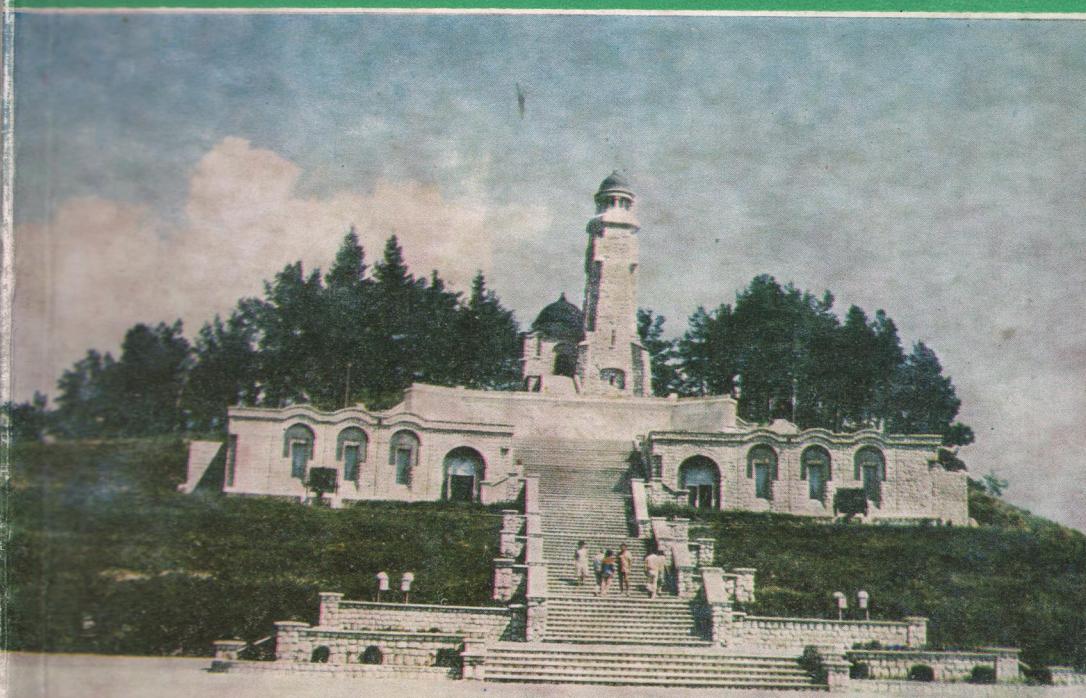


MR ISSN. 0035-6208

REVISTA MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR

9 • 1987

muzee



CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Muzee

9 · 1987

Revista muzeelor și monumentelor

apar 12 numere pe an:

10—MUZEE (nr. 1-10)

**2 — MONUMENTE ISTORICE
ȘI DE ARTĂ (nr. 1-2)**

COLEGIUL DE REDACTIE:

dr. Lucian ROŞU, redactor-suf.
Gavrilă SARAFOLEANU, redactor-suf
adjunct, Argentina FIRUȚĂ, Ion
GRIGORESCU, dr. Cristian MOISESCU,
Elisabeta RUȘINARU

• REDACTORI:

Ion GRIGORESCU, Maria IGNAT,
Anghel PAVEL, Elisabeta RUȘINARU,
Decebal TOCA

•
Prezentarea grafică și tehnică:
Corneliu MOLDOVEANU

•
Corecția asigurată de serviciul de corecțură al I.S.I.A.P. (Intreprinderea de stat pentru imprimare și administrarea publicațiilor)

•
COPERTA I: Mausoleul de la
Cimpulung-Mateiș
COPERTA IV: Dimitrie Ghiașă, Flori

•
Redacția: Calea Victoriei nr. 174, cod 7101, sector 1, București, telefon 504868
Administrația: Intreprinderea de stat pentru imprimare și administrarea publicațiilor, Piața Sfintei nr. 1, cod 71954, sect. 1, București, telefon 17 60 10, interior 1405

Abonamentele se fac la administrație – prin poșta sau virament, I.S.I.A.P. (Intreprinderea de stat pentru imprimare și administrarea publicațiilor), com 64 51 302 28 B.N.R. S.R. Filiala sector 1, București și la oficile poștale sau difuzorii de presă. Costul unui abonament (10 numere „Mureș” și 2 numere „Monumente istorice și de artă”) 1lei 400 anual.

Cititorii din străinătate se pot abona prin „ROMPRESFILATELIA” sectorul export-import presă P. O. Box 12.201 telex 10376 prsfir București, Calea Griviței, nr. 64–66.

INTreprinderea Poligrafică
„INFORMAȚIA” BUCUREȘTI c. 1557

ÎN ÎNTÎMPINAREA CONFERINȚEI NAȚIONALE A PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

CONTRIBUȚIA MUZEELOR LA ÎNFĂPTUIREA PROGRAMULUI IDEOLOGIC AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

IULIAN ANTONESCU

Conferința Națională a P.C.R. va constitui un moment de bilanț pentru întreaga noastră viață politică, economică, socială și culturală. La acest eveniment instituțiile muzeale, laboratoarele zonale de conservare-restaurare și oficiile pentru patrimoniul cultural-național vor raporta o serie de împliniri și, totodată, vor căuta ca, printr-o temeinică analiză, pe baza orientărilor izvorbite din documentele marelui forum al comuniștilor, să găsească căile și modalitățile de a propulsa activitatele lor pe noi trepte de dezvoltare și de calitate.

Traducind în viață programul ideologic al partidului adoptat la Congresul al XIII-lea al P.C.R., prețioasele indicații date de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, muzeele au devenit autentice focare de civilizație socialistă, contribuind din plin la formarea omului nou, cu o conștiință înaintată.

Pornind de la necesitatea imbogățirii și actualizării expozițiilor de bază cu noile descoperiri ale științei românești și mondiale, pentru o plenară valorificare a patrimoniului existent în colecții, în ultimii ani, au fost reorganizate numeroase expoziții de bază. Dintre acestea, le amintim pe următoarele: secțiile de istorie și artă a Muzeului Județean Bihor—Oradea; secțiile de istorie, etnografie, artă și științele naturii de la Muzeul Brăilei; Secția de etnografie a Complexului Muzeal Constanța; Secția de istorie de la

Muzeul Județean Covasna — Sfântul Gheorghe; secțiile de istorie și artă de la Muzeul Județean Gorj — Tg. Jiu; secțiile de artă, etnografie și științele naturii de la Complexul Muzeal Mureș — Tg. Mureș; Secția de istorie a Muzeului Județean Olt — Slatina; Secția de istorie a Muzeului Județean Sălaj — Zalău; Secția de istorie contemporană a Complexului Muzeal Județean Sibiu; Secția de istorie a Complexului Muzeal Timiș — Timișoara; Muzeul de Istorie Dimbovița — Tîrgoviște.

La inițiativa și sub auspiciile nemijlocite ale tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu a fost organizat, într-o amplă viziune analitică și sintetică, Muzeul Ceramicii și Sticlei din Capitală, strălucit atestat al continuității și unității poporului român și al participării sale la imbogățirea tezaurului spiritual-țății universale.

Orizontul tematico-demonstrativ a fost completat cu activitatea expozițională temporară și itinerantă, în orientarea căreia s-a ținut seama de necesitatea adincirii și explicitării unor procese definitorii existenței politice, sociale și culturale a poporului român și de bogatul plan de aniversări a unor personalități și evenimente de o deosebită semnificație. Aceste demersuri expoziționale s-au bucurat de un interes deosebit din partea marelui public, multe dintre ele ridicându-se la nivelul unor acte culturale de rezonanță națională. Ne mulțumim să amintim doar cîteva dintre expozițiile

organizate la Muzeul de Istorie al R. S. România, Muzeul de Artă al R. S. România, Muzeul Satului și de Artă Populară și alte unități muzeale județene: „Epoca Nicolae Ceaușescu, epoca celor mai strălucite realizări din istoria poporului român”, „Gindirea social-politică a secretarului general al P.C.R., președintele R. S. România, tovarășul Nicolae Ceaușescu”, „Congresul al IX-lea al P.C.R., piatră de hotar în dezvoltarea societății sociale multilateral dezvoltate în România”, „65 de ani de la făurirea P.C.R.”, „35 de ani de la procesul luptătorilor comuniști și antifasciști de la Brașov”, „65 de ani de la făurirea U.T.C.”, „2500 de ani de la primele lupte ale geto-dacilor pentru libertate”, „Tărânamea — forță socială revoluționară în lupta poporului român pentru libertate, unitate națională și progres social, pentru edificarea socialismului în România. Epoca Nicolae Ceaușescu — epoca celor mai grandioase împliniri socialistice din munca și viața tărânimii, a întregului popor”; „500 de ani de la urcarea pe tronul Tării Românești a lui Mircea cel Mare”; „Retrospectiva Nicolae Grigorescu”; „Omagiu muncii și tinereții — expoziție de artă contemporană”; „Retrospectiva Nicolae Tonitza”; „Tricolorul în arta populară românească”; „Mutății petrecute în arta populară românească în ultimele două decenii”; „Unitate, continuitate și diversitate în arta populară românească”; „Evoluția vietuitoarelor pe pămînt”; „Pionieri români ai aviației și rachetodinamicii”; „Flori de mină, flori naturale, flori de piatră” etc.

Afirmindu-se ca autentice focare de conștiință și civilizație socialistă, muzeele au atras în răstimpul ultimilor trei ani un număr de peste 35 000 000 de vizitatori, care au beneficiat de ghidaje speciale, demonstrații, au audiat conferințe, au vizionat spectacole, au participat la simpozioane, mese rotunde și concursuri gen „Cine știe, cîștigă”. În diversitatea lor, toate aceste activități au promovat cu consecvență dragostea fierbinte pentru patrie, pentru acela care conduce cu clarvizuire destinele României contemporane, pentru pace și colab-

borare între națiuni și au sădit în conștiința oamenilor adevărurile fundamentale care stau la baza concepției călăuzitoare a materialismului dialectic. O atenție deosebită a fost acordată educației estetice, combaterii nonvalorilor, apărării folclorului românesc, inestimabilă comoară, de orice tendințe de poluare și degradare. Cicluri de conferințe ca — „P.C.R. — centrul vital al națiunii noastre socialiste”, „Contribuția României, a președintelui ei, tovarășul Nicolae Ceaușescu la problema dezarmării și înțelegерii între popoare”, „Mari evenimente din istoria poporului român”, „Artă în slujba marilor valori umane”, „Momente din istoria artei românești și universale”, „Întîlnire cu capodopera”, „Creația populară contemporană”, „Interferențe etnologice”, „Civilizația agrară românească”, „Omul și cosmosul — din tainele universului”, „Biologia în sprijinul sporirii recoltelor”, „Diversitatea de formă și culoare în lumea animală — adaptabilitatea” etc. — s-au bucurat de o largă și interesantă audiență, în special în rîndul tineretului.

În difuzarea actului cultural, muzeele au realizat o strînsă colaborare cu instituțiile de învățămînt, organizațiile de tineret, sindicatele, radioul, televiziunea și presa. În toate acțiunile, așezările muzeale au ținut seama de specificul publicului, de dorințele acestuia, realizându-se, astfel, programe atractive, bogate în conținut, adaptate profilului de vîrstă și preocupării a celor mai largi categorii. În acest sens, se evidențiază la loc de frunte activitatea Muzeului de Istorie al R. S. România, Muzeului de Istorie a Partidului Comunist, a Mîscării Revoluționare și Democratice din România, Muzeului de Istorie Naturală „Grigore Antipa”, Muzeului de Artă al R. S. România și a numeroase alte instituții muzeale din județele Suceava, Neamț, Iași, Cluj, Sibiu, Maramureș, Alba, Prahova, Giurgiu, Argeș, Dolj, Mehedinți. S-au impus și extins practici de mare eficiență culturală, urmărindu-se cu consecvență modernizarea activităților, sporirea numărului demonstrațiilor și a utilizării mijloacelor audio-vizuale. În educația ateist-științifică au fost folosite pe scară

largă observatoarele astronomice, planetariile, colecțiile zoologice și botanice, după cum muzeele de istorie, artă, etnografie au asociat valențelor patrimoniale muzica, poezia, dansul. Pentru tineret au luat o tot mai mare extindere cercurile instructive, de artă plastică, de arheologie și numismatică etc. Participarea elevilor și studenților la săpăturile arheologice și incredințarea spre supraveghere și îngrijire a siturilor arheologice, etnografice, a rezervațiilor naturale și a diferitelor monumente comemorative tineretului, constituie o școală vie de educație patriotică-cetățenească.

Traducind în viață indicațiile secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ale tovarășei Elena Ceaușescu cu privire la legarea nemijlocită a cercetării științifice de cerințele vieții, muzeele și-au concentrat activitatea în acest domeniu pe obiective prioritare, cuprinse în planul național unitar de cercetare științifică, valorificind rezultatele în dinamica demersurilor expoziționale, a muncii cultural-educative, în publicații și comunicări științifice. În acest sens, amintim cîteva dintre temele a căror finalizare contribuie în mod substanțial la cunoașterea aprofundată a istoriei trecute și prezente românești, la stimularea creației artistice contemporane, la valorificarea superioară a bogățiilor naturale, la apărarea echilibrului ecologic: „Caracterul unitar al lumii traco-daco-getice, confirmat pe plan politic, economico-social și cultural; sinteza daco-romană — proces definitoriu al etnogenezei românești”; „Aspecte ale continuității și afirmării poporului român, pînă la formarea statului feudal românesc”; „Dezvoltarea vieții politice, social-economice și culturale românești în contextul luptei duse de întregul popor pentru unitate, păstrarea independenței, împotriva exploatației”; „Trăsăturile fundamentale ale Epocii Nicolae Ceaușescu, epoca celor mai grandioase realizări din istoria poporului român”; „Valorificarea științifică a patrimoniului artistic național prin elaborarea repertoriilor și catalogelor de patrimoniu”; „Contribuția

artei românești la formarea și dezvoltarea conștiinței sociale, la formarea sentimentelor patriotice și a conștiinței naționale”; „Contribuția artei românești la dezvoltarea culturii universale”; „Structuri etnografice reprezentative — unitate și evoluție, unitate și diversitate”; „Tehnica populară — expresie a geniului creator și a inventivității poporului român, tezaur de experiență pentru tehnica și știința modernă”; „Măntinerea și revitalizarea vechilor centre tradiționale de artă populară în cadrul creat de Festivalul național «Cintarea României»”; „Mijloace și metode muzeistice folosite în promovarea creației autentice și a bunului gust”; „Studii ecofiziologice asupra florei și faunei din zonele ce urmează a fi supuse sistematizării și transformărilor”; „Studiul eco-sistemelor vegetale și importanța lor economică”; „Studiul ecologic al dăunătorilor agricoli” etc.

După cum se știe, țara noastră dispune de un cadru original legislativ de desfășurare a întregii activități de ocrotire, conservare și restaurare a patrimoniului cultural-național, bazat pe propria experiență națională, cadrul creat din inițiativa și sub îndrumarea nemijlocită a tovarășului Nicolae Ceaușescu și a tovarășei Elena Ceaușescu.

Ocrotirea patrimoniului cultural-național, funcție majoră cu implicații științifice, cultural-educative și economice, s-a bucurat de o atenție sporită din partea tuturor specialiștilor încadrați în oficiile pentru patrimoniul cultural-național, în laboratoarele zonale și atelierele muzeale de restaurare-conservare de pe tot cuprinsul țării. Astfel, expertizele și acțiunile de conservare și restaurare executate au contribuit la creșterea valorii intrinsecă a pieselor de patrimoniu și, implicit, la sporirea avuției naționale. În ultimii ani au fost restaurate un număr de 74 056 piese, conservate 157 000 și expertizate 200 000, valori redate circuitului științific și cultural-educativ. Numeroase expoziții au popularizat aceste rezultate în mariile muzei din București, Sibiu, Timișoara, Iași, Craiova. O grijă deosebită a fost manifestată pentru perfec-

ționarea continuă a metodelor și tehnicilor de restaurare și conservare, unele din rezultatele remarcabile ale acestei activități s-au concretizat prin omologarea unor materiale produse în țara noastră, înlocuindu-se produsele altădată importante și mai ales prin obținerea unor brevete de invenții.

