenthal dr. I. Babă
Z. 66—24 dec. 1941	Z. 66(12) — Vase și porumb 218	Col. dr. O. Fodor, Cluj-Napoca
	Z. 80 (12) Flori și porumb 228	Muzeul de artă Craiova
	Z. 83* — Cămașa albastră 125	Col. dr. O. Fodor-Cluj-Napoca
	Z. 83* — Autoportret 225	Col. C. Constantinescu
	Z. 97 Floarea soarelui (sori) în vas albastru 232	Muzeul de artă Craiova
	Z. 101 — Cleopatra 132	Muzeul de artă Constanța
	Z. 102* — Cămașa neagră 109	Col. D. Rădulescu
	Z. 106 — Femeie eulcată 221	Col. Aurelian Costescu
	Z. 111* — Femeie cu margarete 174	Col. dr. E. Banu
	Z. 111 — Vas cu găbenele 209	

* Notat cifru și pe pictură

** Datat 1940 pe sticlă

*** Nu a figurat în expoziția comemorativă din 1971

ANEXA 2

Catalog 1931	Catalog 1971	COLECȚIA
E. 4 Sfînei	Marina	Col. G. Avachian, inv. 74378*
E. 5 Tigareta	239 Femeie fumînd	Col. Mihai Neculea
E. 11 Douarnenez	50 Douarnenez	Muzeul de artă al R.S.R.
E. 25 Cheful Voltaire	159 Nisipuri pe chei	dr. A. I. Siligeanu
E. 29 Floarea soarelui	200 Vas cu floarea soarelui	dr. I. Babă
E. 36 Pisica	87 Femeia cu pisica	Col. G. Avachian
E. 37 Port Gros	138 Port Gros	Muzeul de artă Iași
E. 40(8) Danae	166 Femeie eulcată pe canapea	Col. Dr. A. I. Siligeanu
E. 70 Pont des Arts	122 Podul Artelor	Muzeul de artă Craiova
E. 75 Ananasul	246 Ananas	Col. Radu Neacsu

* Nu a figurat în expoziția comemorativă din 1971

ANEXA 3

CATALOG 1933	CATALOG 1971	COLECȚIA
P. 7 Paravantul vîrgat	217 Nud cu măr	Col. Ion Babă
P. 8 Rodii și flori	72 Gherghine și rodii	Col. G. Avachian
P. 9 Evantaiu	Natură statică	Col. G. Avachian inv. 74398/73*
P. 13 Cămașa galbenă	153 Nud în fotoliu în fața semineului	Col. A. I. Siligeanu
P. 16 Rodii	88 Rodii	Col. G. Avachian
P. 17 „Ily a” și Flori	Natură statică	Col. G. Avachian, inv. 74400/73*
P. 22(8) Jilțul verde	145 Nud în fotoliu	Muzeul de artă Tg. Mureș
P. 47 Melancolie	157 Nud eulcat pe canapea verde	Col. Dr. I. A. Siligeanu
P. 50(8) Fotoliu albastru	131 Nud în fotoliu în fața semineului	Muzeul de artă Craiova
P. 53 Lassitude	154 Femeie în verde pe canapea	Col. A. I. Siligeanu
P. 54 Podul de la Chatou	75 Pod peste Sena	Col. G. Avachian
P. 67 Cănița albă	Natură statică	Col. G. Avachian, inv. 74414/185*
P. 69 Mănușa neagră	14 O mănușă uitată	Muzeul Zambecean

P. 75 Panou decorativ	55 Peisaj din Franța	Muzeul de artă al R.S.R.
P. 80 Curechiul	29 Curechiul	Col. G. Oprescu
P. 85(8) Pe canapea	102 Femeie pe canapea verde	Muzeul Brukenthal
P. 94 O sinucidere	156 O sinucidere	Col. Dr. A. I. Siligeanu

* Nu a figurat în expoziția comemorativă din 1971

ANEXA 4

CATALOG 1935	CATALOG 1971	COLECȚIA
H. 6 Place Dauphine	193 La fereastră	Col. Moise Weinberg
H. 16(8) Cetind	238 Lectură	Col. Mihai Neculea
H. 30 Oglinda	66 Nud pe canapea vișinie	Col. G. Avachian
H. 32(12) Mița neagră	249 Femeie în intimitate	Col. Marga Boureanu
H. 40 Pistolul și luminarea	144 Pistolul și luminarea	Muzeul de artă Tg. Mureș
H. 41 Mimosa	71 Nud pe canapea portocalie	Col. G. Avachian
H. 43 Intimitate	12 Nuduri lângă cămin	Col. Zambaccian
H. 60(8) Portul Boyan	54 Portul Boyan	Muzeul de artă al R.S.R.
H. 61(12) Pini și mare	46 Peisaj din Longo Mai	Muzeul de artă al R. S. R.
H. 66(12) Buchetul de flori	155 Femeie și liliac	Col. dr. A. I. Siligeanu
H. 75(8) Margarete	171 Margarete și cutia în roșu și verde	Col. G. Stoichiță
H. 77(8) Alămie	223 Sticla neagră și lămii	Col. Șt. Gabor
H. 82 Fotoliu albastru	68 Nud în fotoliu albastru	Col. G. Avachian
H. 83 Rodii	33 Cană albastră și rodii	Muzeul de artă al R. S. R.
H. 84 Transparență	98 Femeie în interior	Muzeul Banatului-Timișoara
H. 87(10) Un pește	56 Crapul	Muzeul de artă al R. S. R.
H. 88(10) Portocale	186 Portocale	Col. Lili Grigorescu

ANEXA 5

CATALOG 1937	CATALOG 1937	COLECȚIA
X. 6 Pe fereastră	212 La fereastră	Col. E. Banu
X. 9(12) Narghilea	190 Narghilea și mandolină	Col. Moise Weinberg
X. 12(12) Nostalgie	207 Nud pe chaise—long	Col. dr. E. Banu
X. 13 Halatul Pimbé	115 Nud pe canapea	Muzeul de artă Dobrogea
X. 16 Crini roșii	27 Flori și evantai japonez	Col. G. Oprescu
X. 19 St. Tropez	93 Peisaj cu biserică-Franța	Muzeul regional Arad
X. 25 Lângă fereastră	110 Nud pe fotoliu	Muzeul de artă Dobrogea
X. 35 Coș cu fructe	236 Cutie cu portocale	Col. A. Pantazi
X. 43 Geașca albă	97 Natură statică cu pipă	Muzeul de artă Brașov
X. 45 Cutia neagră	79 Sticlă cu flori roșii	Col. G. Avachian
X. 47 O casă	60 Peisaj cu casă, Franța	Muzeul de artă al R.S.R.
X. 61 Mapa neagră	82 Caseta vișinie	Col. G. Avachian
X. 63 Trecute și uscate	91 Umbrela albă	Col. G. Avachian
X. 67 Pini la mare	22 Peisaj din Franța	Muzeul Elena și dr. I. N. Dona (Repr. în Adevărul, 9 aprilie 1937)
X. 68 Vileov	96 Biserica din Vovideni	Muzeul Banatului
X. 72 Modă veche (datat 1937)	Un venç*	Col. Tiberiu Petruț
X. 73 Lini și culori	103 Cutia neagră, ananas și banană	Muzeul de artă Cluj-Napoca
X. 74 O pălărie	3 Pălăria și umbrela artistului	Col. Zambaccian
X. 84 Peisagiu	117 Peisaj din Săint Tropez	Col. Dinu și Sevasta Vintilă-Topalu
X. 85 Cam rusească	245 Canapeaua galbenă	Col. Grigore Radu
X. 88 Soha albă	67 Nud pe chaise—longue	Col. G. Avachian
X. 95(12) La răspintie	107 Nud pe chaise—longue	Col. Dinu și Sevasta Vintilă-Topalu

* Nu a figurat în catalogul comemorativ din 1971

CATALOG 1940	CATALOG 1971	COLECȚIA
Y. 5(15) (În catalog lipsește titlul)	248 Femeie și chitară	Col. A. Chirescu
Y. 9(12) Nud	85 Nud pe plajă	Col. G. Avachian
Y. 12(12) (În catalog lipsește titlul)	127 Femeie în halat galben	Muzeul de artă Craiova
Y. 15(8) La fereastră (expus la Salon de Tuilerie 1930)	Place Dauphine	Muzeul de artă al R.S.R., inv. 4706*
Y. 20(15) Crizanteme	57 Vas cu circumalare	Muzeul de artă al R.S.R.
Y. 23(8) Cartea unui prieten	108 Flori din soe și găbenele	Muzeul de artă Constanța
Y. 38(12) Place Dauphine	10 Place Dauphine	Muzeul Zambaccian
Y. 58(8) Flori de rapiță	106 Oală cu flori galbene	Muzeul de artă Constanța
Y. 59(8) Frunze	187 Vas cu flori	Col. Moise Weinberg
Y. 60(8) Lulea și tutun	140 Natură statică cu pipă	Muzeul de artă Iași
Y. 64(12) Plinea noastră	151 Plinea zilnică	Col. dr. A. I. Siligeanu
Y. 66(15) Rochia galbenă	165 Nud și plantă	Col. dr. A. I. Siligeanu
Y. 73(12) Jilțul albastru	129 Nud în fotoliu albastru	Muzeul de artă Craiova
Y. 78(8) Paysagiu	211 Cetate	Col. dr. E. Banu
Y. 82 Saint Tropez	86 Saint Tropez	Col. G. Avachian
Y. 83(10) Cladela	139 Saint Victoire	Muzeul de artă Iași
Y. 84(8) Castelul	13 Peisaj din Saint Paul	Muzeul Zambaccian
Y. 87(6) Lămii și pesmeji	150 Biseuiți și lămii	Col. dr. A. I. Siligeanu
Y. 89 Monstru chinez	146 Papură și ceramică verde	Muzeul de artă Tg. Mureș
Y. 99(112) Rața verde	121 Echerul și rața	Muzeul de artă Craiova
Y. 105(12) Un copac	7 Muntele Sainte Victoire Aix	Muzeul Zambaccian
Y. 110(12) Kiparezi	15 Peisaj din St. Paul	Muzeul Elena și dr. I. N. Dona
Y. 114(8) Crăițe	49 Vas cu găbenele	Muzeul de artă al R.S. R.
Y. 117(8) Lămiile (datat 1938)	142 Margarete și lămii	Muzeul de artă Iași
Y. 122 Masea roșie	196 Florrea soarelui și maseă	Col. Șt. Predoiș
Y. 131 Oglinda	226 La oglindă	Col. dr. O. Fodor
Y. 134(15) Un bust	128 Statuie și evantai	Muzeul de artă Craiova
Y. 137(12) Giorapii gris	32 Femeie în fotoliu albastru	Muzeul de artă al R. S. R.
Y. 138 (15) Nud	81 Giorapii gris	Col. G. Avachian
Y. 147(12) (Catalogul se sfârșește cu nr. 145)	Nud	Muzeul de artă Brașov, inv. 869*
Y. 148(12) (Idem)	5 Nud în fotoliu albastru	Muzeul Zambaccian

* Nu a figurat în expoziția comemorativă din 1971

RÉSUMÉ

Préoccupé depuis longtemps de trouver des repères pour dater la peinture de Theodor Pallady (un premier article paru dans Revista Muzeelor no 6/1969), l'auteur présente en cette étude ses conclusions — se basant sur les affirmations du *Journal de l'artiste* — concernant le déchiffrement des notations faites par Th. Pallady sur ses

œuvres, qui consistaient d'une lettre et d'un ou deux chiffres. Ainsi que l'auteur l'indique, la lettre représente les noms des modèles préférés par l'artiste. Illustrant ceci pour quelques œuvres du peintre, l'auteur synthétise ses conclusions en six tableaux annexes.

dr. PAUL REZEANU

În sculptura românească, numele lui Pavelescu-Dimo ar fi putut să ocupe un loc important. Din păcate, atât viața, cât și opera sa nu sînt cunoscute, avînd și neșansa ca cea mai valoroasă parte a creației sale să fie distrusă sau să se împrăștie în diverse colecții particulare.

Talent de incontestabilă valoare, Pavelescu-Dimo și-a făcut intrarea în sculptura noastră în anul în care pierdeam pe Ioan Georghescu și Giorgio Vasilescu. Cea mai importantă parte a operei sale a fost realizată în epoca cuprinsă între ultimii ani ai secolului trecut și anul intrării României în primul război mondial. După 1916 activitatea sa a încetinit în mod vizibil. Mai precizăm, de asemenea, că el a avut, mai bine de trei decenii, atelierul în străinătate, la Florența, și că acolo a executat cele mai multe din lucrările sale. Ca sculptor, e considerat că aparține „școlii naturaliste”¹.

Dumitru Pavelescu-Dimo s-a născut la 19 iunie 1870, la Calafat. A fost fiul unor comercianți², care aveau legături apropiate de rudenie cu familia



D. Pavelescu-Dimo, *Monumentul lui Troian*, lucrat în anii 1904-1905 și inaugurat în 1906; fiind instalat în grădina publică din Brăila.

pictorului Theodor Aman³. Școala primară și gimnaziul le-a făcut la Craiova, iar liceul la București⁴. A urmat apoi între 1894—1898, ca bursier, Școala națională de arte frumoase din București, fiind elevul profesorului Ioan Georgescu⁵. În ultimul an de studii (1898) a primit o comandă, să execute bustul lui *Grigore Alexandrescu* pentru Tîrgoviște⁶, și a debutat la Expoziția artiștilor în viață unde a și fost medaliat⁷. În același an a executat și *Bustul custodelui Ilie* (ghips)⁸. Anul 1898 reprezintă astfel, în viața sa, anul debutului, al primelor succese și începutul celei mai importante perioade a creației sale. În anii următori, Pavelescu-Dimo a executat câteva monumente publice, busturile unei adevărate galerii de oameni politici și de cultură, precum și numeroase monumente funerare. Prezența sa în arta plastică românească s-a impus astfel ca una din cele mai prestigioase.

Înceerind să prezentăm creația sa din această perioadă, începem cu *Monumentul independenței de la Pitești* și cu cel al *Sculptorului Ioan Georgescu*. Primul dintre acestea „a fost ridicat imediat după cel de la Tîrgoviște”⁹ — deci în 1899 sau 1900 — în colaborare cu arhitectul Ion D. Tralescu. El este din piatră, înalt de aproximativ 6 m și de o formă foarte simplă — în care elementul sculptural principal îl constituie un vultur din bronz, cu aripile desfăcute. La Monumentul sculptorului Ioan Georgescu, ridicat din inițiativa lui Pavelescu-Dimo a început să lucreze în 1900. Un comitet format din Take Ionescu, Mihail Vlădescu, C. I. Stănescu, Grigore Cerchez, C. D. Mirea, Ion Mineu, Carol Storek și Pavelescu-Dimo s-a ocupat de stringerea fondurilor prin subscripție publică necesare pentru procurarea pietrei și a bronzului. Concepția și execuția monumentului și-a asumat-o Pavelescu-Dimo, fără onorariu. În mare, monumentul constă din *Bustul lui Ioan Georgescu*, așezat pe un pedestal din piatră, la baza căruia se afla figura alegorică „Sculptura”. Din 1904, Pavelescu-Dimo își avea atelierul la Florența unde a apucat să execute și apoi să toarne în bronz bustul sculptorului Ioan Georgescu și figura alegorică reprezentată printr-o femeie tânără care cioplea un bloc de marmură¹⁰. Din păcate, instalarea acestor două piese pe soclu s-a prelungit ani în șir. A venit apoi primul război mondial și, în 1917, armata germană a confiscat și topit părțile de bronz¹¹. Un exemplar al bustului s-a păstrat totuși¹², precum și diferite fotografii reprezentînd monumentul în ansamblu, cît și detalii ale sale. Ele ne permit, astfel, să tragem concluzia că ne aflăm în fața unei realizări care — dacă n-ar fi avut această soartă — ar fi putut să fie o operă demnă de toată atenția.

În primii ani ai secolului nostru, sculptorul Pavelescu-Dimo a realizat de asemenea *Monumentul lui Traian*, de la Brăila și macheta pentru *Monumentul lui Mihai Viteazul*.

Prilejuit de aniversarea a 1800 de ani de la transformarea Daciei în provincie romană, *Monumentul*

lui Traian a fost executat în anii 1904—1905 și inaugurat, la Brăila, în 1906. El constă din bustul în bronz înalt de 1,50 m al împăratului Traian, pentru realizarea căruia sculptorul a folosit drept model un bust aflat la Florența și un altul găsit în Serbia¹³. Bustul este așezat pe un soclu de piatră, pe care se aflau aplicate diverse inscripții, elemente decorative simbolice și trei basoreliefuluri: unul înfățișînd lupoaica cu Romulus și Remus, altul Columna lui Traian și un al treilea reprezentînd o scenă din luptele pentru cucerirea Daciei, inspirată și ea după Columna lui Traian — precum și un grup alegoric, din bronz, format dintr-un bătrîn și un copil, la mărime naturală, care urcă treptele monumentului¹⁴, cu cartea de istorie în mînă. Înălțimea totală a monumentului este de aproximativ 7 m și a fost instalat în grădina publică a orașului. Din punct de vedere artistic, *Monumentul lui Traian* ni se pare o realizare remarcabilă. Compoziția sa, bine studiată, este astfel echilibrată, armonioasă, iar execuția demnă de toată lauda.

Împrejurările nefavorabile au făcut ca sculptorul Pavelescu-Dimo să nu poată realiza proiectul unui *Monument Mihai Viteazul*. Două machete, fotografiile, diverse însemnări și presa epocii vorbesc însă despre el.

Ideea unui monument la Călugăreni, al celui care pentru prima dată a înfăptuit unirea celor trei țări române, era mai veche. Prin 1905—1906, în presa românească s-a dus o campanie susținută în acest sens. S-a organizat, atunci, un concurs internațional, la care au fost prezentate 18 proiecte. Cu toate acestea nivelul concursului a fost destul de modest. Conurenții cei mai serioși au fost Pavelescu-Dimo și Raffaello Romanelli. Premiul I l-a obținut sculptorul român, dar comanda a primit-o Romanelli. Pavelescu-Dimo a atacat atunci în presă pe Romanelli și pe cel care-l susțineau. S-a iscat, în felul acesta, o polemică înverșunată¹⁵. Oricum, rezultatul a fost că monumentul nu s-a mai ridicat.

La concurs, Pavelescu-Dimo s-a prezentat cu o machetă în care domnitorul, în costum de războinic, era înfățișat în picioare, cu mîna stîngă pe sabie, iar cu dreapta indicînd, cu un gest energic, o direcție. Poza sa, poate puțin cam teatrală, nu-i totuși supărătoare. Statuia, în bronz, urma să fie așezată pe un soclu de piatră, pe care se aflau un vultur și un grup alegoric format din trei femei, într-o parte două — Muntenia și Moldova — care ofereau domnitorului una o coroană de lauri și cealaltă o ramură de palmier, iar în alta, a treia — Transilvania — care era înfățișată implorînd eliberarea și unirea.

Așa cum deja am arătat, monumentul n-a fost realizat.

Peste cîtiva ani, mai exact în 1913, la Craiova s-a publicat un concurs pentru un *Monument ecuestru Mihai Viteazul*. Concursul s-a ținut la înce-

putul anului 1914, iar machetele au fost expuse la palatul Mihail¹⁶.

Sculptorul Pavelescu-Dimo s-a prezentat atunci cu o nouă machetă. Pe un soclu de piatră se afla instalată statuia equestră a lui Mihail Viteazul. Patru altoreliefuri în bronz — reprezentînd, cel din față, scena Mihail Viteazul și călăul, cel din dreapta, lupta de la Călugăreni, cel din spate, lupta de la Șelimbăr, iar cel din stînga intrarea lui Mihail Viteazul în Alba-Iulia — erau instalate la baza monumentului, făcînd oarecum corp comun cu soclul statuii. Totul era conceput la scară monumentală, astfel încît să impresioneze puternic pe privitor. Dar nici acest monument n-a fost realizat.

În schimb, Pavelescu-Dimo a avut șansa să realizeze *Monumentul Independenței*, de la Craiova. Ideea și hotărîrea ridicării acestui monument a fost luată în august 1908, de un grup de veterani. Generalul Giurgurtu și primarul orașului, N. Ciocardia, au încredințat apoi comanda lui Pavelescu-Dimo¹⁷. Monumentul era destinat să eternizeze „clipa cînd la 15 mai 1877 s-a tras din Calafat întilul foc de tun împotriva turcilor ...”¹⁸. La realizarea monumentului, Pavelescu-Dimo a lucrat la Florența, timp de patru ani. Turnarea pieselor în bronz (în greutate totală de 12 tone), a fost opera lui Lippi din Pristola, înălțimea monumentului fiind de 9,75 m. În septembrie 1912, el a fost expus la Pristola și a atras, cu acel prief, atenția presei italiene¹⁹. După aceasta, monumentul a fost adus în țară și instalat la intrarea în Parcul Bibescu²⁰. Inaugurarea sa a avut loc în luna mai 1913. În mare, el era format din statuia lui Carol I și dintr-un grup statuar, compus din șapte persoane. Sus, pe un soclu de marmură, era prezentat Carol salutînd tragerea primei salve de tun la Calafat, iar jos grupul statuar format din patru ostași — doi erau prezentați încărcînd un tun, iar ceilalți doi trăgînd foc cu un altul — și trei ofițeri — căpitanul Zănescu, comandantul bateriei, care era înfățișat privînd în direcția unde urma să cadă prima ghlulea, generalul Cernat și maiorul Jaques Lahovary, care priveau pe hartă poziția dușmanului. Scena era bine prînsă, avea viață. Compoziția amplă și clară dovedea faptul că a fost bine studiată. Statuia lui Carol, datorită dimensiunilor sale mari, făcea însă oarecum notă discordantă cu dimensiunile persoanelor din grupul statuar, iar soclul său, de culoare albă, crea impresia unei rupe rîntre statuie și rest, sau mai exact, a unei statui aeriene. Pe soclul monumentului se aflau fixate trei basoreliefuri: unul, cel din dreapta, reprezenta lupta de la Rahova, cel din stînga un aspect al ședinței istorice din 9 mai 1877, iar cel din spate victoria de la Smîrdan. Executarea lor îngrijită denotă, pe lângă știința compoziției, un modelaj fin, abil, dar parec fără nerv. La data inaugurării, el era cel mai mare monument public militar din țară²¹.

Tot în același an, lui Pavelescu-Dimo i s-a încredințat comanda *Monumentul Independenței*



D. Pavelescu-Dimo, proiectul monumentului — Mihail Viteazul (1913), lucrare nerealizată



D. Pavelescu-Dimo, *Monumentul Independenței* (1913), (detaliu)



de la Calafat. Fondurile pentru realizarea lui i-au fost puse la dispoziție de comitetul care ridicase monumentul de la Craiova. Mult mai simplu, *Monumentul Independenței* de la Calafat constă dintr-un obelisc în vârful cărui se afla un vultur cu aripile desfăcute. Obeliscul era străjuit de două tunuri, capturate de la turei în cursul războiului nostru de independență.

Un alt domeniu important în creația sculptorului Pavelescu-Dimo îl constituie portretele. Numeroase busturi și capete de personalități politice sau culturale ale epocii au fost executate de el în perioada 1901—1916. Din rîndul acestora amintim: Bustul lui *G. Radotiei*, al artistului *Vasile Hasnag* (de la Teatrul Național din București) — lucrări care au fost expuse la Salonul oficial din 1902 — apoi busturile lui *Constantin G. Ion, Gr. Cantacuzino*, fost director al teatrelor, *Menelas Ghermani, M. Eftimiu, dr. Danielopolu, Ionță Marineu și Barbu Grăjdănu* — toate pînă în 1906. Exprimînd caractere umane variate busturile respective au fost executate la cererea unor comanditari. Ele nu se limitează însă, așa cum se obișnuia în astfel de cazuri, la imitarea servilă a naturii. Sculptorul a încercat, în aceste cazuri, să adinească, să pătrundă dincolo de aspectul exterior al modelelor.

Lucrările care dovedesc însă că analiza psihologică l-a preocupat în cel mai înalt grad sînt capetele de expresie: *Apus vesel și Garibaldi*. Executate în mai multe exemplare, în perioada 1906—1916, în ghips sau marmură³², ele se remarcă prin studiul amănunțit al trăsăturilor feței, prin sinceritatea, expresivitatea și profunzimea sentimentelor exprimate, prin suflul imprimat materiei plastice.

În această perioadă Pavelescu-Dimo a mai executat *Bustul contelui Savigni*, al generalului *Petre Giurgutu*, precum și busturile lui *Alexandru Marghiloman, Alexandru Iliescu* (de la Slatina), *Nicoleta Monglu, N. Filipescu, L. Șerban* etc. Expuse la Saloanele oficiale ale vremii ele s-au bucurat, în general, de aprecieri favorabile. De altfel, la Salonul oficial din 1911, Pavelescu-Dimo a obținut Premiul al II-lea. De asemenea el a expus și la Expoziția generală română din 1906, cînd a obținut Medalia de aur cu diploma specială, alături de *V. Hegel, D. Paclurea și Aristide Iliescu*, iar în decembrie 1915 a avut, la Ateneul Român, o expoziție personală. În cadrul acesteia a expus atunci parte din busturile deja amintite, cîteva desene, statueta *Amazoana* precum și proiectele pentru un *Monument al independenței* pentru o capitală de județ, al unui *Monument Ștefan cel Mare*, al unui *Monument Vlad Tepeș* și al unui *Monument Mihai Viteazul*³³.

În perioada 1901—1916 sculptorul Pavelescu-Dimo a executat și o serie de busturi și monumente funerare. Din rîndul acestora merită, credem, să amintim: Monumentul funerar al familiei *Th. Stamatopol*, de la Caracal — cuprins de altfel și în Lista monumentelor de cultură...³⁴ — Monu-



D. Pavelescu-Dimo, *Octavia Goga* (1933), lucrare neterminată

mentul funerar al familiei *Marineu*, de la Calafat, al familiei *Bunescu*, de la Gîmpulung-Muscel, al familiei *Radotiei*, de la Ploiești, al familiei *Farago*, de la Brăila, al familiei *Fărășanu*, din București³⁵ precum și cel din cavoul familiei *Chiță Ioan* — din București³⁶. Fără a fi lucrări de o valoare artistică deosebită, ele intrunesc, credem, calitățile unei sculpturi oneste și bine executate.

După război Pavelescu-Dimo n-a mai desfășurat o activitate atât de intensă ca pînă atunci. Cu toate acestea galeria sa de busturi de oameni politici și mai rar de cultură s-a completat cu lucrări noi, dintre care busturile lui *D. G. Kiriac* (bronz, 1925), *Emil și Jagues Lahovary, Octavian Goga* (bronz și marmură 1933), *Jean Mihail* (bronz și marmură, 1936), *N. Șehina, Matea Smara*, ni se par totuși demne de amintit.

Prezentînd activitatea lui Pavelescu-Dimo în perioada dintre cele două războaie mondiale trebuie să mai spunem că el a expus în general la Salonul Ateneului Român și că tot atunci a fost preocupat de realizarea unor monumente, ca cel al *Unirii* de la Sibiu (1928—1929)³⁷ — de o concepție însă grandiloventă — sau cel al lui *Octavian Goga* — asupra cărui credem că trebuie totuși să

ne oprim. Astfel, sculptorul a intenționat să-l prezinte pe Goga ca om de cultură și nu ca om politic. Pentru aceasta el l-a reprezentat îmbrăcat în togă română, ținând în mână dreaptă, care e ridicată deasupra capului, o făclie, iar în mână stângă, care e ținută de-a lungul corpului, un pergament. Pe soclu se aflau statuia ciobanului care cântă o doină, un basorelief și o placă de bronz, pe care erau scrise versurile poeziei „Bătrâni”. Monumentul, de un echilibru compozițional armonios, părea în același timp impunător și expresiv. Din păcate el a rămas neterminat. Evenimen-

tele politice, războiul, îmbolnăvirea și apoi moartea, survenită la 1 septembrie 1944, l-au împiedicat să ducă la bun sfârșit lucrul început.

Anii au trecut apoi unul după altul fără ca nimănui să-și mai aducă aminte de Pavelescu-Dimo. Neînclus, nu din rea-voință sau că nu ar fi meritat, ci din necunoaștere, în lucrările de istoria artei, opinia publică a uitat de existența sa. Cu toate acestea el merită, după opinia noastră, să ocupe în sculptura românească locul ce i se cuvine, cel puțin pentru creația sa din epoca dinaintea primului război mondial.