Cu toate realizările, suntem conștienți că mai avem încă multe de făcut în vederea ridicării activității muzeale complexe. Se impune intensificarea activității de organizare și actualizare a

tuturor expozițiilor de bază și, concomitent, amplificarea manifestărilor cultural-educative cu aporturi nemijlocite în cultivarea spiritului patriotic-revolutionar, în educația ateist-științifică și combaterea fermă a influențelor nocive exercitate de cultura burgheză reacționară. De asemenea, se va intensifica colaborarea cu școlile, cu organizațiile de tineret, cu sindicalele, cu altele organizații obștești și de masă, stabilindu-se modalități concrete de implicare a patrimoniului cultural-național în procesul de învățămînt, în alte procese educative.



muzee, colecții, expoziții

EXPOZIȚIA DE BAZĂ A ANSAMBLULUI MONUMENTAL DE LA CÎMPULUNG MUSCEL - MATEIAȘ

dr. STEFAN TRIMBACIU

Construirea Mausoleului de la Mateiaș a început în anul 1928, an în care se sărbătoreau zece ani de la Marea Unire de la 1 Decembrie 1918. Lucrările de construcție s-au desfășurat sub patronajul societății „Cultul Eroilor”, iar fondurile necesare au fost adunate, prin subscripție publică, de la populația din fostul județ Muscel. Locul amplasării a fost ales îngă muntele Mateiaș, pe șoseaua care leagă orașul Cîmpulung de Brașov, unde, în toamna anului 1916, ostașii români au purtat lupte grele pentru apărarea țării. Proiectul a fost întocmit de arh. D. I. Berechet și arh. State Baloșin, iar lucrările au fost terminate în anul 1935, cind a fost deschis pentru publicul vizitator. Mausoleul cuprindea, la subsol, o cameră în care au fost depuse osemintele soldaților căzuți în lupte, aduse din cimitirile localităților apropiate. În niște nișe, amenajate în perete, au fost depuse osemintele unor ofițeri căzuți eroic în luptele din această zonă. Parterul mausoleului, având forma unei capete, cuprindea o pictură murală executată de Olga Greceanu, iar din turnul mausoleului se puteau admira vâile Argeșelului și Dimboviței.

Timpul a lăsat urme în structura mausoleului, iar intemperiile au distrus pe alocuri pictura interioară. În urma seis-

mului din anul 1977 mausoleul a suferit fisuri, iar pictura s-a deteriorat. Pentru salvarea lui, factorii de decizie ai județului Argeș și ai orașului Cîmpulung au hotărât să înceapă lucrări de consolidare, restaurare și, ceea ce este mai important, de amenajare muzeistică și artistică, într-o nouă viziune, pentru ca întregul ansamblu să devină un factor activ în educarea populației, a tinerei generații în spiritul dragostei față de patrie, să trezească și să întrețină sentimentul patriotic în rindul vizitatorilor.

Lucrările de restaurare au început în anul 1979. A fost consolidat mausoleul prin executarea unor ample lucrări de subzidiri și de reparații, în același timp amenajindu-se două camere pentru organizarea unui muzeu și realizându-se un basorelief, operă a sculptorului Radu Adrian.

Proiectul pentru lucrările de amenajare și construire a spațiilor muzeale a aparținut unui grup de arhitecți și ingineri condus de Valeriu Manu și Gabriela Vasilescu, iar execuția a fost asigurată de Consiliul Popular al orașului Cîmpulung.

Ansamblul monumental a fost inaugurat în anul 1984, în cinstea Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român și a aniversării a



Aspect din expoziția de bază

40 de ani de la declanșarea revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă.

Expoziția de bază de la Mateiaș, intitulată „Contribuția argeșenilor și muscelenilor la lupta poporului român pentru desăvîrșirea unității naționale”¹, a fost realizată de I. S. Decorativa București (arh. Marinel Adrian, graf. Constantin Şorcaru). Ea a fost amenajată într-un spațiu special construit, având dimensiunile de 15 m lungime, 9,30 m lățime și 3,50 m înălțime. Exponerea obiectelor, documentelor și a materialelor foto este făcută pe panouri de cristal de dimensiuni mari.

Pentru o prezentare cât mai completă a expoziției de bază a Ansamblului monumental de la Cîmpulung Muscel-Mateiaș, vom parcurge circuitul de vizitare în ideea realizării unei treceri în revistă a pieselor și imaginilor.

Expoziția se deschide cu panoul oficial, unde este expus portretul tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, care, referindu-se la caracterul și desfășurarea primului război mondial, subliniază: „Cu toate că primul război mondial a avut un caracter imperialist, poporul român nu a participat la acest război căldăuzit de in-

tenții de cotropire și anexiune teritorială. Cedind presiunilor puterilor Antantei, cercurile conducătoare ale ţării au hotărît intrarea în război alături de Anglia, Franța și Rusia, care promiteau satisfacerea dezideratului unității noastre naționale”.

Momentul de început al expoziției este intitulat „Primul război mondial” și are ca subtitlu „Izbucnirea războiului”. Sunt prezentate două grafice care explică crearea blocurilor militare, Tripla Alianță și Tripla Întegere, și dezvoltarea inegală și în salturi a statelor din Europa în preajma izbucnirii primului război mondial. Printre alte cauze care au determinat izbucnirea războiului mai sunt menționate și „... ascuțirea contradicțiilor dintre statele ajunse în fază imperialismului, pentru împărțirea sferelor de influență, a piezelor de desfacere și a teritoriilor coloniale”.

O fotocopie a ziarului „Universul” din 15 iunie/28 iunie 1914 redă articolul „Atentatul de la Sarajevo”, în care este descrisă asasinarea arhiducelelui Franz Ferdinand, moștenitorul tronului Imperiului austro-ungar, moment ce a constituit pretextul izbucnirii războiului.

Articolul intitulat „Ultima oră” comenteză evoluția conflictului austro-sîrb, iar mai multe fotocopii din „Universul” ne introduc în climatul încordat din Europa acelei vremi, în urma atentatului



Vitrină conținând obiecte care au aparținut maiorului Grigore Grecescu, erou în luptele din toamna anului 1916

de la Sarajevo, ne informează despre mobilizarea generală din Franța, despre faptul că Germania a declarat război Rusiei, despre neutralitatea Italiei și faptul că Japonia a declarat război Germaniei, conflictul european devenind un conflict mondial, prin antrenarea în ostilități și a altor zone geografice ale Terrei. Referindu-se la subiectul expoziției, un text atenționează vizitatorii: „*Cîmpul lungul n-a fost cucerit de dușmani, el a fost abandonat din cauza evenimentelor intemperate pe celelalte fronturi de luptă. Timp de 45 zile, un inamic puternic, bine înarmat și special echipat s-a epuizat în forțări sterile, fără să reușească să sparge zidul de stîncă care opuneau piepturile românești.*”

Al doilea moment, intitulat „Conflagrația mondială”, prezintă imagini sugestive de pe teatrele de operații militare din Europa de est și de vest.

Sub titlul „Gruparea puterilor în timpul primului război mondial”, pe un planiglob sugestiv executat sănătatea militare antagoniste: Tripla Alianță și Tripla Întegritate, statele care au rupt relațiile cu Puterile Centrale și cele care și-au declarat neutralitatea în momentul începerii conflictului. În fața momentului sănătatea expuse, într-o vitrină de cristal, cărți și facsimile ale unor publicații românești

ce cuprind știri privitoare la primul război mondial. Unele dintre ele, foarte sugestive, precum: *Documente privitoare la războiul pentru întregirea României*, scrisă de gen. D. Ilieseu, *Istoria războiului pentru întregirea României – 1916–1918*, de Constantin Kirițescu, *Armata română în războiul mondial 1916–1918*, vol. I și II, scrise de gen. G. A. Dabija etc. Informează publicul vizitator despre participarea României la război, sacrificiile făcute și victoriile obținute de armată, de întregul popor în lupta pentru apărarea țării, pentru realizarea dezideratului suprem pentru care România a intrat în război.

Pe două panouri cu titlul „Atitudinea maselor populare și a intelectualității progresiste din România față de caracterul imperialist al primului război mondial” sunt redate părerile și pozițiile unor fruntași ai mișcării socialiste din România față de război. Sunt expuse fotografii socialiștilor: Ecaterina Arbore, dr. Ottoi Călin, Dumitru Marinescu, Gheorghe Cristescu, Alexandru Constantinescu și Constantin Dobrogeanu-Gherea, cit și fotocopii ale unor publicații din epocă; din ziarul „România Muncitoare” (din 22 iulie 1914) este prezentat articuloul „Partidul socialist din România și războiul”, din „Lupta zilnică” (din 13 mai 1915) articuloul „Contra războiului”



Vitrină cu obiecte și fotografii unor participanți la luptele din primul război mondial

și tot din ziarul „Lupta zilnică” (din 26 septembrie 1915) este prezentat „Manifestul Conferinței Internaționale Socialiste din Elveția” (de la Zimmerwald). Imaginele sunt completate cu un diapozitiv care prezintă vizitatorilor manifestația populației din București împotriva politicii ostile a Austro-Ungariei față de România, manifestație care s-a desfășurat în anul 1915. Pentru întregirea celor prezentate, într-o vitrină sunt expuse, în facsimil și original, broșuri scrise de socialistii din România în care aceștia își arătau poziția față de războiul mondial izbucnit. Se remarcă lucrările: *Social-democrația și războiul*, scrisă de dr. Ottó Călin, *Pace sau neutralitate*, conținând cuvintările lui I. C. Frimu, D. Marinescu, Gh. Cristescu și dr. C. Racovski, ținute la marele miting din sala „Dacia” la 11 ianuarie 1915, broșura *Război sau neutralitate*, scrisă de Constantin Dobrogoreanu-Gherea etc.

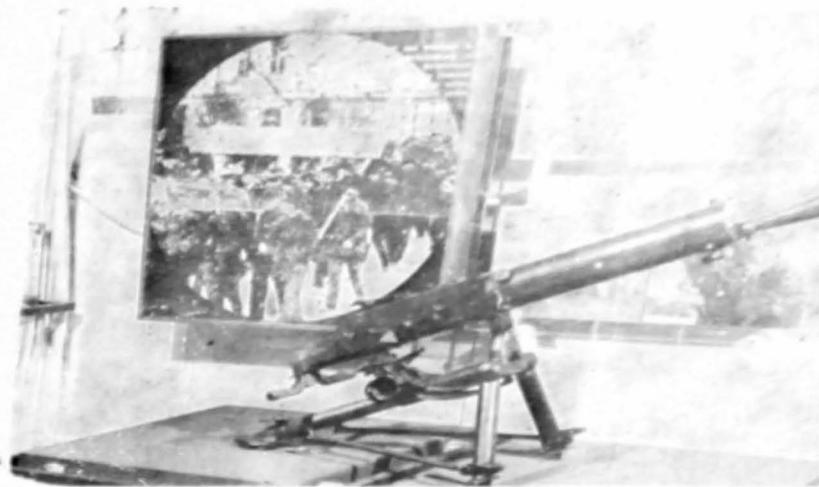
Sub titlul „Aspirațiile poporului român pentru realizarea dezideratului unității naționale”, sunt expuse fotocopiiile unor articole din care reiese politica de maghiarizare forțată dusă de autoritățile maghiare în școlile din Transilvania, precum și imaginea unui miting al populației din Arad împotriva politicii guvernului austro-ungar și în favoarea unirii

cu România. Sunt expuse fotografiile unor fruntași politici: Vasile Goldiș, Vasile Lucaciu, Octavian Goga și Alexandru Vaida, conducătorii principalelor acțiuni de luptă din Transilvania. O fotocopie prezintă Memoriul profesorilor universitari din București adresat regelui Ferdinand, prin care, față de situația creată în Transilvania, cer intervenția neînțîrziată împotriva Austro-Ungariei, pentru salvarea populației românești. Un diapozitiv redă demonstrația de stradă din București, din ziua de 14 decembrie 1915, în care masele populare au manifestat împotriva războiului sub lozinca „Vrem pace între popoare”.

În expoziție este redată aprecierea tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, potrivit căreia, „Desfășurarea evenimentelor, precum și presunția exercitării asupra sa de mariile puteri europene au determinat România să intre în anul 1916 în vîltoarea războiului de partea coaliei imperiale anglo-franco-ruse, care promitea satisfacerea revendicării unirii Transilvaniei cu Tara”. Sunt prezentate, în continuare, principalele momente ale intrării României în război: hotărârea Consiliului de coroană, întrunit la Sinaia, și hotărârea guvernului român de a participa la alianța cu Tripla Întegere,



Aspect
„PE A
CE”



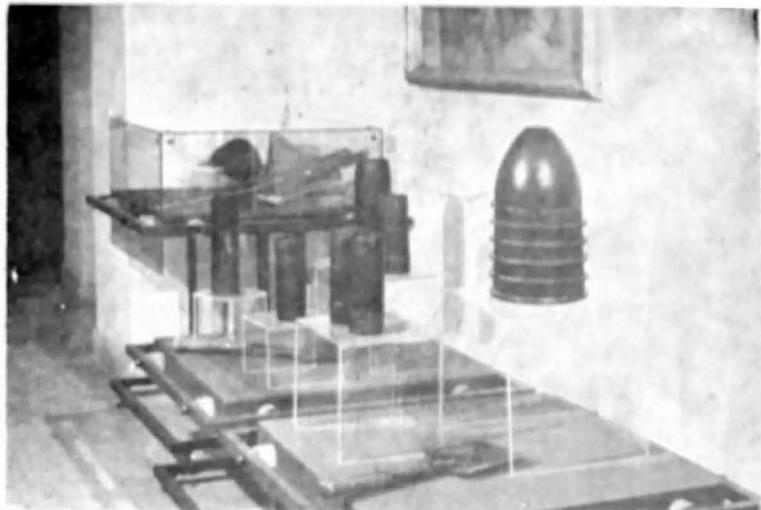
Mitralieră din dotarea
armatei române

Tratatul de alianță încheiat la 4/17 august 1916 și Convenția militară. Este expusă o fotocopie a ziarului „Dimineața” (din 16 august 1916), care informează țara că România a declarat război Austro-Ungariei.

Hotărîrea României de a intra în război, alături de Tripla Întegere, este evidențiată prin redarea unor aspecte de la manevrele militare ale armatei române și prin prezentarea atașașilor militari ai

acestei alianțe, din București. Pe podium, este expusă o mitralieră din dotarea armatei române, din anul 1916. Trei vitrine mari conțin costume militare aparținând diferitelor arme din dotarea armatei române, caschete militare scrisori, fotografii, un portofel ofițeresc etc.

Urmăind firul cronologic, vizitatorului să fie prezentat momentul „Inceperea ostilităților”. Un citat specifică: „In-



Aspect din expoziție



Macheta dioramei expusă în a doua sală a muzeului

cursul noptii de 14/15 august 1916, prin 18 puncte, armata română trece Carpații spre a elibera Transilvania. Trei dintre cele patru armate române acionează efectiv în Banat și Transilvania (80% din efective). Una dintre armate rămîne în apărare pe frontul de sud spre a face față unui eventual atac". Alături este expusă fotografia regelui Ferdinand, comandanțul suprem al armatei române, textul declarației de război adresat Austro-Ungă-

riei la 14/27 august 1916. Proclamația regelui către popor și Apelul către ostași împreună cu o fotografie reprezentând ostași români plecind pe front. Tot un aspect reprezentând ostași mergând spre front redă un diapozitiv, sub care se află o hartă intitulată „Concentrarea armatei române”. Harta, în relief, prezintă planul de campanie al armatei române, în prima etapă a războiului. Articolul din ziarul „Dimineața” (din 17



Macheta punctului de comandă realizată în dioramă

august 1916) intitulat „Războiul nostru a început” și o fotografie reprezentând ostași din cadrul Armatei a II-a române întregesc ideea momentului. A fost expusă și o fotocopie după scrisoarea gen. Raucu, ministrul de război al Franței, adresată col. V. Rudeanu, privind intrarea României în război de partea Antantei.

Sub genericul „Acțiunile militare pe frontul Armatei a II-a române”, sînt prezentate vizitatorilor comandanții Armatei a II-a (din zona căreia făcea parte și culoarul Bran-Dragoslavele-Cimpulung) și anume: gen. Al. Averescu, comandanțul Armatei a II-a (15 iulie—25 august 1916; 25 septembrie 1916—22 noiembrie 1917) și gen. Grigore Crăiniceanu (25 august—25 septembrie 1916). O vitrină cuprind arme mici, un brevet privind conferirea ordinului „Coroana României” lt. col. Petrescu Grigore din Reg. Mircea nr. 32, pentru „bravura cu care a apărât prima poziție de pe muntele Matiaș”, însoțit de fotografia lui și de decorația primită. Tot în vitrină sînt expuse fotografii eroinelor Maria Manculea și Lucreția Canja, decorate, pentru faptele de vitejie pe câmpul de luptă, cu „Virtutea militară”. Este perioada în care armata română a obținut succese deosebite, ocupînd orașul Brașov și înaintînd în comitatul Sibiului. Dar, după două săptămâni de succese în Transilvania, evenimentele petrecute pe frontul de sud, în Dobrogea,



Aspect de luptă executat în mozaic de Murano

la Turtucaia, urmate de retragerea de la Silistra (26 august), au determinat oprirea ofensivei pe frontul principal din Transilvania. În cadrul expoziției sînt prezente fotografii unor eroi: col. Băltărețu Dumitru, lt. col. Poenaru Bordea, lt. Cepleanu Grigore, cpt. Răuțescu Daniel, slt. Predoiu Nicolae, toți din Regimentul 30 Dorobanți Muscel. Cauzele care au determinat oprirea ofensivei pe frontul din Transilvania au fost: „Nerespectarea angajamentelor asumate prin tratatul de alianță și convenția militară încheiate în august 1916; amînarea ofensivei de la Salonic; necompletarea trupelor românești cu forțe aliate în număr suficient; slaba



Aspect din expoziția de bază

dotare a armatei cu tehnica militară; experiența de luptă căpătată în doi ani de război de către armatele inamice au determinat modificări majore în planul de campanie al trupei române, ducind la adoptarea unei tactici de luptă defensivă, iar pe frontul de nord, crearea unei zone de rezistență pe aliniamentul munților Carpați".

Momentul intitulat „Pe aici nu se trece” ilustrează această tactică de luptă defensivă pentru apărarea țării. Sunt expuse: o hartă electronică, steaguri ale unor unități militare care au luptat pe culoarul Bran-Dragoslavele-Cimpulung. Momentul începe cu subtitlul „Frontul Bran-Dragoslavele-Cimpulung: 30 septembrie/13 octombrie—15/28 noiembrie 1916”.

Sunt expuse fotografii gen. Razu Aristide, comandantul Diviziei 22 infanterie; gen. Găisanu Traian, comandantul Diviziei 12 infanterie și gen. Cotescu Dumitru, comandantul „Grupului Nămăști”, constituit din cele două divizii și din alte cîteva unități de artillerie, geniu și cavalerie. „Ostașii și ofițerii români — muncitorii, țărani, intelectuali — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist

Român — au apărât cu prețul vieții fiecare palmă din pămîntul patriei invadate de dușmani, adăugînd o nouă și măreajă pagină de glorie și vitezie la hronicul neamului nostru, la tradițiile eroice ale luptei pentru neînfrângere, pentru libertate națională și socială”. Aceasta este ideea care domină în continuare expoziția, fiind prezentate faptele de vitezie, mergind pînă la sacrificiul suprem, ale soldaților și ofițerilor români. Comunicatele oficiale ale Marelui Cartier General privind mersul operațiunilor militare și ordinele de bătaie ale „Grupului Nămăști”, din octombrie 1916, ne introduc direct în viitoarea luptelor pentru apărarea zonei — lupte la care o mare contribuție a adus-o și populația civilă.

Harta în relief intitulată „Zona geografică în care s-au desfășurat luptele pe frontul Bran-Cimpulung din 30 septembrie — 15 noiembrie 1916 !”, a zonei dintre Cimpulung și Brașov, este momentul cel mai semnificativ al expoziției.

În prima etapă a desfășurării luptelor, cuprinsă între 7—9 octombrie 1916, trupele române, sub presiunea puternică a inamicului, se retrag pînă în preajma muntelui Mateiaș. Dar această defensivă nu avea un caracter pasiv, ci unul activ,

pentru a macina forțele dușmane și a le slăbi moralul. În consecință, ofensiva declanșată de trupele germane nu a reușit, ea a fost oprită pe zona Mateiaș-Nămăști.

În perioada 10—16 octombrie 1916, atacurile inamice se accentuează pe direcția Albești-Cindești-Lerești. Contra-ofensiva română, declanșată în ziua de 14 octombrie, a respins inamicul la aproximativ 4 km. nord de Cimpulung. În dimineața zilei de 15 octombrie, atacul este reluat, cu succes de partea armatei române. Aceste succese sunt întărite în ziua de 16 octombrie, cind trupele române au organizat executarea unor atacuri de fixare la Mateiaș. Pravăt și în valea Argeșului. Respins în încercarea de a ocupa Cimpulungul, inamicul renunță, treptat, la acțiuni pe acest front. El constată că nu poate cucerii Mateiașul — punctul forte al întregii apărări române — și dispune întărirea pozițiilor pe care le avea. Între 17—19 octombrie 1916 asistăm la o perioadă de stabilizare a frontului.

Ultima etapă a luptelor, cuprinsă între 19 octombrie — 27 noiembrie 1916, se remarcă prin lupte îndirjite pentru fiecare metru de pămînt. Extenuat, inamicul este oprit în înaintarea sa, iar armata română trece la contraofensivă. Sunt recuperate satele Cindești și Albești. A treia ofensivă inamică a fost respinsă, iar luptele se termină printr-o victorie românească. Puternic afectat, gen. von Morgen cere, la 4 noiembrie, permisiunea de a se retrage „pînă dincolo de frontieră”. Dar, succesele obținute la Cimpulung nu au schimbat mersul general al campaniei din anul 1916. Avind superioritate numerică și tehnică, inamicul a rupt frontul la Jiu și înaintă spre Capitală. Referindu-se la faptele de arme ale soldaților români, un text menționează: „Pe un teren accidentat și pe vreme cel mai adesea neprielnică, cu ninsorile și viscolele de pe Măgura și Mateiașul, un comandanț tenace, priceput, cu ofițeri valoroși, capabili să conduse trupele române la izbindă. Ostașilor români li s-a alăturat populația civilă din zonele: Rucăr, Dragoslavele, Lerești, Cindești, Albești și Cimpulung care a dat pildă de neînfricat eroism”.

Intr-o vitrină sunt expuse: un telefon de campanie, o manta de ofițer și facsimile broșurilor: „Pe aici nu se trece (Poem eroic într-un act) și Contribuția istorică la luptele pentru apărarea Cimpulungului”, de lt. col. Șt. Opris. Sub un diapozitiv ce redă aspecte de luptă din toamna anului 1916 au fost enumerate cîțiva eroi căzuți în luptele de pe front Bran-Dragoslavele-Cimpulung, printre care cpt. Coșereanu Gheorghe, lt. Stăncu Iescu Vasile, slt. Deneșcu Vasile, Nicu Iustinian, Simionescu Emil, Stoicescu Alexandru etc. Momentul se încheie cu ordinul de retragere semnat de gen. Al. Averescu, în care se spune că: „Din cauza situației generale, Grupul Nămăști a primit ordinul meu de a se pune în mișcare astfel ca să poată menține legătura cu dreapta Armatei I-a ...”.

Sub titlul „Județul Argeș în timpul ocupației 1916—1918” sunt expuse documente grăitoare asupra a ceea ce a însemnat regimul de ocupație pentru toate localitățile județului, atrocitățile săvîșite la Rucăr și în celealte comune, pagubele produse în economia județului etc.

Penultimul moment al expoziției de bază este intitulat „Victoria armatei române asupra invadatorilor străini”. Sub titlul „Reorganizarea armatei române — iarna și primăvara anului 1917”, sunt prezentate aspecte din taberele de pregătire ale unităților românești din Divizia a II-a și a Regimentului 70 infanterie și, în general, aspecte din timpul instruirii Armatei a II-a. O hartă evidențiază planurile de operații ale ambelor tabere din vara anului 1917. Sub genericul „Mărăști, Mărășești, Oituz” sunt prezentate strălucitele victorii obținute de armata română, care s-a impus vrăjămașilor prin putere de luptă, prin tenacitate și printr-o dragoste nețârmurită față de pămîntul pe care il apără. Faptele ei de vitejie vor rămine pentru totdeauna în amintirea noastră. În acest sens, sunt redate unele aprecieri ale presei străine și ale unor personalități civile și militare din țările aliate privitoare la eroismul armatei române, în timpul luptelor din vara anului 1917: „... români s-au bătut cu un eroism care este mai presus de orice

"laudă", afirma ziarul englez „Times” și nu făcea decit să redea realitatea de pe frontul din Moldova.

Un alt subtitlu, „A doua mobilizare a armatei române”, încheie acest moment. Este redat ordinul de mobilizare a armatei române, precum și nota ultimativă trimisă de gen. Coandă, președintele Consiliului de Miniștri, lui von Makensen, cerindu-i să părăsească teritoriul României. Aspecte ale intrării armatei române în București intregesc și completează în mod fericit acest moment deosebit de semnificativ al expoziției. În mod cert, ceea ce reține atenția vizitatorului este volumul intitulat „Argeș. Cartea Eroilor”, în paginile căruia sunt inscrise numele a peste 20 000 de eroi care și-au jertfit viața pentru eliberarea țării, pentru infringerea și alungarea cotropitorilor.

Ultimul moment este intitulat „Desăvîrșirea unității naționale”. O fotocopie din ziarul „Românul”, din 4 decembrie 1918, informează vizitatorul despre constituirea Consiliului dirigent din Transilvania. Tot în cadrul acestui moment sunt prezentați reprezentanții locuitorilor din comuna Galtiu (jud. Sibiu), care au participat la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia, la 1 Decembrie 1918, precum și membrii gărzii naționale române formată în localitatea Săliște, în scopul menținerii ordinii. Adeziunea întregii populații românești din Transilvania față de hotărîrile istorice adoptate la Alba Iulia este ilustrată prin fotografii, remarcindu-se cele ale unor manifestații care au avut loc la Baia Mare și Borșa și prin care locuitorii acestor localități își manifestă bucuria pentru unirea cu România.

O hartă a României după 1 Decembrie 1918 însoțită de două fotografii reprezentând primirea la București a delegației din Transilvania, care a înminat regelui Ferdinand actul Unirii, și manifestația locuitorilor din București pentru unirea Transilvaniei și Banatului cu patria mamă ne arată cit de adeverată este aprecierea tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, cind afirmă că: „Încununarea aspirațiilor de veacuri ale poporului



Ușa de bronz de la intrarea în Mausoleu

nostru pentru eliberarea națională, rezultat al luptei duse de cele mai înaintate forțe social-politice ale vremii în cadrul căror rolul hotăritor l-au avut masele populare, unirea din 1918 a reprezentat o adeverată piatră de hotar în dezvoltarea României moderne”. Redarea poziției românilor din toate provinciile care s-au unit cu țara, bucuria lor față de acest mareș act, ca și a atitudinii locuitorilor din Argeș față de acest eveniment încheie expoziția de bază de la Cimpulung-Mateiaș. În cea de-a doua cameră este organizată o expoziție temporară intitulată „Literatura eroică a românilor”. Tot aici sunt expuse — pînă la realizarea dioramei care va cuprinde aspecte de luptă din toamna anului 1916 din culoarul Bran-Dragos-lavele-Cimpulung Muscel — proiectele mozaicului realizat în Mausoleu, precum și macheta viitoarei diorame.

Continuind vizitarea Ansamblului Monumental — în circuitul spre Mausoleu — a fost expus un basorelief, operă a sculptorului Radu Adrian. Basorelieful a fost executat în piatră de Albești și are 16 metri lungime și 3,50 metri lățime. El cuprinde trei grupuri de ostăi. Primul este format din cinci luptători în poziție de atac. Al doilea grup este format tot

din cinci luptători grupei în jurul drapelului de luptă al unității. Ultimul grup este format din opt ostași care se îndreaptă în pas alergător spre dușman. Toți soldații sunt orientați spre nord, spre locul de unde venea dușmanul. De o parte și de alta a basoreliefului, două texte dialoghează între ele. Primul, al generației care a participat la realizarea mărăștui act de la 1 Decembrie 1918, ne transmite crezul pentru care a luptat: „Pentru onoarea patriei și a drapelului, pentru săvârșirea unității României, noi am apărat cu bărbătie și credință în victorie, pînă la suprema jertfă, pămîntul sfînt al țării, lăsîndu-vă vouă generațiilor viitoare, o națiune liberă și independentă”. Răspunsul generației de astăzi este cuprins în cel de-al doilea text: „Ne aplacăm cu venerație în fața sacrificiului suprem al bravilor eroi ai neamului, apărători demni și viteji ai ființei noastre naționale iar la chemarea patriei, vom ști să ne jertfim și noi pentru păstrarea independenței și suveranității României”. Revenind la Mausoleul propriu-zis, în afara faptului că prin lucrările efectuate între anii 1979–1985 a fost consolidat, i s-au adus unele completări care îl evidențiază din punct de vedere artistic și mai mult. Astfel, la intrarea în Mausoleu a fost montată o ușă din bronz ornamentată cu motive florale. Parterul a fost decorat cu un mozaic intitulat „Glorie eternă eroilor neamului românesc”, având trei părți distincte: Pe peretele din stînga a fost reprobusă o scenă de luptă în care soldații sunt redați în poziție de atac, atenți la mișcările inamicului. Pe peretele din dreapta este prezentată o compozitie din care se degăză ideea contribuției populației la luptele purtate de armata română. Perpendicular pe intrarea în Mausoleu este amplasată a treia parte a mozaicului, care simbolizează victoria, defilarea pe sub arcul de triumf a unei unități de sol-

dați români. Bolta este decorată cu figurile unor domnitori: Mircea cel Mare, Vlad Tepes, Iancu de Hunedoara, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Neagoe Basarab, Matei Basarab și Constantin Brâncoveanu, iar pe triunghiurile ce urcă spre boltă au fost executate medalioanele lui Burebista și Decebal, precum și al împăratului roman Traian. Pe o scafă, la baza boltii, sunt inscrise principalele localități unde au avut loc lupte, în toamna anului 1916, în această parte a țării, respectiv: Rucăr, Dragosavale, Nămăști, Albești, Cindești, Lerești, Mateiaș, Pravăț și Cimpulung Muscel.

Coborind la subsolul Mausoleului, amenajat pentru evocarea numelor și păstrarea osemintelor eroilor, ne întâmpină textul: „V-am adunat aici, eroi ai munților, dealurilor sau cîmpilor Muscelului și Argeșului, ca un pios omagiu pentru vitejia de a plămădi, din singele vostru, împreună cu alții și ai țării. Întregirea neamului românesc. Glorie nemuritoare!”

În prima incăpere, pe plăci de marmură albă, sunt inscrise cîteva mii de nume ale unor eroi căzuți în luptele pentru apărarea țării. A doua incăpere a fost placată cu marmură neagră, iar în mijlocul ei s-a amenajat un sarcofag în care au fost depuse osemintele eroilor.

Prin modul cum a fost restaurat și reamenajat, Mausoleul de la Cimpulung Muscel – Mateiaș impune vizitatorilor prin sobrietate și prin respectul față de înaintași noștri.

NOTE

¹ Tematica expoziției a fost întocmită de un colectiv format din Julian Ilie Rizea, inspector pentru muzeu la Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă Argeș, Ionel Batali de la Muzeul Militar Central din București, Ștefan Trîmbaciu, directorul Muzeului Cimpulung Muscel și Andrei Băjan, muzeograf la Muzeul Cimpulung Muscel. La realizarea expoziției au mai participat: muzeografi Crina Flîntea, Ion Idoraș, Georgica Copacă, Octavian Bodea, Maria Iosif, conservator pr. și Doina Postoacă, restaurator, toți de la Muzeul Cimpulung Muscel.

RÉSUMÉ

A Cimpulung Muscel – Mateiaș on a organisé un bel ensemble monumental dédié aux combats menés par l'armée roumaine contre les troupes ennemis allemandes et autrichiennes pendant l'automne de l'année 1916.

Au milieu de cet ensemble on a aménagé une exposition intitulée „La contribution de la population d'Argeș et de Muscel à la lutte du peuple roumain pour la réalisation de l'unité nationale”, thème qui fait l'objet de cet article.

DOUA EXPOZIȚII TEMPORARE ORGANIZATE LA COMPLEXUL MUZEAL SIBIU

MIRAI SOPRONIE

In cadrul acțiunii de valorificare a patrimoniului, Muzeul județean de istorie, unitate a Complexului Muzeal Sibiu, a organizat, în ultima vreme, mai multe expoziții temporare. În acest articol ne propunem să prezentăm două din tre ele, intitulate: „Feronerie, artă și meșteșug” și „Instrumente de măsură”.