NOTE

- ¹ E. Bonati, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1962
- ² Arhivele Statului Craiova. Fond Primăria Calafat. Registrul Stare Civilă pentru născuții din 1870. Actul de naștere nr. 75.
- ³ Bunicii sculptorului Pavelescu-Dimo a fost frate cu tatăl lui Theodor Aman
- ⁴ Galerii artiștilor români; D. I. Pavelescu-Dimo, în „Universul literar” (București), anul XXVII, nr. 42, din 18 octombrie 1916, p. 5
- ⁵ Pavelescu-Dimo este autorul articolelor: *Sculptorul I. Gheorgescu*, publicat în „Gazeta artelor” (București), anul II, nr. 14 din februarie 1903, și *Profesorul sculptor I. Gheorgescu*, publicat în „Pictura și sculptura” (București), anul I, nr. 2, din iunie 1925, p. 20-23
- ⁶ cf. „Adevărul” (București), anul XIX, nr. 3318, din 11 octombrie 1898 și altele. Bustul a fost inaugurat în mai 1899
- ⁷ Ibidem
- ⁸ Lucrarea se află acum în patrimoniul Muzeului de artă al R. R. România. A fost expusă la a 8-a expoziție a „Cercului artistic” (1902)
- ⁹ N. Serban, *Artă românească*, în „Almanahul Patria” (Craiova) 1915, p. 71-80
- ¹⁰ Pentru femeia care reprezintă figura alegorică „Sculptora” a avut drept model pe fiica contelui Savignol, proprietarul atelierului său din Florența
- ¹¹ Pavelescu-Dimo, *Profesorul sculptor I. Gheorgescu*, în „Pictura și sculptura” (București), numărul amintit
- ¹² La Muzeul de artă al R. R. România
- ¹³ Desvelirea Monumentului lui Traian la Brăila, în „Dimineața” (București), anul III, nr. 993, din 10 noiembrie 1906
- ¹⁴ Al. F., *Românii în strălămate*, O vizită în atelierul sculptorului I. D. Pavelescu la Florența, în „România ilustrată” (București), nr. 2, din februarie 1906, p. 41-43; „Universul literar” (București), anul XXIV, nr. 7, din 13 februarie 1906 etc.
- ¹⁵ Vezi „Dimineața”, diverse numere din 1906 și 1907
- ¹⁶ Concursul pentru Monumentul Mihail Viteazul, în „Polenica” (Craiova), anul I, nr. 4, din 15 decembrie 1915, Maior I. Uescu, *O inițiativă îndăbilită*, în „Ilustrațiunea națională” (Craiova), nr. 1 din ianuarie 1914, p. 9 etc.
- ¹⁷ „Ilustrațiunea națională” (Craiova), anul I, nr. din decembrie 1912
- ¹⁸ „Democrația jună” (Craiova), anul I, nr. 6, din 26 mai 1913
- ¹⁹ cf. C. C. Metan, *Străinii despre noi*, în „Fulgurul” (Craiova) anul III, nr. 38, din 19 octombrie 1912
- ²⁰ Azi Parcul poporului
- ²¹ Azi monumentul nu mai există. Se păstrează însă macheta sa, în bronz, la Muzeul de istorie al Olteniei
- ²² Astfel, lucrarea *Apus soarelui* s-a vândut de 18 ori (de 10 ori în străinătate) cf. „Ilustrațiunea”, București, anul IV, nr. din decembrie 1915, p. 78
- ²³ „Ilustrațiunea” (București), anul IV, nr. din decembrie 1915
- ²⁴ *Lista monumentelor de pe teritoriul R.P.R.* Editura Academiei R.P.R. București, 1955, p. 155
- ²⁵ Anton Opreșcu, *Sculptorul D. Pavelescu-Dimo*, în „Arhivele Olteniei” (Craiova), anul VIII, nr. 45-46, din septembrie-decembrie 1929, p. 503.
- ²⁶ C. Borviconi, *Cimitiul Belle din București - muzeu de sculptură și arhitectură*, în „Monumente și muzee”, I. Editura Academiei R.P.R., București, 1958, p. 201
- ²⁷ Pentru amănunte vezi Anton Opreșcu, *op. cit.*

RÉSUMÉ

L'auteur, directeur du Musée d'art de Craiova — préoccupé par l'étude et la mise en valeur des plasticiens originaires de l'Oltenie — présente, en cette étude monographique la vie et l'œuvre du sculpteur Pavelescu — Dimo (1870—1944), originaire de Calafat, ville proche de Craiova.

On présente les étapes importantes de création de l'artiste, en mettant l'accent sur son activité

de sculpteur de monuments et de portraitiste. De ses œuvres on remarque le Monument de l'Indépendance — de Craiova, le Monument de Trajan — de Brăila, ainsi que les bustes du sculpteur Ion Gheorgescu, du poète Octavian Goga et du compositeur D. G. Kiriac.

Selon l'opinion de l'auteur, le nom de cet artiste, un talent de valeur incontestable, devra occuper une place importante dans la culture roumaine.

MARIA CONSTANTIN

Din punct de vedere etnografic, zona Drăganu se conturează ca o unitate distinctă, bine înche-gată, cu o evoluție ce-i este proprie și în care se mai păstrează pînă în zilele noastre tradiții specifice atît în modul de viață al oamenilor de pe aceste meleaguri cît și în producțiile lor artistice: arhitectură, interior, port, țesături.

Urmărind evoluția în timp a costumului popular drăgănean, analizînd caracterele morfologice și ornamentale ale elementelor sale componente, constatăm faptul că de-a lungul vremii el a suferit unele influențe, determinate și favorizate îndeosebi de mișcările de populație care s-au produs la sfîrșitul secolului al XVIII-lea în zonă. Populația localității a fost completată, consolidată și întregită atunci cu oamenii veniți din alte zone: Valea Jiului, Valea Vîlsanului, Colinele Muscelului și din Mărginimea Sibiului, peste platforma Cotmenei, pînă în Teleormanul de mijloc¹.

De aceea nu ne surprinde faptul că întîlnim, uneori, în ornamentica costumului popular din zona Drăganu ca și în terminologia ce desemnează unele elemente decorative influențe sibiene, vilcene, teleormănene, dar mai ales muscelene. Aceste influențe nu s-au limitat numai la repertoriul ornamental, ci au fost mai adînci, mai profunde, constînd în preluarea unor tehnici de cusut, țesut și ales în război. Ele au mers pînă acolo încît avem de-a face, într-o anumită perioadă, chiar cu preluarea unor piese de costum specifice zonelor etnografice învecinate, putîndu-se stabili în felul acesta cîteva etape în evoluția costumului popular drăgănean.

Detaliu de broderie de pe mîneca cămășii



Influențele multiple, împrumuturile și tendințele de înnoire existente de-a lungul veacurilor, departe de a altera fondul originar al costumului popular din zona Drăganu, rezultat din sedimentarea în timp a creației populare din aceste locuri, i-au conferit, dimpotrivă, noi valori plastice, îmbogățindu-l neîntrerupt cu noi elemente decorative, cu noi procedee tehnice, cu noi piese, prin contribuția a numeroase generații.

Găteala și acoperământul capului la fete și femei

În zona Drăganu, fata își piaptână părul cu cărare într-o parte sau dat peste cap, împletindu-l într-o singură coadă, lăsată pe spate, despletită la vîrf de-o palmă și legată cu *cordea* (panglică). Alteori ea își împletește părul în două cozi, pe care le poartă în același fel, pe spate. O altă formă de pieptănătură întinută la fete este aceea cu cozile împletite și aduse pe creștetul capului, în forma unei coronite, sau strînse la ceafă într-un coc și prînse cu *acari* — ace mari de sîrmă, de forma unor cîrlige. Cînd fata are păr puțin, ea recurge la următorul artificiu: din părul căzut își face o *nađă* pe care o adaugă la pieptănătură, pentru a da impresia unui păr bogat. Dacă fata este mai cocheta, cînd iese în lume își face *moaite*, adică își împletește părul din față în șuvițe numeroase și foarte strînse, pe care le despletete apoi, ca părul să rămîină încrețit, iar coada din spate o împletește larg ca să stea înfoiată².

Pieptănătura femeii nu diferă de cea a fetel. Ea continuă să poarte și după căsătorie o coadă sau două cozi pe spate, iar cele care au păr bogat obișnuiesc să-l strîngă la ceafă într-un coc. Spre deosebire însă de fată, femeia nu mai iese în lume nici-o dată cu capul descoperit.

Dacă aranjamentul părului este simplu și ușor de realizat, neavînd nimic spectaculos, în schimb piesele textile care servesc la acoperîmintul capului ea și tehnica legării cu aceste piese sînt foarte variate. Diferitele categorii de textile care protejează capul au relevat dintotdeauna diferențierile de vîrstă, de stare civilă, socială și materială, fiind totodată și însemne ale portului festiv, ceremonial.

La muncă, femeia se leagă pe cap cu tulpanul de pinză albă, de forma unui triunghi, lipsit de obicei de orice decor. În schimb tulpanul luat în zile de sărbătoare, confecționat din madipolon, este ornamentat de jur-împrejur cu colți făcuți cu iglița și cu mărgele policrome, înșirate pe ată. Mai demult, tulpanul se confecționa din pinză de cînepă și în toarsă subțire, lucrat cu *cîrligel* (un fel de igliță), vopsit cu coloranți vegetali: maro-cafeniu cu coji și frunze de nucă, gri-închis cu coji de mesteacăn și *turchez în boz*³. Cu tulpanul, femeile se leagă la ceafă, aducînd capetele acestuia pe creștetul capului și legîndu-le în fundă, într-una din părțile laterale, în dreptul urechii. Îmbrobodirea capului în acest mod cu tulpanul este cunoscută în zona Drăganu sub numele de *Indubeniță*.

În zilele de lucru, femeile, în special cele în vîrstă, își acoperă capul cu *cirpa* — un ștergar lung, pentru a cărei confecționare intră de la trei pînă la cinci *coturi* de pinză groasă, țesută în casă, în 2 ite, simplu, sau ornamentat cel mult spre capete cu vîrgături din bătaie, realizate cu lînică. Pentru zilele de sărbătoare, *cirpa* se confecționează din pinză de bumbac, țesută în 2 ite, decorată cu vîrgi dispuse fie pe tot *trupul* (adică pe toată suprafața),

realizate din bătaie, cu armici roșu și albastru (se pune un fir de bumbac înălbît, dezlinat, îndoit cu un fir de armici roșu și unul albastru) sau cu vîrgi plasate numai spre extremități, la piesele mai vechi. Cu *cirpa* de cînepă și bumbac, femeile se leagă la spate, în zile de lucru, iar în zile de sărbătoare aduc un capăt în față, trecîndu-l pe umărul opus.

O altă piesă de țesătură cu care femeile își acoperă capul în zile de lucru este *dermeaua* — o basma neagră de bumbac, simplă. Pentru zilele de sărbătoare, femeile obișnuiesc să-și cumpere așa-numitele *basmale cu două fețe* — fața din mătase neagră, fină, iar dosul *turchez* (albastru-închis), ornamentat cu motive florale imprimate de jur-împrejur și cu ciucuri pe margini.

Pe vreme rece, femeile se îmbrăbodesc cu broboade de lînă, cumpărate. În trecut, cele sărace își împleteau broboadele în casă, din lînă albă. Ele se lucrau într-un *cîrlig* (cîrligul era ca o croșetă, dar ceva mai grosă) și la o broboadă intrau aproximativ 2 kg de lînă.

Utilizarea borangicului în gospodăria țărănească a dus la înlocuirea *cirpei* de bumbac cu *cirpa* de borangic, ornamentată cu alesături în război, alese cu mătase albă-gălbuie cu *rostul încheiat* (se alege numai cu mîna, nu se introduce speteaza), sau alese cu *speteaza*, dispuse spre capete și alterînd cu vîrgi. *Cirpa* de borangic este purtată numai în zile de sărbătoare. Dacă *cirpa* de cînepă și cea de bumbac se așază direct pe păr, în schimb *cirpa* de borangic se aplică întotdeauna peste un *tulpănaș* alb, bleu, frez, peste care se pune o *cordea* — o panglică colorată, lată de circa 12—15 cm, sau de catifea neagră, bogat ornamentată cu motive florale sau geometrice, realizate din cusături sau mărgele policrome. *Cordeaua* completează ca o diademă îmbrăbodirea capului cu *cirpa*. Alteori, ea se aplică peste tulpanul de madipolon, ornamentat cu colțuri și mărgele colorate. Cu *cirpa* de borangic, femeile se leagă în mai multe feluri: se așază pe cap, drept la jumătate, ambele capete egale atîrînd pe spate, fiind prînse la ceafă cu *spilci* (ace cu gămălie colorată); sau, capătul mai lung se aduce în față, trecîndu-se pe umărul opus și atîrînd pe spate. În acest din urmă caz *cirpa* se leagă în față cu o panglică roșie pentru a nu vent *prea stufoasă*⁴.

Îmbrăcămînta părții superioare a corpului

Piesă esențială a costumului femeiesc, care determină compoziția ornamentală a acestuia — cămașa — este cunoscută în zona Drăganu sub numele de ite, această denumire incluzînd și prezența poalelor. Din punct de vedere morfologic, ea se încadrează în tipul de ite încrețită la gît, cu gulerăș, tip care derivă din cămașa de tradiție dacică. Ia are deschizătura de la gît plasată în față, pe mijlocul pieptului la cămășile vechi, sau lateral la cămășile de dată mai recentă. Din punct de vedere ornamental, ea se încadrează în tipul de ite cu altăță. Materialele folosite la confecționarea cămășii sînt: bumbacul urzeală și bătaie și mai rar borangicul. Cămășile mai vechi erau de cînepă (urzeală și bătaie sau urzeală bumbac, bătaie cînepă) și în (urzeală cînepă, bătaie în) croite dintr-o singură bucată, lungi pînă la glezne și prevăzute cu cîini în părțile laterale. La confecționarea cămășii de cînepă intrau aproximativ 6 coți de



Bătrînă bogată cu broboadă, îmbrăcată cu cămașă ornamentată cu elemente vegetale

pînză. Gulerul era împodobit cu o cusătură înaintea acului, numită *puricele*, iar pe piepți, extremitatea inferioară a minceilor și poalele cămașii erau ornamentate cu motive florale, cunoscute sub diferite numiri: *brîuleț*, *sturi*, *flori sărite*. Unirea diferitelor părți componente ale ei se face prin cusătură simplă și *chete*. De o parte și de alta a *chetei* se bate *obînzeaua* — găurele cusute cu acul, deosebind și aici mai multe forme: *obînzeaua mare* și *obînzeaua mică* sau *obînzeaua rotată* și *obînzeaua nerotată*; după *obînzele* se coase *săbdețul*. Toate aceste feluri de *chete* constituie un element de podoabă, deosebit de decorativ. Așa se explică de ce *chetea* este plasată numai pe părțile expuse vederii, în rest elementele componente ale cămășii fiind unite printr-o simplă cusătură cu acul, numită *încheietură pe mușchie*.

În ceea ce privește forma minceii, distingem trei tipuri: mincea largă, slobodă, mincea strînsă la extremitatea inferioară în manșetă și mincea cu volan. Manșeta de la mincea, cunoscută sub numele de *brățară* în zona Drăganu variază ca dimensiuni fiind cînd foarte îngustă, de aproximativ 1—2,5 cm, aplicată peste încrețitură, întoarnă ea și gulerul, cînd mai lată, ajungînd pînă la 5 cm și chiar mai

mult, lățimea manșetei variînd întotdeauna în funcție de ornamentul care urmează să fie cusut. Al treilea tip de mincea, cu volan, numit *falșan* în termeni locali, a apărut în zona cercetată — potrivit informațiilor de teren — după primul război mondial, fiind de fapt o modificare a minceii largi, prin încrețirea ei cu o atît în dreptul cotului. Acest tip de mincea indică o influență venită din sudul Transilvaniei.

Mincea prezintă cele trei registre de cusături ornamentale tradiționale: alțița, ale cărei rînduri sînt dispuse orizontal, de cele mai multe ori monocromă (vișiniu-închis sau roșu), firul de arniei sau mătase cu care este cusută alțița asociîndu-se deseori cu fluturii, mărgelele sau firul metalic; încrețul care inițial avea funcția practică de a încreți mincea pentru a da libertate de mișcare brațului, s-a păstrat ca un element decorativ, fiind de obicei mai îngust decît alțița, cusut în romburi sau cusut cu ajur cu *imlașie* albă sau galbenă; și, în sfîrșit, rîndurile, dispuse drept sau oblice în benzi late. Uneori, ornamentația de pe mincea se reduce numai la alțiță și încreț sau la alțiță și rînduri, sau numai la rînduri, în funcție de fantazia și inventivitatea femeii care o coase. Alteleori, cîmpul ornamental de pe mincea cămășii îl constituie o cusătură compactă, repartizată pe întreaga suprafață a minceii, fără spațiu liber, constînd din motive geometrice sau florale, numite „pod”. Cămașa ornamentată în acest mod este fie cusută, fie aleasă cu speteaza (înapoia țelilor se aleg firele: unul sus, patru jos; se bagă speteaza care segmentează cusătura, astfel încît între firele roșii sau negre care compun modelul apare întotdeauna un mic spațiu alb). Dispoziția cîmpurilor ornamentale pe întreaga suprafață a minceii este o influență de origine transilvăneană. La cămășile femeiești din zonele Pădureni, subzona vestică a Țării Hațegului, Țara Almăjului, Valea Bistrei, Lunca Timișului, Cîmpia Aradului, se întîlnește o asemenea cămașă, cu mincea acoperită de o cusătură compactă realizată în tehnica cusăturilor sau alesăturilor în război, numită „Jablă”. În Țara Almăjului, suprafața minceii acoperită uniform de motive este cunoscută sub numele de *Mană* ca și în zonele Mehedinți și Vilcea, iar în Cîmpia Aradului, la Șicula și Ineu, este numită *ștr*.

Cămașa poate fi monocromă, predominant roșu, vișiniu, negru sau policromă. Elementele decorative ale cămășii sînt dispuse pe guler, piepți, mincei și poale și mai rar pe spate. În general, motivele ornamentale întîlnite pe spate sînt cunoscute sub numele de *sărituri* — flori izolate, dispuse la distanțe mai mari, ca și în zona Vilcea⁶. La toate tipurile de cămașă, dispoziția cîmpurilor ornamentale este aceeași, variația constînd doar în componerea ornamentului și în cromatică, în dinamica alternanței dintre suprafețele decorate și cele nedecorate, în punctele folosite pentru asamblarea elementelor sale componente.

Ornamentația bogată a cămășii, constînd din motive ornamentale geometrice, pătrate, romburi, steaua, S-uri, sau din motive florale stilizate, se realizează fie prin cusătura cu acul, fie prin țesutul și alesul în război. Tehnicile în care se coase cămășile în zona Drăganu sînt: *în mușie*, *în piezi*, *în țoiege*, *în cruce*, *în pășturi*, *la un fir*. Poalele și extremitatea inferioară a minceilor se termină

întotdeauna cu colți realizați cu iglița, numiți *mugureli* sau *colți cu trei creste*.

Materialele utilizate pentru cusutul sau alesul cămășilor sînt de o mare varietate: firul de lînă, arnicii policromi, *imitația* (fir care imită mătasea), fluturii galbeni și albi, *călești* și *cojocărești*, firul argintiu și auriu, drept sau mărgelat, mărețele mărunte policrome, precum și *elicitările* — mărețele tubulare. Foarte puternică a fost în zona Drăganu influența muceleană. Pe multe din cămășile femeiești din spațiul cercetat întîlnim motive decorative specifice ței de Muscel, cunoscute sub numele de *fuști* — asemănătoare unor creștături în lemn și *floarea infundată* — o cusătură afinată, motivele iesind în relief.

În spațiile conturate cu arnici sau mătase se cos mărețele mărunte, policrome, dispuse în diferite forme, fluturi și fir metalic, care înviorază mult coloritul piesei. Finea cusăturilor și alesăturilor, imbinarea armonioasă a culorilor, asocierea discretă a firului metalic, a fluturilor sau a mărețelor conferă cămășii femeiești din zona Drăganu o mare valoare artistică, o strălucire și o eleganță deosebită. Ornamentația lilor alese este mai întotdeauna geometrică. În general, cămășile care se iau în zile de sărbătoare sînt cele cusute, cămășile alese fiind purtate mai mult în zile de lucru, la cîmp.

Peste cămașa, fetele și femeile se încing cu briu roșu de lînă țesut în 4 țite, marcînd talia pe toată lățimea sa. Pe fundalul dintr-o singură culoare a briului se inscrie banda ornamentată a betelor, țesute în 2 sau 4 țite, din urzeală și bătaie lînă, cu ornamente din năvădeală, cunoscute în zona cercetată sub numele de *gura păpușii*, în *serpi*, în *colțuri*. Betele sînt de cele mai multe ori policrome, alcătuite din tonuri de roșu, verde, galben portocaliu, albastru, negru, alb, vișiniu-inehis, avînd capetele terminate cu ciucuri. Briile și betele viu colorate dau întregului ansamblu al costumului femeiesc un accent cromatic strălucitor.

Îmbrăcămintea părții inferioare a corpului

Piese de costum care îmbracă corpul de la talie în jos, sînt de o mare varietate cromatică și ornamentală în zona Drăganu —, definind, alături de cămașa, caracterul costumului. În funcție de aceste piese, distingem două tipuri de costume în teritoriul cercetat: costumul cu fotă strîmtă și varianta lui — costum cu fotă asociată în față cu catrință — și costumul cu două catrințe, cunoscute sub numele de „zânele” cu varianta sa — costum cu „zânele” în spate și șorț în față.

Fota — bucată dreptunghiulară de țesătură care înfășoară strîns corpul — se țesea în casă mai demult, numai din lînă, într-o singură culoare, negru, bleumarin sau roșu, iar mai tîrziu din bumbac sau ațică, în 4 țite, de obicei și mai rar în 2 țite. Atunci cînd se țesea în 2 țite i se spunea fotă *scoartă*, deoarece tehnica de țesut era aceeași ca și la scoartă. Ea a cunoscut și în zona de care ne ocupăm o întreagă evoluție decorativă, de la forma primară reprezentată de fota într-o singură culoare și lipsită de orice decor pînă la fota cu ornamente alese în război. În zona Drăganu, fota simplă, monocromă, s-a purtat în zile de lucru. Fotele vechi ornamentate au motivele dispuse de jur-împrejur, în rînduri horizontale spre poale și în direcție verticală spre cele două extremități. Atunci cînd ornamentele sînt plasate numai spre poale, fota se numește simplu *cu chenar*, iar atunci cînd ele-

mentele decorative urcă și spre cele două capete i se spune fotă *cu chenar încheiat*. Exemplarele cele mai vechi au ornamentele geometrice, steaua, romb-ul, pătratul, cusute cu acul în *muște*, în *craci*, cu lînă colorată, pe cîmpul monocrom al fetei. Tot în zona Drăganu s-a purtat și fota decorată cu ornamente mărunte, geometrice, dispuse în benzi verticale pe întreaga suprafață.

În evoluția decorului la fotă, forma superioară a constituit-o fota aleasă în război. Ea este aleasă în următoarele tehnici: *din pector* (se ridică ȳtele cu rostul și rămîne o ȳță care se ridică cu piciorul); *cu rostul încheiat* (se alege numai cu mina, nu se introduce speteaza); *în spetează* (se introduce speteaza dincolo de ȳte, se alege tot cu mina, dar se ridică speteaza, separînd firele ce trebuie sălitate).

După anul 1900 în zona Drăganu a pătruns și s-a răspîndit foarte mult fota aleasă cu fir metalic, argintiu și auriu, marcînd o nouă etapă în evoluția portului popular drăgănean. Femeile din Cîmpulung vindeau la tirgul din Pitești o gamă largă de țesături și piese de port printre care și fota aleasă cu fir metalic. Această modă a prins foarte mult în zona de care ne ocupăm, fota cu fir cumpărată, numită *vinic* în termeni locali, fiind nelipsită din zestre oricărei fete și neveste tinere, iar mai tîrziu, adoptată și purtată și de femeile în vîrstă.

În zona Drăganu, fota s-a purtat singură dar și asociată cu o catrință în față cunoscută sub numele de *zânele de Argeș*. Piesa din spate — numită fotă în termeni locali — este lată și înfășoară strîns corpul în spate și în părți, rămînd întredeschisă în față. Piesa din față — *zânele* — întotdeauna mai îngustă decît piesa din spate, se remarcă printr-o decorație bogată, geometrică, florală sau antropomorfa (cea din urmă fiind o influență oltenescă), concentrată în jumătatea sa inferioară și grupată în benzi dispuse orizontal sau presărată pe toată suprafața. Fluturii și mărețele care apar uneori pe zânele din față înviorază și mai mult această piesă, sporindu-i efectul decorativ. Gama culorilor întrebunțate la alesăturile de pe zânele este bogată: galben, roșu-deschis, albastru, alb, verde, negru. Pe un fond coloristic contrastant, rezultat prin coexistența motivelor celor două piese de port, se obține o armonie decorativă și cromatică desăvîrșită.

Catrințele, cunoscute în zona cercetată sub numele tot de *zânele*, sînt piese de forma unor șorțuri, țesute în casă, în 2 sau 4 țite, de dimensiuni egale, purtate peste cămașa cu trup sau peste fusta de plînză largă, încrețită în talie și bogat ornamentată la poale. Sistemul de ornamentare al zăvelcilor confecționate din lînă, urzeală și bătaie, urzeală bumbac și bătaie lînă, urzeală ațică și bătaie lînă, sau urzeală arnici și bătaie bumbac alb, dezinat, este de o varietate excepțională în zona Drăganu: de la tipul primar — catrința simplă, monocromă — pînă la cel cu decorații alese în război. Catrințele monocrome, negre, albastre sau roșii, lipsite de orice decor, ornamentate cel mult pe marginile laterale și la poale cu colți sau cu ciucuri, s-au purtat mai ales în zile de lucru, fiind lungi pînă la glezne. În schimb, zăvelcile de sărbătoare sînt decorate cu motive ornamentale geometrice (rombul, pătratul, „S”-ul, steaua), dispuse spre marginile laterale în benzi verticale și în jumătatea inferioară în rînduri horizontale, late, cusute cu acul, cu *feturi* (lînă vopsită), sau alese în război,

ru spate sau cu roșul încheiat, cu linieă polieromă. Uneori, alesăturile din partea inferioară a zăvelei alternează cu vergile rezultate din bătaie, dispuse pe lat, cu briuri orizontale. Grupele de dungi înguste alternează cu vergi mai late, iar între ele sînt plasate alesături geometrice sau fitomorfe. Spre poale, pe zăvelele mai vechi întîlnim un *briu* îngust de motive ornamentale, dispus întotdeauna orizontal. Cîteodată acest *briu* urcă mai sus, către jumătatea zăvelei, împărțind cîmpul acesteia în două părți egale. Zăvelele pot avea aceeași structură decorativă și același fond de culoare, dar la cele mai multe exemplare studiate în zona Drăganu decorația zăvelei din față diferă de aceea din spate, la zăvelca purtată în față fiind mult mai bogată, dat fiind faptul că ea este cea dintîi expusă vederii.

Uneori, zăvelele sînt în întregime alese în război numai cu fir argintiu sau auriu. Pe fondul grenă sau bleumarin, elementul decorativ predominant care apare pe aceste tipuri de zăvelcă este motivul „S”-ului. Alesăturile se succed ritmic, în rînduri orizontale, late.

Un alt tip de zăvelcă întîlnit în zona cercetată îl constituie zăvelca cu ornamentația compactă, repartizată pe întreaga suprafață, fiind realizată prin cusătura cu acul cu linieă polieromă și fir metalic alb, dispus în formă de stea, numit *tertel*. Elementele decorative de pe acest tip de zăvelcă se succed în rînduri verticale, într-un colorit polierom și numai spre poale întîlnim bordura îngustă orizontală de motive. Exuberanța coloristică și accesoriile ornamentale, ca fluturii și mărgelile polierome întîlnite pe zăvelei amplifică nota de pitoresc și decorativ a acestor piese pe fondul alb al poalelor de pinză.

Ca o influență olteneană, am întîlnit în zona Drăganu și zăvelei alese *seorțește* (urzeala complet acoperită de stratul de bătaie, avînd factura scoarței) pe fond roșu aprins, decorate cu motive antropomorfe, concentrate în jumătatea inferioară și dispuse în rînduri orizontale, late. Gama culorilor folosite la alesăturile de pe zăvelei este foarte bogată în zona Drăganu: verde ca frunza fagului, verde *prăzului*, *piersietii* (frez), *turchez* (albastru-închis), *roșu-foe* (roșu aprins), vișiniu (roșu-închis), galben *lămlios*, galben *ruginit*, cafeniu (maro), *parotnțe* (vișină putredă), *zmeurta* (culoare zmeurei), *nălbii* (mov).

Grație ornamentului realizat atît prin tehnicile de cusut cît și țesut, fota și zăvelca din zona Drăganu se inserîu, alături de zăvelca de Vlcea, ca o creație deosebit de originală în contextul artei populare românești, diferențîndu-se de piesele de port similare ornamentate exclusiv prin tehnica țesutului.

Dacă mai demult zăvelele s-au purtat perechi, una în față și alta în spate, de la începutul secolului nostru s-a purtat zăvelca în spate și șorț în față. Șorțul se confecționează din bumbac, arnici, ațică, saten, madipolon, cu sau fără volan spre poale pe 2-3 *țsturi* spre marginea inferioară. Cînd se confecționează din pinză de bumbac, șorțul ornamentat cu *obînzete* cusute cu acul și cu colți, *mugurel*, executatî cu iglita.

În teritoriul cercetat s-au purtat și fuste din tort, vopsite negru în argăseală de anin și cafeniu în e oji și frunze de nucă; din lînă neagră, maro, albastră; din urzeală ațică roșie sau neagră și bă-



Bătrînă îmbrăcată în costum tradițional

taie linieă verde, roșie sau albastră; sau din urzeală bumbac și bătaie arnici, năvădite în ochiuri în 4 țe, largi, încrețite în talie. Fusta se purta singură sau asociată în față cu șorț.

Haine de blană și haine lungi care îmbracă tol corpul

Pe timp de iarnă, femeile din zona Drăganu se îmbracă cu: cojoc de oaie, lung pînă la briu, ornamentat cu motive florale, cusute cu linieă polieromă; mîntean, o haină de dimie neagră sau albastră, simplă, fără nici un decor, seurtă pînă în talie și purtată numai în zile de lucru; zeghe-haină de dimie albă, luată numai în zile de sărbătoare, lungă pînă la glezne, ornamentată pe piepti, extremitatea inferioară a minciilor, pe margini de jur-împrejur și în dreptul *ghizdelor* (buzunare false) că găitan negru, dispus sub formă de flori și fixat

cu bumbac alb, cusut în motivul *briul cajoacului*; zeche neagră sau seină, luată în zile de lucru dar și în zile de sărbătoare, ornamentată cu flori cusute cu lincă, pe gulerul-bentită, marginea inferioară a minciilor, indoită în formă de manșetă, piepti, la incheieturi, în dreptul gâzdelor și pe margini de jur-impresjur; *anteriu* sau *antiriu* — o haină de postav alb, lungă, ornamentată cu găitan negru, purtată îndeosebi de cei înstăriți; scurteică — o haină de catifea, confecționată din plus sau postav verde, galben, roșu, albastru, lungă pînă la glezne, îmblănită și garnisită cu blană de vulpe la gît, luată numai în zile de sărbătoare.