I. „FERONERIE, ARTĂ ȘI MEȘTEŞUG”

Așa după cum se știe, metalurgia fierului a revoluționat dezvoltarea forțelor de producție încă din antichitate, producind adinci transformări asupra vieții economice, sociale și politice pe teritoriul locuit de geto-daci. Vestigiile arheologice expuse în prima vitrină demonstrează icsușința dacilor în domeniul fierăritului, preocupare ce-a continuat în perioada migrației popoarelor și după aceea. Inventarul depozitului de la Șelimbăr ilustrează progresul la care ajunsese fierăritul, la sfîrșitul secolului al XII-lea în Transilvania.

Pe cînd fierarii forjau o gamă variată de produse, urmărind îmbinarea utilului cu frumosul, odată cu apariția lăcătușăriei și separarea ei de sfâurărit, ca meșteșug distinct, se înmulțesc lucrările ce aparțin artei decorative. Lacătele etalate impresionează prin armonia formelor, fiind lucrate cu multă fantezie, într-o mare varietate, unele dintre ele avînd elemente ale arhitecturii medievale. Un exemplu grăitor îl constituie lacătul din anul 1843, de proveniență sibiană, unde turnul miniaturizat a jucat un dublu rol: artistic, dar și practic, de protejare a mecanismului.

În decursul evului mediu, lăcătușii au lăsat alături de fierari numeroase ceasuri de turn, cele expuse figurînd ca unicite pe plan național. Orologiul din Avrig, dăruit comunității de S. von Bruckenthal în anul 1770, atrage atenția prin dimensiunile sale reduse, iar exemplarul de la Marpod, datat 1799, se impune prin originalitatea mecanismului (roata orară se află plasată la mijloc și nu lateral, așa cum se întâlnescă de obicei).

Între exponatele forjate de fierari se impun două grilaje de fintină, din care unul este din secolul al XVI-lea. Tot din veacul al XVI-lea provine și o ușă ornamentată rombic și cu mai multe scuturi heraldice. De remarcat că, la elaborarea acestor compozitii, meșterii au ținut seama de legile artei decorative (simetria, repetiția, alternanța), aplicîndu-le în mod creator.

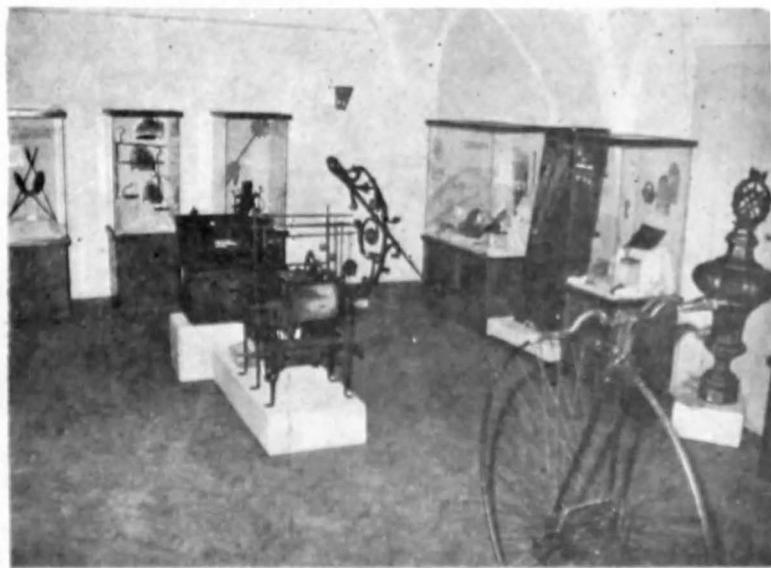
Atât ușa din secolul al XVI-lea, cu broștele montate secret (sus și jos și nu la mijloc), cât și casa de bani cu opt zăvoare se înscriu în sfera valorilor patrimoniale, lăcătușii dînd dovedă de multă inginozitate atunci cînd au conceput mecanismele respective.

De-a lungul orînduirii feudale, Sibiul s-a impus ca un vestit centru de armuri. Tara Românească și Moldova s-au aprovizionat cu arme și de la Sibiu, în vîdearea apărării independenței lor. Din bogată colecție se expun doar cîteva piese (arme albe și de foc), reflectînd măiestria meșterilor armurieri sibieni.

La dezvoltarea feroneriei medievale o contribuție aparte au avut-o breslele, cea a fierarilor, cu mai multe branșe,



Fig. 1-3. Aspect din expoziția „Feronerie, artă și meșteșug”

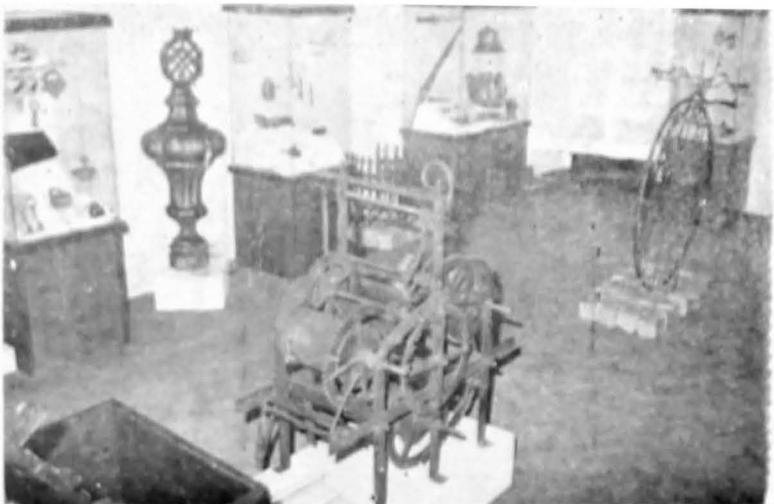


2

fiind menționată pentru prima dată într-un document din anul 1376.

Expoziția mai înfățișează și unele expozite ale feroneriei țărănești. De altminteri, fierarii au jucat un rol foarte important în viața satelor, prin făurirea unei game variate de produse (unelte, obiecte

de uz casnic etc.) Unele ornamente geometrice de pe unelte au avut și un scop practic, intrucât în spatele unei anumite compozиții se ascundeau semnătura meșteșugarului, produsele vinzându-se cu termen de garanție. În general, înfrumusețarea era în strînsă legătură cu forma și dimen-



3



Fig. 4 și 5. Aspecte din expoziția „Instrumente de măsură”

siunile obiectelor, incizarea motivelor geometrice executându-se într-o mare varietate, prin mijlocirea lor obținându-se efecte plastice deosebite.

Prin organizarea acestei expoziții se prezintă, pentru prima dată, numeroase piese cu valoare patrimonială, ce vor fi expuse în viitoarea expoziție de bază a Muzeului județean de istorie Sibiu.

II. „INSTRUMENTE DE MĂSURĂ”

În decursul evului mediu și la începutul orînduirii moderne, pînă la introdu-

cerea sistemului metric — 1866 în România și 1877 în Transilvania —, etalonul de lungime pentru textile a fost „cotul” de dimensiuni diferite, oscilind de la o provincie la alta și chiar între marile orașe. Cei doi „coti” etalați, unul din 1673, cel mai vechi din țară, cu lungimea de 59,5 cm — sibian — împodobit cu motive zoomorfe, iar celălalt datat 1751, ornamentat geometric, lung de 62 cm — transilvănean —, se impun ca unicătate pe plan național. Măsurile de lungime expuse, indiferent de natura materialului



5

(lemn, metal, pînză), cu articulații sau simple, sint împărțite în țoli. Între măsurile cu articulații se impune un stînjen (klafter) din 1854, din alamă, ce a aparținut Corpului XII Armată.

În continuare, în expoziție se prezintă măsuri de capacitate provenite de la Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului. Acestea s-au folosit pînă în zilele noastre în mediul sărănesc, măsurindu-se cerealele. Felderele transilvânești au aproximativ aceeași capacitate, însă diferă prin formă de la o zonă la alta. Dincolo de munți, „banița” juca rolul felderei, iar ocaua era cunoscută dincolo de Carpați sub denumirea de „cop”.

Următorul sector tratează cîntărirea, expunîndu-se diferite tipuri de cintare și balanțe, reprezentate într-o mare varietate, majoritatea provenind din secolul al XVIII-lea. Atât cintarele cu brațe inegale, ce se echilibrează cu ajutorul unei greutăți ce glisează pe brațul cel lung, cât și cele ce funcționează pe principiul elasticității unui arc, impresionează prin diversitatea lor. Balanțele sunt de dimensiuni diferite, unele foarte mici, pentru cintărirea ducătilor, iar altele, mai mari, aparțin Muzeului Farmaciei din Sibiu.

Ultima parte a expoziției înfățișează măsurarea timpului cu ajutorul ceasu-

rilor, în mare majoritate de interior, de masă și de perete. Sectorul s-a organizat cronologic și de la simplu la complex: clepsidră, ceas solar, orologiu cu roți și greutăți. Între exemplarele expuse, ce se pot încadra în domeniul artei decorative, se reliefă ceasul cu cremalieră, ce funcționează pe principiul glisării mecanismului, figurînd printre rarele orologii de acest gen din țară.

Atelierul de ceasornicar din primul sfert al secolului al XX-lea, achiziționat de la Mediaș, ilustrează, prin inventarul său bogat, un alt aspect al ceasornicăriei, cel al reparațiilor, ce asigură buna funcționare a mecanismelor pentru măsurarea timpului.

În încheierea sectorului, sunt prezentate cele opt clopote ale primului carillon de turn din țară, menționat într-un document sibian încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, impunîndu-se ca o valoare patrimonială deosebită.

Cele două expoziții au permis valorificarea unor colecții, multe dintre piese expunîndu-se pentru prima dată, și, totodată, un experiment muzeotehnic menit să îmbogățească experiența specialiștilor de la Complexul Muzeal Sibiu.



instrucție - educație

EDUCAȚIA PATRIOTICĂ ȘI ESTETICĂ A ELEVILOR PRIN VALORI ALE PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL

EUGENIA AGACHIU

Bunurile de patrimoniu cultural național mobil — aflate în mare parte în muzee — și cele imobile — între care monumentele ocupă locul central — se constituie într-un fond cu valoare educativă de mare eficiență, în special, pentru tinără generație. În procesul de formare a sentimentului patriotic, de modelare a gustului estetic la copii, un rol important revine școlii. Bogata experiență acumulată de instituțiile de invățămînt în activitățile extrașcolare care converg însă spre împlinirea programului instrucțiv-formativ, se cere cunoscută și aplicată în forme care corespund fiecărui grup de școlari.

În cele ce urmează vom prezenta concluziile ce le-am desprins din experimentul efectuat la Școala nr. 6 din Iași, avind ca ipoteză de lucru realizarea unui program de măsuri prin care elevii să poată face progrese în receptarea și aprecierea valorilor istorice și culturale-artistice cu care vin în contact, iar prin aceasta să se realizeze obiectivele educației patriotice și estetice.

Metoda de cercetare a constat într-un experiment realizat în trei etape: constatativă, ameliorativă și de control.

În cadrul etapei constataitive s-a dat un chestionar cu răspunsuri deschise

adresat unui lot de 150 de elevi din cinci clase, în anii școlari 1985/1986, 1986/1987.

Întrebările adresate subiecților au fost următoarele:

1. „De ce iți iubești Iașul, orașul tău natal?“;
2. „Ce statui cunoști în Iași?“;
3. „Ce clădiri cu valoare monumentală sunt în Iași?“;
4. „Ce muzee ați vizitat în orașul Iași?“;
5. „Cu cine ați realizat aceste vizite?“;
6. „Ce muzee ați dori să revizitați și de ce?“;
7. „Care dintre muzee vi s-a părut cel mai interesant?“;
8. „Cum credeți că ați putea cunoaște mai bine valorile Iașului?“.

Răspunsurile școlarilor la chestionar au oferit un șir de opinii, constatări în funcție de experiență acumulată la această vîrstă. Unele aprecieri au fost destul de vagi. Cu tot caracterul general al propunerilor și părerilor exprimate de elevii chestionați s-au putut decela unele considerații pedagogice care au stat la baza experimentului ameliorativ. Dintre măsurile constatate, am reținut: insuficienta cunoaștere a noțiunilor de statuie, grup statuar sau bust. Unii elevi nu deosebesc o casă memorială de un muzeu și o casă monument istoric de un monu-

ment arhitectural sau de artă; nu se cunoaște denumirea exactă a obiectivelor luate în studiu și nu sunt scrise corect de către toți elevii; se resimt neajunsuri de organizare și pregătire a activităților la locurile propuse pentru vizitare; insuficientă cunoaștere a tuturor obiectivelor reprezentative ale Iașului, existind diferențe de la o clasă la alta etc.

Elevii chestionați au sugerat unele procedee de influențare, ceea ce ne-a condus la completarea gamei de activități instructiv-educative. Pentru a reliefa care este ponderea activităților didactice și a celor extradidactice în realizarea obiectivelor educației patriotice și estetice am studiat programele și manualele de limba română, istorie, desen de la ciclurile primar și gimnazial.

Analiza acestora arată că sunt prevăzute la toate clasele obiective generale privind formarea conștiinței și comportării patriotice, cit și pentru sporirea capacitații de a înțelege și aprecia valorile spirituale. La limba română apar mai bine nominalizate și ierarhizate sarcinile pentru realizarea unor obiective. Acestea sunt diferențiate de la clasă la clasă, de la un ciclu al altul, datorită predării concentrice a conținutului. De asemenea, manualele școlare cuprind multe texte cu conținut din trecutul de luptă al poporului, compunerii după opere de artă, personaje istorice, comentarii etc., exerciții de formare a unor convingeri și sentimente patriotice, lecturi, fragmente de documente. Ilustrațiile au un nivel estetic corespunzător.

În conținutul acestor programe și manuale se resimt și unele lipsuri. Nu există o concepție unitară cu sarcini precise pe tot parcursul ciclului de invățămînt pentru indeplinirea obiectivelor formulate. Formele de activitate corespunzătoare pentru realizarea lor nu apar indicate, lăsind libertate invățătorului, profesorului de a alege, de unde rezultă inegalitate în realizarea obiectivelor de la un cadru didactic la altul, de la un ciclu la altul de invățămînt. La alte discipline, datorită volumului informațional prea bogat, timpul pentru realizarea laturii formative este mult limitat.

Din studiul nostru rezultă că activitățile extradidactice trebuie să îi revină aceeași pondere ca și activității didactice în realizarea obiectivelor formative, una completindu-se cu alta. În sprijinul realizării acestui echilibru se impune găsirea unui sistem eficient de măsuri care să ducă la sporirea acțiunilor educative. În acest scop, experimentul ameliorativ propus de noi a urmărit: completarea programelor școlare cu noi noțiuni, cunoștințe adecvate creșterii randamentului educativ; modernizarea conținutului prin eliminarea elementelor descriptive și sporirea celor cu rol formativ; perfecționarea și diferențierea mijloacelor pedagogice în funcție de particularitățile de vîrstă; organizarea întregii munci de educație în sistem; informarea pedagogică solidă și cuprinzătoare a cadrelor didactice în vederea realizării activității didactice și extradidactice propuse.

Din programul ameliorativ, propus de noi, spicuim:

- pregătirea și desfășurarea unor lecții de lectură în muzei cu profil memorial (Dosoftei, Mihail Sadoveanu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Otilia Cazimir), a unor lecții de istorie la Muzeul Unirii, Muzeul de Istorie, a unor lecții de artă plastică în Pinacoteca ieșeană (în funcție de prevederile programelor școlare), a unor lecții de dirigienție cu genere ca: „Muzeele ieșene – parte integrantă a patrimoniului cultural-național al țării”;

- vizitarea muzeelor Iașului de către toți elevii școlii precedată de pregătirea lor pentru receptare;

- organizarea unor activități educative la muzei și monumente: medaliajane, almanahuri, jurnale vorbite;

- realizarea unor concursuri gen „Cine știe, răspunde” cu teme ca: „Cei mai buni ghizi ai muzeelor ieșene”, „Să cunoaștem monumentele Iașului”;

- confectionarea în cadrul cercurilor de obiecte, prin activitate independentă, a unor hărți cu obiective cultural-istorice, mape, machete;

- imbogățirea colțului muzeistic al școlii cu noi piese prin activitatea de

cercetare a cercurilor „Columna”, „Licurici” și a cercului „Prietenii muzeelor”;

— realizarea de microexpozitii cu creații ale elevilor din tema luată în studiu;

— desfășurarea unor dezbateri sub genericul „Iași — vatră de istorie” în cadrul cercurilor de specialitate, cu invitarea unor specialiști din domeniu, precum și prezentarea unor referate în cadrul microsesiunii elevilor organizată în ultima parte a anului școlar;

— valorificarea, în cadrul activităților propuse, a unor materiale care au fost concepute și realizate potrivit cerințelor școlii (dicționare artistice, albume cu reproduceri, înregistrări pe bandă etc.);

— crearea unui mediu ambiant în școală, care să sensibilizeze, să determine deprinderi și obișnuințe de conduită patriotică și estetică.