Încălțăminte

În zona Drăganu, femeile au folosit ca piese de încălțăminte: scarpeții, opincile, papucii, ghețele și pantofii. Scarpeții sînt un fel de papuci, confecționați din postav gros, negru sau albastru, mai ales, cu talpa făcută din resturi de postav. Opincile se luau atît în zile de lucru, fiind confecționate în casă, din piele de porc sau de vacă, cit și la horă. Cele purtate în zile de sărbătoare erau cumpărate la tirgul din Pitești și erau cunoscute sub numele de opinci *cu etucuri*. Ele se luau peste ciorapi de lînă, împletii cu un cirilg, lungi pînă sub genuchi și terminați în partea superioară cu *briu* — o bordură lată de 2 degete, dispusă orizontal. Pe vremuri, la horă, se încălțau și papuci cu mărgele, cumpărați din tirg.

Podoabele

Întreg ansamblul al costumului femeiesc din zona Drăganu se armonizează cu o serie de podoabe și accesorii metalice — obiecte investite cu remarcabile calități artistice.

La horă, în zile de sărbătoare, fetele își împodobesc costițele cu flori de grădină *râtușnică*, *misandră*, *busuioc*, precum și cu piepteni în formă de semicerc, puși în părțile laterale sau la ceafă.

La gît, fetele și femeile poartă două-trei rinduri de mărgele albe de *urmuș* și de piatră colorată, sau cordea neagră de catifea ornamentată cu măr-

gele policrome, dispuse în figuri geometrice sau florale. Combinația armonioasă a culorilor și compoziția decorativă asemănătoare celei întâlnite pe elementele de port, alese sau brodate, fac ca această piesă de podoabă să iasă în relief pe fondul oricărui tip de ie, oricît ar fi ea de încărcată cu broderii.

Din categoria podoabelor metalice din trecut se remarcă sabelele din bani de aur și argint — piese de influență orientală. Purtarea sabelilor din monedă de aur și argint care se completa cu cerceii confecționați din același material, cunoscute sub numele de *mamadele*, era un atribut al fetelor și femeilor care aparțineau păturilor înstărite. Ele făceau parte din zestrea miresei, marcînd în mod pregnant diferențierile social-economice.

Prin structura sa morfologică și decorativă, costumul popular femeiesc din zona Drăganu se încadrează în tipologia costumului cu fotă și a costumului cu catrință, cu o largă arie de răspîndire pe teritoriul țării noastre. El a corespuns de-a lungul secolelor necesităților practice, posibilităților materiale, cerințelor artistice și simțului pentru frumos al țărăncii drăgănene. În cadrul portului femeiesc din zona Drăganu, diferențierile social-economice s-au manifestat în domeniul podoabelor, în numărul pieselor de costum, în calitatea materialelor din care erau confecționate acestea, în ornamentica și cromatica lor.

Frumusețea și originalitatea portului popular argeșean în care se înscrie și costumul popular din zona Drăganu a atras în veacul trecut atenția pictorului Carol Fopp de Szathmari, care l-a reprezentat în nenumărate schițe, desene și acuarele⁸.

Prin varietatea pieselor componente, dispoziția echilibrată a ornamentelor, imbinarea armonioasă a culorilor, prin asocierea firului de bătăală, a mărgelelor colorate și a fluturilor, costumul popular femeiesc din zona Drăganu se înscrie în complexul artii populare argeșene și al artii populare românești ca o creație bogată de a mare fastuozitate și de un efect estetic remarcabil.

NOTE

¹ Mara N. Popp, *Conteștinii în viața pastorală din Argeș și Muscel*, în „Buletinul Societății Române de Geografie”, București, 1954, t. LII; Nicolae Dunăre (red.), *Arta populară din Valea Jiului*, București 1965, p. 313 — 446; „Arta populară din Argeș și Muscel”, București 1967; Smărăndăta Stenciu, *Portul popular din comuna Tîștea — Sibiu* în „Studii și cercetări de etnografie și artă populară”, București, 1965 p. 67 — 109.

² Inf. Anghelica Tache, n. 1894, Drăganu

³ Inf. Filofteia Dieu, n. 1902, Drăganu

⁴ Inf. Anghelina Tache, n. 1894, Drăganu

⁵ P. Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, Ed. de stat didactică și pedagogică, 1955, p. 80.

⁶ G. Stoica, E. Secoșan, I. Vlăduțiu, P. Petrescu, *Arta populară din Fîlșoaia, Vlăcea*, 1972, p. 116.

⁷ Ibidem.

⁸ DR I.82 (6) 4525 — *Țărănci din Pitești*; DR II.82 (2) 4573 — *Țărănci din Argeș*; DR III.82 (1) 545 — *Țărănci din Argeș*; DR III.82 (1) 5561 — *Țărănci din Pitești*; DR III.82 (3) 4707 — *Țărănci din Argeș*; BOC. 5 (17 118) — *Portul în Argeș — Muzeul de artă al Republicii, Cabinetul de etnografie*.

RÉZUMÉ

L'auteur présente l'évolution du costume populaire de femme de la zone Drăganu (district Argeș), les pièces qui le composent, les modifications survenues par suite de l'influence des zones avoisinantes, du changement des techniques de travail et de l'apparition de nouveaux matériaux.

Par sa structure morphologique et décorative, ce costume est encadré dans la typologie du costume avec „fotă” (tablier) et „catrință” (cotte, jupe), largement répandu sur le territoire de notre

pays. Les distinctions sociales-économiques se sont manifestées dans ce costume en matière de parures, de nombre de pièces composantes, de qualité des matériaux, d'ornements et de chromatique.

Le costume populaire de femme de Drăganu s'inscrit dans le complexe de l'art populaire d'Argeș et de l'art populaire roumain comme une création originale ayant un remarquable effet esthétique.

Muzeul satului, muzeu cu arie de cuprindere republicană, are înscrisă printre obiectivele sale cercetarea etnografică multilaterală complexă a culturii materiale și spirituale a poporului român. În cadrul unui plan de perspectivă eșalonat pe o perioadă mai mare de timp, anual sînt efectuate campanii de cercetări și achiziții în zone mai puțin reprezentate în expoziția permanentă. Astfel în anul 1975 au avut loc deplasări în județele: Sălaj, Dimbovița, Galați, Buzău (Rîmnicu Sărat), Teleorman etc., concretizate prin colecții etnografice valoroase care pun în lumină unele aspecte mai puțin studiate pînă acum.

În cele ce urmează ne vom opri asupra rezultatelor campaniei din județul Sălaj, unde condițiile geografice specifice, precum și vecinătatea unor mari zone etnografice au determinat conturarea a șase microzone: Bobota — Șimleul Silvaniei, Valea Someșului, Valea Barcăului, Sub-Meseș, Valea Agrișului și Valea Almașului. Dintre acestea au fost studiate cu precădere Valea Agrișului, Sub-Meseș și Valea Barcăului, urmînd ca într-o deplasare ulterioară să fie aprofundate și restul microzonelor.

Obiectivele principale urmărite au constat din studierea industriei casnice textile și a meșteșugurilor, precum și rolul pe care acestea l-au avut în organizarea interiorului țărănesc și în confecționarea pieselor de port popular.

Industria casnică textilă, ocupație specifică femeii în gospodăria țărănească autarhică, avea

ca scop producerea îmbrăcăminții necesare membrilor familiei și a tuturor țesăturilor de uz și decorative.

Materiile prime folosite cu precădere în zonele cercetate erau: cinepa, lîna și bumbacul de diferite calități.

Procedeul de obținere și prelucrare a acestor materii prime, comune pe întreg teritoriul țării, se regăsește și în zonele amintite.

Menționăm în mod deosebit utilizarea unei modalități arhaice de „topire” a cinepii „pe rouă”, în vederea obținerii unei cantități de fire folosite pentru ornament. În acest scop o parte din cinepă nu se punea în topilă, ci se lăsa în curte pînă se topea singură, sub influența factorilor meteorologici. Rezulta astfel o culoare specifică, negru-cenușiu, care contribuia la reliefaarea decorului brodat pe unele piese.

O primă clasificare a țesăturilor poate fi făcută în funcție de utilizarea lor: a) țesături destinate organizării interiorului; b) țesături de port popular.

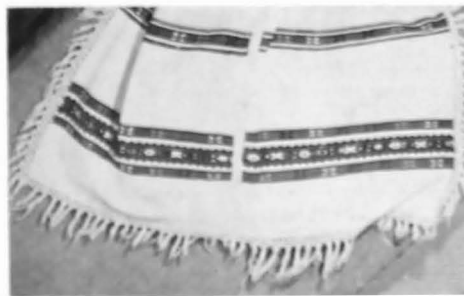
În prima categorie se înscriu lepedeele de cinepă, de lînă și de bumbac, căpătîierele, fețele de pernă, ștergurile de rudă și de cui, țolurile, fețele de masă.

Țesăturile tradiționale se remarcă prin registre ornamentale reduse, amplasate la extremități și sînt caracterizate printr-un decorație simplă, prin excelență geometrică, realizat cu arnici colorat. Punerea în valoare a decorului se face prin uti-

„Căpătîier” — Sub-Meseș



Fată de masă — Sub-Meseș



lizarea cu predilecție a roșului viu, ușor atenuat de negru.

Prin pătrunderea în sat și a altor produse de factură industrială (linică, firul), repertoriul cromatic al țesăturilor de interior s-a îmbogățit. În același timp a avut loc și extinderea registrelor, precum și amplificarea motivelor.

Organizarea interiorului în casa tradițională (compusă din țirnaș, tindă și camera de locuit) era dependentă de funcționalitatea încăperilor. În tindă era amplasat cuptorul pentru piine, cu „citrân” sau „băbatic” (plafon parțial din muiele împletite, lipite cu lut), precum și o ladă simplă pentru păstrat mălaiul sau făina. La acestea se adăuga un podișor cu vase de uz și câteva blide decorative pe perete.

Camera de locuit era încălzită cu o sobă de cărămidă așezată în colțul format de perețele median cu cel din spate. Patul, dispus în continuarea sobei, era acoperit cu un lepedeu de cîneș (sau bumbac), un lepedeu de lînă ales și șase-nouă perne. Deasupra patului se fixa ruda cu 12 „dosoaie” (șterguri de rudd).

În cazul patului cu baldachin („contron” sau „bortă”), ruda dispărea din interiorul țărănesc. Patul se acoperea în partea din față cu un lepedeu și închis în partea laterală cu un căpățier. Deasupra, peste „chingă”, se punea împăturit un țol de lînă și peste el nouă perne ornamentate, dispuse în grupe de cîte trei.

Colțul opus sobei era ocupat de două lavete, în unghi drept, avînd între ele o masă înaltă acoperită cu o față de masă de bumbac, cu alesături.

Mobilierul este completat cu lada de zestre în care se păstrau hainele.

Structura decorativă a interiorului era întregită de icoane pe sticlă, ceramică decorativă și șterguri.

Meșteșuguri artistice specializate. Generate de necesități practice și de condiții economice specifice, meșteșugurile au căpătat o amploare deosebită și datorită implicațiilor socio-psihologice ale produselor meșteșugărești în contextul culturii tradiționale. Astfel, este cunoscut faptul că nunta cu întregul său ceremonial, avea semnificații profunde în viața colectivității sătești. Momentul prezentării publice a zestrei îndeplinea funcția de consacrare socială a valențelor economice și a calităților morale ale miresei și ale familiei sale.

Răspunzînd acestei cerințe, lada de zestre a miresei era comandată din timp la meșteri din satele specializate (Breb și Sîngeorzu de Meseș). În timpul desfășurării nunții, lada încărcată cu zestrea fetei era așezată pe prispă, în vîzul întregului sat, ceea ce a contribuit la o înflorire deosebită a meșteșugului lădarilor din zonă. Integrate prin tehnica de prelucrare și formă unei arii mai largi, lăzile de zestre din Sălaj se remarcă prin culoarea adăugată ornamentelor realizate cu horjul.

Obiceiul de a împodobi pereții locuinței cu ceramică decorativă, obicei comun pe întreaga Transilvanie, a determinat o dezvoltare remarcabilă a meșteșugului olăritului, fiind cunoscute în special produsele olarilor din Deja și Zalău. Cancee, blide și ucleioare, cu o bogată decorație policromă, aduc o notă de căldură și lumină în interiorul sălăjean.

Dintre meșteșugurile artistice specializate în confecționarea unor piese de îmbrăcăminte ne

vom referi la cojocărit și sumănărit. Meșteșugul cojocăritului în Sălaj este de veche tradiție, fiind menționat în documente încă de la 1511, cînd principele Transilvaniei dă înănarilor din Bogys, Crasna și Zalău privilegiul de a cumpăra și prelucra în exclusivitate blănuri².

Tipul local de pieptar se caracteriza printr-o bogată decorație florală policromă, îmbinînd armonios tonurile calde (roșu, grenă), cu cele reci (verde, violet). Ulterior, sub influența puternicului centru de cojocari de la Huedin, cromatica devine din ce în ce mai sobră, trecînd de la tonuri de brun la negru.

Meșteșugul sumănăritului a cunoscut o dezvoltare deosebită pe Valea Barcăului, remarcîndu-se centrul de la Plopiș, cu piese de mare valoare artistică. Pămura necesară pentru confecționarea sumanelor era țesută în cadrul gospodăriei țărănești și prelucrată la pive (în Ciucea, Preoteasa etc.), croitul, cusutul și decorația erau realizate de meșteri specializați (bărbați sau femei).

Portul popular. Diferențiat după sex, vîrstă și împrejurări, costumul popular din Sălaj se caracteriza în secolele trecute printr-o mare unitate. Portul femeiesc se încadra în tipul de costum cu catrințe (zadii), asociat cu cămașa carpatică³, tip de largă răspîndire în Transilvanie.

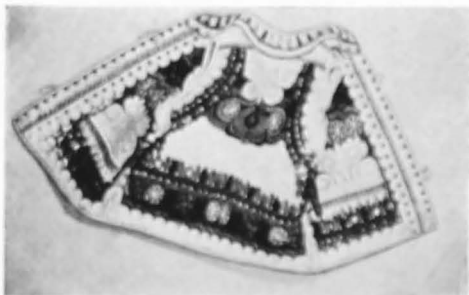
Costumul bărbătesc cu cămașă scurtă, cioareci sau gaci, se înscrie în portul comun nord-vestului Transilvaniei. Specificul costumului tradițional femeiesc consta din prezența broderiei pe creșturile cămășii la piept „încingătură” și a zădiei „cu trup vînat”, costum păstrat pe unele văi (Ăgriș, Almaș) pînă la începutul sec. XX.

În ce privește costumul bărbătesc, remarcăm prezența „zădiei de bărbat” — sorț din pînă de bumbac, purtat la costumul de vară. Departe de a fi o excepție, această piesă se regăsește și în alte zone din Transilvania (Cluj, Bihor etc.).

Menținîndu-și structura pînă în zilele noastre, costumul bărbătesc sălăjean apare unitar în toate microzonele cercetate.

Spre deosebire de acesta, în portul femeiesc se constată o serie de transformări, ca urmare a dinamicii proceselor social-economice petrecute după 1900. Astfel, cămașa de tip „carpatic” a fost înlocuită cu cea de tip „poncho”⁴ în întregul județ. Vechea broderie pe creșturile s-a păstrat numai pe valea Ăgrișului, la cămășile cu „fodreă”, strîngînd mîncea deasupra volanului. Tot aici se poartă

Pieptar de femeie — Valea Barcăului





Cămașă de femeie - Sub-Meseș

și în prezent perechea de zadii cu trup vîlnă, înlocuită în restul microzonelor cu zadia de lînă sau bumbac purtată numai în față. Sub influența costumului din Huedin, șorțul „hoidințese” (din material de fabrică) a pătruns în unele microzone (Sub-Meseș, Valea Barcăului), substituindu-se vechilor zadii.

Din punct de vedere cromatic costumul tradițional femeiesc se remarcă prin exuberanța la tinere și printr-o elegantă sobrietate la femeile bătrîne.



Costum de femeie - Valea Arieșului

În prezent, costumul popular și-a pierdut funcția utilitară, transformîndu-se într-un costum festiv, purtat cu prilejul unor sărbători sătești.

Realizările remarcabile în domeniul creației artistice ale locuitorilor acestui străvechi pămînt românesc se integrează în aria largă a culturii noastre populare. Cercetările și achizițiile efectuate de către Muzeul satului în această zonă etnografică au ca scop păstrarea și valorificarea unui inestimabil tezaur de artă și cultură, dovadă grăitoare a geniului creator al poporului român.

NOTE

¹ Georgeta Stoica, *Arhitectura interioară locuinței Țirnești*, Muzeul din Țim. Vîlcov, 1974, p. 16

² Leontin Ghergariu, *Ocupații anecdotice ale populației din Sălaj în trecut*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, 1966 - 1970, p. 179

³ Formagișu Maria, *Portul popular din România*, Muzeul de artă populară al R.S.R., București, 1974

⁴ Idem

RÉSUMÉ

Les principales objectifs des recherches entreprises dans les zones ethnographiques du district Sălaj ont consisté en l'étude de l'industrie ménagère textile et des métiers pratiqués dans le passé, l'acquisition et le transport jusqu'au Musée du Village de Bucarest de pièces représentatives pour cette région. On présente et analyse à tour de rôle les tissus traditionnels utilisés pour l'organisation de l'intérieur, les métiers artistiques spécialisés (confection des caisses de dot, de la céra-

mique, des touloupes et des bures) et les costumes populaires.

Les remarquables réalisations du domaine de la création artistique de Sălaj s'intègrent dans l'aire large de la culture populaire roumaine. Les recherches et les acquisitions effectuées par les spécialistes du Musée du Village dans le district Sălaj ont ajouté de nouvelles valeurs à l'inestimable trésor d'art et de culture conservé dans ce musée de Bucarest.

Încă din antichitate, oamenii au simțit nevoia de a se orienta în timp folosind diferite mijloace în acest scop. Dar pentru ca timpul să fie măsurat, compartimentat, era necesar un delimitator.

În civilizația antică, pentru măsurarea timpului s-au folosit lungimile umbrelor lăsate de pomi sau alte edificii, perfecționându-se ceva mai târziu gnomonele și cadranele solare. Concomitent cu acestea, în China și mai târziu în Grecia se foloseau, tot pentru măsurarea timpului, clepsidrele cu apă, în momentul când cerul era acoperit cu nori sau pe timpul nopții. Clepsidrele cu apă se bazau pe scurgerea unei cantități de apă fie dintr-un vas în altul, fie scurgerea apei dintr-un vas gradat pe dinăuntru, folosindu-se planul înclinat și principiul vaselor comunicante în mod indirect.

O descriere mai pe larg am să încerc în cele ce urmează:

Pe un plan înclinat (în trepte) se așezau circa 4-5 vase de capacitate și forme apropiate (asemănătoare între ele). În primul vas care se afla pe nivelul cel mai ridicat se turna o găleată de apă până la nivelul superior al vasului. Apa din primul vas se scurgea picătură cu picătură în cel de-al doilea vas printr-o țeavă montată la baza de jos a vasului. Apa din vasul al doilea se scurgea în al treilea și tot așa până la ultimul vas, al patrulea sau al cincilea în care se stringea apa. În ultimul vas se introducea o plută (flotor) ce avea montat în mijloc o linie gradată. Odată cu creșterea nivelului apei (din ultimul vas) se ridica și plută cu linia gradată cu ajutorul căreia se putea vedea timpul consumat. De remarcat că debitul de apă crește constant în ultimul vas într-o zi și o noapte, deci în 24 de ore (fig. nr. 1).

Pe același principiu, dar folosindu-se o metodă inversă decît cea descrisă, tot în China antică, pentru măsurarea timpului, se practica golirea unui vas cu apă (fig. nr. 2). În acest caz se lua un vas lucrat din pământ și se grada în interior. După ce se umplea cu apă, se desfundă o țeavă (orificiu) ce era montată la baza vasului prin care apa se scurgea. Nivelul apei din dreptul gradației reprezenta timpul de scurgere, implicit timpul consumat. Al doilea caz sau sistem: se utilizau vase cu apă, dar nu mai erau gradate în interior, ci aveau un flotor cu o linie gradată ce se lăsa

odată cu scăderea nivelului apei, putîndu-se astfel să se observe după linia gradată timpul consumat (fig. nr. 3).

De subliniat că unele clepsidre care marceau orele prin scurgerea apei dețineau următoarele amănunte: apa din vas nu curgea totdeauna cu aceeași viteză. La început cînd e multă apă (vasul este plin) curge mai repede — mai târziu, cînd e din ce în ce mai puțină, curge mai încet. Pentru ca vasul (ornicul) să nu ne inducă în eroare, liniuțele trebuiau puse la distanțe neegale între ele, astfel încît cele de sus să fie mai departe unele de altele, iar cele de jos mai apropiate.

Unele vase erau făcute în formă de pîlnie, iar dungile puteau fi la distanță egală, intrucît între liniuțele de sus încăpea mai multă apă decît între dungile, care urmau deci în primă oră, atunci cînd viteza apei e mai mare, cantitatea care se scurge este și ea mai mare decît în ora a doua ș.a.m.d. (fig. nr. 4).

De la aceste simple sisteme de clepsidre cu apă vom asista, în continuare, pe parcursul anilor, la unele invenții mai complicate în măsurarea timpului, folosindu-se aceeași sursă de energie.

În secolul XVIII, Don Charles de Vailly a fost autorul unei instalații mult mai ingenioase, folosind un cilindru asemănător unui tambur, montat în centrul lui pe un ax unde se înfășurau două panglici fine care susțineau aparatul. Interiorul tamburului era împărțit în 7 membrane despărțite în 7 compartimente din care unul era un tub cu apă. Pentru a se scurge din acest compartiment, apa trebuia să treacă printr-o deschizătură mică amplasată la fiecare membrană în parte. Datorită greutateilor de la fiecare coloană în parte, panglicile întinse și înfășurate pe axul tamburului aveau tendința de a se derula și totodată de a micșora lungimea coloanelor. Derularea se făcea lent tocmai datorită apei din tambur care trecea dintr-un compartiment în altul. În felul acesta, coloanele gradate își micșorau lungimea foarte lent, iar în dreptul axului tamburului se putea citi ora cu aproximație (fig. nr. 5 și 5 bis). Tot în această perioadă vom întîlni ceasuri care funcționau cu ajutorul apei pe principii tehnice luate de la diverse instalații care au fost utilizate în scopuri strict necesare vieții. Așa, de pildă, vom



fig. 1

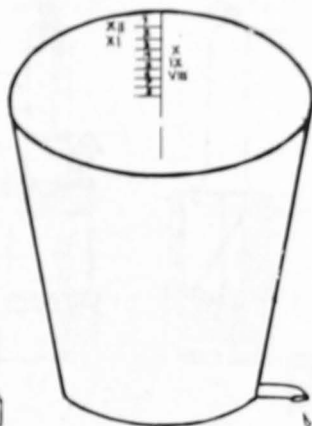


fig. 2

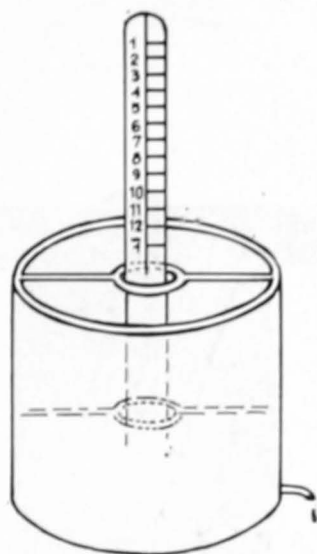


fig. 3

fig. 5

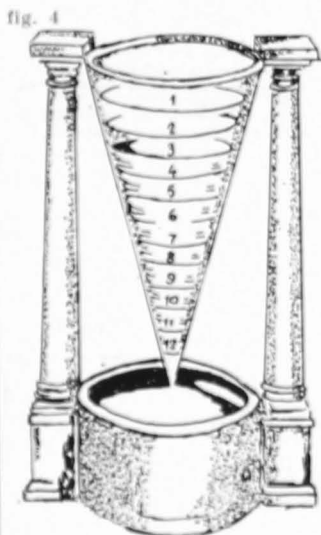


fig. 4

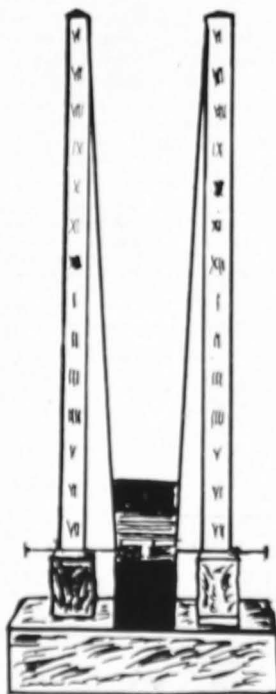


fig. 5
bis

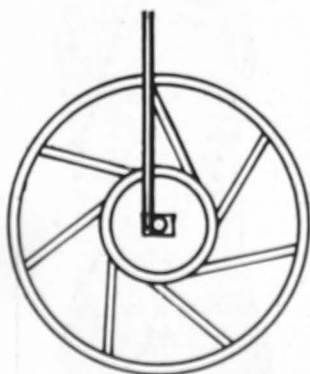


Fig. 1. Fotosirea vaselor cu apă în plan înclinat pentru măsurarea timpului în China

Fig. 2. Clepsidră din antichitate pentru măsurarea timpului, folosindu-se gradările din interiorul vasului

Fig. 3. Clepsidră cu apă, utilizându-se linia gradată și flotorul

Fig. 4. Clepsidră cu apă, gradările arată nivelul apei din vas care corespunde timpului scurs

Fig. 5. Instalație concepută de Don Charlot de Vailly, sec. XVII

Fig. 5 bis. Tamborul instalației construite de Ch. de Vailly, sec. XVII

fig. 6

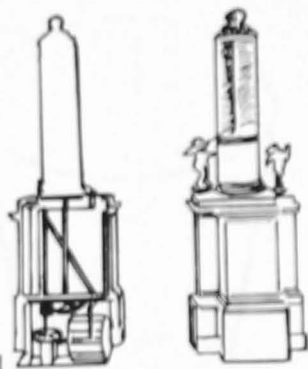
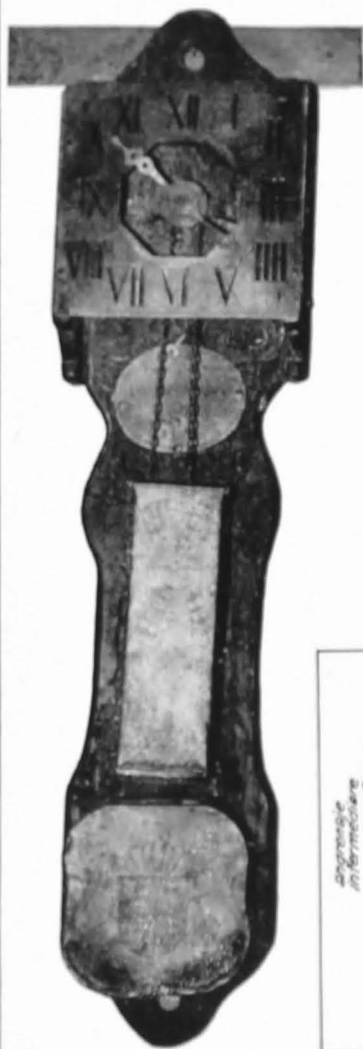


fig. 7

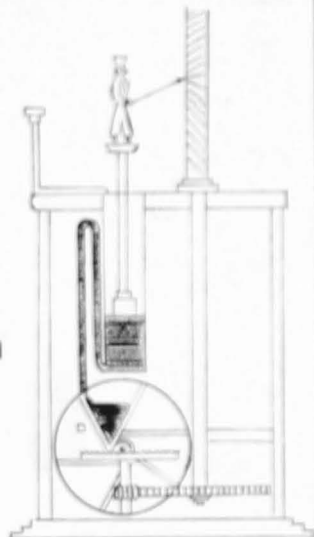
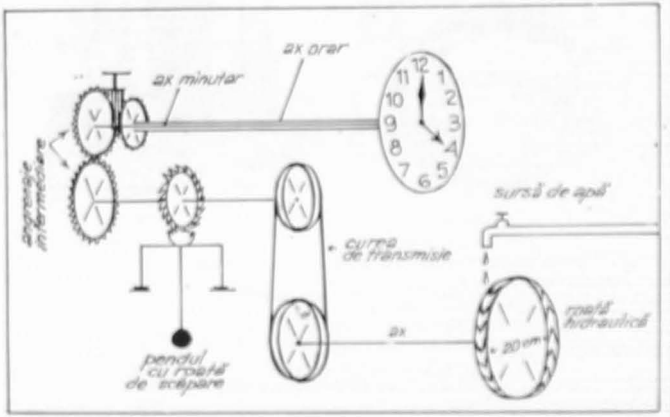


fig. 7 bis

Fig. 6. Cens cu apă lucrat în Anglia, sec. XVII
 Fig. 7. Clepsidră inventată de Ktesibios în antichitate
 Fig. 7 bis, Schiță secționată în plan privind funcționarea censului
 cu apă (Ktesibios) pe principiul roții hidraulice
 Fig. 8. Cens cu apă și roată hidraulică construit în 1954-1957 de
 G. Gabor, satul Dumbrăveni, com. Buntești, Jud. Bihor

fig. 8



prezenta un ceas cu apă din Secția „Ceasuri” a Muzeului de istorie și arheologie al jud. Prahova, o piesă de mare valoare muzeistică. Este vorba de un ceas original construit în anul 1654 la Londra și care folosește principiul de funcționare a roții cu scripete de la puțurile cu apă. Scurtă descriere: pe o placă de lemn lungă de 1,10 metri și lată de 20 cm sînt montate două bazine din tablă de alamă, cu cadran metalic pătrat și cu o decupare în mijloc de formă rombică, avînd pe laturile chenarului imprimate cifre romane de la I — XII. În mijloc este montat un ax cu un scripete cu lanț prevăzută cu o mică contragreutate din plumb și un flotor. Se turna apă în primul bazin aproape de limită, unde era și flotorul, iar în partea de jos a bazinului superior se afla un dispozitiv cu o țevă mică prin care se scurgea apa în cel de-al doilea bazin, lent, în timp de 24 ore. Odată cu lăsarrea nivelului apei se lăsa și flotorul care trăgea după sine lanțul ce aluneca pe scripete punînd astfel în mișcare axul cu acul orar. De reținut că acest ceas indica numai orele și că trebuia încălcat cu apă în fiecare dimineață sau seară. Contragreutatea de la capătul lanțului avea menirea de a contrabalansa greutatea flotorului, în special cînd flotorul și lungimea lanțului trecea de mijlocul vasului. Ca amănunte exterioare ceasul are: pe o placă metalică montată dedesubtul cadranelui sînt imprimate în limba engleză următoarele: „Time passeth Charles Rayner of Londin fecit 1654”. Pe bazinul superior este imprimat un desen ce reprezenta o moară de vînt, iar pe bazinul inferior stema Angliei cu următoarea inscripție: „Dieu et mon Droite” (fig. nr. 6).

Ceasul poate fi pus în funcțiune și constituie o piesă demnă de a fi cercetată în complexul ceasurilor cu apă sub aspect tehnic și istoric.

Folosirea roții hidraulice în măsurarea timpului

Mestesugul morăritului în antichitate nu este bine cunoscut, iar progresele tehnice în acest domeniu aveau la bază roata hidraulică ce era pusă în mișcare de către un debit de apă, puțînd la rîndul ei prin angrenaje simple să învîrtească roțile de piatră necesare la zdrobirea boabelor.

Sistemul morilor de apă a fost aplicat și în ceasornicărie. Primele ceasuri cu apă care funcționau pe principiul roții hidraulice au apărut în Alexandria (Egipt), aproximativ cu 200 de ani î.e.n. Inventatorul unui asemenea ceas s-a numit Ktesibios, grec de origine, căruiu îi plăceau foarte mult mașinile puse în mișcare cu ajutorul apei, singurele forțe mecanice utilizate în acele vremuri fiind vîntul și apa. Ceasul trebuia să se „întoarcă” de la sine atît vara cît și iarna, să poată arăta precis timpul — de remarcat că durata unei ore se schimba pe atune în fiecare zi și ca atare Ktesibios trebuia să țină seama și de acest amănunt.

Descrierea ceasului: pe o coloană, orele erau însemnate prin cifre romane și arabe. Cifrele romane arătau orele din timpul nopții, iar cele arabe, orele din timpul zilei. Cadranel erau sub formă de abac. Acul acestui ceas era înlocuit printr-un bețișor pe care-l ținea în mînă un amoraș ce stătea pe un tub (flotor). Tubul ieșea singur din interiorul ceasului și puțin ește puțin ridicat pe amoraș pînă spre virful coloanei, iar împreună cu amorașul se mișca și acul ceasului, bețișorul, arătînd (indicînd) astfel orele. Se subînțelege că amorașul înainta de jos pînă în virful coloanei în 24 de ore. După aceea cădea la picioarele coloanei, de unde își reîncepea

urcusul. Orele în aceste vremuri erau de marimă diferite, după anotimpuri. De aceea pe coloană (pe abac) erau însemnate 12 cadrane — cîte unul pentru fiecare lună a anului. Coloana făcea o mișcare de rotație foarte lentă, astfel încît bețișorul amorașului să arate tocmai cadranel potrivit. În partea opusă a coloanei se găsea statueta unui alt amoraș înaripat, care tot timpul vărsa lacrimi amare, regretînd „după timpul pierdut”. El primea apa printr-o țevă și o risipea sub formă de lacrimi. Picătură cu picătură, lacrimile amorașului îi cădeau la picioare, iar de aici, printr-un tub special, se scurgeau într-o cutie îngustă unde se găsea o plută de care era fixat acul tub pe care stătea amorașul cu bețișorul. Pe măsură ce apa se aduna în cutie, plută se ridica și odată cu ea amorașul cu bețișorul. În momentul în care amorașul ajungea sus și virful bețișorului se oprea în dreptul cifrei XII, apa din cutie se scurgea printr-o țevă în spirală, astfel încît plută, nemăfiînd susținută de apă, cădea la fund și odată cu ea și amorașul. Începea o nouă zi și amorașul pornea din nou la drum. Din nou curgea apa din țevă și din nou se elimina prin țevă în spirală. Problema ce se punea acum era mișcarea coloanei în jurul ei. Din țeva în spirală, apa trecea la o roțiță ca de moară (deci este vorba de o roțiță hidraulică), care, mișcîndu-se, făcea să se rotească altă roțiță cu dinți. Această roțiță apuca (prindea) dinții altei roțițe, silînd-o să se învîrtească. Iar această roțiță învîrtea la rîndul ei o altă roțiță cu dinți, a treia și aceasta pe a patra. Astfel, cu ajutorul a patru roțițe cu dinți, acea roată de moară făcea să se miște o osie de care era fixată coloana. La fiecare 24 de ore, apa se scurgea prin țeva în spirală, învîrtea puțin roțița de moară, iar din această cauză se învîrtea încet și coloana. În timp de un an de zile, ea făcea o rotație completă, iar după trecerea acestui an, mișcarea începea de la capăt. Acest ceas cu apă, roțiță hidraulică și angrenaje intermediare, au fost instalate în templul lui Arsinoe (fig. nr. 7 bis).

După cum s-a constatat, roțița nu era altceva decît roata hidraulică cu palete (cupe) care era pusă în mișcare prin căderea picăturilor de apă asupra cupelor (paletelor) întocmai ca la moara de apă. Această roțiță hidraulică juca rolul principal în funcționarea ceasului cu apă automat. Deci un debit de apă constant aplicat asupra roții hidraulice făcea ca ceasul să arate exact timpul în fiecare zi și în fiecare anotimp.

Principiul roților hidraulice a stat și la baza altor ceasuri mai complicate, de renume mondial. Așa se explică și interesul marilor personalități ale istoriei pentru ceasurile cu apă.

Au trecut aproximativ șase sute de ani de la invenția lui Ktesibios, pînă cînd a apărut în Franța intila clepsidra, este vorba de un ceas trimis de regele Italiei, Teodorice, vecinului și aliatului său regele Burgundiei, Gondebaud. Regele Teodorice care își avea reședința în minunatul oraș Ravenna, așezat în sudul Italiei, avea un învățat și înțelept sfetnic cu numele de Boetius, care mai era pe deasupra și un iscusit mecanic. La porunca regelui, el a alcătuit tot felul de ceasornice care arătau nu numai timpul, ci și calea stelelor. Auzînd despre acest lucru, regele Burgundiei, Gondebaud — ce domnea în orașul Lyon — porunci să i se trimită lui Teodorice o scrisoare cu rugămîntea

să-i procure un ceas solar și un ceas de apă, care să arate și timpul și mișcarea stelelor. Ofertele pentru ceasurile cu apă se înmulțesc din an în an. Astfel, în anul 1761, regele Pepin cel Scurt primi ca dar din partea Papei de la Roma un ceas de apă, sau „de noapte” cum se spunea pe atunci.

Dar cel mai interesant ceas a fost cel trimis de către califul Harun-al-Rașid, stăpînitorul statului arab din îndepărtatul Bagdad, la Achen, regelui francilor, Carol cel Mare. Iată cum ne descrie sfetnicul lui Carol cel Mare, Eginhard, ceasul dăruit: un mecanism special pus în mișcare de apă arăta ora. La fiecare oră se auzea un dangăt. Cîteva bile de aramă, anume atitea de cîte era nevoie, cădeau într-un vas de cupru așezat la picioarele ceasului. La fiecare oră se deschidea una din cele douăsprezece ușițe ce duceau în interiorul ceasului. La amiază, din toate cele douăsprezece uși apăreau doisprezece mici cavaleri care închideau ușițe în urma lor. Mai avea acei ceasornic și alte multe lucruri minunate pe care francezii nu le mai văzuseră pînă atunci.

Am folosit numai cîteva exemple privind solicitarea pe plan internațional a ceasurilor cu apă care aveau la bază roata hidroaolică, justificînd încă o dată preocupările și interesul în acest domeniu.

Trebuie avut în vedere că trecerea de la clepsidrele cu apă la roți hidroaolice, deci și cu angrenaje, a constituit primul pas spre confecționarea ceasurilor mecanice.

Este interesant de știut că și în țara noastră s-au utilizat apa și roata hidroaolică în măsurarea timpului. În sprijinul acestei afirmații voi încerca

să prezint o instalație mai complexă din perioada 1934-1937, a unui ceas cu apă din satul Dumbrăveni, com. Buntești, jud. Bihor. Concepția și execuția ceasului cu apă îl spartine meșterului morar Gabor Gheorghe din aceeași localitate. Într-un debit de apă necesar morii, meșterul a montat o țevă de cea 2 țoli prin care lăsa să se scurgă cu o anumită intensitate apa asupra unei roți cu palete (roți hidroaolice), dîndu-i un impuls în plan vertical. Roata hidroaolică rotîndu-se continuu în plan vertical era prevăzută cu un ax la al cărui capăt era montată o roată pe jumătatea diametrului roții hidroaolice, ce transmitea cu ajutorul unei curele mișcarea de rotație mai departe la o altă roțiță prevăzută cu ax și cu o roată dințată, avînd montat dedesubt un sistem de furcă (anker) și pendul necesar uniformizării mișcării de rotație. De aici, cu ajutorul altor roțițe cu angrenaje și axe, mișcările din ce în ce mai lente sînt canalizate la minutare, putînd să indice ora și minutele pe un cadran care era montat pe unul din pereții din afara morii (fig. nr. 8).

Meșterul Gabor a motivat necesitatea unui ceas pe unul din pereții morii pentru a pune mai multă orînduală în prioritatea măcinatului, astfel ca cetățenii veniți la moară să-și poată economisi timpul mai bine. De menționat că ceasul cu apă descris mai sus a fost confecționat manual din lemn de către acest iscusit meșter, în cea. cinci luni de zile.

Aspectele tehnice cu privire la aceste genuri de ceasuri din antichitate, din epoca medie sau modernă prezintă o mare sursă de documentare pentru Muzeul ceasurilor din Ploiești.

BIBLIOGRAFIE

1. HENRY HAVARD, *L'Horlogerie*. Librairie Charles Delagrave. Cap. IV, Les clepsydres, p. 37-47
2. RICHARD MUHE, *Uhren und Zeitmessung*. Kleiner Katalog der Historischen Uhrensammlung Furthwangen
3. LOUIS FIGUIER, *Savants de l'Antiquité*, Paris, Librairie Internationale, 1906
4. JURGEN ABELER, *5000 Jahre Zeitmessung*, Wuppertal, 1968
5. TEODOR ROȘESCU, *Timpul și măsurarea lui*. Ed. științifică - București, 1965, p. 44-66
6. Acad. ȘTEFAN BĂLAN, Conf. Ing. IGOR IVANOV, *Din istoria mecanicii*, Cap. I, Ed. științifică, București, 1966
7. BARBU APELEVIANU, *Mori isecștite*, Ed. Ion Creangă, București 1973, p. 221-251
8. M. ILIN, *Poestea ceasornicului*, Ed. Cartea Rusă, 1949. Cap. Ceasul finitînă, p. 41-42
9. GABRIELA DONESCU, *Ora exactă*. Ed. științifică, București, 1964, p. 31-39
10. Cercetări asupra ceasurilor din expoziția de bază a muzeului.
11. Cercetări în zona jud. Bihor privind instalația ceasului cu apă.
12. Studiu pe teren în localitățile Sîrbu, Brașov, Sighisora, Tg. Mureș și Bistrița-Năsăud, privind mecanismele de ceasuri lucrate manual instalate în turnurile bisericilor și a altor edificii.

RÉSUMÉ

On présente des aspects de l'utilisation de l'écoulement de l'eau en tant qu'étalon de mesure du temps, surtout pendant l'antiquité et - toujours de cette période - le perfectionnement des horloges à eau, mais avec des engrenages, se basant sur le principe de fonctionnement des moulins à eau, donc de la roue hydraulique.

Le perfectionnement de ces horloges à eau avec engrenage, ayant comme principe de base la roue

hydraulique, a constitué le germe de ces montres mécaniques ultérieures.

On fait référence à un moulin à eau avec horloge, du district Bihor, ainsi qu'à une montre à eau, datant depuis 1654, de l'exposition de montres de la ville Ploiești, pièce originale produite en Angleterre.

On présente quelques esquisses et photos.



MUZEE DE PESTE HOTARE

Periplu arheologic și muzeologic în R. P. Chineză

Dr. ADRIAN RĂDULESCU

Deseori, în vorbirea obișnuită, se spune despre o țară că are sau nu „istorie” — aceasta, în funcție mai mult de izvoarele literare care au înlesnit o vehiculare mai intensă a numelui, tradițiilor și obiceiurilor aceluiași popor. Departe de a împărtăși acest punct de vedere, considerăm că tradiția istorică a unui popor o poate asigura cu succes chiar izvoarele nescrise, cele arheologice. În cazul Chinei, împrejurările economice, geo-politice și culturale au ajutat-o să intre foarte de timpuriu în arena istoriei, pe de o parte grație documentelor arheologice de epocă paleolitică, pe de alta datorită izvoarelor scrise. Nu se poate stabili cu certitudine eventuala anterioritate a scrierii chineze față de cea babiloniană sau egipteană, cert este însă că scrierea apare în valea marilor fluvii, lan Tze Kiang sau Huang Ho, foarte de timpuriu, în mileniul al II-lea î.e.n., de când datează miile de „oase de ghicit” sau „oracole”, cărora li se adaugă și inscripțiile pe piatră.

Se știe că unul dintre cele mai vechi centre de civilizație umană de pe pământ este cel de la Șu—Ku—Tien, unde resturile antropologice atestă viețuirea celebrului *Sinantropus pekinensis erectus*, încă de acum peste 500 000 ani. Apoi, în ordinea succesiunii cronologice, amintim descoperirile din China de nord la Șen-Si și San-Si, unde se atestă prezența omului de tip mai evoluat, cel de Neanderthal, apropiat însă ca fizionomie și trăsături somatice rasei mongolice. Cercetările în domeniul paleoliticului s-au intensificat în anii de după eliberare, ca de altfel pentru toate celelalte etape istorice.

Neoliticul acoperă aproape toate provinciile chineze. Inventarele unor așezări neolitice — rșnițe, unelte de piatră șlefuite (cuțite, topoare, virfuri de săgeți și lance etc.) arcul și săgeata, resturi de oase de animale, prelucrate sau nu — abundă în mai toate muzeele. Cel mai reprezentativ vestigiu însă îl constituie vasul ceramic cu trei picioare pentru gătit la aburi, de tip *Ti* sau cel de tip *Cui* cărora nu le putem găsi nici o similitudine în lumea europeană. În partea inferioară — pintecele vasului *Cui* se împarte în trei corpuri distincte

și alungite, cu virfurile în jos, asigurându-se astfel o mai mare stabilitate. Săpăturile de la Iang Șao sînt renumite pentru astfel de aparții.

Interesante sînt tipurile de locuințe neolitice, rotunde și rectangulare cu pereții din lut ars, reconstituite și în cadrul micului muzeu al Institutului de cercetări arheologice din Pekin, dar vizibile și „in situ”. În marile așezări care au fost degajate în mai multe părți ale Chinei și conservate prin adăposturi și amenajări făcute anume.

Descoperirile făcute în decursul anilor, demonstrează o puternică înflorire a metalurgiei și artei bronzului (sec. XIV—II î.e.n.). Vestigiile sînt de o mare varietate tipologică și funcțională: vase mici și cazane uriașe cu trei picioare, — unele pentru gătit și conservat hrana, altele folosite în scopuri rituale sau funerare; instrumente muzicale în forma unei suite de clopote, care prin lovire dau scara muzicală de la notele inferioare și pînă la cele superioare (de regulă 12 exemplare); arme, unelte și piese de harnașament; statui de oameni și de animale — dragonul, himera, monstrul înaripat etc. — iată numai cîteva exemple din uriașul bagaj arheologic care formează zestrea culturii tradiționale chineze, din epoca amintită.

În epoca bronzului se înmulțesc inscripțiile. Se cunosc chiar opere de mai mare întindere, adevărate surse de informații și reconstituiri istorice. Cartea Cîntecelor (Și-Tin), culegere de cîntece populare (sec. IX—III î.e.n.), cronică imperială — Analele de bambus (sec. XII—VIII î.e.n.) sau însemnările istorice ale lui Sema-Tien — toate oglindesc fapte istorice autentice, verificate și confirmate cu succes pe cale arheologică și epigrafică. Aceste izvoare sintetizează istoria Chinei începînd cu perioada mitologică a dinastiei Hia (2100—1600 î.e.n.) și cu aceea mai bine cunoscută a dinastiei Șang-In (1600—1122 sau 1027 î.e.n.). Din timpul dinastiei Șang-In datează peste 100 000 de oracole pe oase, locul predominant între stațiunile care au dat la iveală astfel de vestigii revenind orașului Anian, unde există un bogat patrimoniu al orașului de reședință al provinciei Hănan,

Lunga perioadă dominată de dinastia Ciou (1122 sau 1027—256 î.e.n.) este cadrul unor mari frământări politice, cu greu de urmărit în situația celor peste 20 de state independente care aspirau la supremație. Aceste lupte culminază între anii 770—221 î.e.n., în cadrul celor două epoci, a primăverilor și a toamnelor; și devin acute în așa-numita epocă a regatelor luptătoare, când se creează terenul favorabil pentru instalarea dinastiei Ts'in (221—207 î.e.n.), unificatoare fără.

Statul realizat de către primul împărat al acestei dinastii, Si Huang Ti, își menține ființa în limite mai mult sau mai puțin stabile, dar foarte întinse, până în anul 907. De atunci se succed alte dinastii mai puțin importante. Relevăm însă apariția și răspîndirea în perioada dinastiilor Wei de Nord și Sud (317—589 e.n.), a budismului și, în special, marelui impuls pe care îl dau artelor împărații vremii. Linia ascendentă a civilizației chineze este de constatat în special în timpul dinastiei Tang (618—907), când se consolidează statul cu capitala la Ceang-An; atunci, fenomenul asimilării unor influențe străine dă tentă aparte artelor. O revenire la originalitate — de aspect liric și impresionist la exterior — se datorează dinastiei Sung (960—1279), în ciuda numeroaselor războaie cu mongolii, care în ultimă instanță euceresc întreaga Chină, sub conducerea lui Kubilai Han. Mongolii, popor de nomazi, încă în stadiul patriarhal al evoluției istorice, vor fi dominați de cultura chineză, ale cărei inclinații spre decorativitate devin manifeste.

Celebră pentru uimitoarele mărturii de cultură materială este dinastia Ming (1368—1644), al cărei merit de a fi gonit pe mongolii demonstrează basoreliefurile de pe monumente funerare, desene și picturi, inscripții și documente literare etc., de o abundență înimaginabilă. Se creează astfel o dinastie națională cu capitala la Nankin, ceea ce are implicații în întreaga ființă a poporului chinez care trăiește o epocă de amară opresiune, dar și de mari creații artistice, arhitectonice, literice, dramatice, beletristice.

Dinastia manciuriană (1644—1911), ultima înainte de proclamarea Republicii chineze este dominată de împărații Tsing. Războinicii manciurieni vor fi repede asimilați — mai exact sinizați — meritul lor fiind acela de a încuraja artelor și pe artiști, făcând din nou reședință a imperiului chinez, Pekin, sediul în care evoluția artistică se manifestă pe planuri multiple.

Palatul imperial de iarnă din Pekin este în zilele noastre un splendid și imens muzeu, altădată reședință a dinastiilor Ming și Ting. A fost construit între anii 1406—1420 și în decursul existenței sale de peste 500 de ani s-a refăcut de mai multe ori. Palatul înseamnă un grup de pavilioane, cu 9.000 de încăperi, întins pe o suprafață de 72 ha, inclusiv grădinile, străzile și aleile care se îmbină într-o armonie perfectă. Ansamblul are două părți distincte: 1) partea anterioară cu trei mari edificii: Tai-Ho-Tien (sala armoniei supreme sau sala clopotelor de aur), Cloug-Ho-Tien (sala armoniei perfecte), Pao-Ho-Tien (sala armoniei prezervate) și 2) partea posterioară, compusă din Kien-Ting-Koug (Palatul purității cerești), Kiao-Tai-Tien (sala uniunii) și Kuen-Ning-Kug (palatul liniștii pămîntesti). Aceștia li se adaugă

șase palate la răsărit, șase la apus și în Houa Yuan (grădina imperială) — totul, un adevărat oraș.

Este cel mai frumos ansamblu arhitectural din Pekin. Aici constăți cu satisfacție ce înseamnă măiestria constructorilor în lemn, în ce constă caracterul esențial al arhitecturii chineze, care rezidă în *ting* — acoperișul cu marginile curbate în sus, sprijinite pe coloane. Uneori acest *ting* se multiplică în funcție de mărimea și înălțimea clădirii, cum este cazul renumitelor pagode unde fiecare etaj are un *ting*. Vu Men (poarta amiezii) este intrarea principală în palatul căruia poporul îi mai spunea „Getatea interzisă”, știut fiind că nimeni nu putea intra acolo, cu excepția demnitarelor. Se trece peste un mare pod de marmură — podul apelor de aur — care reunește de fapt cinci poduri aproape identice peste apa ce înconjură palatul. Intrarea este flancată de doi lei mari de bronz, stilizați după maniera chineză și de cîte două cazane imense, în care se ardeau plante miroitoare, în special lemnul de santal.

Pavilioanele își aveau funcțiile lor distincte: sala tronului, sala de primire, sufrageria, locuința imperială, locuința împărătesei, cea a favoritei etc. Mobilierul lor, fiecare obiect de ornament sau de strictă utilitate, acoperișul, flaponul, stîlpul din lemn, culorile în jocul lor viu, totul înseamnă chintesență artistică, sublimare a tot ceea ce a produs geniul creator al poporului chinez, reuniunea într-un singur punct a celor mai costisitoare elemente care desfată și încintă ochiul.

Astăzi, totul este dat în folosință publică. Unele pavilioane conservă vestigii antice de o rară valoare: vase de bronz, ceramică, un costum bărbătesc din plăcuțe de jad — de caracter funerar — ce datează din anul 130 î.e.n., prezentat și în sălile Muzeului de artă al R. S. România, în cadrul expoziției arheologice chineze din anul 1974; recipiente de parfumat încăperile, piese de harnașament, dragoni fini de aur, vase ceramice pictate cu motive geometrice, candelabre, arme, instrumente muzicale în forma unor plăci de piatră, ceramică smălțuită, oglinzi, tobe de bronz, monede de formă pătrată și găurite în mijloc, îmbrăcăminte de mătase etc. Totul este ornduit în succesiunea lor cronologică, dar și pe criteriul topografic, respectîndu-se specificul fiecărei provincii componente a R. P. Chineze.

Pavilionul consacrat în exclusivitate ceramicii și porțelanurilor demonstrează bogăția, originalitatea și măiestria acestui meșteșug, care evoluează ascendent din adîncă antichitate pînă azi cu produse de o varietate și o tipologie uimitoare. Multe dintre exemplarele expuse aparțin epocii neolitice — vase de tipul *Ti* și *Cui*. Cele de caolin cu motive ornamentale geometrice, incizate sau colorate, sînt de fapt porțelan primitiv, cu sau fără smalt — în special din perioada statelor combatante (480—221 î.e.n.). Unele dintre piesele din secolul X — XI amintesc vasele smălțuite de epocă Bizantină descoperite în așezările epocii din Dobrogea.

Porțelanul, de calitate și culori mai puțin atractive în primele secole ale erei noastre, ajunge să se impună apoi, atît sub forma unor bibelouri, statuete (cu predilecție cămile și cai) și recipiente diverse ingenios decorate policrom. Calitatea și preferința se judecă nu atît după epoca în care au

foșt realizate, ei după „cuptoare” — mai exact, după „atelieri”, fiindcă era o adevărată competiție în veacurile XII — XVII pentru produse de cea mai înaltă calitate. Între piesele, cum sînt vasele cu capac, de culoare galben-citron, cele decorate cu motivul des întîlnit al dragonului cu cinci ghiare se remarcă porțelanurile mandarinilor ale căror chipuri, în ipostaze diverse, se constituie în game ornamentale redade cu minuție și înalt simț estetic. De o mare atracție se bucură porțelanurile „coaje de ou”, foarte ușoare și aproape transparente. O categorie de mare preț o formează porțelanurile lapis-lazuli, aurite sau cele supranumite „coaje de portocală”, toate într-o gamă cromatică emoționantă.

Un ultim pavilion al palatului imperial de Iarnă grupează o uriașă cantitate de bijuterii și obiecte de aur: miniaturi de palate și pagode de tip chinezesc sau indian, între altele Pagoda cu păr (circa 100 kg), aparținînd unei împărătese din dinastia Ming; casete pentru sigiliile împărătești; clopote mari și mici folosite în scopuri muzicale, bețe pentru mîncat, pahare și cești constituite în servicii de băut; tablouri cu reliefuri realizate metaloplastie; sfeșnice, candelabre, cealnice etc. Apoi, bijuterii cu pietre prețioase într-o gamă infinită de forme și culori, obiecte de cult, paruri, diademe, coroane imperiale, costume de paradă aurite, mătăsurii brodate cu aur, piese de harnasament înrustate cu diamante, safire, rubine și alte pietre scumpe. Arme din colecțiile familiei imperiale: săbii și pumnale, cu tecele înrustate tot cu pietre prețioase sau cu fildeș și coral. În sfîrșit, compoziții statuare, lucrate în jad, între altele o imensă sculptură care redă un munte cu căsuțe, vegetație luxuriantă și oameni strecurîndu-se pe cărările dintre arbori. Pentru realizarea acestei piese care provine din orașul Si-Tian, au lucrat 13 artiști timp de 10 ani.

O prezentare chiar și relativ fidelă a marelui tezaur din Palatul de Iarnă ar constitui o inițiativă temerară, dar afirmația potrivit căreia arta orfevreriei înseamnă pentru maestrul chinez prilej de optimă manifestare a virtuților lor profesional-artistice este un adevăr incontestabil: rareori se poate concepe o artă de migăloasă și îndelungată muncă creatoare, pentru a impresiona prin calm, finețe și inegalabilă minuție în execuția tehnică.

Una din grotle complexului palatului de la Șu-Ku-Tien



Palatul de vară. În anul 1750 împăratul din dinastia Tsing, Kien Long (1736—1795) a amenajat splendidul parc Cîn I, ca după 100 de ani, în timpul celui de-al doilea război al opiumului să fie devastat de invadatorii. Meritul reconstrucției revine împărătesei Tai Și, în 1888, pentru care a alocat sume considerabile. Acum ei se numește, „Parcul liniștit”. Distrus din nou în 1900 este refăcut în 1903, de data aceasta extins pe o suprafață de 290 ha, din care peste 3/4 o ocupă splendidul lac Kun Ming. Construcția are 3 000 de săli, turnuri, pavilioane și pagode, toate întrecîndu-se în măiestrie artistică, aspectul lor general armonizîndu-se perfect cadrulul natural bine ales.

„Parcul liniștit” ocupă un deal înconjurat din trei părți cu apă. În centru se află cele trei clădiri: Palatul norilor, Turnul de tîmble al lui Buda și Templul marii înțelepciuni, care se aliniază unul în spatele celuilalt. De o parte și de alta, adaptate mediului ambiant, bogat în vegetație, apar construcții de utilități diferite, unele redade de însăși denumirea lor: Teatrul de vară, Poarta de est a palatului, Debarcaderul în forma unei mari bănci de marmură și altele. Sugestive și pline de farmec poetice, sînt denumirile unor construcții ca: Pavilionul de bronz, Teatrul pictat, Sala bunăvoinței și longevității, Pavilionul primăverii, Templul „Dragonul regelui” ș.a. Superbe sînt marile promenoare acoperite care se întind de o parte și de alta a Palatului norilor (unde se află și tronul imperial), urmînd țărmul lacului. Este în realitate un foarte lung portic, cu pilaștri de lemn laterali, care susțin un acoperiș pictat. Stîlpii de lemn roșii sînt în număr de 380, la intervale de 5 m unul de altul.

Pe insula pe care se află templul Dragonul regelui, se ajunge cu barca, de tip chinezesc, cu 10—12 locuri, dar la care vislește o singură persoană. De la marea templu, pe un pod de marmură frumos arcut, într-o scurtă plimbare, se ajunge la malul opus al lacului.

Marele ansamblu al Palatului imperial de vară este încă o mărturie a excepționalei arhitecturii, care evoluează în China între veacurile XVIII — XIX, geniul creator atîngînd culmile desăvîșirii. Un mare ansamblu unitar, sistematizat în conformitate cu gusturile și pretențiile virfurilor aristocrației, se adaugă tezaurului universal ca o chintesență a rafinamentului și exigențelor creatoare.

Muzeul de istorie se află într-o clădire imensă din inima orașului Pekin. El reflectă tematic, întreaga evoluție a Chinei, de la primele începuturi și pînă la 1 iulie 1921, data cînd se înființează la Șanghai, Partidul Comunist Chinez.

Suita exponatelor, variate și valoroase, departe de a putea fi descrise, repetă în chip analog partea de preistorie, istorie veche și feudală din Palatul imperial de Iarnă, evoluția culturii materiale și spirituale a poporului chinez. Pe tot circuitul se accentuează pe acele momente-cheie din istoria mai veche și mai nouă a Chinei, în cadrul cărora lupta poporului a marcat reale progrese în toate domeniile de viață. Surpriza crește în intensitate cînd unele capitole de istorie a științei, tratate în istoria europeană printr-o anumită optică, se relevă în muzeul din Pekin cu totul inedit: praful de pușcă însoțea în vitrină și țeava de pușcă

și mici țevi de tun. Tiparul știm că este o invenție a lui Gutenberg (1400–1468) datată pe la 1440. Chinezii însă practicau multiplicarea prin tipare cu litere fixe, cu mai bine de un secol și jumătate mai de timpuriu.

Un om-manechin, din lemn, cu mil de puncte pe el, aflat în muzeu, servea de bună seamă celor ce deprindeau acupunctura, această misterioasă și complicată metodă de vindecare a suferințelor omenești, a cărei practică are în China peste 2 000 de ani.

Sînt impresionante acele sectoare din muzeu în care se reflectă prin exponate — documente scrise, unelte, arme etc. — lupta împotriva oprîmării de clasă și a invadatorilor străini. Și ca să exemplificăm: este suficient să ne referim la epoca modernă, cînd războiul opiuului de la mijlocul sec. al XIX-lea a însemnat o grea încercare pentru China; la răscoala Taipinilor (1850–1864) și la cea a boxerilor, la momentele grele ale războiului cu puterile imperialiste (1900).