În etapa a treia, printr-un experiment de control, ne-am propus să verificăm eficiența programului de măsuri aplicat. Astfel, am urmărit procesul prin care elevii și-au format judecăți de valoare cu ajutorul cărora pot să argumenteze, să motiveze prezentările și aprecierile (specifice lor), felul în care ei au reușit să-și dezvolte aptitudinile de creație artistică, precum și modul în care își elaborează o serie de deprinderi și obișnuințe de conduită patriotică.

Experimentul de control a cuprins: lucrări cu teme, ca — „Cum ați prezenta voi orașul nostru unui turist interesat”, „În calitate de ghid al Iașului ce ați recomanda unui turist străin să viziteze în orașul nostru pe parcursul a două zile?”; scrisori către prieteni — „Orașul meu natal”, „Cum ați prezenta voi Iașul unui prieten pentru a-l determina să vină să-l viziteze?”; creații artistice, versuri, proză, desen, ca de exemplu — „Imagină-vă posibilă piața centrală a orașului cu imprejurimile ei imediate în care să amplasă monumentele și muzeele ieșene, dind o justificare logică și estetică a ansamblului”; concursuri între clase vizând cunoștințele acumulate în urma vizitelor și a cunoașterii monumentelor cu teme ca — „Iași și statuile sale”, „Prin muzeele Iașului” etc.

Prin aceste forme, și multe altele pe care nu le-am amintit, am urmărit modul cum elevii introduc frumosul în viața colectivității școlare și personale, cum își respectă locul de instrucție-educație; modul în care se comportă, cum combat aspectele urite din viața lor.

Experimentul de control l-am încheiat cu un post-test (repetarea testului constatativ).

Analiza răspunsurilor efectuată comparativ la pre-test și post-test este redată în datele următoare:

Întrebarea nr. 1. „De ce îți iubești Iașul, orașul natal?”. La această întrebare au răspuns toți cei 150 de subiecți. Multitudinea și varietatea răspunsurilor ne-au permis să stabilim trei categorii de răspunsuri. Ponderea cea mai mare o dețin răspunsurile definitoare cu 70%, urmate de cele comune cu 25%. Un procent de 5% din subiecți au dat răspunsuri unice, de tipul: „Iubesc Iașul pentru că este o casă plină cu flori; Este un oraș monument; Este orașul marilor destine; Pentru că aici trăiesc în pace; Este orașul vechilor zidiri bătrâne” etc.

În ordinea frecvenței, răspunsurile definitoare au următoarea dimensiune: Iașul este un oraș istoric, 24%; oraș cultural, 19%; oraș dezvoltat, 11%; oraș cu statui și monumente, 7%; orașul în care trăiesc și muncesc, 7%. Din analiza răspunsurilor la prima întrebare se observă că elevii nu menționează și realizările economice ca motive pentru care își iubesc orașul.

La post-test, numărul elevilor care definesc personalitatea Iașului crește de la 70% la 75%. Un procent de 16% față de 11% de la etapa inițială arată că este un oraș dezvoltat. Semnificativă este și creșterea procentului de la 5% la 16% pentru răspunsurile unice.

Întrebarea nr. 2. „Ce statui cunoașteți în Iași?”. Se constată că pe primele locuri sunt indicate statuile cele mai reprezentative pentru orașul Iași și cele cu care copiii vin mai des în contact, la care se organizează diferite activități educative. Exemplu: Statuia lui Ștefan cel Mare — 96%, Independenței — 94%, Vasile Alecsandri — 85%, urmărite de Ale-

xandru Ioan Cuza — 81%. Elevii din clasele primare cunosc mai puțin statuile și grupurile statuare ale orașului, nu pot da toți răspunsuri corecte.

După programul ameliorativ se observă că: sporește numărul elevilor care cunosc statuile Iașului; nu mai rămân statui nemenționate; noțiunile elevilor s-au clarificat, s-au imbogățit și diversificat.

Întrebarea nr. 3. „Ce clădiri cu valoare monumentală cunoașteți în Iași?”. Ierarhizând răspunsurile la această întrebare, se poate aprecia că cei mai mulți elevi cunosc Palatul Culturii — 76%, obiectiv din zona școlii. Mulți atribuie valoare monumentală unor clădiri ca: Trei Ierarhi — 74%, Casa Dosoftei — 50%, Universitatea — 49% etc.

La post-test toți cei 150 de subiecți indică pe primul loc Teatrul Național, dar și alte obiective: Casa Cărții, Casa Mavrocordat, Palatul Rosetti - Roznovanu, Palatul Sturza etc.

Întrebarea nr. 4. „Ce muzeze cunoașteți în Iași?”. Analiza răspunsurilor ne arată că cei mai mulți elevi au vizitat Muzeul de Istorie — 99%. Muzeul Unirii — 80%. Muzeul de Istorie Naturală — 65% etc. Vizitarea lor este legată de programa școlară. La post-test se observă că toți cei 150 de elevi au vizitat muzeele Iașului.

Întrebarea nr. 5. „Cu cine ați realizat vizitele la muzeee?”. Răspunsurile elevilor la această întrebare se prezintă astfel: 70% — cu școala; 20% cu familia; 5% cu grupuri de prieteni din alte localități; 3% — cu colegii; 2% — singur.

În cunoașterea obiectivelor istorice și cultural-istorice ale Iașului sporește rolul școlii ca principal factor de organizare a vizitelor, de la 70% la 80%; coresponzător scade procentul celorlalți factori indicați în pre-test.

Întrebarea nr. 6. „Ce muzeze ați dor să revizitați?”. Ponderea răspunsurilor este diferită. La clasele primare, peste 75% nu răspund. La clasele gimnaziale elevii indică în ordine că doresc să revizeze: muzeele din Palatul Culturii — 59%, Muzeul de Istorie Naturală — 37%, Muzeul Unirii — 22% etc.

Ordinea indicată este aproximativ aceeași ca la muzeele vizitate, ceea ce demonstrează interesul și dorința unor elevi de profundare a cunoștințelor acumulate, sprijinirea sferei de cunoaștere. La post-test sunt indicate în special muzeele date în folosință în ultimii ani în orașul Iași.

Întrebarea nr. 7. „Care din muzeze vi-a părut cel mai interesant?”. Răspunsurile sunt corelate cu cele de la întrebarea anterioară dovedind aceeași experiență nesistemizată științific de școală. Elevii indică: muzeele din Palatul Culturii — 44%. Muzeul Unirii — 18%. Muzeul de Istorie Naturală — 19%, pentru că pe acestea ei le cunosc mai bine și la care s-au organizat activități educative în etapa ameliorativă.

Întrebarea nr. 8. „Cum credeți că ati cunoaște mai bine valorile Iașului?”. Din analiza răspunsurilor reies căile de cunoaștere a obiectivelor luate în studiu: prin vizitare — 42%, învățând lucruri noi despre ele și apoi revăzându-le — 15%, învățând mai bine istoria patriei și a poporului — 11%, pregătindu-se pentru vizitare — 9%, organizând acțiuni la ele — 7%, citind despre ele amănunțit — 4% etc.

Dacă la pre-test au sugerat doar o modalitate de cunoaștere, după experiment, același elev menționează mai multe procedee. Ca principală formă de cunoaștere este indicată vizita (90% din elevi), activitate care a avut și ponderea cea mai mare în cadrul programului de măsuri propus de noi.

Alături de test, în cadrul etapei de control, s-au realizat lucrările de temă, scrisorile, creațiile libere, desenele elevilor din care rezultă că elevii cunosc obiectivele istorice și cultural-artistice luate în studiu, au putere de analiză a datelor istorice pe care le menționează în lucrări, alături de monumente, statui și valorile din muzeee. Indiferent de clasa în care se află elevii, din lucrările lor reiese profund atașament față de valorile Iașului, sentimentul de mindrie că aparțin prin naștere și spiritualitate acestui oraș. Elevii se consideră datorii să facă cunoscută și să păstreze moște-

nirea istorică, s-o continuă în cîtorile epocii contemporane. De asemenea, ei au sesizat cu acuitate faptul că portretul orașului natal nu poate fi scindat cronologic în trecut și prezent, că este un tot unitar. Îmbogățindu-se continuu prin adăugarea noilor valori culturale, economice la cele ce poartă patina istoriei.

Analiza creațiilor plastice (80%) a relevat că acestea săn concepții de sineză, răspunzînd tematicii date. Dintre monumentele redată plastic, două săn investite de elevi cu valoare de simbol, ca sumă reprezentativă pentru personalitatea Iașului: Palatul Culturii și Turnul Goliei. Ele apar emblematic în majoritatea desenelor.

În afara concluziilor parțiale prezente, considerăm necesar să subliniem cîteva aspecte cu caracter organizatoric și pedagogic, care au asigurat eficiență măsurilor întreprinse de noi în procesul de valorificare a elementelor de istorie și cultural-artistice locale în educația patriotică și estetică a elevilor. Cercetările au demonstrat că activitatea de conducere a școlii poate fi investită cu atracție ale cercetării științifico-pedagogice. S-a constatat, astfel, că este absolut necesar ca un domeniu al activității școlare, în care se dorește o ameliorare, să fie neapărat explorat cu metode adecvate. Rezultatele obținute arată că programele de măsuri stabilite și prezentate personalului didactic al școlii trebuie să fie realizabile și controlabile căci numai astfel pot convinge asupra eficienței pedagogice.

Programul de măsuri întreprins de noi pentru educația politică și estetică s-a bazat, după cum s-a observat, pe un experiment constatativ, pe unul ameliorativ cu ipostaze corespunzătoare și pe un experiment de control care ne-a confirmat ipoteza de lucru.

Experimentul a scos în evidență faptul că elevii se atașează de locul natal nu numai prin cunoașterea obiectivelor istorice, ci și a celor economice, motiv pentru care ne propunem să adăugăm programului de măsuri cunoașterea valorilor economice. În receptarea operelor culturale și istorice, elevii trebuie pregătiți pentru a sesiza frumusețea lor. Învățătorii și profesorii au obligația să le conducă perceptia, să-i ajute pentru a le determina trăirile afective. Pentru ca elevii să-și elaboreze judecăți de valoare în aceste domenii trebuie prezentate lucrări model la care ei să raporteze alte lucrări, să cunoască mai multe opere de mare valoare și să-și adinsească noțiunile, cunoștințele, atât prin intermediul lectiilor cît și al activităților extradicactice.

Pentru a determina la elevi deprinderi și obișnuințe de conduită patriotică este necesară prezența permanentă a cadrelor didactice alături de elevi, să le organizeze timpul liber cu activități educative pline de conținut. Printr-o participare permanentă, însoțită de aprecieri obiective și stimulative, orice elev poate face progrese, își poate adinchi, de la o clasă la alta, cunoștințele și conduită patriotică și estetică.

RÉSUMÉ

A partir d'un test auquel ont été soumis 150 élèves de l'Ecole no. 6 de la ville de Jassy, l'auteur conclut que ces élèves avaient des connaissances sommaires concernant les monuments de la ville. De même, ils ne connaissaient pas la différence entre un monument historique et un monument d'art ou d'architecture et ne pouvaient pas expliquer pourquoi ils aimeraient un musée quelconque.

On a élaboré un programme ayant pour but d'élargir les connaissances des élèves concernant les valeurs muséales et les monuments de Jassy.

Un nouveau test, appliqué après la mise en œuvre de ce programme, a démontré que les élèves ont commencé à s'intéresser à ce domaine.



evidență, conșervare, restaurare

EFECTELE NOCIVE ȘI IREVERSIBILE ALE IMPREGNĂRII CU CEARĂ A PICTURILOR DE ȘEVALET

GUSTAV A. BERGER, HAROLD L. ZELIGER

Rezumat — O pictură de Léger, bazată pe jocul luminii reflectate alternativ de suprafete mate și lucioase, a fost examinată înainte și după ce a fost dublată cu ceară. După dublare ea nu a mai fost vechea pictură, deoarece toate valoările culorilor au fost înșelător schimbate.

O investigație recentă a demonstrat caracterul ireversibil al impregnării cu ceară a picturilor. Șase cercetători din Europa și din Statele Unite au adus, independent unul de altul, dovada științifică obiectivă că: (1) ceară pătează și colorează multe pelicule de culori și grunduri, (2) mixturile de ceară-răsină au o predispoziție spre colorare, (3) ceară înmoia multe pelicule de culori de ulei; ea le face solubile chiar în cei mai „slabi” solventi; ea le face sensibile la abraziune, (4) ceară de albine poate cauza gonflarea sau craclarea peliculelor de culoare, (5) ceară nu poate fi niciodată complet îndepărtată, odată ce a impregnat fibrele celulozice (pînză, hîrtie etc.), (6) o acoperire cu ceară nu mai poate fi îndepărtată numai prin solventi, fără un ajutor mecanic, ca de exemplu răclajul, chiar dacă nu există interacțiune între ceară și materialul acoperit, (7) impregnarea cu ceară nu permite formarea unor legături mai puternice de către adezivi mai eficienți.

I. Schimbări irreversibile în aspect.

În urmă cu cîțiva ani, am fost rugat să examinez o pictură de Léger, care avea un desen în culoare de ulei neagră, strălucitoare, pe un Grund alb, semi-nited. Fondul, care era acoperit cu o culoare oranj-roșu foarte săracă, ca pastelul, a avut zgîrieturi sau tăieturi restaurate de cîteva ori defectuos. Examinarea a relevat că fondul era aproape pulverulent, solubil în cei mai „slabi” solventi petrolieri. Starea pînzei, care era sfârîmicioasă, și pelicula de culoare craplată în formă de cupe, m-au îndemnat să recomand dublarea picturii. Din cauza alternanței delicate a suprafetelor mate cu cele strălucitoare, cit și din cauza dificultății de a reintegra întinsul fond oranj-roșu, am cerut un preț oarecum ridicat pentru restaurarea acestei picturi. Proprietarul ei a decis să se adreseze altui conservator.

Recent, am văzut pictura expusă. Ea a fost dublată cu ceară și acoperită cu un vern sintetic. Fondul mat oranj-roșu era schimbat într-un profund roșu aprins. Întreaga pictură avea atracția și chiar luciu unui automobil nou ori al unei piese de mobilier acoperit cu un lustru sintetic. Probabil, nu era nici un dubiu în mintea martorilor neprofesioniști, aflați în admirație, că pictura a fost tratată de un maestru conservator, grijilu și

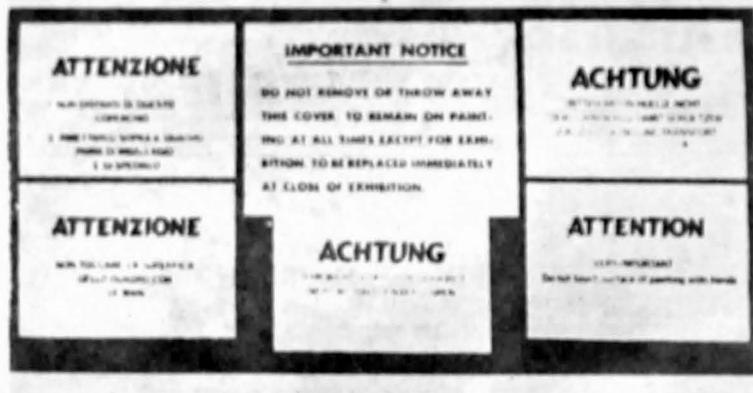


Fig. 1

Suprafața unei picturi moderne este atât de delicată, încât ea ar putea fi periclitată dacă este atinsă de mîna ne protejată, sau este frecăta de hirtia de ambalaj. O galerie importantă îl ține împachetat și etichetat așa cum se vede în fotografie.

capabil de a scoate un produs cu finisare superioară. Totuși, el m-a lăsat cu sentimentul supărător că lui Léger însuși nu i-ar fi plăcut această nouă versiune a picturii sale, deoarece el o finisase într-o formă pe de-a întregul diferită.