Este o expunere modernă — de altfel și muzeul este o creație nouă — cu respectarea strictă a unui plan tematic în care narațiunea istorică este perfect inteligibilă grație excelențului material selectat nu numai după criteriul estetice, ci și după necesitatea ilustrării fidele a unor capitole nodale din istoria chineză. Vitrinele, panourile, dioramele, stativetele și întregul mobilier este realizat în chip adecvat scopului, fără simetrie și identități. Totul dă nota de originalitate și realizează efecte educative puternice.

La nord de Pekin, la circa 50–60 km, se află unul dintre cele mai mari monumente arheologice ale lumii în general și ale Chinei în special: *Marele zid chinezesc*, unic în genul său ca obiectiv, înălțare, structură și funcționalitate. Terasa Norilor — un fel de „arc de triumf” — în realitate un turn de observație lângă localitatea Ciu Jun Cuen, a fost construită în anul 1345, în timpul dinastiei mongole Yuang peste unul dintre multele turnuri care au stat la originea marelui zid.

Deasupra turnului, o terasă largă îți dă posibilitatea să admiri peisajul verde al Munților Pa-Ta-Lin, pe care nu departe șerpuiește marele zid de la est către vest, respectînd pantele și coamele înălțimilor montane. De fapt nu este un singur zid, ci mai multe, în unele locuri 2–3, dublarea sau triplarea lor fiind dictată de condițiile topografice și strategice ale epocii. Ele formează însă o singură unitate. Zidul a fost construit în sec. al IV-lea î.e.n., imediat după marile atacuri ale hunilor, pentru a preveni invaziile acestora, în special, și ale altor neamuri din nord, în general. Apăra nordul Chinei pe o lungime de circa 6 000 de km (12 000 li; un li = 0,500 km) unind cele două localități de la extremități, respectiv la vest Gia lu Cuan și la răsărit Șan Hai Cuan.

Inițial nu a fost vorba de un zid propriu-zis, ci de turnuri de apărare și de observație risipite în munți. Inițiativa unirii acestor turnuri printr-un zid continuu — așa cum dealtfel aveau orașele, palate imperiale sau ale demnitarilor — aparține împăraților din epoca regatelor luptătoare (480–221 î.e.n.). La început structura lui a fost din pămînt și piatră. Au urmat în decursul veacurilor, refaceri în timpul dinastiilor Ciou (227–207 î.e.n.), Han (206 î.e.n. — 220 e.n.) și



Zidul chinezesc cu turnuri, în punctul de pornire a turiștilor

Tang (618–907 e.n.). Meritul de a-l fi refăcut aproape în totalitate în piatră și cărămidă, revine dinastiei Ming (1368–1644), adică în forma pe care o moștenesc astăzi chinezii. Într-adevăr, la exterior este făcut din blocuri de piatră sau din cărămizi de mari dimensiuni, iar miezul concentrează o mare masă de piatră informă amestecată cu pămînt — deci fără un liant. Are o înălțime de 6,60 m — oarecum constantă — cu lățime la bază de 6,50 m; în partea superioară se mai îngustează ajungînd la 5,5 m. Deci, în secțiune verticală, obținem un trapez. Deasupra, încadrat de parapete cu creneluri, rămîne un larg interval, frumos pavat, pe care se puteau mișca soldații. Cu toate că este zonă muntoasă, posibilitățile de observație la nord sînt foarte mari ca să nu mai adăugăm că semnalizarea prin focuri aprinse pe turnurile care se repetau la distanțe de circa 100 m, înlesneau o alarmare rapidă și de efect.

Se spune că la construcția zidului ar fi participat un număr de circa 2 000 000 de oameni: soldați, prizonieri, infractori. Datele nu sînt controlabile. Oricum, efortul a fost uriaș. Mai multe principate din nord au luat parte la construcție: len, Cine Cin etc. și nu într-un interval de timp anume, dat, ci în etape succesive, repetate la intervale mai mari de timp. Partea de zid restaurată azi, reprezintă o lungime de peste 7 km, unde turismul atrage milioane de oameni anual.

La poalele unui lanț muntos, orientat nord-est — sud-vest, de-a lungul șoselei ce duce la Pekin, se întind 13 mari tumuli, *cele 13 morminte din dinastia Ming (1368–1644)*, de dimensiuni impresio-

nante, care ascund tot altele-morminte. În momentul în care îți se comunică vizita aici, ai impresia că vei vedea într-adevăr 13 morminte. În realitate nu s-a cercetat și nu este posibil de văzut decât unul: mormintul celui de-al treilea împărat, Van Li, din dinastia Ming. El a trăit 58 de ani (1573—1620), din care 48 l-a consacrat domniei. Construcția palatului subteran a durat 6 ani, adică între 1584—1590, și a costat atunci 400 000 kg arginți, fără să se pună la socoteală munca gratuită a celor 30 000 de țărani.

O mare alee conduce către construcția cu dublu *ting* care adăpostește stela funerară. Înălțată de 6—7 m, din granit negru, piatra scrisă în caracterele chinezești ale epocii — scriere ideografică asemănătoare cu cea întrebuințată azi — redă pe scurt viața, faptele de arme, evenimentele și tot ceea ce ar fi demn de reținut relativ la defunct. Aleea largă este flancată de statui uriașe, cioplite în granit, care prezintă elefanți, cămile, lei, dragoni și în apropierea stelei chipurile demnitarilor: într-o parte pe cei laici și militari, în cealaltă pe clerici — toți în costume de epocă.

Dineolo de adăpostul stelei se adâncește lent intrarea în subteran, printr-un coridor captșuit cu piatră, tencuită și pictată. Palatul funerar are 87,34 m lungime și se compune din trei săli succesive, între care una centrală cu un imens tron de marmură și câteva scaune rotunde în față; la dreapta și la stânga, intrări în săli mai mici: cavouri favorite. Ultima încăpere este destinată sarcofagului imperial, din marmură albă, cu gravuri tipice chinezești, din care nu lipsește animalele fantastice — monstrul, himera, dragonul — într-o înălțime strict legată de concepțiile religioase.

Cît privește lucrurile scoase din acest cavou, toate sînt expuse în muzeul din apropiere: o construcție nouă în maniera arhitectonică tradițională, tot cu dublu *ting* și cu săli spațioase pline de obiecte ale tezaurului funerar, sau din cele de care, potrivit practicilor religioase, defunctul ar fi avut nevoie în viața subpămînteană. Aceasta spre satisfacția contemporaneității care pe această cale are posibilitatea să contemple monumente de artă și artizanat de la sfîrșitul secolului XVI și începutul celui de-al XVII-lea.

Cele „13 morminte” se înscriu ca obiectiv muzeistic și turistic de talie universală, în marea rețea a monumentelor conservate potrivit opticii moderne chineze, cu o valoare care îndreptățește mîndria lor patriotică, relativă la valorificarea tradiției culturale și istorice.

La o distanță de circa 50 km sud-vest de Pekin, într-un peisaj în care se îmbină dealul și cîmpia, se află localitatea Șu-Ku-Tien. Orașelul avea să devină renumit încă din 1918 cînd, întîmplător, în peșterile din apropiere s-a descoperit primul craniu de om-maimuță. Nu mult după aceea, între 1921—1927, ocupanții japonezi fac săpături în unele din cele cîinci peșteri suprapuse ale muntelui omonim. Tot ceea ce s-a scos la lumină, a luat calea Japoniei. Săpăturile sînt reluate de către chinezi între anii 1934—1937; datele obținute au stîrnit interesul lumii științifice mondiale,

motiv pentru care chiar monarhul-arheolog a Suediei, Gustav al VI-lea Olaf, a vizitat grotel de aici.

În anii de după eliberare se fac mai multe cămpanii de cercetări, pe de o parte pentru a se îmbogăți cunoștințele științifice legate de antropogeneza, pe de altă parte pentru a se reconstitui patrimoniul muzeal național.

În peșterile de la Șu-Ku-Tien au fost degajate 6 (șase) calote craniene aproape complete, mai mult de 150 de dinți, fragmente de oase ale membrilor reprezentînd circa 40 de indivizi de vîrstă și de sex diferite. De asemenea, s-au găsit zeci de mii de unelte de piatră, straturi înalte de cenușă și oasele fosilizate a mai mult de 100 de specii de animale. Bogăția descoperirilor întrece orice așteptare.

Spuneam că cel mai vechi om de aici numără peste 500 000 de ani — deci, de vîrsta pleistocenului inferior. A trăit într-o ambianță prielnică, creată de mediul natural geografic. Dealuri și munți în care trăiau animalele sălbatice (tigri cu dinți-sabie, elefanți cu colți dreupți, mistreți, căprioare, rinoceri), cîmpii cu ierburii în care pășteau cai, antilope, căprioare cu botul gros. În peșteri trăiau ursul, hiena și bursucul. În lacuri, mlaștini și rîuri existau bizoni, vidre, castori uriași. Hrana și adăpostul erau asigurate. Urmele fosile ale tuturor acestor animale sînt astăzi prezente în muzeul stațiunii. Unele din piatră, formeză de asemenea, una din podoabele cele mai de preț ale instituției muzeale. Omul-maimuță de tip Șu-Ku-Tien, știa să facă unelte din piatră de tip cheleean timpuriu, din gresie, cuarț, cuarțit, roci vulcanice, corneiană, cretame, toate pentru doborîrea copacilor, jupuirea animalelor, tăierea cărnii; știa să folosească și să întrețină focul, fapt dovedit de grosimea straturilor de cărbuni și de cenușă descoperite în peșterile complexului din muntele „Osul de Dragon”.

Date circuitului turistic, peșterile aflate în diferite poziții și înălțimi sînt legate între ele prin scări și alee amenajate, au îngrădături și grilaje care permit sau nu intrările, sînt prevăzute cu indicatoare și texte explicative care lămurire vizitatorul indiferent din ce colț al lumii vine. Totul constituie un model și o lecție de conservare pe loc a unei așezări paleolitice, insolite.

Respectul pentru trecutul istoric, atît de bine oglîndit în monumentele de artă, arheologice și arhitectură din R. P. Chineză, devine concludent și manifest atunci cînd, pe parcursul unui itinerar nu prea lung în comparație cu imensitatea țării, faci cunoștință cu obiective conservate „in situ”, indiferent de dimensiunile lor. Marele zid chinezesc restaurat pe o lungime apreciabilă; Palatul funerar din complexul celor 13 morminte ale dinastiei Ming, preservat în condiții tehnice moderne; ansamblul paleolitic de la Șu-Ku-Tien etc., etc. nu sînt decât cîteva exemple culesse din uriașul patrimoniu cultural chinez în care s-au investit sume și energii considerabile, ca să se pună, în maniera schițată, în circuitul monumentalistic și turistic al țării. Este o acțiune a regimului comunist, fidel celor mai elevate tradiții culturale ale poporului care a creat astfel de valori — acțiune îndreptățită și justificată de poziția proeminentă pe care China o ocupă în cadrul civilizației universale.

Prezentînd Muzeul național al monumentelor franceze nu urmărim a face doar o simplă descriere a acestui muzeu. În fond, aceste rînduri se doresc a fi o pledoarie pentru o idee, o idee pentru care țara noastră — cu mulțimea monumentelor sale de arhitectură, cu semeția cetăților sale, cu delicatețea culorilor amestecate savant în frescele Voronețului — ar reprezenta poate terenul cel mai fertil în care ea ar putea fi semănată. Dar asupra acestui adevăr am vrea să revenim mai jos, după ce — sperăm — vom reuși să proiectăm imaginea aceluși fascinant și ulmitor muzeu de pe malurile Senei: Muzeul monumentelor franceze.

Deși — după cum vom vedea — ideea creării acestui muzeu s-a născut la sfîrșitul secolului trecut, Muzeul monumentelor franceze este unul dintre cele mai moderne muzee ale Franței. Poate această afirmație să pară exagerată pentru un public mai puțin avizat, pentru care un muzeu modern este un muzeu dotat cu ultimele realizări ale tehnicii, ca aparatură electronică de ghidaj și supraveghere, celule fotoelectrice și imagini tridimensionale sau cu comodități luxoase de genul scârilor rulante și a fumaarelor fastuoase. Nu acestea caracterizează muzeul de care ne ocupăm. Nouă în esență și modernă în realizare este ideea.

Înainte de a intra în amănunte, iată în cîteva cuvînte despre ce este vorba. În interiorul palatului Trocadero, în spațiul grandios oferit de trei nivele, sînt expuse la scară naturală copile (subliniem copile și nu reconstituirile) de o magică identitate a majorității marilor monumente de arhitectură, a unor statui, vitralii și fresce celebre în Franța și în lume. Două lucruri pot fi remarcate din primele secunde, de la primii pași: în primul rînd proporțiile „pieselor” expuse. Într-adevăr, așa cum am afirmat deja, se păstrează proporțiile naturale. Incredibil, căci dacă putem accepta ideea pentru o statuie evestră chiar, cum oare o vom putea accepta pentru o catedrală? Și totuși aceasta este realitatea: se renunță la turle, la cupole, dar mărățele fațade romanice, gotice,

renescentiste sau baroce se înalță în întregime, în toată măiestruoasa lor măreție, sub bolțile înalte ale acestui palat, purtînd pe suprafața lor reprezentările în alto sau basorelief a sute de personaje imaginare sau reale a căror nume s-au mai păstrat sau au pierit sub picia sutelor de ani.

Cel de-al doilea fapt ce uimește pe vizitator este magia prin care gipsul, rășinile, culorile, toate amalgamate, se pot transforma în „lemn”, în „bronz”, în „marmură”, totul creînd iluzia realului într-o așa de fantastică măsură încît, oricît ești de avizat, cînd te afli în fața unei porți de lemn, ești sigur că s-a făcut o concesie și de astă dată s-a folosit pentru copie lemnul, lovești cu degetul și constăți gipsul, dar experiența nu te ajută, căci cînd te afli în fața următoarei piese, o mare fațadă de piatră, ești convins că acum a fost cioplită piatra, constăți că te-ai înșelat și de data aceasta și totuși, aflîndu-te cîtiva pași mai încolo în fața unei statui de bronz, la care zărești palina verzeie a timpului, fragmentele rupte pe suprafața cărora degetele sînt asprimea sgrumăturilor metalici, din nou simțurile îți spun: totuși de data aceasta este bronz. Și desigur nu este adevărat.

Ideea creării unui astfel de muzeu a aparținut celebrului arhitect Viollet-le-Duc, unul dintre primii specialiști din lume care au susținut ideea creării unei organizații menite a salva și proteja monumentele de arhitectură. Un raport, pe care Viollet-le-Duc l-a adresat doar cîteva luni înaintea morții sale * Ministerului Instrucțiunii Publice, sugera crearea unui muzeu al sculpturilor cu ajutorul unor mularje. Dar abia în 1937, cu ocazia Expoziției internaționale, se deschide acest muzeu așa cum l-a preconizat marele arhitect francez **. Cu vremea, prezentarea a urmat o clasificare cronologică și regională.

Astăzi, muzeul posedă două mii de mularje și cinci mii de metri pătrați de copii după fresce. Aceste piese dau imaginea arhitecturii și picturii murale franceze, începînd cu primele monumente creștine și sfîrșind cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

Sint prezentate atelierelor regionale ale sculpturii romane din Languedoc, din Poitou, Bourgogne, Auvergne, Roussillon și Provence. Sint expuse cronologic sculpturile gotice ale catedralelor, statuile regilor de la Chartes, cele de la Amiens, diferitele statui ale Fecioarei, de la Notre-Dame de Paris pînă la cele din Rouen. A doua parte a epocii feudale se caracterizează prin accentul pus pe sculptura funerară și pe portret. Trezind peste sculptura modernă care se află la cel de-al doilea etaj, să ne oprim cîteva momente la etajul al treilea al muzeului: este prezentată aici evoluția picturii murale, de la arta romană pînă la începutul secolului al XVI-lea.

Etajul trei, impresionează în special prin aceea că îl face pe vizitator să intre în interiorul catedralelor, bisericilor, capelelor, să audă parcă în trapeza unei mănăstiri glasuri ale unor călugări care nu mai sint, sau în marea sală a unui castel feudal privind „grinzile afumate de vreme” să simtă umbre și să perceapă zăngănitul de arme care s-a stins de mult. Să trecem împreună prin marele coridor *** al mănăstirii Saint-Savin-sur-Garteme (Vienne), al cărui tavan în semi-cilindru a fost pictat în întregime în jur de 1100****, și să ajungem la Cripta din Tavant, monument datînd din sec. XII. Aici, de la splendidele siluete umane și pînă la ciobiturile cărămizilor, de la sculpturile capitelor celor opt scunde coloane de piatră și pînă la petele de mușcal de pe pereții monumentului original, totul este redat în acea uimitoare identitate ce spunem că parcă ține de magie. Dar pareă fără să vrem, vizitînd acest monument, gîndul ne poartă pe sub bolții scunde ale „bisericii de eretă” de la Basarabi-Murfaltir, pe care trăitorii pămîntului românesc o construiau prin al zecelea secol al erei noastre și începem a visa la transpunerea ei sub bolțile unui mare muzeu românesc. Aceleași sentimente ne învoldurează amintirile și gîndurile cînd pășim în interiorul capelei de la Berzé-le-Ville, datînd din sec. XII peste frescele căreia mintea noastră așterne poate culorile din pronaosul bisericii Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș.

Să revenim în holul muzeului unde putem vedea vitraliile secolului al XIII-lea, secol în care arta vitraliilor franceze a atins apogeul.

Deosebit de remarcabil este acest muzeu și prin elementele sale anexe, elemente care au făcut din el nu numai un centru de seamă de cultură, dar și „un instrument de lucru” de o valoare inestimabilă.

Astfel, în primul rînd muzeul posedă o vastă documentație asupra sculpturii franceze. În ceea ce privește documentația referitoare la pictura murală — așa cum ne confirmă conducerea muzeului — ea este atît de mare și importantă încît este fără echivalent și nu poate fi găsită în altă parte.

În al doilea rînd sintem informați asupra colecției de releeve a picturilor murale. Colecția a fost înepuțată de Prosper Méricme și cuprinde astăzi circa 2 000 de releeve.

Se adaugă dosarele de studiu pentru fiecare din picturile amintite. Ele cuprind toate rapoartele, corespondența, rezultate ale cercetărilor, experiențelor referitoare la conservare etc. Aceste dosare sint clasate în ordinea alfabetică a comunelor și apoi a monumentelor, pentru fiecare din aceste localități. Se alătură dosarele fotografice corespunzînd celor de studiu. Înepute doar de 20 de ani, aceste dosare cuprind 15 000 fotografii alb-negru și 3 000 fotografii color de mari dimensiuni.

Un alt element este constituit din fișierul bibliografic țînut la zi cu o mare scrupulozitate. Fișierului bibliografic i se adaugă un fișier cronologic.

Să amintim și repertoriul iconografic, în care diferitele subiecte sint clasate pe baza unui „cuvînt tipic” de bază („Fecioara cu pruncu” de pildă) după care se trece la sub-tipurile componente. În fine, desigur, la toate acestea se adaugă o vastă bibliotecă specializată. Adăugăm faptul că în localul muzeului funcționează deja un centru de cercetări în domeniul restaurării.

Ar mai fi poate de amintit ceea ce conservatorii acestui muzeu, ca și prospectele oferite publicului, numesc: „perspectivele muzeului”. Ni se vorbește de pildă de crearea unei secții de arhitectură, realizată cu ajutorul machetelor de foarte mare detaliu, secție menită în concepția organizatorilor de a pune în valoare „semnificația gramatică decorativă” și a o face accesibilă publicului prin procedee sinoptice. Ni se spune, de asemenea, că o parte din aceste machete au fost deja realizate la „Centrul de cercetări privind monumentele istorice”.

Sint de menționat și cîteva lucruri referitoare la pregătirea unui echipament al a unui program audio-vizual cu ajutorul căruia colecțiile muzeului vor fi situate în cadrul lor original, prin care se înțelege cadrul natural, urban, istoric. Aceasta înseamnă pentru unii modernizarea acestui muzeu. Pentru noi înseamnă doar elemente în cadrul unui muzeu deja modern. Și dacă nu ne-ar fi frică de expresie, ne-am permite a adăuga: a unui muzeu care va fi veșnic modern.

Nu dorim să minimalizăm cu nimic dificultățile tehnice ce se interpun în calea realizării la noi a unui astfel de muzeu, dar nici nu trebuie să le exagerăm. Considerăm că o țară pe teritoriul căreia se ridică, la malul Pontului Euxin templul grec de la Histria, cetatea bizantină de la Păcuiul lui Soare, cetățile transilvănene și palatele brîncovenesti, Biserica Neagră de la Brașov și castelul de la Bran, Curțile domnești de la Tirgoviște și Suceava, migala sculpturii în lemnul ușilor de la Snagov, sau în piatra Trei Ierarhilor și a bisericilor de la Curtea de Argeș, acele minuni de culori care străbat și ai areul unui cercurub în întregul spațiu, de la frescele de la Argeș, pînă la cele ale Voronețului, o astfel de țară spunem poate să creeze pentru oameni posibilitatea cuprinderii tuturor acestor minuni ale inimii și minții românești în același loc și sub o aceeași privire.

NOTE

* 17 sept. 1879

** Muzeul monumentelor franceze a înlocuit Muzeul sculpturii comparate, care se deschisese în 1882 în cele două aripi ale vechiului palat Trencaduro

*** Lung de 37 m și lat de 7 m

**** Copia se datoroște artistului Paul Moras și a unui grup de alți artiști

În capitala Suediei, situat în apropierea celebrului muzeu etnografic în aer liber Skansen, se află un muzeu deosebit de interesant, atât prin tematică, cât și prin modul de realizare. Este vorba de *Muzeul vasului militar Wasa*.

În anul 1628, în dreptul portului Stockholm s-a scufundat unul dintre cele mai mari și mai bine dotate vase de război suedeze existente la epoca respectivă. Documentele vremii care au consemnat catastrofa și care au ajuns până în zilele noastre, nu oferă indicații precise asupra punctului unde vasul a fost înghițit de apele mării.

Ținând cont de faptul că recuperarea relievei însemna un câștig deosebit pentru patrimoniul istoric național, specialiștii suedezi au întreprins îndelungate și temelnice cercetări pentru stabilirea locului unde s-a produs catastrofa, găsirea

și aducerea la suprafață a vasului. Într-o primă etapă au fost investigate toate sursele de informație care conțineau date privind dispariția vasului Wasa și hărțile de epocă ce prezintă malurile și rada portului Stockholm în sec. al XVII-lea. Rezultatele obținute au fost apoi utilizate pentru observații directe și măsurători în zona maritimă presupusă a fi locul unde vasul s-a scufundat. S-a ajuns astfel la stabilirea unui perimetru unde era posibil să se afle relieva. În cadrul celei de-a doua etape s-au efectuat numeroase cercetări de arheologie marină care au dus la descoperirea vasului. A urmat o a treia etapă în care relieva a fost degajată de stratul de nisip și plante ce o acopereau, au fost aduse la suprafață toate materialele găsite în interiorul ei sau risipite în jur, ca

Cavaler în armură cu viziera ridicată — sculptură în lemn



Recipient pentru păstrarea mîncării calde

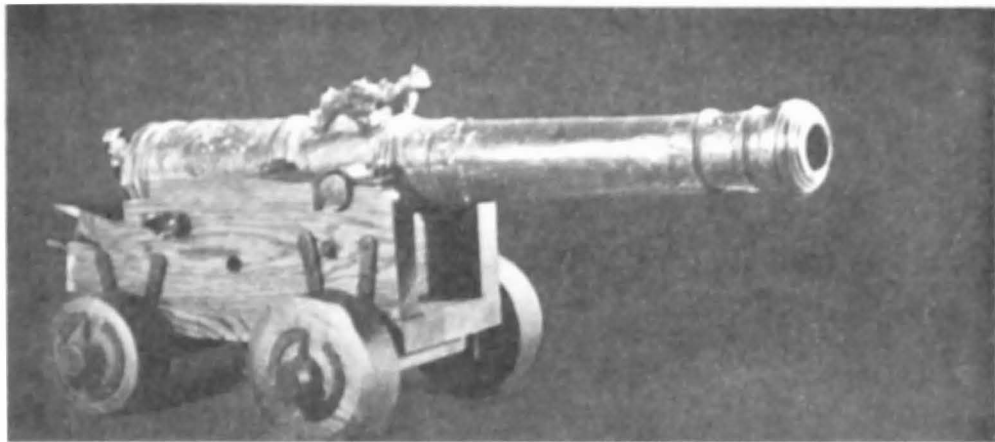


urmare a catastrofei și în final ridicarea la suprafața apei a vasului însuși.

Operațiunea de salvare a relievei, extrem de interesantă și totodată dramatică, s-a încheiat complet în anul 1961. La ea au participat numeroși istorici, arheologi, ofițeri de marină și personal tehnic de specialitate din portul Stockholm. Acestor forțe le-au fost asociate o serie de utilaje speciale.

Prezentarea vasului relieva — unic în Suedia — marelui public a ridicat și ea numeroase probleme care au fost rezolvate cu succes.

Luîndu-se în considerare valoarea și mărimea vasului, s-a socotit indicat să se creeze o unitate muzeală nouă care să prezinte în exclusivitate relieva, istoricul și piesele ce s-au găsit în preajma



Model de tun - greutatea piesei originale fiind de 24 puduri, iar bătăia de 1600 farzi

și interiorul ei. Pentru această soluție a pledat și un alt factor — acela al conservării vasului. Timp de aproape trei secole și jumătate vasul *Wasa*, realizat, cum era și normal, în cea mai mare parte din lemn, a stat acoperit de apă. Expunerea într-un mediu uscat ar fi dus la rapida sa distrugere. Era necesar să se asigure un mediu umed apropiat de acela în care vasul stătuse atît timp. Formula realizată este deosebit de simplă și eficientă. Mai întîi vasul a fost așezat pe o platformă specială ancorată la tărîm al mării, iar apoi s-a înălțat o hală care a înglobat în centrul său relieva plasată pe platformă. Hala a fost dotată cu instalații speciale care proiectează permanent din mai multe părți, asupra vasului, jeturi fine dintr-o soluție conservantă, menținînd la suprafață și interiorul acestuia umiditatea necesară. Pentru vizitare, pereții halei au fost prevăzuți pe toată lungimea lor cu o pasarelă ce permite observarea vasului din diferite poziții și de la mai multe nivele.

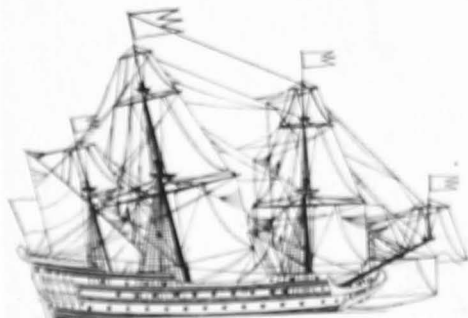
Pendicular pe extremitățile halei care adăpostește relieva au fost construite două pavilioane, creîndu-se astfel un careu.

Un pavilion a fost destinat prezentării istoricului vasului *Wasa* cu unele referiri la dezvoltarea

flotei comerciale și de război a Suediei, în decursul secolelor, și etalării pieselor găsite în preajma sau în interiorul relievei. Istoricul vasului este însoțit de prezentarea unor fotografii ce reproduc imagini după stampe de epocă, hărți, schițe (redînd structura vasului, numărul de catarge, lopeți etc.) și picturi. Vasul *Wasa* a fost deosebit de frumos decorat cu sculpturi în lemn în tradiția corăbiilor vîkingilor. În special la prora și la pupa erau fixate asemenea sculpturi. O parte dintre acestea, adevărate opere de artă, recuperate în urma acțiunii de scoatere la suprafață a relievei, sînt expuse pe podiumuri și panouri. În vitrine sînt prezentate diverse obiecte găsite în interiorul vasului: recipiente de ceramică, flacoane pentru păstrat lichiorul (cele mai vechi cunoscute pînă în prezent), diferite ustensile necesare preparării mîncării, etc. — obiecte care toate la un loc ilustrează viața și munca la bordul vasului. Fiînd un vas militar în expoziție sînt prezentate atît machetele unor tunuri ce au existat pe *Wasa*, cît și armament original.

În celălalt pavilion, organizatorii muzeului au amenajat un spațiu de odihnă, cu un bufet și o sală de proiecție. Pe tot timpul programului de vizitare a muzeului în sală este proiectat (prin reluare la scurte intervale) un film documentar-științific în culori cu o durată de cca 20 minute care a fost realizat în timpul acțiunii reperării locului unde s-a scufundat vasul *Wasa* și aducerii acestuia la suprafață. Filmul este deosebit de instructiv (este surprîns în special uriașul efort depus în întreaga muncă de recuperare), completînd în mod fericit complexul expozițional.

Muzeul vasului militar Wasa este o unitate muzeistică deosebit de atractivă pentru vizitatorii de toate vîrstele. Pentru specialiști prezintă interes modul cum a fost gîndit acest muzeu de profil monotematic, modalitatea găsită pentru prezentarea relievei și a istoricului ei. Muzeul vasului *Wasa* constituie o formulă originală de valorificare muzeistică a unei piese istorice de mare semnificație, contribuînd, fotodată, la diversificarea ariei tematice a instituțiilor muzeale aflate în arealul Suediei.