Ar fi posibil acu n ca, fără a discuta costul, această pictură să fie readusă la condiția ei originală? Trebuie să admit că nu aș ști ce să-i fac. Însemnările mele spun clar că fondul oranž-roșu era solubil în spirit mineral (aprox. petrosin — n.t.). Deci, cum ar putea fi cineva capabil să îndepărteze verniul sintetic și ceara? Faptul că aceste materiale nu reticulează niciodată (nu devin termorigide — n.t.) nu ne mai ajută în acest caz. Ele nu ar putea fi nicicind îndepărtate din respectiva pictură, ca și cum s-ar fi utilizat un verni și un adeziv complet insolubil. Ce folos că noua pînză de dublare poate fi îndepărtată cu ușurință de pe reversul originalului, dacă pictura însăși stă îmbibată în ceară, iar valoările culorilor sunt ireversibil schimbate?

Reflectări ca acestea nu sunt noi. Wolters, Messens, și mai tîrziu Lodewijks, Makes, Hallström, Prescott, Berger și Zeliger au înregistrat schimbările cauzate de impregnarea cu ceară. Constatările au fost menținute în atenția profesioniștilor din conservare cu demonstrații și publicații (1—6). Totuși cei mai mulți pro-

prietari sunt mai fericiți să primească înapoi picturile lor arătînd „ca noi”. Cîțiva sunt capabili să descorepe că pictura dublată cu ceară arăta ca nouă din cauză că nu mai era vechea pictură. Toate valorile culorilor ei erau înșelător schimbate.

O astfel de schimbare generală este, desigur, greu de detectat și încă și mai greu de dovedit. Dacă se facea o fotografie color înainte de tratament, s-ar putea argumenta cu ușurință că reproducerea color este, indiscutabil, îndoiechită. De fapt, este chiar greu a se obține ca două fotografii color individuale, ale aceluiași subiect, să arate identice. Ce înregistrare a valorilor texturale diferite și a strălucirii nuanțelor s-ar putea face? Acestea au dispărut pentru totdeauna. Astfel, s-a făcut o vătămare insidioasă picturii originale, fiindcă a fost ireversibil schimbată, și înregistrarea acestei schimbări distrustă.

Privind la o pictură veche, craiată și ruptă, luăm în considerație faptul că aspectul ei s-a schimbat. În cazul unei picturi care a fost îmbibată cu ceară și verni, ne înșelăm în credință că pictura este într-o condiție perfectă, în timp ce, în realitate, conservatorul care a realizat dublarea cu ceară nu a conservat originalul.



Fig. 2

Fisurare produsă artificial prin impregnare cu mixturi conținând ceară de albine (codurile 2 și 3), îmbătrânită în întuneric 14 luni la 54°C ($\pm 2^{\circ}\text{C}$). A se nota linia de demarcație precisă dintre 3 și 4 (4 – ceară microcristalină).

După cum se știe, acesta este un caz extrem. Cu toate acestea, cele mai multe picturi moderne din ultimii cincizeci de ani nu sunt pictate, oare, într-un fel similar? N-au utilizat cei mai moderni artiști jocul luminii reflectate alternativ de suprafețele mate și cele lucioase, la fel ca și alte diferențe structurale, pentru a realiza o parte a efectului lor?

Ar putea fi întotdeauna adusă la forma sa originală o pictură impregnată cu ceară? Nici una nu va fi cunoscută cu adevărat, deoarece înregistrarea a fost iremediabil pierdută și nu există nici o posibilitate de comparație. Dacă ar fi posibilă o completă îndepărțare a cerii, teoretic pictura ar putea fi readusă la forma ei originală. Din nefericire, este o evidență faptul că acest lucru este imposibil.

II. Schimbări ireversibile în pelieuile de culoare, datorate impregnării cu ceară.

Curățind picturi de altar, restauratorii au notat adesea o marcată diferență între părțile contaminate de scurgerile luminărilor și restul picturii. Suprafețele contaminate erau crăcite și înmuiate într-o asemenea măsură, încit n-ar mai fi putut fi curățate fără pierdere de pictură.

Doerner observă că picturile se curăță mai ușor după ce ele au fost călcate cu ceară (7). Observația lui poate fi exactă

numai dacă răsinile verniului sunt impregnate de ceară, și astfel înmuiate. Desigur, simplul fapt că mixturile de ceară, răsinile verniului și uleiul de in sunt compatibile, indică o reciprocă solubilitate a acestor materiale.

Makes și Hallström au fost capabili să susțină observațiile de mai sus cu analize cromatografice (4). Ei au impregnat cu ceară eșantioanele unei pelicule de culoare dintr-o pictură din secolul al XVII-lea, lăsând părți adiacente neimpregnate ale eșantioanelor. Apoi, ei au extras cu alcool și fracțiuni petroliere alifatică, atât peliculele impregnate cât și cele neimpregnate. Analizele cromatografice ale extractelor au arătat că, în timp ce ambii solventi nu aveau efect de filtrare asupra peliculei neimpregnate, au filtrat acid oleic și acid linoleic din peliculele de culoare impregnate cu ceară. Cu alte cuvinte: *impregnarea cu ceară crește solubilitatea peliculei de culori de ulei, la un asemenea grad încât chiar cei mai inofensivi solventi nu ar putea îndepărta ceară fără a cauza vătămării.*

Testele lui Makes și Hallström au furnizat o dovedă adițională la constatarilor și mai directe ale lui Berger (8). În aceste teste, eșantioane de pelicule de culori de ulei, $20\text{ cm} \times 4\text{ cm}$, au fost prelevate de la opt rebuturi de picturi, din veacul al XVI-lea pînă în al XX-lea (1930). Au fost marcate fișii de 1 cm lățime pe fie-



Fig. 3

Cracluri de un tip similar celor din Fig. 1 formate la un peisaj pictat de un artist american, Mortimer J. Lamb (n. 1861). Pictura a fost dublată cu ceară în 1971.

care eșantion. Fiecare a două fișe a fost acoperită cu una dintre variantele rășini folosite ori sugerate pentru a fi utilizate în dublarea picturilor. Fiecare fișă acoperită a fost separată de următoarea prinț-o fișă liberă, neacoperită, care să servească drept martor netratat, pentru control. Eșantioanele au fost supuse unei dublări simulate, pe o masă cu vacuum încălzită, pentru a asigura impregnarea. Ele au fost apoi îmbătrânite în cupor timp de șase și de douăsprezece luni, la 54°C și 45% U.R. După îmbătrâinire, eșantioanele au fost supuse la un test de abraziune. Pentru acest test, a fost special construit un aparat de testat abraziunea, care a frecat în mod egal suprafețele acoperite și neacoperite. Testul a procurat direct documentația vizibilă, și anume că fișile impregnate cu ceară erau mai susceptibile la abraziune decât cele adiacente neacoperite și, de asemenea, decât unele fișii acoperite cu alte rășini decât ceară.

A apărut și un rezultat chiar mai frapant: impregnarea cu ceară de albine și mixturi de ceară-rășină, conținând ceară de albine, părea să cauzeze umflare în unele dintre peliculele de culori impregnate. Această umflare produce ulterior cracluri cu o configurație tipică, pe care am găsit-o la multe picturi dublate cu ceară (Fig. 2, 3).

Testele de mai sus nu pot fi suficiente pentru a declara că impregnarea cu ceară periclităză toate peliculele de culori de ulei. Totuși, nici unul nu poate prevedea care peliculă de culoare de ulei

ar putea fi afectată advers de către ceară. Fiindcă cele mai multe picturi conțin varietate de pelicule de culori, *impregnarea pe scară largă cu ceară este posibil să afecteze unele dintre ele și, de aceea, trebuie să fie considerată un joc fără apărare că viitorul picturilor, chiar dacă nu sunt detectate rezultate imediate*. În privința tendinței cerii de a se răspindi, este dificil să-l limitezi la aria pe care este aplicată. Încercările de a îndepărta ceară, cauzază de obicei răspindirea ei și mai mult.

III. Efecte de impregnare a celulozei

Până acum au fost discutate două efecte adverse ale impregnării cu ceară: în primul rînd, pătarea materialelor absorbante și, în al doilea rînd, gonflarea, craclarea și înmuierarea peliculelor de culori de ulei. Deoarece, în ultimul secol, multe picturi au fost realizate pe pînză, pe hîrtie sau carton, nepreparate, această cercetare a investigat, de asemenea, efectele rășinilor de impregnare asupra celulozei. Rezultatele investigației lui Berger și Zeliger au fost raportate întîi la *Ce-a de a III-a înțlnire plenară a ICOM*, Madrid 1972 (6). Testele lor au arătat că impregnarea cu anumite rășini a ameliorat considerabil deteriorarea, și materialele fibroase sfărâmicioase (aceste constatări, deși de importanță fundamentală pentru prezervarea tuturor țesăturilor fibroase, inclusiv pînza, sunt subiectul altor comunicări).

În cursul investigației a devenit evident că ceară și unele rășini interacțio-

nează cu celuloza. Rășini acide, cum sunt: ceară de albine, colofoniul, terebentina de Veneția și gum elemi, au cauzat o considerabilă deteriorare și pătarea celulozei în cursul testelor de îmbătrînire accelerată, cu o durată de numai trei și cinci zile la 95°C (Tabelul I și Fig. 4, 5). Mai mult, unele rășini care erau neutre la aplicare, cum sunt esterii de colofoniu și politerpenele, au cauzat deteriorare în aceste teste, probabil datorită efectului produselor lor de degradare.

În aceleasi teste, țesături noi din materiale celulozice erau ranforstate când s-au impregnat cu ceară microcristalină și s-au îmbătrinit artificial, cum s-a arătat prin evaluările testelor de anduranță la pliere. Acest efect de consolidare a persistat chiar după extracția prelungită a cerii microcristaline (Tabelul I). Ultimul test a sugerat că ceară microcristalină nu poate fi complet îndepărtată din celuloză.

Această ipoteză a fost testată de Zeliger în următorul test (9): eșantioane de celuloză au fost impregnate cu ceară microcristalină topită (Multiwax W. 835, Vitco Chemicals), îmbătrinite timp de trei zile la 95°C, apoi expuse la extracție cu solvent. Eșantioanele au fost extrase cu o mixtură de benzen, acetonă și metanol, urmată de clorură de metilen (solvenți destul de puternici pentru a distruge în cîteva secunde orice pictură) pînă ce extractul nu a mai prezentat caracteristica absorbției de ultraviolet a cerii. Incapabil de a înlătura toată ceară, el s-a decis să îndepărteze celuloza. Epruvetele au fost apoi complet dizolvate în acid nitric și s-au observat fibre fine plutind deasupra, spre deosebire de epruveta de control, neimpregnată, care stătea la fundul mensurei, pînă s-a dizolvat complet. Soluția acidă a fost extrasă cu clorură de metilen, și extractul rămas a arătat caracteristica absorbției de ultraviolet a cerii microcristaline folosite pentru impregnare. *Ipoteza că ceară de impregnare nu ar putea fi complet îndepărtată din fibrele de celuloză s-a dovedit astfel a fi corectă, prin două teste diferențite: testul de anduranță la pliere și testul chimic.*

Combinată cu constatările privind efectele adverse ale impregnării cu ceară a

peliculelor de culoare, această concluzie ar fi echivalentă cu o totală condamnare a cerii, privită ca un consolidant pentru picturile pe pinză. În perspectiva serioaselor implicații ale acestor constatări, s-a decis repetarea testului de către altcineva, un laborator independent. Testul a fost repetat de dr. David C. Locke, profesor de chimie la Queens College, New York, cu rezultate identice: *impregnarea cu ceară a fibrelor de celuloză, ca de exemplu hîrtie de filtru sau fire de in, nu poate fi în totalitate înlăturate de solvenți*. Eșantioanele de celuloză, impregnate cu ceară, au fost testate similar: a. Prin extracție cu solvenți încălziti, și b. Fără expunere la îmbătrînire accelerată. În toate aceste teste a rămas ceară în celuloză, deși într-o mai mică măsură decit după îmbătrînirea artificială.

IV. Îndepărtarea acoperirilor cu ceară de pe orice fel de materiale: dificilă.

Înlăturarea contaminării cu ceară este de o considerabilă importanță în tehnologia adezivă. Cîțiva adezivi aderă bine la ceară, și aceia nu pot forma o legătură puternică, din cauză că ceară, fiind un material moale, se rupe la o tensionare joasă. (Fig. 5). Astfel, o peliculă de ceară se interpune între suprafețele ce trebuie imbinat și împiedică formarea oricărei legături solide de către un adeziv puternic (10). Această calitate a cerii este utilizată în pregătirea formelor și turările pieselor. O acoperire cu ceară înăuntru formei, preîntîmpină lipirea de formă a obiectului turnat. De obicei, unele acoperiri cu ceară se lipesc de obiectul proaspăt turnat. Această contaminare cu ceară trebuie să fie îndepărtată înainte ca orice părți adiționale (pictură etc.) să poată adera la noul obiect.

Ceea ce urmează este un citat dintr-un recent articol în „Adhesives Age”, care tratează problema înlătării contaminării (11): „Ea (ceara – G.A.B.) trebuie să constituie un bun izolant pentru matriță, deoarece nici unul dintre solvenți nu are mare efect în îndepărtarea acestui contaminant. Ar putea fi folosit un cuplu de solvenți, dar poate fi necesar un ajutor mecanic, cum ar fi raclajul



Fig. 4

Pătarea pinzei impregnate cu adezivi, îmbătrinată 5 zile la 95°C și 45% U.R. (vezi Tabl. I).

pentru a ajuta înălțarea acestui contaminant" (Tabelul II).

Desigur, ar fi dificil să faci un răclaj eficient înăuntrul unei pelicule de culoare sau pinze. Practica conservării moderne respinge de-a dreptul răclarea pe suprafața peliculelor de culoare. Răclajul ar putea fi dezastruos, în special dacă ceară a avut un efect de înmuire asupra peliculei de culoare, ori cind pelicula de culoare are textura mătăsoasă a multor picturi moderne, aşa încit este marcată cu ușurință de răzuire (Fig. 1). Aceasta ar face ceară imposibil de îndepărțat fără vătămarea picturii, chiar dacă nu a existat interacțiune chimică directă între componentele picturii și impregnarea/pelliculizarea cu ceară. *Impregnarea cu ceară a unora sau a tuturor componentelor picturilor de sevalet trebuie, de aceea, considerată ireversibilă.*

V. Schimbări în integritatea structurală a picturilor pe pinză, datorate impregnării.

În ultimii treizeci de ani și mai bine, impregnarea cu ceară s-a bucurat de o considerabilă popularitate, ca un consolidant pentru picturi, din cauza potențialelor efecte de deteriorare create de cleiurile animale, care fuseseră utilizate înainte. Expunerea picturilor pe pinză la o excesivă umiditate în cursul aplicării adezivilor apoși, conduce adesea la o

imediată contracție ireversibilă a pinzei și la daune picturii. Deteriorări ulterioare s-au datorat adesea contracției cleiului la uscare, care uneori a cauzat distorsiuni și crăcărea părților tratate ale picturii. Aceste deteriorări au crescut cu timpul, din cauza „mișcărilor” continue ale cleiului apoi în timpul variațiilor de umiditate relativă și de temperatură. În plus, legătura dintre cleiul apoi și culoarea de ulei este oarecum slabă. Mișcările higroscopice ale cleiului și distorsiunea rezultantă, combinate cu adheziunea slabă la materialele uleioase, generează adesea o rapidă ruptură adezivă și, astfel, stricarea consolidărilor făcute cu clei. Completă înălțare a cleiului a fost posibilă numai cu apă. Fiindcă cele mai multe picturi conțin clei, ca unul dintre componenteii lor structurali, îndepărțarea completă a cleiului nu ar putea fi înălțuită fără pierderi și subrezarea periculoasă a picturii. Duritatea cleiului animal a făcut ca îndepărțarea lui prin mijloace mecanice să fie dificilă și periculoasă.

Comparată cu defectele cleiurilor apoase, subrezarea structurală a cerii a parut a fi o virtute. Impregnarea cu ceară a obțurat toate golarile înăuntrul unei picturi, determinând particulele desprinse și fragile să adere din nou la pinză. Aceasta s-a înălțuit fără generare de tensiuni străsoase, datorită contractiei limitate a cerii în cursul solidificării și, de asemenea, din cauză că ceară, neavând mișcări hi-

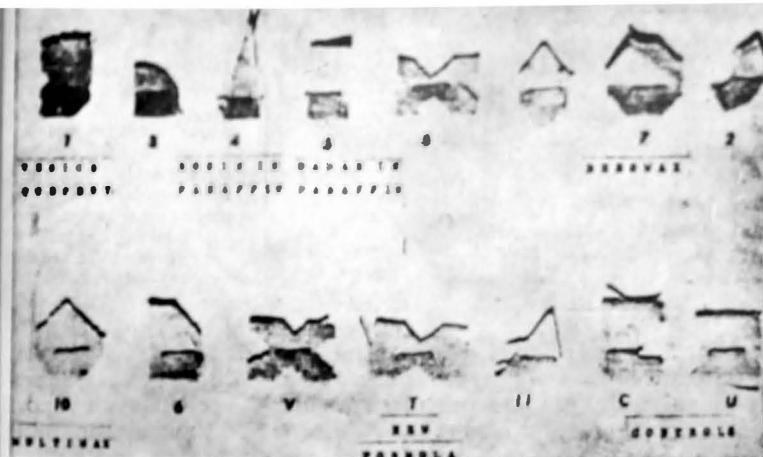


Fig. 5

Pătare ireversibilă. Eșanțioane tratate ca în Fig. 4, după extracție prelungită a rășinilor cu solventi adecuați, arată, încă, o considerabilă pătare. Explicația numerelor de coduri este oferită imediat după Bibliografie.

groscopicice proprii,倾ne să reducă astfel de mișcări în pictura impregnată. Totuși, s-a observat curind că rezistența structurală a cerii era insuficientă pentru a contracara tensiunile serioase dintr-o pictură (12). Delaminări și cracluri sub formă de cupe solicită mereu reîntoarceri repetate la tratament.

Rezistența insuficientă a cerii, în particular ceară microcristalină, poate fi demonstrată printr-un simplu experiment. O fârșimă de ceară microcristalină poate fi presată împotriva unei frânturi de pictură craclată în formă de cupe accentuate, de felul celor găsite în tușele păstoase albe ale picturilor moderne. Ceară se va deforma și va face o matriță a peliculei de culoare în formă de cupă, numai cu un mic efect, sau fără nici unul, asupra peliculei de culoare însăși. Legile acțiunii și reacției procură dovada directă la afirmația că rezistența structurală a cerii nu este în nici un fel suficientă pentru a contracara tensiunile care au cauzat delaminările celor mai rigide pelicule de culori.

Rezistența structurală a cerii a fost testată de Universitatea din Michigan. Ceea ce urmează este un citat din raportul ei: „Valorile pentru ceară de parafină A la 35°C, ceară de albine B și ceară de turnare G la 37°C nu au fost comunicate, deoarece acestea erau atât de moi, încit n-ar fi putut fi măsurate în mod sigur” (13). Valorile pentru limi-

tele proporționale de elasticitate ale cerii sunt date în Tabelul III, cu valorile pentru adezivul BEVA adăugate pentru comparație.

Pot exista numai puține dubii că forțele care cauzează unei pelicule de culoare sau grund desprinderea de pe suport (să se delamineze) sunt considerabil mai puternice decât cele ce pot fi dezvoltate de ceară microcristalină și chiar de orice mixtură de ceară-rășină.

Altă problemă serioasă este deformarea laminateelor de dublare, produsă de rupturi. Încetarea tensiunii la ruptură are ca rezultat concentrării de tensiuni de-a lungul liniei rupturii, care, în consecință, produc contorsiuni (distorsiuni) în planul picturii. Messens (14) și Berger (15) au încercat, independent unul de altul, să rezolve această problemă conectând marginile rupturii cu rășină epoxy. Alții au folosit în același scop diferenți adezivi, mai puțin potriviti. La o pictură impregnată cu ceară, prinderea (imbinarea) rupturilor este totuși imposibilă, deoarece nici un adeziv nu poate dezvolta o legătură care să întreacă rezistența structurală a peliculei de ceară la care el aderă. Astfel, odată impregnată cu ceară, o pictură este limitată pentru totdeauna la rezistența structurală a cerii. Cum rezistența structurală a suportului său se distrugă, ceară singură trebuie să asigure o tot mai multă ranforșare structurală la toate rupturile și defectele,



Dacă o suprafață este acoperită cu ceară, orice adeziv adăugat se poate atașa numai la acoperirea (pelicula) de ceară. Astfel, este format un lanț în care ceară este venită cea mai slabă. Lanțul se rupe oricând tensiunea întrece rezistența adezivă a cerii.

Rezultatul final este o peliculă de culoare fisurată, ținută numai de ceară și de un suport fragil, care are numai rezistență structurală a cerii de care depinde.

Subrezenia structurală a cerii i-a îndemnat pe adeptii dublărilor cu ceară să se îndrepte spre suporturi solide (16). Totuși, cu greu se poate spera că acest demers rezolvă problema. Nu numai că un suport solid anulează complet tipul de document istoric dublat pe el, și nu numai că adaugă o considerabilă greutate picturilor, dar el nu reușește, de asemenea, să-și realizeze simplu scopul, deoarece *suportul solid nu schimbă ecuația de bază a tensiunii de deformare a peliculei de culoare, comparativ cu rezistența structurală sau adezivă a cerii*. Suportul solid ar putea fi capabil de eliminarea tensiunilor cauzate de întinderea pînzei. El ar putea chiar să țină pictura întinsă pentru un timp oarecare, deoarece delaminarea la aceste mici diferențe de presiune este destul de mică. Totuși, dacă presiunea care a cauzat inițial delaminarea peliculei de culoare întrece rezistența adezivă a cerii, delaminarea reapare. Cînd repararea delaminării unei pelicule consolidate cu ceară arată rezistență inadecvată a adezivului, este de obicei prea tîrziu pentru a se mai putea întreprinde ceva. Irversibilitatea impregnării cu ceară face înlăturarea cerii imposibilă, și nici un adeziv, nici un material cît de puternic, nu poate forma o legătură pe acoperirea cu ceară, slabă structural. Ia naștere un cerc vicios al consolidării și al delaminării, mai mult în detrimentul picturii.

Pe suporturile solide, astfel de delaminări în picturile consolidate cu ceară sunt chiar mai greu de tratat, deoarece

spatele fiind etanș, tratamentul picturii este permis numai frontal. Înmuierea peliculei de culoare cu solventi sau vapori de solventi este posibilă numai din față. Îndepărarea picturii de pe suportul ei solid devine extrem de periculoasă, fiindcă pelicula de culoare fragilă este în multe locuri ținută numai de ceară care este înmuiată de căldură, cînd se încearcă înlăturarea. Îndepărarea unui suport solid prin mijloacele mecanice este foarte scumpă, în special pentru picturile mari.

Repararea delaminărilor este chiar mai frecventă la picturile moderne, pictate păstos, la care forțele de tensiune cauzează cracări în formă de cupe și delaminări, fiind posibil ca acestea să se dezvolte chiar după dublare. Am fost recent confruntat cu o pictură mare, semnată de Kline, aproximativ 150 cm × 200 cm, care fusese montată cu ceară pe un panou de Masonit, din cauza cracărilor în cupe și a delaminărilor peliculei de culoare groase. Cînd pictura a revenit la condiția anterioară, tratamentul repetat a devenit extrem de scump, aşa încît proprietarul ei a decis s-o vîndă imediat după „consolidare”, pentru a se debara de problemă.

În timp ce controversa privind adezivii puternici și cei slabii nu este deloc definitivată, irreversibilitatea acoperirilor cu ceară condamnă pentru totdeauna toate picturile impregnante cu ceară, la tratamente cu adezivi slabii.

VI. Creștere nedorită în greutate, datorată impregnării .

În picturile de mari dimensiuni, greutatea pricinuiește adesea distorsiuni. Distorsiunile sunt cauzate de mișcarea visco-

elastică a laminatului sub influența gravitației (alunecare în virtutea inertiei). Tassinari a găsit că pînza este afectată de alunecare (lăsare) chiar în condiții de greutate minimă (17). Greutatea dublării cu ceară, combinată cu plasticitatea cerii, crește lăsarea (alunecarea) laminatului sub gravitație și tensiune. Investigațiile lui Tassinari și Mehra arată că dublările cu ceară au de trei ori greutatea dublărilor cu clei și a rezistenței comparabile la alunecare (17, 18). Ele au mai mult de zece ori greutatea dublărilor cu BEVA-Mylar sau BEVA-fibre de sticlă, a rezistenței comparabile la alunecare și la alte degradări. Rezistența la alunecare (lăsare) este extrem de importantă în picturile moderne de mari dimensiuni, cu pelicule de culoare groaie, care au o tendință naturală spre deformare. În plus, enorma cantitate de ceară și celuloză combustibilă, folosite în dublarea picturilor de dimensiuni mari, pot transforma astfel de picturi în gigantice torțe, în caz de foc accidental.

VII. Distrugerea, mutilarea și întunecarea reversului picturilor.

În comunicarea lor anterioară către ICOM, autori au cerut colegilor conservatori să dezvolte mijloace care ar putea proteja de deteriorare suportul original al picturii. În timp ce în trecut reversul picturii era, în general, nefrat în seamă, practica conservării moderne are ca scop totala prezervare a documentului istoric care, în mod natural, include suportul.

Întunecarea și pătarea reversului unei picturi (pînza) prin dublare, nu este strict prezervarea documentului istoric, în special dacă o astfel de pînza poartă inscripții sau schițe. Makes, Hallström și Berger propun utilizarea metodei împrumută din conservarea textilelor și hîrtiei, pentru a realiza o prezervare totală. Aceasta este foarte necesar în măsura în care pînza-suport negrunduită, cartonul sau hîrtia sunt adesea lăsate neacoperite și folosite ca parte a expresiei artistice. *Deacidificarea și tratamentul pentru prevenirea absorbției murdăriei, și, la fel de bine, ranforsarea structurală a fibrelor, ar putea fi necesare pentru a prelungi viața materialului-suport.* Toate aceste tra-

tamente sunt imposibile și ineficiente datorită ireversibilității impregnării cu ceară (19). Acum se găsesc materiale care permit completa prezervare a unei picturi, atât în ceea ce privește față cât și reversul.

VIII. Concluzii

Cercetarea a demonstrat că impregnarea cu ceară a picturilor de șevalet este ireversibilă. Ireversibilitatea cerii este periculoasă din următoarele considerente:

1. Ceara pătează multe grunduri, și, la fel, pelicule de culori, și schimbă aspectul texturii.
2. Ceara și multe mixturi de ceară-răsină se colorează odată cu îmbătrînirea.
3. Ceara umflă multe pelicule de culoare răsinoase și de ulei, și le face susceptibile la abraziune.
4. Ceara de albine cauzează cracluri unor pelicule de culori de ulei.
5. Ceara pătează toate suporturile celulozice, cum sunt pînza, cartonul și hîrtia. Unele mixturi de ceară-răsină ar putea contribui la degradarea unor astfel de suporturi.
6. Impregnarea cu ceară limitează rezistența structurală a unei picturi și face ineficiență consolidanții mai puternici.
7. Adezivii de ceară sunt grei și suferă deformații plastice sub greutate și tensiune.
8. Laminarea cu ceară a picturilor mari constituie un potențial pericol de foc.
9. Impregnarea cu ceară impiedică eficiența tratamentelor chimice, cum ar fi deacidificarea.
10. Impregnarea cu ceară impiedică ranforsarea suporturilor cu materiale moderne, ca de exemplu impregnarea cu polimeri sau utilizarea peliculelor transparente ca suporturi de dublare.

Au fost descoperiți noi adezivi, mai potriviti pentru conservare decît mixturile de ceară-răsină. Acești adezivi au fost supuși unor teste mult mai severe decît condițiile obișnuite în conservarea picturilor. Adezivii BEVA (la noi este echivalent COVIDEZ C. P. GOLD – n. t.) fac posibilă dublarea picturilor fără impregnare (20). Ei nu schimbă cali-

tăile texturale și alte calități de suprafață ale picturilor. Adezivi BEVA (vezi COVIDEZ C. P. GOLD — n. t.) permit folosirea suporturilor secundare transpa-

rente și flexibile, care îl fac capabil pe conservator să prezerveze neschimbate toate aspectele picturii, atât cele frontale cît și cele ale reversului.

TABELUL I

Valori numerice pentru interacțiunea răsinilor cu celuloza
(după trei zile de îmbătrinire la 95°C)

Rășină	Indice de cupru	Densitate	Pliere pe DM	Pliere pe DT
Celuloză îmbătrinită și neimpregnată	0,107	1,222	205 – 385	142 – 262
Control îmbătrinit	0,237	1,193	69 – 131	73 – 127
Ceară microcristalină	0,230	1,200	302 – 445	191 – 281
Ceară de albine	0,477	1,184	162 – 268	49 – 169
Ceară de albine: cotoniu (3:2)	0,358	1,173	37 – 59	35 – 67
Elvax® 40 în parafină	0,242	1,221	93 – 195	64 – 128
Terebentină de Veneția	Fără date	1,164	31 – 65	22 – 42

Pliere pe DM = direcție de mașină, urzeală;

Pliere pe DT = direcție transversală, bătătură;

Valorile de mai sus au fost determinate după trei zile de extragere în solvenți petrolieri, sase zile pe un Soxhlet Extractor, folosind clorură de metilen, următe de alte trei zile în solvenți speciali, incluzând eter și cloroform.

Rezistența la pliere = interval de 21 de determinări la un nivel de siguranță de 95% (iunie 1968).

TABELUL II

Efectele solvenților asupra contaminanților *; Relativă ușurință de a îndepărta contaminanții printr-o serie de solvenți.

Contaminanță	Clasa legăturilor slabe de hidrogen						Clasa legăturilor moderate de hidrogen					Clasa legăturilor puternice de hidrogen	
	Hep-tan	2-ethylhexilclorură	Metil Cloro-form	To-luen	Tri-clor-eti-lenă	Tri-clorură de vinil	Acetat de 2-ethylhexil	n-bu-til acetat	Acetat de celo-solv	Acet-tonă	Ciclo-hexa-nonă	Alcool isopropilic	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
Acid abietic	C	C	A	C	A	B	A	B	B	B	B	B	B
Acid stearic	C	A	A	A	A	C	A	B	B	B	C	A	A
Culoare pt. retus foto	C	C	C	C	C	C	C	A	B	B	A	C	C
Amprente digitale	B	A	A	B	A	B	B	A	B	A	B	A	A
Lojune pt. mîini	B	A	B	A	A	C	A	A	B	C	C	C	C
Detergent	C	C	C	C	C	B	B	C	B	C	C	A	A

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Isolant pt. ma-	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C
trufe (ceră)	B	C	C	C	C	B	B	C	C	B	C	C
Grisime	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C
Grisime cili-												
conică												

* Nivelurile de solubilitate ale contaminantului, bazate pe valori Meseran după spălarea solventului: A = contaminant înălțat eficient (16 sau mai puține unități Meseran), B = parțial solubil; timpuri mai lungi de spălare ar imbunătăți înălțarea contaminantului (17 pînă la 99 unități Meseran), și C = solubilitate limitată a contaminantului în solvent (peste 100 unități Meseran).

Retipărit din „Adhesives Age”, Decembrie 1974, p. 27.

Unitățile Meseran sunt determinate prin măsurarea cu un contor Geiger a vitezei de evaporare de pe o suprafață a unui solvent iradiat cu Carbon 14. Gradul de retenție este o măsură a contaminării. În această investigație a fost utilizat un analizor Meseran de suprafață (ERA Systems Inc., Chattanooga, Tennessee).

TABELUL III

Limita proporțională de elasticitate a cerii la temperaturi variate (Lb./Inch)*

Ceară	23°C	30°C	35°C	37°C	40°C
Parafină (A)	262 (27)	53 (10)	—	—	—
Ceară de albine (B)	80 (6)	60 (9)	28 (3)	—	—
Ceară de turăre (C)	148 (11)	56 (5)	22 (3)	—	—
BEVA 371	500 (55)	350 (38)	Fără date	Fără date	148 (29)

* Numerele din paranteze sunt deviații de la standard (13)

Lb = pound = livră = 453,592 g.

Inch² = 6,452 cm².