CONSTANTIN BRÂNCUȘI LA

Constantin Brâncuși, *Fătuliu*



Constantin Brâncuși, *Cap de copil*



Constantin Brâncuși, *Tors de femeie îndră*

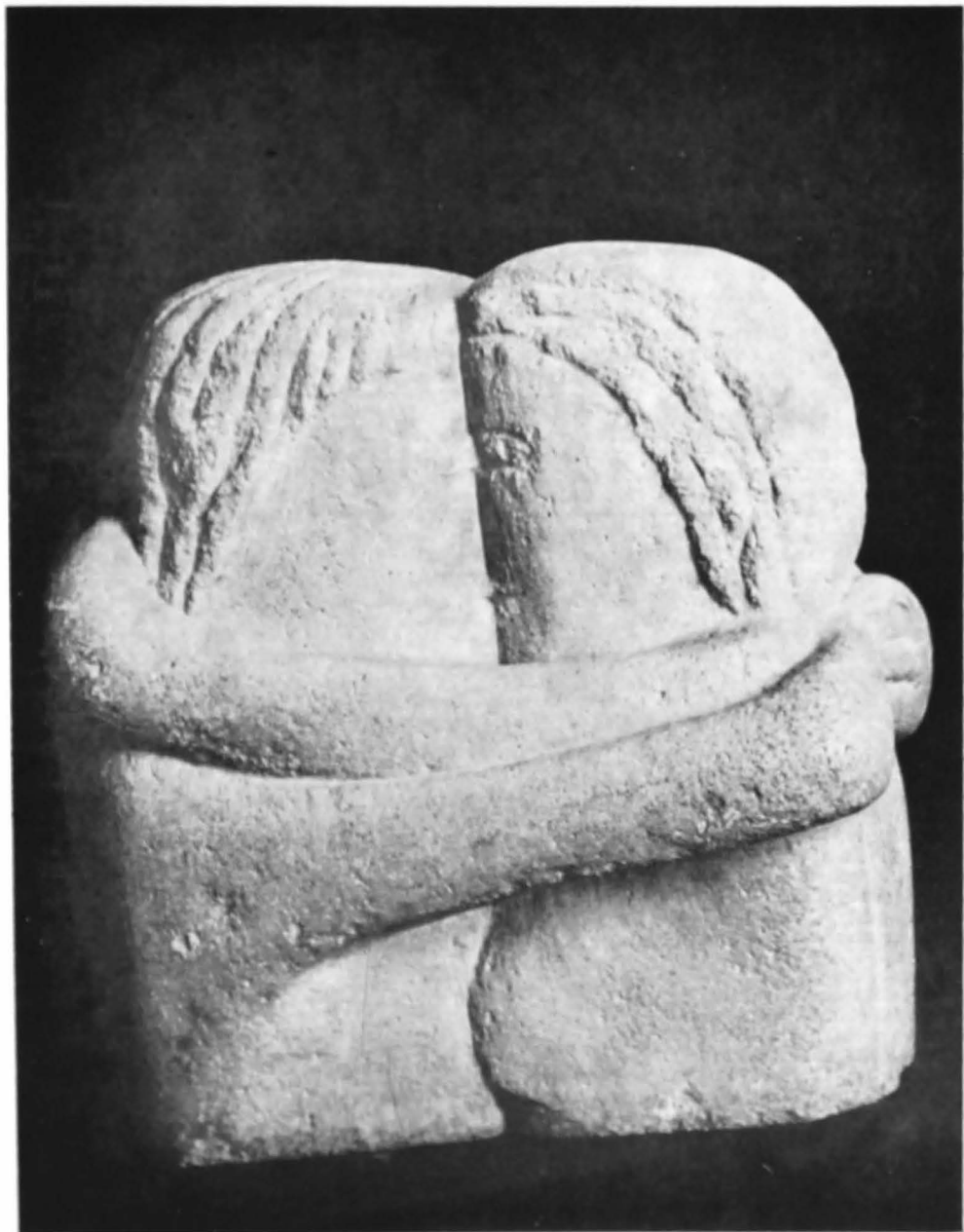


Constantin Brâncuși, *Orzofeu*



MUZEUL DE ARTĂ DIN CRAIOVA

Constantin Brăncuși, *Sărut*





Centenarul Brâncuși

Cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la nașterea sculptorului Constantin Brâncuși, eveniment de larg răsărit, atât în țară, cât și în străinătate, au avut loc în multe din orașele patriei manifestări organizate de către muzeele de artă evocând personalitatea, viața și opera marelui artist.

— Muzeul de artă din Constanța a organizat, în cursul lunii februarie, la Galerile de artă, expoziția de fotografii și reproduceri ale lucrărilor lui C. Brâncuși existente în R. S. România. În acest cadru, criticul de artă Barbu Brezeanu a susținut o interesantă expunere privind creația, locul pe care îl ocupă în sculptura secolului nostru, prezența operei brâncușiene în marile muzee ale lumii.

Itinerată în județ expoziția a fost prezentată în orașele: Mangalia, Hirșova, Medgidia, Băneasa și Cernavodă, fiecare dintre aceste popasuri însemnând și un fructuos contact cu publicul amator de artă. Cu acest prilej membrii colectivului Muzeului de artă din Constanța au susținut documentate conferințe.

Tot în cursul lunii februarie s-au mai ținut de către muzeografi, expuneri la casele de cultură din Constanța, Mangalia și Medgidia, la căminele culturale din Limanu, M. Kogălniceanu, Valul lui Traian și Ovidiu, la cluburile Șantierului naval, Femina și cel al sindicatului Bibliotecii municipale. La liceele din Constanța, Eforie Sud, M. Kogălniceanu și Medgidia s-au susținut, în cadrul orelor de dirigenție sau desen, lecții despre viața și creația marelui sculptor.

— La Craiova centenarul Brâncuși a prilejuit inaugurarea unei

manifestări deosebite, desfășurată sub genericul „Săptămâna Muzeului de artă”. Această „Săptămână” (17—22 febr.) a debutat cu o gală de filme de artă românească: „C. Brâncuși”, „Gh. Anghel” și „Eustațiu Stoenescu”. Au urmat vernisaje de expoziții, conferințe privind viața și opera lui C. Brâncuși. Seara muzeală din 19 februarie — data nașterii sculptorului — a fost marcată și prin programul aniversar susținut de actorii ai Teatrului Național din Craiova, de soliști ai Filarmonicii de stat Oltenia, program cuprinzând versuri și muzică dedicată lui C. Brâncuși.

Tot ca un omagiu adus artistului a avut loc un simpozion în cadrul căruia au fost prezentate următoarele teme: prof. univ. dr. Ion Schinteie, *Cheia cîrului*, dr. Cornel Cosmuță, *Aminții personale despre Brâncuși*, dr. Alexandru Olaru, *O nouă ipoteză despre geneza Sărutului*, prof. Eugen Niculescu, *Aminții personale despre Brâncuși*, Ing. Gh. Tudor — *Contribuția Școlii de arte și meserii din Craiova la dezvoltarea artelor plastice românești*; Paul Rezeanu, director al Muzeului de artă, C. Brâncuși, *omul și opera la Craiova*; Adriana Gârâu, muzeograf, *Măstărele lui Brâncuși*, Minuna Mateias, muzeograf, *Universaltatea spiritului românesc în creația lui Brâncuși*; Gh. Grăciunoiu, muzeograf, *Considerațiuni pe marginea refuzului unei distincții regale*, Florin Rogneanu muzeograf, — *C. Brâncuși și gândirea filozofică românească din perioada interbelică*.

Muzeul de artă din Tg. Mureș, sărbătorind un centenar de la

nașterea sculptorului, a organizat în ziua de 19 februarie, un „Simpozion Brâncuși”. Au susținut expuneri: Gheorghe Olariu, directorul muzeului, *Viața lui Constantin Brâncuși*; muzeograf Viorica Herdean, *Opera lui Constantin Brâncuși, prin tot ce are mai semnificativ în România* (cu 21 proiectii); Nițu Valeriu, cercetător la Filiala Academiei de științe sociale din Tg. Mureș, *Comentarii asupra operei lui C. Brâncuși*. Simpozionul a fost urmat de un bogat program artistic la care și-au dat concursul elevii Școlii populare de artă din localitate.

De asemenea au avut loc manifestări închinare marelui sculptor român în instituțiile de cultură și învățământ din Tg. Mureș. La Institutul de teatru și la Institutul medico-farmaceutic a conferențiat directorul Muzeului de artă, Gh. Olariu; la Grupul școlar economic-industrial și la Liceul pedagogic, Viorica Herdean. La școlile nr. 9 și nr. 12, Simon Endre, muzeograf, a vorbit despre „Arta lui Brâncuși”.

În ziua de 21 februarie a avut loc la Casa de cultură a sindicatelor un simpozion cu participarea criticului de artă V. Paleolog din Craiova și a prof. St. Stănoiu avînd drept scop evocarea vieții și operei lui C. Brâncuși. Simpozionul a fost urmat de un reușit program de muzică folk și recitări de poezie oferit publicului din Tg. Mureș de către elevii Școlii populare de artă.

Simpozionul „Mijloace de pregătire și perfecționare a tinerilor muzeografi”

În cadrul ciclului lunar de manifestări, la Muzeul de artă populară al R. S. România s-a desfășurat în ziua de 27 februarie a.e. simpozionul cu tema „Mijloace de pregătire și perfecționare a tinerilor muzeografi”. Organizat de Muzeul de artă populară al R. S. România în colaborare cu Centrul special de perfecționare a cadrelor de pe lângă C.C.E.S. și cu „Revista muzeelor și monumentelor”, simpozionul și-a propus să dezbătă coordonatele și elementele majore ale pregătirii politice și profesionale a muzeografilor, în special a celor tineri. La manifestare au participat specialiștii instituțiilor organizatoare, precum și invitați de la: Comitetul de cultură și educație socialistă al municipiului București, Comitetul U.T.C. al sect. 1 București, Institutul de etnologie și dialectologie, Institutul de arte plastice „N. Grigorescu”, Muzeul satului, Muzeul de istorie a municipiului București, Muzeul Teatrului național „I. L. Caragiale”, Oficiul de expoziții al C.C.E.S.

În cadrul discuțiilor s-a subliniat faptul că perfecționarea pregătirii muzeografilor include foarte multe laturi ținând seama de multiplele aspecte ale activității ce se desfășoară în cadrul unităților muzeale. Pregătirea politico-ideologică permite muzeografului o orientare deplină a muncii sale având în vedere faptul că specialistul de muzeu este înainte de toate un activist politic angajat organic în procesul de educație socialistă a maselor. Îmbogățirea cunoștințelor din domeniul muzeografiei contribuie la o perfecționare a capacității specialistului de a utiliza valorile existente în muzeu pe multiple planuri.

Luările de cuvânt au arătat că perfecționarea pregătirii este în primul rând o problemă de auto-perfecționare, o problemă personală a fiecărui muzeograf care trebuie să se preocupe permanent de creșterea sa profesională. Perfecționarea nu are un timp limi-

tat, ci se integrează întregii activități și vieții a fiecărui membru al societății noastre, participant activ la opera de edificare a societății socialiste.

Este știut faptul că în afara unor cursuri de muzeografie ce se predau la Institutul de arte plastice „N. Grigorescu” — Facultatea de istoria și teoria artei, în nici un alt institut de învățământ superior nu se pregătesc specialiști pentru muze. De aceea, tinerii absolvenți care sînt angajați în muze au nevoie să studieze, să se inițieze în munca muzeografică.

O principală formă de perfecționare a cadrelor de muzeografi se desfășoară în cadrul Centrului special de perfecționare a cadrelor de pe lângă C.C.E.S. Programa elaborată și aprobată de conducerea C.C.E.S. pentru perioada 1976—1980, continuă pe o treaptă superioară ciclul 1971—1975. Pregătirea în cadrul Centrului va oferi jaloanele care să răspundă unor comandamente majore ale activității muzeografilor, pe primul loc situându-se inserarea muzeelor, prin multiple mijloace și forme de care dispun, la dinamica vieții sociale, în procesul educațional general. Centrul de perfecționare și-a propus să realizeze cursuri pentru pregătirea unor specialiști în restaurare și conservare, domenii care reclamă tot mai mult personal cu înaltă calificare și pentru care au fost angajați mulți tineri. Programa prevede diferențiat cursuri destinate tinerilor muzeografi (curs de bazele muzeologiei însoțit de un stagiu de practică de 3 luni într-un muzeu pilot) și pentru muzeografi cu o activitate mai îndelungată (cursuri comune și programe de opțiune). În continuare se va pune un accent deosebit pe lucrarea personală care încheie programul de perfecționare și care trebuie să ridice la grad de generalizare practica fiecărui muzeograf în parte.

Pentru muzeografi care activează în cadrul Oficiilor patrimoniului și din care o bună parte

sînt tineri, este prevăzut un curs special privind evidența patrimoniului, organizarea activității în cadrul oficiilor județene și municipale, elemente de legislație și jurisprudență.

În cadrul simpozionului s-a subliniat faptul că un instrument deosebit în pregătirea profesională a muzeografilor îl constituie „Revista muzeelor și monumentelor” care an de an și-a îmbunătățit profilul prin axarea tot mai mult pe probleme de muzeografie, cronici de expoziții, tematici de muzeu, opinii privind activitatea cultural-educativă. Totodată, revista publică materiale privind ultimele date științifice în domeniul istoriei, etnografiei, științelor naturii, tehnicii etc., venind astfel în sprijinul informării specialiștilor.

Principala grijă pentru buna pregătire a tinerilor muzeografi trebuie să o aibă ei înșiși. Comitetele de cultură și educație socialistă și conducătorii muzeelor le revine sarcina de a sprijini efortul tinerilor specialiști, de a le crea condiții propice pentru o instruire cât mai temeinică.

Din luările de cuvânt ale tinerilor muzeografi participanți la simpozion s-a desprins modul cum sînt ajutați de conducerea instituțiilor în procesul perfecționării. Astfel la Muzeul de istorie a municipiului București proaspătului angajat i se acordă un timp de 4—5 luni pentru a se familiariza cu principalele probleme ale muncii de muzeu. În continuare, timp de 2—3 ani tânărul muzeograf este trecut să lucreze în toate compartimentele muncii muzeale: organizarea de expoziții, ghidaje, conferințe, lucrări de laborator etc. O atenție deosebită se acordă activității în depozitele muzeului unde tânărul specialist ajunge să cunoască direct întregul patrimoniu al muzeului. De un real sprijin pentru perfecționarea cadrelor tinere îl constituie vizitele de lucru la alte instituții muzeale. În vederea participării la progra-

mele de perfecționare de la Centrul special, conducerea muzeului se preocupă de asigurarea condițiilor necesare: acordarea unui timp de studiu, îndrumarea studiului, realizarea unor consultații de specialitate în vederea alcătuirii lucrării finale, verificarea cunoștințelor muzeografilor prin efectuarea de către aceștia a unor ghidaje urmate de dezbateri etc.

Tinerii muzeografi de la Muzeul de artă populară al R. S. România au la Ateneul tineretului un fertil timp de activitate. În sala de

expoziții a Ateneului ei au organizat numeroase expoziții temporare însoțite de expuneri, conferințe, dezbateri. De asemenea, tinerii specialiști de la acest muzeu răspund cu multă promptitudine solicitărilor Comitetului U.T.C. sect. 1 București privind realizarea în colaborare a unor acțiuni culturale-educative. Altfel în cadrul Ateneului, cit și în susținerea unor activități adresate uteciștilor din sectorul 1 — muzeografilor tineri de la Muzeul de artă populară își desăvârșesc pregătirea de specialitate.

Organizat în cadrul ampieilor manifestări dedicate Congresului educației politice și al culturii, socialiste simpozionul „Mijloace de pregătire și perfecționare a tinerilor muzeografi” a constituit un prilej de trecere în revistă a principalelor mijloace care stau la dispoziția tinerilor pentru perfecționarea pregătirii lor profesionale, pentru creșterea aportului lor la activitatea de instrucție-educație.

ANGHEL PAVEL

Athena T. Spear, „Păsările lui Brâncuși”

„N-am căutat altceva în viață — spunea Constantin Brâncuși — decât esența zborului, Zborul, ce fericire!”

Sub imperiul acestei solare bucurii brâncușiene se înscrie studiul sculpturii americane Athena Tacha Spear, „Păsările lui Brâncuși”, editat la New York, cu șapte ani în urmă, și tipărit acum, în traducerea Anel Olos, de Editura Meridiane, în bine știuta colecție „Biblioteca de artă”.

Pornită ca o analiză sistematică a unei singure categorii de lucrări, tema ce și-o propusese în 1961 Athena Spear — în vederea unui doctorat la Universitatea din Paris — s-a transformat treptat într-un studiu aprofundat și amplu asupra *obsesiei artistice* ce a traversat aproape trei decenii travaliu bărbătesc al pământeanului din Hobița. Început în 1912, cu prima versiune a „Măiestrei” — la numai doi ani după momentul pe care Alfred Neumeier îl considera ca „aparitiie a sculpturii moderne... prin opera sculptorului Brâncuși, născut în România” — acest ciclu va cuprinde 28 de lucrări, în marmură și bronz polizat și este paradoxal cum din materiale magmatice el izbutea să intruchipeze forme care par o sfidare a legilor gravitaționale.

În cei 28 de ani consacrați ciclului „păsărilor”, Brâncuși era stăpânit irezistibil de misterul acestor plămăziri de basm, a căror transpunere în forme sculpturale multiple îl conduce fără precipitare, dar tenace, spre o tot mai accentuată esențializare.

Supportul ideatic al rezolvărilor plastice ce și transformarea ce

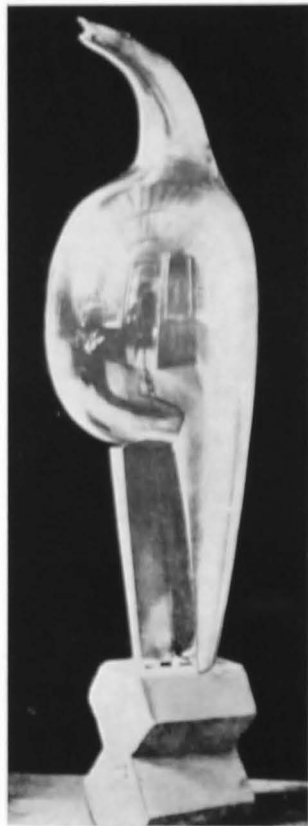


Fig. 1

operează evolutiv în structurarea formelor brâncușiene sînt abordate de scriitoarea americană cu exigența celui care cunoaște meșteșugul dar, totodată, cu sensibi-

litatea și feroviarea unui discipol spiritual. Cele două zone în care Athena Spear își ordonează materialul adunat: analiza tematică, stilistică și morfologică a lucrărilor — pe de o parte — și studiul general asupra „Modelului brâncușiian în sculptura contemporană” — pe de altă parte — reușesc să ofere cititorului o informare largă și edificatoare. Catalogul rezonat al lucrărilor — cu fișe rigurose întocmite — examinarea materialelor utilizate și a tehnicilor abordate, structurarea și armonizarea soclurilor, regia expunerii, lista expozițiilor și vizitărilor, biografia sculptorului (cu documente inedite) întregesc cu elemente constitutive aparatul documentar în care nu lipsesc trimiterile la izvoare.

S-a spus adesea că opera de artă este o transparență a topoului. Urmărind aceasta în creația lui Constantin Brâncuși și mai cu seamă în lucrările inspirate direct din mitul popular al păsării fermecate, Athena Spear își extinde investigațiile în lirica universală descoperind confluente și paralele cu păsările solare ale mitologiei egiptene antice și greco-romane, cu vulturul sau pajura epusului septentrionului european, Rusiei, Indiei, Arabiei sau Canadei.

Păsărea mîiastră posedă atribute miraculoase — se poate transforma, grăiește sau cîntă ademenitor, strălucește luminînd pe cei buni și protejîndu-i, răzbuună nedreptatea, sancționează minciuna. Dacă primele reprezentări brâncușiene ale acestei păsări (1912 — 1914) — inspirate, neîndoiește, din simbolistica artei

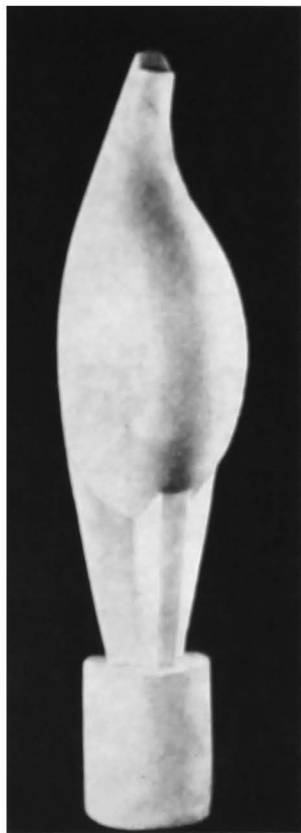


Fig. 2

populare – păstrează încă o relativă constructivitate, epurată însă de detaliile naturaliste (fig. 1), după 1915 transformările morfologice ce se succed tind spre o stilizare în care „Brâncuși a redus forma până la limita posibilului. *Arta sa* – serie în continuare *A. Spear* – este un echilibru pe muchie de cușit între abstracțiune și reprezentare”. Analizând cele trei suite distincte ale păsărilor – *Măstrea*, (fig. 2), *Păsările de aur* (grupate



Fig. 3

sub această denumire chiar de Brâncuși) (fig. 3), și *Păsările în spațiu* (fig. 4). – *Athena Spear* clasifică fiecare grup în parte potrivit unor coordonate tipologice, stilistice și tehnice. Apoi fiecare lucrare – în scop evident metodologic – este mai întâi analizată minuțios ca subiect unic de cercetare, pentru ca apoi să fie corelată cu celelalte opere, elementele particularului ser-



Fig. 4

vind viziunii de ansamblu, cunoașterii întregului, *Autoarea* studiului, pe care ni-l pune acum la îndemână editura bucureșteană Meridiane urmărește astfel nu numai o informare documentată asupra acestui ciclu, ci îl folosește ca o poartă de pătrundere în întregul univers al creației brâncușiene plasată pe coordonatele sculpturii moderne.

DORANA COȘOVEANU

Mircea Deac, „Constantin Brâncuși“

Criticul și istoricul de artă Mircea Deac, cel care a publicat prima monografie despre Constantin Brâncuși la noi în țară * precum și semnatarul celui dintâi scenariu al unui film românesc dedicat sculptorului **, este au-

torul textului, selecției de note și cronologiei recentului album tipărit în Editura Litera, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea acestuia.

Într-un stil lapidar, Mircea Deac ne evocă în cele câteva pa-

gini ale textului figura marelui artist care „a realizat *aria cea mai nobilă, accesibilă și diversă în semnificațiile sale, transformând cu rară măiestrie spiritul tradițional al sculpturii într-unu modern*”, a aceluia mare artist

* M. Deac, *Constantin Brâncuși*, Ed. Meridiane, Buc. 1966.

** „Brâncuși la 100 de ani”, Scenariu de Mircea Deac, regia Enrich Nussbaum

care legase o strinsă prietenie cu personalitățile contemporane înnoitoare ale artei vremii: Rousseau, Vameșul, Apollinaire, Modigliani, Leger, Cocteau ș.a.

După o revelatoare punctare a momentelor mai semnificative din biografia sculpturii, autorul ne prezintă în succesiunea lor, realizările cele mai caracteristice ale acestuia, insistând asupra unor cicluri — *Pasărea, Cocosul, Muza* — care l-au preocupat permanent pe Brâncuși de-a lungul întregii sale vieți, concludând că numele părintelui sculpturii moderne „a devenit în România un sim-

bol al creației autentice legată în mod natural și durabil de bogata tradiție a creatorului popular”.

Pentru a sublinia universalitatea artei brâncușiene și influența ei benefică și de necontestat asupra evoluției artei contemporane, Mircea Deac ne face cunoscute, printr-o parcimonioasă selecție de texte, câteva mărturii datorate celor mai autorizate personalități ale culturii veacului nostru în care sînt exprimate admirația și recunoștința lor față de arta acestui titan al sculpturii.

În privința cronologiei selective, ea este redusă la datele esențiale ale vieții și activității sculpto-

rilor, reușind, la rîndul ei, să ilustreze tenacitatea cu care Brâncuși a luptat pentru atingerea idealului său artistic.

Apărut în timp util, chiar în ajunul comemorării, albișului, cu texte în limbile franceză și engleză, avizat pentru a însoți în străinătate mai multe expoziții documentare închinată lui Brâncuși, constituie încă o contribuție la efortul țării noastre pentru a aminti o dată în plus, cu acest prilej universalitatea creației artistului român.

PETRE OPREA

Vasile Pârvan, „Getica, o protoistorie a Daciei”*

Între operele monumentale ale istoriografiei române, incontestabil *Getica* lui Vasile Pârvan ocupă un loc proeminent, iar pe scara ierarhică a literaturii arheologice publicate între cele două războaie mondiale, ea reprezintă un summum.

Tipărită în anul 1926 — ceea ce și determină acum comemorarea sa semicentenară — cea mai valoroasă lucrare a marelui învățat avea să constituie cartea fundamentală a oricărui istoric și arheolog, fără să mai amintim, ceea ce se impune evident, că ea a intrat în vederile tuturor generațiilor de intelectuali români. Într-adevăr, nu se poate concepe o cultură istorică autentică fără cunoașterea acestei protoistorii — la vremea cînd a fost scrisă fiind o sinteză interpretativă a numeroaselor descoperiri arheologice răzlețe, publicate în cărți diverse și risipite pe suprafața întregii țări, în muzee sau colecții particulare.

Getica s-a născut ca o imperioasă necesitate a epocii sale. Are o întindere de aproape 850 p și 43 planșe; valoarea sa interpretativă înțrecea cu mult exigențele academice și științifice ale tuturor predecesorilor și contemporanilor în acest domeniu istoric. Fiindcă — este bine s-o spunem — încercări mai vechi menite să arunce lumini într-un compartiment al istoriei românești atât de obscur, au mai existat, dar nici una nu se

învrednicește de consemnări meritorii, poate cu excepția tezei de doctorat a lui Gr. Tocilescu: *Dacia înainte de romani*, 1880, vol. X al „Analelor Societății Academice Române”, în care, în ciuda carentei capitale pricinuită de lipsa cercetărilor arheologice sistematice, sîmțim oricum nota savantă a celui care, 15 ani mai tîrziu, avea să realizeze cu alți colaboratori, monografia Monumentului triumfal de la Adamclisi — rod al unor îndelungate campanii de teren.

Deși *Getica* nu reprezintă o inițiativă insolită, nouă. Ea se sprijină în primul rînd pe unele eforturi mai vechi, așa după cum însuși Pârvan ține să amintească în introducerea la cap. I: pentru Ardeal se remarcase Carol Gooss; apoi maghiarul Pulszky, la 1897 făcea ample investigații cu tangețe puternice pentru aceeași provincie românească; N. Densușianu scrie „romanul fantastic” *Dacia preistorică*, publicată în 1913 și, în sfîrșit, un loc aparte și o cuvîntoasă apreciere trebuie s-o acordăm lui I. Andrieșescu cu a sa *Contribuțiune la Dacia înainte de Romani* — o primă încercare românească de analiză a epocii neolitice. Dar dacă aceste câteva lucrări au constituit un anumit reazim pentru Pârvan (ca să nu mai spunem că truda l-a costat să ordoneze și să sistematizeze tipologic și cronologic materialul lor), în schimb, *Getica*

se întemeiază pe un uriaș bagaj arheologic imaginat în muzee și în depozitele diferitelor stații, rod al unor osteneli personale și al unor investigații pe teren, cărora pasionatul savant îi s-a consacrat cu rar devotament și inteligență. Cercetările personale din Cîmpia Munteană, acelea mai vechi sau mai noi efectuate în Ardeal de către diferiți arheologi români sau maghiari și, în sfîrșit, cele pe care le-a încredințat la acea vreme unor colaboratori și studenți de-ai săi, toate aveau să concure opulent la elaborarea *Geticelor*.

Angajat să facă unele considerații istorice pe marginea descoperirilor lui I. Andrieșescu la Piscul Crășani — puternică și bogată așezare din latenui getic — V. Pârvan s-a lăsat prins de entuziasm și și-a extins aria de investigații pe lungimea întregului mileniu I e.n. În timpul lucrului i s-a născut ideea să realizeze nu un simplu capitol de viziune istorică asupra latenui getic din Cîmpia Munteană, ci un veritabil triptic istoriografic, o amplă trilogie monografică care să acopere necesitățile de informație istorică pe întinderea a peste două milenii: ultimul din era veche și primul din cea nouă. Cu alte cuvinte, vastul material arheologic și literar pe care îl avea în vedere, se structura conceptual în așa fel încît să rezulte trei volume: unul privind Dacia preromană,

* Vasile Pârvan, *Getica, o protoistorie a Daciei*, 1926 (de fapt 1927), în „ARMENI”, seria III, tom. III, num. 2, p. 113—926.

** Vulpes R., *Activitatea științifică a istoricului Vasile Pârvan*, în „Studii, revistă de istorie”, X, 1957, p. 29

secundul, Dacia în timpul dominației romane și, cel de-al treilea, Dacia în timpul migrațiilor, până la slavi. Angajamentul era uriaș. Însă totul ne îndeamnă să credem că magistrul s-ar fi achitat de obligația profesională asumată voluntar, cunoscute fiindu-i rivna în muncă și sentimentul îndatoririlor sale de savant realizat prin el însuși. Din nefericire n-a apucat să lase posterității decît prima parte din vastul plan: *Getica*. Moartea prematură a curmat necrutător firul unei activități care se desfășura prodigios, în înălțimea istoriei multimilenare a unui popor pe care și Vasile Pârvan ea și N. Iorga și alți mari istorici români, o serveau cu demnitate națională și patriotism fierbinte. Dovada peremptorie în sprijinul acestei aserțiuni ne-o aduce înseși impunătoarele *Getice*, care, în ciuda unei aparente lipse de unitate — dat fiind că cele șapte capitole ale sale se individualizează prin conținut și formă — se sudează totuși organic prin problematica sa: istoria daco-geților în milenii I și II e.n.

Primele trei capitole intitulat *Migrațiile cimmeroseghe, sec. X—VI a Chr.: Istoria geților de la Spargapeithes la Decebal și Cultura getică* alcătuiesc o magistrală introducere în cultura materială și spirituală a strămoșilor noștri, la care Pârvan contribuie substanțial prin elucidarea unor aspecte esențiale privind rolul și locul acestui neam în contextul geografic european. Apoi, capitolele IV—VI, *Stațiunea getică de la Piscul Crâșanilor; Expansiunea getică între 900 și 500 a Chr. și, respectiv, Vîrsta fierului în Dacia*, valorifică integral materialul arheologic al epocilor amintite

cunoscute la acea dată pe teritoriul patriei noastre. Capitolul VII și ultim — *Concluzii* — împreună cu precedentele, sînt rezultatul unei munci fără preget, de patru ani de zile — care a dus la valorificarea științifică a descoperirilor ocazionale sau sistematice făcute pînă atunci în țara noastră, într-o viziune nouă, avansată, cu importante concluzii, cele mai multe dintre ele fiind și astăzi valabile. Prestigiul lui Pârvan în țară și peste hotare este imens. El este adevărată autoritate științifică de atunci care a fundamentat în *Getica* punctul de vedere potrivit căruia „*revelarea neamului geto-dac în istoria sa îndelungată, cu însușirile sale, cu rădăcinile sale străvechi în cuprinsul patriei noastre, cu particularitățile sale morale amintind uneori pe acelea ale țărănului român, au contribuit într-o măsură considerabilă la temperarea excesivului latinism de altă dată*”.

Potrivit ideilor sale majore, romanizarea în forme și dimensiuni apreciabile este consecința pterii de recepție a daco-geților care, încă din epoca fierului au fost sensibili la impulsurile civilizatoare din apus, elementele de cultură italo-villanoviană devenind tot mai numeroase; cele celtice din sec. IV—II e.n. și apoi influențele directe exercitate de romani încă de la începuturile stabilirii lor în Iliria și Balcani, totul contribuie la conturarea filieții noastre etnice și culturale de mai târziu.

Serisă într-o vreme cînd școala românească de arheologie abia începuse să-și arate roadele științifice grație lui Vasile Pârvan și marii sale pleiade de discipoli, *Getica* manifesta în chip inerent și unele carențe, care nu zdruncină

cu nimic fondul și valoarea acestei cărți de cîpătii în istoriografia română. Autorul însuși la vremea cînd a început temerara sa întreprindere științifică a fost conștient de răspunderea pe care și-a asumat-o ceea ce l-a îndemnat să măruntisească la începutul cap. VII: „*Încercarea noastră prezentă de a scrie protoistoria Daciei în vîrsta fierului e un început care destgur va promova o întreagă literatură; noi înșine, îndată ce săpăturile conținut pe care le punem la cale pretutindeni în țară, cu egală atenție pentru toate vîrstele pre-și protoistorice, vom reface din temelii cartea de acum*”.

S-a stîns din viață la numai 45 de ani. Se părea că planurile sale de viitor se năruie. Nu! Pârvan, pe lîngă o operă monumentală, a creat și cadre de naștere în arheologia românească. Ideile sale transmise de înălțimea catedrei universitare, din aulele academice din țară și de peste hotare și din laboratoarele Muzeului național de antichități pe care l-a condus cu atîta autoritate au rămas valabile pentru totdeauna și au fost urmate cu fidelitate. Colaboratorii săi direcți și toți aceia care au preluat torța științei de la marele învățat, îl continuă sirguincios opera, pe care o îmbogățesc și o desăvîrșesc în forme și concepții înaintate, materialist istorice. Nenumăratele lor contribuții la elucidarea trecutului nostru îndepărtat, luminat altădată de V. Pârvan, constituie astăzi, la o jumătate de veac de la apariția cărții comemorate, tot altcea omagii pioase și dovezi de recunoștință pentru marele autor.

Dr. ADRIAN RĂDULESCU

Muzeul din Tîrpești—Neamț

În anul 1962 creatorul popular Nicolae Popa a început organizarea în satul natal a unui muzeu, inaugurat oficial în 1966. Atît prin mărimea și bogăția colecțiilor, cît și prin valoarea unor exponate, Muzeul din Tîrpești se înscrie printre cele mai reușite instituții de acest gen din țară. Cele peste 2500 exponate se grupează în următoarele fonduri distincte:

1) Colecția de etnografie locală, cuprinzînd toate genurile artei populare și punctînd aspectele culturii populare specifice acestui sat; 2) Repertoriul, complet și pe etape al produselor creatorului Nicolae Popa; 3) Mărturiile arheologice rezultate din săpăturile organizate de Institutul de arheologie în localitate și zonă; 4) O colecție de leane de epocă și de obiecte de cult; 5) Unele măr-

turii istorice privind trecutul localității. 6) Un început de bibliotecă.

Dintre acestea semnalăm un exponat unic în felul lui: un „colac” de lemn sculptat pe o scîndură masivă de rășinoase. Acesta provine de la o biserică a lui Petru Rareș și avea următoarea semnificație: cînd în vreme de restriște localnicii încercau să se adăpostească în această zonă nu puteau pregăti cele

necesare desfășurării acesteia, „Colacul” de lemn servea drept substitut al aluaturilor rituale. Era o rezolvare ce va trebui analizată de literatura de specialitate.

Despre muzeu Nicolae Popa a compus și o poezie din care spicui un singur pasaj — cel referitor la istoricul și scopul colecțiilor.

„Iar ca semn de amintire
Din trecutul ndepărtat
Noi, aici în satul nostru,
Avem și-un muzeu bogat.
Este un muzeu istoric
Avind urme strămoșești
Dinaintea erei noastre
Chiar de-aceia din Tirpești.
Avem urme primitive
Cu culturi deosebite
Care ne arată astăzi
Cum trăiau mai înainte.
Ne arată așezarea
De pe Ripa lui Bodoi
Cum și piese adunate

De dascălul Nicolai
Care piese are, cu toții
Le vedem puse-n vitrine
Chiar aici în satul nostru
Păstrate ca amintire,
Iar afară de-așezarea
Care eu v-am arătat,
Mai avem și alte piese
Colecționate de prin sat.
Or fi piese din vechime
De la noi și alte sale,
Cu vechimi deosebite
Avind date importante.
Deci, avind o importanță
Istorică-n satul meu,
Eu le-am adunat pe toate
Și-am făcut acest muzeu.

Este interesant de remarcat că aceste versuri sînt incluse în repertoriul orașului, obiceiurilor de iarnă și se pare că au fost deja parțial „șlefuite” în procesul de circulație. Sugerăm, pe această cale ideea urmării de către etnologi a procesului de șlefuire a piesei semifolclorice respective, intrucît corindul textul

scrie cu cel înregistrat pe bandă și cu cel povestit de creator deja constatăm existența unor nuanțe diferite.

Muzeul stîrnește interesul și admirația miilor de vizitatori fiind deopotrivă punct turistic și obiectiv de cercetat pentru oamenii de știință.

Nu putem împărtăși însă ideea organizatorului care pune la dispoziția amatorilor costumele pentru a se fotografia sau pentru a le folosi în cadrul sărbătorilor de iarnă deoarece prin aceasta se accelerează procesul de deteriorare a exponatelor. De altfel, problema conservării exponatelor și chiar a restaurării unora dintre ele se face tot mai necesară.

Credem, în sfîrșit, că se impune editarea unor pliante care să permită popularizarea colecțiilor.

I. I. DRĂGOESCU

Memorial — Michelangelo

În cîntea aniversării a 500 de ani de la nașterea lui Michelangelo, a fost prezentat la Carrara proiectul pentru un „Memorial” al marelui artist italian: un centru internațional situat la 1200 m înălțime într-o trecătoare din Alpii Apuani, în imediata apropiere a „grotelor lui Michelangelo”, din care acesta și-a extras marmura pentru operele sale.

Proiectul acestui centru internațional a urmărit crearea unui loc de studiu necesar pentru artiștii locali și străini. Partea interesantă a acestui proiect constă din îmbinarea între artă și știință urmărindu-se sublinierea modernității cercetării artistice a lui Michelangelo. În satul-santier, destinat muncii artistice și mes-

teșugărești, alături de tineri sculptori și muncitori care vor fi invitați din toate părțile lumii va lucra și un grup de oameni de știință, astronomi conduși de profesorul Righini, directorul observatorului din Arcetri.

Complexul va avea forma unui cort mare. Construcția avind o structură împletită, acoperită cu plăci de marmură, va acoperi două grote care vor fi transformate în laborator. O serie de drumuri deja existente, tăiate în scări se vor asocia acestui impunător complex arhitectonic.

La picioarele complexului săpat în marmură vor fi amenajate: o sală de conferințe, un restaurant și camere pentru oaspeți.

La congresul organizat de Regiunea Toscana și susținut de cenaclul literar „Arturo Dozzi” pentru a prezenta și a discuta acest proiect au participat, printre alții, ministrul pentru mediul ambiant și bunuri culturale, dl. Giovanni Spadolini, arhitectul Bruno Zevi, profesorul Russoli și arhitectul Lorenzo Papi, care s-a îngrijit de realizarea machetei.

La proiectul „Memorialului” operă a arhitectului Giovanni Michelucci, se adaugă și sculptorul Henry Moore care va expune în acest complex una din lucrările sale.

LIZICA PAPOIU

Centrul național de artă și cultură „Georges Pompidou”

În ianuarie 1975, Adunarea Națională și Senatul francez au aprobat legea de creare a unui așezămînt public național cu caracter cultural, *Centrul național de artă și cultură* purtînd numele lui *Georges Pompidou*.

Acest așezămînt are menirea de a favoriza crearea operelor de artă și spirituale, a contribuîi la îmbogățirea patrimoniului cultural, a difuzării creației artistice și a comunicării sociale.

Centrul Georges Pompidou va

constitui un ansamblu cultural de activități integrate, grupînd o mare bibliotecă publică, un muzeu de artă modernă și contemporană, un centru de creație industrială și un institut de cercetări muzicale. El va avea la

dispoziție spații pentru organizarea expozițiilor temporare sau alte manifestări (conferințe, seminarii), o sală de spectacol polivalentă, o cinematecă. Va fi situat într-unul din cartierele vechi ale Parisului, pe un teren de cea 2 ha din platoul Beaubourg. Deschiderea centrului este prevăzută în cursul acestui an.

Sub tutela Secretariatului de stat al culturii și a Universității din Paris, Centrul Georges Pompidou este chemat să îndeplinească funcția de difuzare culturală națională și internațională, în principal rezervată actualității creației artistice și intelectuale.

Centrul va întreține legături cu diferite organisme culturale sau socio-culturale, regionale, cărora le va oferi un număr mare de servicii (informare, documentare, studii) sau activități temporare (expoziții itinerante, programe audio-vizuale...), Centrul nou creat reunește organisme culturale deja existente — Muzeul național de artă modernă, Centrul național de artă contemporană, Centrul de creație industrială și altele care se constituie acum: Biblioteca publică de informare și Institutul de cercetare și coordonare acustic-muzicală. Biblioteca posedă mai mult de un milion de volume și documente în problemele cele mai diverse. Rezervată consultării pe loc, va fi deschisă tuturor categoriilor de cititori 7 zile pe săptămână de la orele 10 la 22. Biblioteca va oferi posibilitatea folosirii unui serviciu de cercetare pe bază de ordinator. În completarea acestei bibliotecii, se intenționează organizarea unei săli numită „Actualități” care să pună la dispoziție ziare, reviste și publicații de presă din lumea întreagă, putându-se lua astfel contact cu ultimele apa-

rii literare, audia noi înregistrări muzicale etc. Această sală va cuprinde și o secție pentru copii.

În spațiile rezervate muzeului, va fi prezentată arta modernă de la școala abstractă pînă la operele actuale cele mai semnificative, constituind așa-numitul „Departament al artelor plastice”. Se va adăuga: o galerie experimentală a artei contemporane în care vor fi prezentate opere de artiști mai puțin cunoscuți sau opere experimentale individuale sau colective. Acest sector va fi un atelier de creație menit să stabilească legături direct între public și artiști și să ofere cercetătorului ca și amatorului tot materialul documentar corespunzător diverselor activități ale departamentului. În Galeria permanentă a creației industriale se vor organiza următoarele activități: prezentarea unei selecții de produse industriale; punerea la dispoziție a unui fișier de produse și eșantioane de produse; un serviciu de documentare specializat compus dintr-o diatecă-filmotecă, diferite publicații; expoziții temporare cu teme diverse: urbanism, arhitectură, design, grafică; o galerie retrospectivă a creației industriale consacrată istoriei producției după revoluția industrială; un serviciu de analiză a valorii produselor existente și a programării produselor neexistente; publicații specifice centrului de creație industrială.

Institutul de cercetare și coordonare acustic-muzicală va fi un laborator de cercetare teoretică și aplicativă unde, pentru prima oară, oameni de știință și muzicieni francezi și străini vor colabora la studiul fenomenelor

artistice și explorării noilor forme de expresie muzicală. Acest institut va îndeplini și o misiune pedagogică pe lângă cea de informare a publicului.

În sala polivalentă se vor organiza spectacole experimentale de cele mai diverse genuri: teatru, muzică, dans, varietăți, diverse dezbateri și conferințe. Cinemateca, a treia în Paris, va prezenta un program în raport cu manifestările organizate de fiecare din departamente. Centrul va mai dispune de un restaurant, o cafenea, ateliere pentru copii, grădinițe pentru cei mici și un număr de servicii publice (poștă, bancă, birou de turism).

Toate aceste sectoare vor fi plasate într-o clădire special construită pe platoul Beaubourg. Proiectul este semnat de arhitecții M. M. Piano, Rogers și Franchini. Autorii proiectului au asigurat o anumită suplețe, transparență, și lejeritate construcției. Structurile clădirii, de forme foarte simple, sînt lăsate la vedere scările de acces curent sînt plasate diagonal pe lungimea fațadei principale aducînd astfel acestea un puternic element de animație.

Fațada principală, după concepția arhitecților este prevăzută cu un spațiu larg de aproape un hectar, permițînd organizarea în aer liber a unor activități diverse (concerte, reprezentații teatrale, maneje etc.). Unele din străzile învecinate vor fi astfel sistematizate încît circulația automobilelor să fie redusă și chiar suprimată. Anumite spații vor fi plantate cu arbori și plante decorative. Centrul va reuni astfel cele mai bune condiții pentru a juca rolul său dublu de animare a unui vechi cartier urban și de radiere culturală pe plan național și internațional.

LIZICA PAPOIU

Meridiane muzeale

● La Muzeul național de artă modernă din Paris a fost deschisă între 13 decembrie 1975 și 9 februarie 1976 expoziția „Desene de Brâncuși”. Cele 25 de desene expuse au intrat în patrimoniul muzeului în 1957. Printre cele mai reprezentative se numără desenele pentru sculpturile Co-

coșul, *Narcis*, portrete, ca și cele 2 versiuni ale portretului lui Joyce care arată cu pregnanță trecerea sculptorului de la realism la abstracționism (L'Humanité, 11 ian. 1976).

● Atelierul lui Constantin Brâncuși reconstituit la Muzeul

de artă modernă din Paris va fi transferat la Beaubourg. El va fi mărit cu piese de curind donate și i se va alătura și reconstituirea casei lui Brâncuși din pasajul Ronsin (Le Monde, 11 ian. 1976).

● Atelierul de mulate al Muzeului Louvre posedă o colecție

unică în lume, colecție care cuprinde copii din toate epocile și stilurile, copii de opere de artă ce pot servi pentru studiu sau pentru decorare. Cataloge sumare sînt puse la dispoziția celor interesați, în expoziția cu vizuare care s-a deschis în sala Manege (Le Figaro, 12 feb. 1976).

● La Muzeul Jacquemart-André a putut fi vizitată interesanta expoziție „Bateau-Lavoir” care ilustrează o temă foarte originală. Expoziția face să retrăiască „acropola cubismului” a cărei istorie începe în 1892 cînd pictorul Maufra s-a instalat aici. În curînd a fost atras și Gauguin și alți artiști, dar epoca de glorie a acestui stup de ateliere a fost din 1904 pînă în 1912, epoca lui Picasso și a „bandei” sale. Cubismul a luat naștere aici. Van Dongen a pictat aici împreună cu Juan Gris, Herbin, Modigliani, Max Jacob, Braque, Rousseau și Douanier. Expoziția își propune să redea atmosfera care domnea la începutul secolului în acest bastion al avangardei. Sînt prezentate capodopere pictate aici, în majoritatea necunoscute, documente inedite, macheta care reconstituie atelierul (L'Humanité, 23 ian. 1976).

● La Muzeul Marmottan, pînă la 10 aprilie 1976 a putut fi admirată expoziția Toulouse-Lautrec cu opere aparținînd Muzeului din Albi. Sînt prezentate 40 de pinze și 15 desene. Vara trecută Muzeul Marmottan a împrumutat 35 de pinze ale lui Claude Monet, Muzeul Toulouse-Lautrec din Albi, expoziția despre care este vorba fiind răspunsul la acest împrumut (L'Humanité, 12 ian. 1976).

● La Petit Palais a fost deschisă expoziția „Arta columbiană de-a lungul secolelor” care prezintă opere găsite în urma săpăturilor arheologice, opere aparținînd epocii coloniale și celei contemporane. Este vorba în majoritate de opere de artă din patrimoniul Muzeului din Bogota (La Revue de Louvre et des musées de France, 5-6/1975).

● Expoziția „Antichități din Cipru din patrimoniul Muzeului Louvre” este itinerată la Angouleme, Calais, Marsilia. Această expoziție este a șasea dintr-o serie destinată să prezinte publicului iubitor de artă din provincie, comorile de artă ale marelui

muzeu parizian. Dintre aceste expoziții cele mai interesante au fost „Aspecte ale artei în țările arabe” și „Obiecte de artă italice din Renaștere”. Operele de artă cîmpirite sînt practic necunoscute publicului din cauza lipsei de spațiu de expunere, deși ele se află în patrimoniul muzeului de aproape un secol. (La Revue de Louvre et des musées de France, 5-6/1975).

● Muzeul artelor africane și oceanice și-a îmbogățit spațiul de expunere cu noi săli. Secția de arte magrebiene prezintă publicului într-o sală nou amenajată aspecte esențiale ale artei din această parte a Africii din perioada evului mediu, mai ales cu aspect religios. Cele două noi galerii de artă africană prezintă publicului vizitator numeroase piese de foarte bună calitate, reprezentative pentru arta africană. Arta oceaniană este prezentată prin piese din Melanezia, Australia, Noua Guinee, Nolle Hebride (La Revue de Louvre et des musées de France, 5-6/1975).

● În cursul anilor 1974-1975, pe lângă Muzeul Louvre au funcționat cursurile școlii de inițiere în artă. În materie de muzeologie au fost prezentate temele: „Muzeele și publicul școlii la Muzeul omului din Paris”. „Evoluția muzeelor din provincie din 1945 pînă în 1965”. Programa cursurilor pentru anul școlar 1975-1976 prevede în materie de muzeologie „Istoria Muzeului Louvre”, lecție prezentată de P. Quoniam, directorul Muzeului Louvre, „Tehniciile artelor decorative”, lecție prezentată de F. Baron, „Principiile de organizare și regulile de conducere a muzeelor din Franța” de J. Chatelain, „Rolul metodelor științifice în studierea și conservarea operelor de artă”, temă prezentată de M. Hours. (La Revue du Louvre et des musées de France, 5-6/1975).

● Muzeul național arheologic din Palatul bibliotecilor și muzeelor din Madrid, care este în curs de restaurare și transformare, își va mări capacitatea de expunere de circa 5 ori. Muzeul va beneficia de o bibliotecă dotată cu arhive documentate și cele mai moderne publicații specializate, de laboratoare de cercetare arheologică, de un laborator fotografic, de ateliere de restaurare și de ini-

țiere în tehnicile arheologice, de depozite și de alte numeroase servicii absolut necesare unui muzeu modern. Muzeul care ocupa două etaje din edificiul amintit va ocupa cinci etaje. Lucrările de amenajare vor fi terminate la sfîrșitul acestui an (Espagne culturelle, 47/1976).

● Galeria națională de artă din Washington a organizat, cu ocazia bicentenarului Independenței S.U.A., o expoziție cu 250 de opere de artă provenind din 135 de colecții din 12 țări europene care prezintă imaginea pe care o aveau artiștii europeni despre America: picturi, tapiserii, ceramică, ceasuri, statuete (Espagne culturelle, 45/1976).

● Zilnic, Muzeul de arte decorative din Madrid este vizitat de cîteva mii de persoane. Muzeul conține mobilă, ceramică, tapiserie, vitralii, statuete, ceasuri, elemente specifice diferitelor epoci. Colecțiile muzeului sînt bogate în obiecte începînd cu secolul al XV-lea și terminînd cu secolul nostru. Sînt obiecte de artă populară care, diferențiate după stiluri și epoci, dau o imagine vie a dezvoltării vieții pe teritoriul spaniol. În momentul de față se lucrează la amenajarea sălilor care prezintă arta decorativă din prima jumătate a secolului nostru. Muzeul de arte decorative îndeplinește o importantă misiune culturală și pedagogică, oferind publicului vizitator valori inestimabile spre a fi admirate (Espagne culturelle, 46/1976).

● În numărul 10 din 1975 al revistei „Schule und Museum” sînt de semnalat articolele „Muzeele, formarea cultural-estetică și educarea tineretului școlar”, „Despre seminarul: Rolul muzeelor de artă în educarea estetică a școlarilor”, „Probleme actuale în legătură cu educarea estetică a tinerii generații”, „Școlarii în muzeu”, „Despre munca cu școlarii mari”, „Formarea creatoare a preșcolarilor și a școlarilor din primele clase în Cercul de artă din Ermitaj”, „Activitatea muzeelor în domeniul dezvoltării estetice a școlarilor”. „Organizarea Galeriei de tablouri a copiilor din Erevan și caracteristicile generale ale muncii sale estetice”, „În legătură cu formarea și educarea tineretului școlar în muzee”.

● La Institutul de arte din Kiev au absolvit secția de restaurare primii artiști-restauratori cu studii superioare din U.R.S.S. Aceștia au studiat chimia, fizica, pictura, desenul, biologia, iconografia, heraldica, microfotografia, paleografia și alte discipline (Aurora, 3/1976).

● Fiecare din alpinistii care escaladează virful Lenin din Munții Pamir lasă pe pise o amintire a ascensiunii sale: înșirgă, medaloane, liste, hărți, planuri, instrumente, însemnări, diferite suveniruri. Toate aceste obiecte ale călătoriei unul din cele mai interesante și inedite muzee din lume (Aurora, 3/1976).

● În cadrul seriei de expoziții „Arta din lumea a treia”, organizată cu sprijinul guvernului din R. F. Germania, la Bonn și apoi la Munchen a fost deschisă expoziția de artă tunisiană care o succede pe cea de artă nigeriană, indiană și tailandeză (Chronique culturelle, 1/1976).

● Unul din marii sculptori ai secolului nostru, Hans Arp, a lăsat mai multor muzee o serie de sculpturi ale sale, pe care văduva sa le-a donat unui număr de 5 muzee germane: Galeria de stat din Stuttgart, Galeria de artă din Hamburg, Muzeul regional din Munster, Walraf Richartz Museum din Köln, Heydt Museum din Wuppertal (Chronique culturelle, 2/1976).

● La începutul anului 1976, la Muzeul național de artă modernă din Bagdad s-a deschis o expoziție de grafică contemporană germană. O expoziție de artă irakiană va fi itinerată în R. F. Germania, în schimb (Chronique culturelle, 2/1976).

● La Muzeul de artă modernă din Mexico City a fost inaugurată o expoziție de 43 de desene ale lui Otto Dix executate între 1914 și 1924. Această expoziție a fost deja prezentată în cursul anului trecut în mai multe muzee americane și canadiene (Chronique culturelle, 2/1976).

● În colaborare cu Festivalul Estival de Paris, în cursul verii trecute au fost organizate o serie de concerte într-o serie de muzee pariziene ca Muzeul Guimet, Muzeul monumentelor franceze,

în capela de la Versailles (Gazette des Beaux Arts, 1284/1976).

● În Berlinul de vest a fost inaugurată expoziția „Arta și politica. Picasso și războiul din Spania”. Expoziția va fi apoi itinerată într-o serie de orașe din R. F. Germania printre care Frankfurt pe Main, Erlanger, Ingolstadt și altele (Le Figaro, 22 sept. 1976).

● După ce a fost prezentată la Bruxelles, Viena, Oslo și Stockholm, expoziția de artă veche egipteană va fi oferită spre vizionare și publicului german. Ea va fi îmbogățită cu câteva piese imprumutate din colecțiile de artă veche egipteană ale muzeelor germane (Gazette des Beaux Arts, 1284/1976).

● Galeria națională de artă din Washington pregătește cu prilejul sărbătoririi bicentenarului independenței americane un program variat de filme, concerte, expoziții, conferințe etc. Acest program se va deschide cu expoziția „Viziunea europeană asupra Americii”, care printre alte opere de seamă, va prezenta și celebre pinze ale lui Goya, Rubens, Tiepolo și va continua cu expoziția care se va deschide în cursul verii și va prezenta estetica și anturajul președintelui Jefferson, intitulată „Ochii lui Thomas Jefferson” (New York Times, 11 febr. 1976).

● În cadrul Muzeului Victoria și Albert din Londra un grup de 11 artiști londonezi își vor prezenta operele care vor fi confruntate cu opere din patrimoniul celebrului muzeu londonez. Vor fi prezentate piese din ceramică, argintărie, stofe, cărți, gravuri, costume, tapiserii. Este o inițiativă care prinde la publicul vizitator (Financial Times, 11 febr. 1976).

● Expoziția „Comori de pictură și sculptură cehoslovacă”, care a fost prezentată pentru prima oară în Franța între 3 octombrie și 8 decembrie 1975, s-a bucurat de un deosebit interes din partea publicului vizitator (Le Figaro, 3 oct. 1975).

● În cursul anului trecut și-a deschis sălile de expunere la Praga un muzeu de artă consacrat artiștilor cehi și slovaci. Prezen-

țarea este foarte modernă și originală (Le Figaro, 23 sept. 1975).

● Galeria Tretiakov din Moscova a prezentat anul trecut o interesantă expoziție de portrete rusești din secolele XVIII—XIX, cu pinze din depozite și imprumutate de la unele muzee din provincie. Au fost prezentate portrete necunoscute sau foarte puțin cunoscute de pictori anonimi, uitați sau foarte puțin cunoscuți (Gazette des Beaux Arts, 1284/1976).

● Ministerul Culturii din Franța a fost solicitat să aducă la cunoștința publicului francez rezultatele politicii de schimburi între muzeele franceze și cele din străinătate, care sînt opere de artă care au fost înstrămate definitiv din Franța, cu indicarea autorului, datei de execuție, naturii, muzeului unde a fost expusă opera, provenienței (prin cumpărare, donație, confiscare), operele care au fost primite de către Franța din străinătate. S-a cerut de asemenea ca operele de artă expuse la Louvre să aibă etichetele în mai multe limbi (engleză, germană, spaniolă, italiană, olandeză). Aceste cereri sînt în studiu la Ministerul Culturii (Gazette des Beaux Arts, 1285/1976).

● Asociația donatorilor de artă către muzeele naționale franceze este neliniștită de faptul că există un proiect de descompletare a colecțiilor Muzeului național de artă modernă din Paris pentru a le completa pe cele ale Centrului național de artă și cultură Georges Pompidou. De altfel un acord între Muzeul de artă modernă din New York și Centrul Beaubourg (vechea denumire a Centrului național de artă și cultură G. Pompidou) stipulează împrumuturi pe termen lung între cele două instituții de artă (Le Monde, 18 dec. 1975).

● Primul muzeu din lume consacrat balonului a fost creat în castelul Balleroy din Calvados (Franța). Acesta a luat ființă din inițiativa revistei americane Forbes Magazine condusă de aeronautul Malcolm Forbes și conține tot ce poate avea legătură cu balonul: cărți, gravuri, obiecte, suveniruri etc. (Le Figaro, 22 dec. 1975).

● La Lyon s-a deschis la 15 noiembrie 1975 Muzeul arheologic

care în primele două luni a fost vizitat de un număr record de iubitori de artă și istorie (Gazette des Beaux Arts, 1285/1976).

● Kunsthalle din Bremen a editat recent, după ce editase catalogul său de picturi din secolele XIX-XX, catalogul de medalii și plachete și într-un viitor apropiat îl va publica și pe cel de sculptură (Gazette des Beaux Arts, 1285/1976).

● Schnutgen Museum din Köln și-a închis porțile pentru reamenajări, (întind să pună în concordanță fondurile sale de artă medievală cu cadrul de prezentare. Muzeul se va redeschide în cursul anului 1977 și odată cu redeschiderea sa se va publica și un monumental catalog al colecțiilor (Kunst in Köln, 1/1976).

● În cursul anului 1976 va fi inaugurat la Köln, Muzeul de artă orientală, care a fost conceput de către un grup de arhitecți japonezi, în cartierul universitar al capitalei renane (Kunst in Köln, 1/1976).

● 16 muzee engleze au fost nevoite să își închidă porțile din cauza nemulțumirii personalului care le deservește, în legătură cu salariile și indemnizația de transport (Gazette des Beaux Arts, 1285/1976).

● Galeria națională de artă ungară din Budapesta a publicat recent două cataloage: Peisaje și Scene de gen, cu opere de artă din patrimoniul său. 36 de ilustrații bine alese și bine executate ne dau o idee asupra peisajului și vieții cotidiene a Ungariei secolului trecut, răsrînte în artă. Galeria națională ungară și-a inaugurat noile localuri în vechiul palat regal, la 12 octombrie 1975. Pot fi admirate câteva piese de artă maghiară medievală, o selecție de desene și acuarele, medalii, sculpturi mici și o selecție de tablouri din ultimii 30 de ani. Aceste 3 expoziții vor fi schimbate după 3 luni cu alte trei expoziții la fel de interesante. În colaborare cu Österreichische Galerie din Viena, Landesmuseum din Graz și Muzeul din Szolnok, operele de artă ale artiștilor austrieци din a doua jumătate a secolului trecut care au pictat la Szolnok peisaje, rămase celebre în pictura austriacă, și ale artiștilor

maghiari care au fondat aici o colonie de artiști, au fost expuse în sălile galeriei sub titlul „Arts la Szolnok”. Expoziția a fost prezentată apoi la Viena. La subsol sînt prezentate opere de artă provenite din săpăturii arheologice (Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise, 5/1975).

● În vara anului 1975 s-a deschis Muzeul național din Qatar consacrat în mare parte vieții beduinilor în deșert. În cursul anului 1976 se va deschide și un muzeu al mării (Gazette des Beaux Arts, 1285/1976).

● O expoziție cu desene de Victor Brauner, donate de către văduva artistului, a fost inaugurată la Muzeul de artă modernă din Paris. Cele 83 de desene sînt executate între 1924 și 1964 și sînt grupate pe diferite teme (Le Monde, 23 oct. 1975).

● La Grand Palais a fost prezentată, în iarna anului trecut, expoziția „Aurul sciților — comori din muzele sovietice”. Au fost prezentate un număr de 200 de piese de orfevrărie, plăci aplică, bijuterii. Catalogul foarte bogat în ilustrații și documentație este precedat de un studiu asupra artei steperilor. Se face istoricul săpăturilor arheologice începînd cu domnia lui Petru cel Mare. Prezentată sub titlul „Din țara sciților” la Los Angeles County Museum, expoziția s-a bucurat ca și la Paris de un binemeritat succes (Les Nouvelles litteraires, 27 oct. 1975).

● O expoziție denumită „Evoacarea colecțiilor muzeului în 1823” s-a deschis în toamna anului 1975 la Muzeul din Orleans cu prilejul aniversării a 150 de ani de la înființarea muzeului (Gazette des Beaux Arts, 1285/1976).

● În 6 muzee americane va fi prezentată expoziția „Comori de artă din mormintul lui Tutankamon”, organizată de către guvernul egiptean (Gazette des Beaux Arts, 1285/1976).

● La Academia regală din Londra a putut fi admirată expoziția „Peisaje din muzele rusești”, care a fost organizată în schimbul expoziției „Turner” din U.R.S.S. (Observer, 26 oct. 1975).

● Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

a editat în anul 1975 Catalogul picturilor din secolul al XIX-lea. Catalogul a apărut în condiții grafice excelente, fiecare lucrare care este analizată este reprodusă, în alb-negru sau color.

● Semnat de Alfonso de Francis, a pîrut la Napoli catalogul Muzeului arheologic național din Napoli, care posedă o serie de excelente ilustrații color. Muzeul napolitan este după cît se pare cel mai bogat muzeu din lume în ceea ce privește obiectele și operele de artă din epoca clasică. Colecțiile sale se îmbogățesc cu materialele descoperite în urma săpăturilor arheologice de la Pompei sau Herculaneum. Sînt prezentate sculpturi (Stele funerare, Apollo, Atena, basoreliefuluri, efebi, portretele lui Diomedea, Socrate, Euripide, Homer, Pirus, Cezar, August, Vespasian, Titus, Marc Aureliu, sarcofage, dansatoare, satiri, vase, Hercule, Venus, Afro-dita, amazoane), picturi, mozaicuri, ceramică, obiecte din aur și argint, statuete, căști de gladiatori, vase din bronz, instrumente muzicale, diferite accesorii.

● În catalogul de desene franceze din secolele XVI-XVIII care a fost editat cu prilejul deschiderii expoziției de la Orleans pot fi admirate, printre alte lucrări, cele ale lui François Boucher, Jean-Honoré Fragonard, Jean-Baptiste Greuze, Jean-Baptiste Isabey, Charles Le Brun, Jean François Millet, Charles Monnet, Pierre Puget, Louis Vigée, Jean Antoine Watteau.

● Expoziția de picturi de Monet de la Art Institute of Chicago a beneficiat de un foarte documentat și bine pus la punct catalog apărut sub îngrijirea lui Susan Wise. Expoziția a fost alcătuită din lucrări împrumutate din numeroase muzee din lume și din colecții particulare și publice. Catalogul debutează cu pagini scrise de André Masson despre Claude Monet. Despre evoluția lui Monet ca impresionist scrie Grace Seiberling. Monet la Chicago este prezentat de Patrice Marandel. În continuare pot fi admirate reproduceri după tablourile expuse.

NICOLAE N. RĂDULESCU

Muzeul școlar în contemporaneitate (II)

Organizarea activității pe teren în vederea alcătuirii patrimoniului este una din problemele esențiale ale instituției muzeale indiferent de profilul sau gradul său de dezvoltare. Saltul imens făcut în muzeistica mondială constă în primul rând în definirea mai riguroasă științifică a noțiunii de obiect muzeistic. Muzeul a încetat de câteva decenii să mai fie o simplă colecție de lucruri constituită în mod intim-pălător și fără criterii precise*. La rândul său obiectul muzeistic nu mai prezintă numai valoarea lui, individuală, ci tinde să dobindească semnificații caracteristice unui anumit stadiu de dezvoltare a creației materiale și spirituale umane. În atare condiții a căpătat valențe noi întreaga activitate de salvare, conservare și valorificare a patrimoniului cultural. Indiferent dacă teaurizatorul este o instituție de rang național sau școlar răspunderile față de bunurile materiale create de societatea omenească timp de milenii își găsesc numeroase contingențe. Astăzi nu mai este suficientă numai simpla prezență a unui obiect în cadrul unei colecții indiferent cât de modestă ar fi ea. Această prezență se cere a fi întregită cu o serie de informații, sintetizate în documentele de evidență. Iată de ce se impune adoptarea unei metodologii unice de alcătuire a patrimoniului muzeistic.

Prima sarcină a celor ce militează pentru înfriparea unui muzeu este cunoașterea temeinică a patrimoniului virtual al zonei lor de activitate. În zadar se vor irosi strădanile închegării unor colecții de geologie dacă teritoriul respectiv nu oferă condițiile găsirii rocilor necesare înțelegerii fenomenelor naturale urmărite,

sau lipsită de perspectivă apare încercarea reconstituirii portului medieval — să spunem în lăomița — atita vreme cât se cunoaște că zona respectivă a abandonat costumul vechi încă din a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Cele mai multe din muzeele noastre școlare au un profil istoric cu pondere pe obiectele arheologice sau numismatice. Este drept că străvechea locuire a pământului patriei, amplele transformări prin care trec mealeurile țării, dorința de a salva aceste vestigii încăerate cu profunde semnificații au generat o vechie și mereu sporită preocupare. Cum este și firesc s-a constatat că vetrele așezărilor dispărute se găsește risipite pe malurile râurilor. De obicei omul epocilor străvechi și vechi a preferat mai frecvent terasele mai înalte care avansează ca niște mici boturi de deal în albia râului. Este drept că practica în teren a dovedit prin numeroase exemple că sînt cazuri în care oamenii și-au ridicat locuințele și în lunca joasă, adesea chiar inundabilă. Așa este cazul stațiunii Străulești-Lunca unde vatra satului din sec. VI—VII s-a înfripat în pământul ce prezintă frecvente urme de revărsare a Colentinei. Analizate totuși pe ansamblu locurile cele mai bogate în vestigii sînt cele uscate, mai ridicate față de luciul apei și pe cât se poate cât mai protejate natural. Căile de identificare a monumentelor arheologice sînt diverse. În primul rând ajuși în teren se recomandă o privire generală pentru identificarea unor eventuale intervenții umane ca de exemplu șanțuri de apărare, valuri de pământ, fundații de ziduri etc. Recunoașterea timpului de lucru este urmată de cercetarea de suprafață. În mod metodic se parcurge terenul culegîndu-se fragmentele de vase și observîndu-se bucățile de chir-

pici, cărbunele, pământul mai înnegrit sau mai afinat. Se recomandă efectuarea acestei investigații în timpul primăverii cînd vegetația nu acoperă prea abundent pământul. După ploaie se vîd în arătura proaspătă pete de pământ cenușos acolo unde au fost locuințe sau pete de lut ars provenit de la vetre, cuptoare sau de la pereții prăbușiți ai construcțiilor vechi. În mod frecvent vetrele de așezări oferă chiar la suprafață obiecte din metal sau os, figurine sau monede. Pe calea cercetărilor de suprafață au fost strînse numeroase piese, unele de mare valoare. S-a constatat că simpla surprindere la suprafață a unor indicii nu este suficientă pentru a identifica cu certitudine existența acolo a unor monumente arheologice. Sînt cazuri cînd pământul a fost purtat, și ampla activitate de șanțier oferă atari situații pretutindeni, antrenînd în mișcare lui și fragmente de obiecte. De aceea pentru a verifica mai temeinic seriozitatea izvoarelor de care beneficiem se recomandă analiza stratigrafiei terenului respectiv.

Acest fapt se poate face observînd pereții unor gropi, tăieturile malurilor, intervențiile făcute pe șanțierele de cărămidărie sau orice altă escavație de pămînt. Studiarea acestor profile duce la confirmarea existenței sau absenței unor etape de locuire. O depunere stratigrafică normală indică prin compoziția și nuanța straturilor de pămînt, prin prezența materialelor arheologice, marile perioade de locuire. Astfel sub pămîntul vegetal, mișcat de plug sau de alte unelte agricole, se constată, în cele mai dese cazuri, prezența unei depuneri de pămînt cenușiu deschis adesea afinat, care aparține locuirii feudale. Sub acest strat care se distinge ușor în special cînd profilul este în umbră se întîlnește

* Corina Nicolae, *Muzeologia generală*, București, 1979 p. 8.

în mod frecvent un pământ cenușu-închis fasat, în care s-au depus urmele de locuire din perioada getică până în sec. XII-XIV. În cazul în care terenul respectiv a cunoscut locuire omenească repetată, chiar și în acest răstimp faptul se sesizează în mod evident și în profil. De cele mai multe ori vestigiile neolitice apar într-un pământ castaniu-cenușu, amestecat cu cărbune și mici bulgări de lut ars. Stratul viu este în special în zonele de cîmpie, pământul maroniu (castaniu de pădure), sau în alte părți solul lutos alburiu. Analizând depunerile stratigrafice putem stabili cu mare certitudine dacă terenul respectiv a fost locuit de om, precum și etapele acestui proces. Rolul muzeului școlar se oprește aici, întrucît săpătura arheologică, sub forma de sondaj sau de mai mare extindere, poate fi practică numai de către oficialități cu avizul Comisiei Centrale de Stat a Patrimoniului Cultural Național. Conform legislației în vigoare, nimeni nu are voie să efectueze săpături în zonele ce păstrează monumente arheologice cu scopul obținerii unor obiecte. S-a constatat în câteva cazuri că mici echipe de elevi conduse de cadre didactice au trecut la practicarea unor șanțuri sau gropi pe terenurile păstrătoare de vestigii. De fiecare dată s-au înregistrat rezultate deplorabile, ele ducînd la distrugerea situațiilor stratigrafice, la smulgerea unor piese fără observarea și consemnarea condițiilor de depunere. Arheologia, ca orice știință, are legile și regulile ei care se impun respectate cu multă rigoare. Un obiect smuls din pământ, fără înregistrarea corectă a felului în care s-a descoperit, pierde enorm din valoarea lui. Orice intervenție într-un teren arheologic, făcută fără competența cuvenită poate duce la distrugerea, pentru totdeauna a unor situații extrem de valoroase în interpretarea întregului monument. Este cazul stațiilor cunoscute încă din sec. al XIX-lea asupra cărora decenii de-a rîndul în timpul veacului trecut s-au năpustit căuătorii de comori care în mod clandestin au săpat pământul fără nici o preocupare de studiu, ci numai pentru a smulge obiecte și îndesebii monede tezaurizate. Gropi de acest fel s-au semnalat în interiorul ctitoriei lui Radu cel

Frumos de la Tînganu, în biserica de la Giulești ce străjulește lînia ferată București-Videle și în multe alte părți. Prin Legea 63 din 1974 art. 20 se hotărâște faptul că lucrările de cercetare, conservare și restaurare a bunurilor din patrimoniul cultural național, inclusiv săpăturile arheologice, se avizează sau se aprobă, după caz, de Comisia Centrală de Stat a Patrimoniului Cultural Național**.

Prima operațiune pe care cercetătorul o face după identificarea stațiunii arheologice este stabilirea coordonatelor geografice cît mai precise. Folosind busola pentru precizarea locului în funcție de punctele cardinale se face totodată reperarea cîtorva puncte fixe; bornele de kilometraj de pe șosele, limitele unor clădiri, anumite meandre ale cursului de apă, păduri etc. În general nu se recomandă arborii sau drumurile secundare care sînt mai expuse la dispariție. Ancorarea în teren a punctului respectiv are o mare însemnătate atît pentru viitoarea verificare a stării monumentului, cît și pentru elaborarea schiței privind vestigiile istorice ale localității respective. În general cel care efectuează acest gen de cercetări este însoțit de o schiță a zonei în care se desfășoară activitatea. Dacă acest instrument lipsește se obișnuiește ca în carnetul de note să fie întocmită o schiță sumară pe care sînt notate punctele de reper, săgeata punctului cardinal nord, iar prin hașură suprafața în care au fost identificate materiale arheologice. În carnetul de note, absolut necesar, se notează data efectuării cercetării, precum și denumirea stațiunii identificate. Această denumire trebuie să fie cît mai cunoscută de către locuitorii și cu date cît mai trainice. Întrucît pe materialul arheologic recoltat nu se poate trece întreaga denumire se recurge la prescurtarea ei. Astfel pentru stațiunea Băneasa s-a folosit simbolul Bn, pentru Radu Vodă simbolul Rd. V. urmat de anul în care s-a făcut cercetarea. Carnetul de note va primi o serie de informații privind terenul, tradiția locală, gradul de frecvență a materialului, descrierea pieselor găsite în timpul cercetării, observații asupra stratigrafiei etc. Acolo unde este posibil se schițează chiar înfățișarea uno-

ra dintre obiecte sau depunerile stratigrafice. Carnetul de note este unul din primele documente privind paternitatea viitoarei piese de muzeu, fapt pentru care se impune întocmirea lui cu multă grijă. După terminarea descrierii situației din teren și a principalelor obiecte găsite, se trece la ambalarea materialelor strînse. Se recomandă împachetarea acestora în pungă sau în hîrtie albă pe care se notează simbolul stațiunii, anul în care s-a făcut cercetarea, zona din stațiune unde s-au găsit piesele, eventuale elemente de adîncime dacă ele provin din anumite maluri. Un bilețel cu același conținut se pune în pachetul cu material arheologic. Pachetul se face, în general, după 2-3 ore de la expunerea la soare a obiectelor găsite pentru ca acestea să mai piardă din umiditatea lor. La plecarea din teren cercetătorul are însemnări pe carnetul său, schița topografică și materialul arheologic recoltat și pregătit pentru tratarea în laborator.

Cercetarea arheologică de suprafață trebuie să se desfășoare conform unui program de lucru în care să fie incluse toate cursurile de apă din raza localității, chiar și acelea care acum se prezintă ca văi seci. Efectuînd o atare situație se poate obține o imagine satisfăcătoare asupra măturilor de viață din paleolitic și pînă tîrziu în epoca feudală. Totodată se verifică stadiul de conservare a vestigiilor, creîndu-se pentru situațiile mai amenințate intervenția specialiștilor de la muzeul județean sau de la muzeele naționale. Muzeul școlar are menirea de a sprijini vasta preocupare a instituțiilor muzeale pentru evaluarea, cercetarea și conservarea monumentelor arheologice. Limitele cîmpului său de activitate sînt precise și obligatorii. Menirea sa fundamentală este de a pregăti elevii în activitatea pe teren, de a salva unele piese amenințate prin ritmul alert al unor șantiere, de a completa procesul de transmitere a cunoștințelor cu prezentarea de materiale originale. În condițiile ampliei transformări pe care le înregistrează în prezent patria noastră aceste îndatoriri capătă o profundă semnificație educațională, patriotică.

PANAIT I. PANAIT

** Legea nr. 68/1974, București 1975, p. 11

Revenit din Elveția unde munșise, profesind mai multe meserii și unde studiasse mai mulți ani, Fodor Arghezi (1880—1967) își începe activitatea de gazetar pe sare a desfășurat-o neîntrerupt și lungă perioadă de timp. La „Facla”, „Seara”, „Cronica”, „Gugetul românesc”, „Națiunea”, „Bilete de papagal”, „Adevărul” și lucrat în redacțiile sau la direcția acestor reviste și ziare sau sa simplu colaborator timp de peste 35 de ani. Felul meticulos și ordonat în munca de redacție și lui Arghezi și scrupulozitatea se-l caracteriza în acuratațea textului scrierilor lui, l-au făcut să rească din redacție în tipografie și să stea cot la cot lângă zețar— „Culegătorul de semne”, cum îl fenumise într-un articol din 1928 :

„De cind mă folosese de colaborearea ta, domnule tipograf, sint, aș zice, treizeci de ani, dacă nu mi-aș aduce aminte că mă „culegi” de cinei neacuri întregi... Semn cu semn, literă cu literă, mi-ai refăcut manuserisele în plumb, oprindu-le la punctul meu cu punctul tău și dind slovetor dezordonate linia și simetria unui meșesug de giupaiere. Ai ezitat la ezităriile mele, te-ai împiedeat unde mă împiedicaseam eu, ai fost colaboratorul îndoielii și bănuțelilor mele, prezente încă pe manuseri”.

Spre dimineață, cind ieșea din mașină prima coală, cu toții laolaltă, redactori și tipografi așteptau cu bucurie ostentă și cu sentimentul datoriei împlinite : „De la culegale tu treci la tease și din teasul tău iese foaia miz-

găllă cu semnele tale, cu litere mărunte negre și cu începuturi mari. Niciodată n-am așteptat lângă „mașină” liniștit înirea dintre „valuri” a colilor albe pe care se strămută gîndul și licăririle lui din taină. Și de cite ori miinile tale negre de coșar, murdar de fungingini cu ulei pină la ochi, imi aduceau pe dedesubt, ca o maramă a lui Crist, purtătoare de reminiscențe selenare, coala mare de hirtie lipărită, cu și le sărutasem cu smerenie, inchipuind, și fi le-aș fi sărutat cu adevărat dacă nu mă sfiam că ai să crezi că am inebunit”.

Mi-adue aminte din povestirile lor că tata, ajuns acasă odată cu zorile, lua brațul Parascăivei, care-l aștepta, și plecau spre șosea pe jos sau cu un „muscal” să mănînce o ciorbă de burtă sau vreo specialitate românească anume pregătită în vestitele circumi de pe atunci. Pe lângă rezistența fizică de o vitalitate peste limita normală, Arghezi era și un gourment. Întors acasă, după o scurtă odihnă, reîncepea truda zilei cu un imboid nou și o tenacitate neînfrîntă.

Ca să poată cere exact ce voia, Arghezi a învățat meșesugul de tipograf lângă mașina plană și cutia de litere. Făcea de cele mai multe ori corectura în șpall, chiar între cerneluri, litere și plumb.

În „Mărțișor”, în clădirea în care și astăzi e denumită tipografie, și-a cumpărat, din chibzuință, o mașină plană nr. 12, un tighel, un boston și o mașină de



lăiat, cutii de litere și tot ce era nevoie ca să poată tipări cu minimum de cheltuială cărțile pe care le scria. În anul 1941 a dat examen de meșter-tipograf și a căpătat cartea de meșter nr. 3822, pe numele I. N. Theodorescu-Arghezi. În tipografia noastră s-a tipărit doar o singură carte, o cărtică de băgat în buzunar: *Drumul cu povești*, restul rămânând un deziderat și un vis năplăcit. Brevetul de meserie al lui Arghezi expus în Muzeul memorial „Mărțișor”, este o mărturie de viață și de năzuință.

MITZURA ARGHEZI

Muzeul memorial din București îl prezintă pe Victor Babeș (1854—1926) așa cum este cunoscut în întreaga lume, ca unul dintre fondatorii microbiologiei moderne, autor al primului tratat de bacteriologie din lume (1885), descoperitorul a peste 50 de microbi, cel care a introdus vaccinarea antirabică, a pus bazele seroterapiei în România, a obținut rezultate remarcabile în studiul turbării, leprei, difteriei, tuberculozei etc.

Muzeul însă ni-l înfățișează pe savant și în ipostaza de poet, desenator, actor și sportiv. La 14 ani (1868) a scris prima poezie, apoi a compus mai multe pe care le-a adunat într-un album.

Deși era îndrăgostit de științele naturii, fizică și chimie era puternic atras de arta actoricească. De fapt toate aceste predispoziții ale lui nu intrau în contradicție una cu alta, ci se completeau contribuind astfel la conturarea personalității titanice om de știință român. În teatru, poezie, desen, sport și anatomie vroia să afle legătura fiziologică dintre materie și spirit, dintre creier și gândire.

În ciuda doliștelor familiei, a urmat conservatorul din Budapesta, unde a stat numai 2—3 luni, după care s-a înscris la facultatea de medicină. În luarea acestei decizii a fost ajutat și de o întimplare năfărică. Alma, sora lui cea mică, la care ținea foarte mult, suferea de tuberculoză intestinală și când nu împlinise încă 14 ani a murit fără să fi putut să fie ajutat de vreun medic. Acest fapt l-a impresionat atât de mult încât l-a determinat să se dedice

medicinii, pentru a lupta împotriva bolilor. Acum însă medicina o considera nu numai ca o cheie a tainelor legăturii dintre materie și spirit, ci ca un adevărat apostolat. În toamna lui 1872 a plecat la Viena pentru a-și continua medicina.

G. ION

Pe lângă harul poeziei, George Bacovia (1881—1957) avea talent și la desen și muzică. Încă din gimnaziu s-a remarcat la desen. Desenele sale erau expuse și în cancelaria școlii. În anul 1899 a fost trimis de către gimnaziu la concursul Tinerimii Române, unde i s-a conferit premiul I pe țară pentru desen artistic după natură. Medalia de bronz se află expusă în Muzeul memorial din București.

Elevul, încă de pe atunci poet, schița unele peisagi pe colțul unei file pe care avea să scrie un pastel. Așa se prezintă manuscrisele pastelurilor „Amurg de iarnă” și „Decor”. Așadar, Bacovia simțea plăcerea și nevoia de a se exprima prin linii și culoare, ceea ce amplifică sinteza lirică a creației sale.

Eminescu desenat în tuș pe o carte poștală, cînd Bacovia era în clasa IV-a gimnazială (1900), și expedit surorii sale la pensionul din Iași este o dovadă a măiestriei sale. Obişnuia să trimită, în loc de ilustrate, cărți poștale de-

George Bacovia. *Lupta de la Posada*



senate de ei. Datorită acestui talent a fost numit și profesor de desen la Școala normală de băieți din Bacău; tot la desen a sursat și la liceul și școala comercială din Bacău. Caricaturile, desenele liniare în tuș sau peniță au fost executate cu oezia ilustrării unei lucrări intitulată „Cultura Olteniei”, care nu s-a tipărit, al cărui autor — Stelian Metzulescu — cercetător la Institutul de istorie, îi solicitase poetului portretele unor personalități oltenene reprezentative. Așa se face că ne-au rămas aproape 130 de desene, aflate azi în secția stampe a Academiei R. S. România.

GABRIEL BACOVIA

La 27 martie 1848, „Congregațiune artistică dei virtuosi al Panteon” — cel mai înalt for artistic din Roma — a anunțat ținerea unui concurs, în ziua de 30 mai 1848, avînd ca temă un episod biblic: Simeon și Levi, fiii lui Jacob, luînd armele, intră în casa lui Hemor și Silem, îiucid și scapă pe sora lor Dina ce fusese răpită de Silem.

La această competiție a Panteonului care se ținea din 5 în 5 ani au fost invitați toți artiștii de la Roma să-și prezinte operele de pictură, desen, sculptură și arhitectură. Gh. Tattarescu (1820—1894) care se afla la Roma în acel timp, la început a fost refuzat la înscriere, întrucît concursul se desfășura sub patronajul Papei și era deschis numai catolicilor. În urma intervenției cardinalului Mezzofanti, un celebru poliglot și simpatizant al țării din dunărene, la care a apelat Tattarescu, a fost acceptat și pictorul român.

La concurs au participat 5 pictori, iar juriul a acordat premiul I lucrării prezentate sub motto-ul „Nimic pentru glorie, totul pentru arta mea”. Deschizîndu-se plicul cu acest motto, s-a constatat că autorul este Georgio Tattarescu din România, cărui i s-a trimis diploma la 12 iulie 1848, iar medalia în 1851, după baterea ei. Lucrarea premiată, *Simeon și Levi salvînd pe sora lor Diana* (desen — 0,54 × 0,68 m) se află expusă în Muzeul memorial din București.

G. ION

- 3 — MIRCEA DEAC — De la național la valoarea universală în creația lui Brâncuși ● From national to universal value in the creation of Brâncuși ● Depuis le caractère national jusqu'à la valeur universelle dans la création de Brâncuși
От национального и универсальной значимости в творчестве Бранкуша
- 10 — dr. CRISTIAN BENEDICT — Principiile de organizare a expoziției permanente a Muzeului de artă al R. S. România ● The organization principles of the permanent exhibition of the Art Museum of R. S. Romania ● Les principes d'organisation de l'exposition permanente du Musée d'art de la R. S. de Roumanie
Принципы организации постоянной выставки Музея художественных искусств Социалистической Республики Румынии
- 15 — IOAN DON, GHEORGHE PÎRVULESCU — Muzeul județean Vaslui ● The district museum Vaslui ● Le Musée districtuel Vaslui
Музей Васлуйского уезда
- 20 — MATEI TĂLPEANU — Colecțiile muzeelor de științele naturii, patrimoniul cultural național și ocrotirea mediului ● The collections of natural sciences museums the cultural national patrimony and the nature conservation ● Les collections des musées de sciences naturelles, le patrimoine culturel national et la protection du milieu ambiant
Обогащение собраний краеведческих музеев в духе закона охраны окружающей среды
- 21 — FETRE DACHE — Muzeul de istorie și educația patriotică a tinerei generații ● The history museum and the patriotic education of the young generation ● Le musée d'histoire et l'éducation patriotique de la jeune génération
Музей истории и патриотического воспитания молодого поколения
- 25 — ERIKA SCHNEIDER-B. — Excursia tematică ● The thematic trip ● L'excursion à thème
Тематическая экскурсия
- 28 — RADU BAGDASAR — Muzeul literaturii române în sprijinul procesului instructiv-educativ din școli ● The Museum of the Romanian literature supporting the instructive-educative process in school ● Le Musée de la littérature roumaine donne son appui au processus instructif-éducatif des écoles
Музей румынской литературы в поддержку воспитательного-инструктивного процесса в школе
- 29 — ing. IOAN MOZEȘ — Considerații privind reorganizarea Muzeului tehnic „Prof. ing. D. Leonida” din București ● About the reorganization of the Technical Museum „Prof. ing. D. Leonida” in Bucharest ● Considérations sur la réorganisation du Musée technique „Prof. ing. D. Leonida” de Bucarest
К вопросу о реорганизации Технического музея им. Д. Леонида в Бухаресте
- 33 — * * * — Muzeologie sau muzeografie? ● Museography or museology? ● Muséeologie ou bien muséologie?
Музееведение или музеография?
- 37 — AUREL MOLDOVEANU — Laboratorul zonal pentru restaurarea bunurilor care fac parte din patrimoniul cultural național și câteva din problemele lui actuale — The Zonal laboratory for the restoration of goods appertaining to the cul-

tural national patrimony and some of its actual problems ● Le Laboratoire zonal pour la restauration des biens qui font partie du patrimoine culturel national et quelques problèmes actuels le concernant
Зональная лаборатория по восстановлению ценностей национального культурного фонда и связанные с ними некоторые актуальные вопросы

44 — PETRE OPREA

— Jaloane in datarea unor picturi de Th. Pallady ● Indications for dating some paintings of the Th. Pallady ● Jalons pour la datation de certaines peintures de Th. Pallady
Вехи в установлении дат некоторых работ Т. Паллады

50 — dr. PAUL REZEANU

— Sculptorul Pavelescu-Dimo (1870—1944) ● The sculptor Pavelescu-Dimo (1870—1944) ● Le sculpteur Pavelescu-Dimo (1870—1944)
Скульптор Павелеску-Димо (1870—1944)

55 — MARIA CONSTANTIN

— Costumul popular femeiesc din zona Drăganu, jud. Argeş ● The womanly folk costume from the zone Drăganu, district Argeş ● Le costume populaire de femme de la zone Drăganu, district Argeş
Женский народный костюм в зоне Дрăгану, Арджешский уезд

61 — JANA NEGOIŢĂ,
IOANA ARMĂŞESCU

— Aspecte etnografice şi arta populară din Sălaj ● Ethnographic aspects and folk art from Sălaj ● Aspects ethnographiques et l'art populaire de Sălaj
Этнографические аспекты и народное искусство Салайского уезда

64 — DUMITRU NEDELEA

— Folosirea apei şi a roţii hidraulice în măsurarea timpului ● Use of water and hydraulic wheel in time measuring ● Utilisation de l'eau et de la roue hydraulique pour mesurer le temps
Использование воды и гидравлического колеса в измерении времени

69 — dr. ADRIAN RĂDULESCU

— Periplu arheologic şi muzeologic în R. P. Chineză

74 — ŞERBAN SEMO

— Muzeul naţional al monumentelor franceze

76 — ANGHIEL PAVEL

— Muzeul vasului militar Wasa

CRONICĂ, RECENZII, INFORMAŢII ● CRONICLE, REVIEWS, INFORMATION ● CRONICLE
COMPTES-RENDUS, INFORMATION ● ХРОНИКА, РЕЦЕНЗИИ, ИНФОРМАЦИЯ

80 — * * *

— Centenarul Brâncuşi

81 — ANGHIEL PAVEL

— Simpozionul „Mijloace de pregătire şi perfecţionare a tinerilor muzeografi”

82 — DORANA GOŞOVEANU

— Athena T. Spear, „Păsările lui Brâncuşi”

83 — PETRE OPREA

— Mircea Deac, „Constantin Brâncuşi”

84 — dr. ADRIAN RĂDULESCU

— Vasile Pârvan, „Getica, o protoistorie a Daciei”

85 — ION I. DRĂGOESCU

— Muzeul din Tirpeşti — Neamţ

86 — LIZICA PAPOIU

— Memorial Michelangelo

86 — LIZICA PAPOIU

— Centrul naţional de artă şi cultură „Georges Pompidou”

87 — NICOLAE RĂDULESCU

— Meridiane muzeale

91 — PANAIT I. PANAIT

— Muzeul şcolar în contemporaneitate (II)

93 — * * *

— Panoramic

ERATĂ

Nr. 3/1976: pag. 11, explicaţie cîmsei, sus stînga, rîndul 2, se va citi: ceramică română provincială; pag. 12, explicaţie cîmsei stînga jos, rîndul 1, se va citi: urne cinerare; pag. 32, paragraf 3, rîndul 3, se va citi: clubul Uzinelor Valcan; pag. 62, paragraful 5, rîndul 2, se va citi: (v. fig. 8)

Nr. 2/1976: pag. 12, explicaţie cîmsei, se va citi: Palatul brîncovenesc Mogosoaia (1702)