BIBLIOGRAFIE

1. C. Wolters, *The Care of Paintings: Fabric Paint Supports*, „Museum”, Vol. XIII, No. 3 (1960).
1. G. Messens, *A Note on the Relining of a Permerke on the Vacuum Hot-Table*, „IRPA Bulletin”, 9 (1966) (In Flemish)
3. J.R.J. Lodewijks, *Heat-Sealing Useful for Relining of Paintings*, „Preliminary Report to ICOM Committee for the Care of Paintings” Brussels, Sept. 1967 (1967).
4. F. Makes&c B. Hallström, *Remarks on Relining*, „Royal Academy Art School, Institute of Technology of Artistic Materials”, Stockholm (1972).
5. W. Percival-Prescott, *The Lining Cycle*, „Conference on Comparative Lining Techniques”, National Maritime Museum, Greenwich (1974).
6. G. A. Berger & H. I. Zeliger, *Effects of Consolidation Measures on Fibrous Materials*, „Bulletin of the American Group-IIC”, Vol. 14, No. 1 (1974). Retipărit de „Conference on Comparative Lining Techniques”, National Maritime Museum, Greenwich, London (1974).
7. M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, „Ferdinand Ehne”, sechste Auflage (1938), p. 320
8. G. A. Berger, *Some Effects of Impregnating Adhesives on Paint Films*, „Bulletin of the American Group-IIC”, Vol. 12, No. 2 (1972). Retipărit cu adăugirile autorului de „Conference on Comparative Lining Techniques”, National Maritime Museum, Greenwich, London (1974).
9. G. A. Berger & H. I. Zeliger, *Wax Impregnation of Cellulose: An Irreversible Process*, „Conference on Comparative Lining Techniques”, National Maritime Museum, Greenwich, London (1974).
10. G. A. Berger, *Testing Adhesives for the Consolidation of Paintings*, „Studies in Conservation”, Vol. 17, No. 4 (1972).
11. L. C. Jackson, *How to select a Substrate Cleaning Solvent*, „Adhesives Age”, December, 1974, pp. 23–31.
12. M. C. Bradley, Jr., *The Treatment of Pictures*, The Cosmos Press, Inc., Cambridge, Mass. (1950), 1.0712.
13. R. G. Craig, J. D. Eick, F. A. Peyton, *Strength Properties of Waxes at Various Temperatures and Their Practical Application*, University of Michigan School of Dentistry, „Journal of Dental Research”, Vol. 46, No. 1, Part 2 (1967), pp. 300–305.

14. G. Messens, *Hand lining with Wax-Resin Using an Iron*, „Conference on Comparative Lining Techniques”, National Maritime Museum, Greenwich, London (1974).
15. G. A. Berger, *Lining of a Torn Painting with Beva 371*, Preliminary Report, „Conference on Comparative Lining Techniques”, National Maritime Museum, Greenwich, London (1974).
16. Caroline K. Keck, *A Handbook on the Care of Paintings*, „American Association for State and Local History”, (1965), pp. 77, 97.
17. E. Tassinari, *Metodi di Caratterizzazione delle Tele da Rifodero*, in „Problemi di Conservazione”, Giovanni Urbani, Ed., Bologna (1974), pp. 141–165, also Appendix I, p. 150, Appendix II, p. 152, and Tabella V, p. 158.
18. V. R. Mehra, *Comparative Study of Conventional Lining Methods and Materials and Research Towards their Improvement*, „Interim Report to ICOM Committee for the Care of Paintings”, Madrid (1972).
19. G. A. Berger, *Wachsprägnierung von Leinwandbildern – ein unwiderstehlicher Eingriff*, „Maltechnik/Restauro”, Vol. 3, No. 1 (1975), (in German).
20. BEVA 371 – pentru consolidarea și dublarea picturilor de ulei – și BEVA 677 – pentru montarea textilelor – sunt produse și livrate de Adam Chemical Co., P. O. Box 15, Spring Valley, New York, U.S.A. Procurabile, de asemenea, de la: Lascaux, c/o Alois K. Diethelm, Promenadengasse 14, CH-8001 Zürich, Switzerland.

Coduri ale răsinilor folosite pentru a impregna esanțioanele de pinză arătate în Fig. 4 și 5:

- 1 – Terebentină de Venetia
- 2 – Colofoniu în benzинă
- 3 – Balsam de Canada
- 4 – Colofoniu în parafină
- 5 – Dammar în parafină
- 6 – Ketone N în benzинă
- 7 – Ceară de albine
- 8 – Dammar în benzинă
- 9 – Elemi
- 10 – Multiwax
- 11 – Piccolastic A50 în parafină
- T – Thermogrip
- V – Victory White microcrystalline wax
- C – control, îmbătrinit
- U – control, neîmbătrinit

Eșanțioanele din Fig. 5 au fost distilate într-un Soxhlet Extractor timp de paisprezece zile cu spirit mineral (aprox. petrosin – n.t.) tricloretan, clorură de metilen, alcool și acetona. Ele au fost apoi imersate în cloroform și eter.

NOTA TRADUCĂTORULUI

Comunicarea de mai sus, ai cărei autori ne-au autorizat publicarea ei în această revistă, este intitulată în original „*Detrimental and Irreversible Effects of Wax Impregnation on Easel Paintings*” și a fost expusă la *A IV-a Întâlnire Trienală a I.C.O.M.*, Veneția, 1975.

Aceeași autori au mai fost publicați în revista noastră (Nr. 10/1986 și Nr. 6/1987) din conso-

rentul punerii la dispoziția specialiștilor români în conservare-restaurare a unor rezultate de cercetare de o deosebită importanță pentru îmbunătățirea calității muncilor și, totodată, a unui stimulent puternic pentru cei care au inclinație spre cercetare în domeniul respectiv. Bineînțeles, cercetarea presupune o bază tehnico-materială și documentară adecvată.

În lumina ultimelor rezultate ale cercetărilor efectuate de G. A. Berger și colaboratorii săi publicate în „*Studies in Conservation*”, Vol. 31, Nr 2/1986, pp. 49–64, sub titlu „*Investigation into the Reactions of Plastic Materials to Environmental Changes. Part I. The Mechanics of the Decay of Paint Films*”, cit și în „*Raportul anual 1986*” se face cunoscut că, în baza măsurătorilor efectuate în ultimii cinci ani cu un echipament electronic avansat, s-au confirmat următoarele:

— Este acum posibil să se prevadă cum va reacționa o anumită pictură la un anumit mediu ambient.

— Dovezi înregistrate și prelucrate de calculator arată că aparatul de condiționare ciclică a mediului (radiatoare, aparate de aer condiționat etc.) reprezintă o cauză majoră a crăcării picturilor și a altor materiale.

— Acum este posibil să se prevadă exact cum va reacționa o pictură la o tehnică artistică anume.

— Este posibil acum de a se prevedea cum va reacționa o pictură și, posibil, orice alt obiect de artă, la un tratament de conservare dat.

— S-a formulat un model mecanic, care explică cauzele crăcării, gonflării și deteriorării nu numai a picturilor pe pinză, dar a tuturor materialelor plastice, cum sunt artefactele de lemn, textile, materialele etnografice etc.

— Testele de îmbătrânire accelerată, folosite de diversi cercetători, au fost frecvent nerealiste și nesigure. Importanță schimbărilor ciclice ambientale în procesul de îmbătrânire, adesea demonstrată de cercetările anterioare, poate fi componentă absentă.

Rezultatele cercetărilor de pinză acum scot în evidență importanța lor pentru conservatori/restauratori, în a-i ajuta efectiv la selectarea celui mai sigur tratament (G. A. Berger & W. H. Russell, „*Some Conservation Treatments in the Light of the Latest Stress Measurements*”, Preprints of Contribution to the 8th Triennial Meeting of ICOM, Sydney, 1987); pentru artiști, în alegerea unor materiale mai sigure și mai stabile, puse la punct în cursul cercetărilor; pentru cercetători în diverse domenii, cum ar fi tehnologia vopselelor și hirtiei, tehnologia textilelor, medicină, inginerie arhitectură etc., s-au îmbunătățit procedeele de îmbătrâniri accelerate ale diverselor materiale, ajutând cercetătorii să obțină rezultate care să reprezinte mai precis îmbătrânirea naturală a materialelor respective. Iată deci, că multe din cercetările efectuate în domeniul aparent restrâns al conservării de artă, au rezultate care interesează în cea mai finală măsură și alte domenii de activitate, respectiv ale economiei naționale. Este un aspect care ar trebui luat mult mai serios în considerație.

Alexandru Ghilis



opinii - dezbatere

ETNOGRAFIC ȘI NONETNOGRAFIC ÎN PROCESUL INTEGRĂRII ARTEI POPULARE TRADITIONALE ÎN CONTEMPORANEITATE

STELUȚA PÂRĂU

Mediator între valorile tradiționale — care nu pot rămâne inchisate în formele lor originale decit în colecțiile muzeelor — și acțiunea de prelucrare și adaptare a acestor valori, care deseori eșuează, etnograful trăiește sentimentul perisabilului cu vizuirea dialecticianului.

În procesul actual al aculturației rural-urban, are loc un circuit biunivoc de valori. Drumul direct, rural-urban, al valorilor tradiționale cunoaște și aspectul invers al mișcării: urban-rural, prin care orașul emite mesaje ale unei comunități care, receptând sau integrind vechile valori, le-a modelat conform gustului său și apoi le transmite locului de origine într-o formă nouă, adecvață procesului de înnoire. Sintem, astfel, martorii unei modelări culturale. Și de aceea nu în mod neargumentat și nedemonstrat: „În accepția socialistă urbanizarea presupune și urmărește totodată și remodelarea culturală cu o convertire a valorilor tradiționale”¹.

Această „convertire” a valorilor tradiționale se exprimă prin valențe diferite ce se manifestă atât în mediul rural (a) cit și în mediul urban (b):

a₁ — creație populară contemporană cu anumite caracteristici proprii, diferite de cele ale artei populare tradiționale;

a₂ — creație populară contemporană, în care cărei caracteristici deschirăm remodelarea unor structuri compoziționale tradiționale, adaptate unei comunități ce și-a schimbat gusturile și mentalitatea;

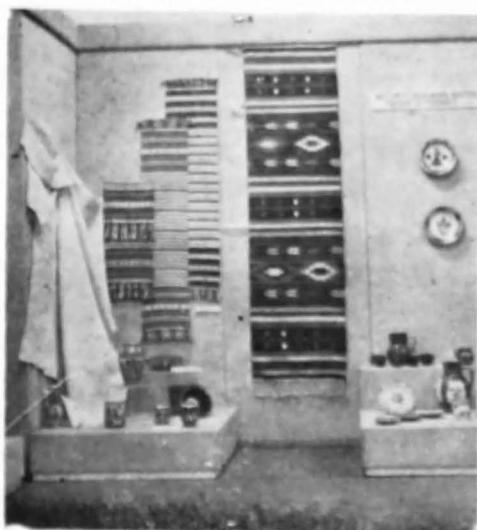
b₁ — creație artizanală;

b₂ — creație industrială;

b₃ — artă decorativă cultă, care, toate,

având ca punct inițial arta populară tradițională, își au caracteristicile lor proprii, relevante în urma procesului de stilizare, abstractizare și sinteză a vechilor modele, conform interpretării originale și specifice fiecărui din aceste domenii de manifestare.

Nu întimplător sint abordate frecvent, în analiza și cercetarea etnografică, diferențele aspecte, contemporane și actuale, de manifestare a culturii populare, toate subordonindu-se procesului urbanizării și integrării organice a tradiției în coordonatele noilor structuri.



Creație populară actuală prezentată în cadrul unei expoziții temporare la Muzeul Satului și de Artă Populară



Meșter țesător contemporan din județul Olt



Eleve ale Liceului pedagogic din Iași, membre ale cercului de țesut, la o lecție aplicativă

Preluarea tradițiilor printr-un filtru al experiențelor materiale și spirituale caracteristice unei etape socio-istorice date constituie o raportare la inovație, la modernitate, înseamnă recunoașterea virtuțiilor integratoare ale culturii populare, dar mai ales recunoașterea diacronismului culturii, al valorilor și al reinterpretării lor în nemijlocită legătură cu evoluția generală economică, ideologică a societății: condițiile obiective, formele de organizare, realitatea socială se împletește cu factorii subiectivi, determinând apariția și dezvoltarea fenomenelor culturale, a căror specificitate și semnificație se înscriu cu necesitate ca activi-

tăți umane, în scopul perfeclionării și umanizării mediului natural și social”².

Trecerea de la un fenomen cultural la altul este, fără îndoială, o urmare a unei profunde transformări a societății, dar și a atitudinii creatorului și consumatorului față de cele trei aspecte ale realității: *imediatul, conjunctura, permanența*, precum și a modului în care au fost folosite semnele comunicării – simboluri, semnificații sau funcțiile obiectului. Toate aceste elemente ale schimbării se conturează clar atunci când obiectul prezentului se compară cu cel omolog lui, aparținând trecutului. Comparația relevă: păstrarea, dar și apariția unei noi funcționalități; transferarea funcționa-

lității unui obiect modern; dispersarea sau însăși dizolvarea funcționalității. Aceste procese novatoare cît și problemele creatorului în societatea tradițională și contemporană sunt problematici ce au constituit obiectul altor intervenții ale noastre³ și care au determinat continuarea cercetării în vederea unei posibile clarificări a procesului mutațiilor din cultura populară.

Confruntarea, în cercetările noastre de teren, cu atitudinea creatorilor sau meșteșugarilor față de obiectul tradițional, pe care îl raportează la prezent („la modă”), dar și la cerința comunității; confruntarea cu problemele creației artizanale raportate atât la o păstrare, prin sinteză, a tra-

diției, dar și la cerințele unui public cu gusturi diferite ne permite să subliniem că procesul de continuitate și de discontinuitate se datorează unei interferențe de planuri în care interferența insului cu a colectivității, proiectată pe coordonatele factorului economic, este dominantă și că geneza faptelor culturale la care asistăm contribuie la conturarea unui moment din istoria mentalităților: „*Istoria mentalităților este tocmai acest studiu al mediulilor și al raportului dialectic între condițiile obiective ale vieții oamenilor și modul în care ei și le povestesc și chiar le trăiesc...*

„*Inflorirea istoriei mentalităților în ultimii douăzeci, treizeci de ani, chiar dacă nu ar fi decât o altă cale salvatoare, ceea ce nu cred, are cel puțin meritul că ne învață să înfruntăm mai direct realul, în toată complexitatea lui, în toată totalitatea lui*”⁴.

Abordat din acest unghi, raportul etnografic-nonetnografic în procesul transformării și valorificării creației tradiționale în contemporaneitate se clarifică, considerăm noi, deși poate și doar o ipoteză.

Orice obiect contemporan, ca decupaj al unei formații culturale și apartinând fie creației populare, fie celei artizanale, industriale sau artei decorative culte, este acceptat numai în măsura în care poate răspunde la întrebarea „cui î se adresează”: mediului rural, unui public mai puțin instruit din mediul urban, unui grup restrâns și elevat, unui grup de specialiști sau întregii colectivități.

Fiecare grup va descifra cum î convine și cum înțelege prezența și semnificația obiectului, iar studiul etnografic necesită cunoașterea și analiza acestor mentalități diferite de înțelegere a funcțiilor obiectului. Astfel, obiectul de creație populară contemporană, realizat în deceniul al VIII-lea al secolului al XX-lea este considerat etnografic de creator, de comunitate și de unii specialiști, dar este privit ca nonetnografic de alt grup de specialiști, pentru că nu s-ar înscrie în „canoanele tradiției”. Dar el se adresează comunității rurale din deceniul VIII al secolului al XX-lea și nu celei din secolul trecut sau celei din primul deceniu al secolului nostru și, ca atare, primul ter-

men al raportului discutat marchează faptul cultural imediat.

Obiectul de creație contemporană ce remodelează înțocmai vechile structuri din ce punct de vedere este etnografic autentic? pentru că mimează sau pentru că el corespunde unor cerințe ce aparțin conjuncturii în care este inclusă și echipa de a nu se uita ce s-a creat și cerea dirijată? În acest caz, ni se pare că etnografic aparține, pînă la un punct mimării, deoarece, în cele mai multe zone etnografice, aceste obiecte nu se adresează utilităților curente și cotidiene ale comunității rurale, ci ele îndeplinește o funcție muemotehnică în ansamblul faptelor culturale actuale.

De asemenea, preluarea unui motiv tradițional și transpunerea lui în compozitia unui obiect de interior modern sau a unei piese de vestimentație modernă pot fi considerate aspecte nonetnografice, dar atât timp cit obiectul este creat pentru a satisface gusturile unui anumit grup de cumpărători, iar realizarea obiectului

scoarță contemporană ce a preluat motive tradiționale oltenesti





Mester de măști din județul Iași

păstrează coordonatele unei anumite viziuni caracteristice creației artizanale sau industriale, cit și interpretării artis-
tului cult, etnograficul, autenticul sănt manifest exprimate.

Tot astfel, ceea ce din punct de vedere al unui grup, un obiect este „kitsch”, din punct de vedere al altui grup, obiectul corespunde gustului, mentalității sale.

De aceea, considerăm că raportul etnografic-nonetnografic, autentic-nonautentic, privit prin prisma doar a artei populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea își modifică semnificația, etnograficul căpătind valențe noi, conform perioadei socio-istorice și culturale actuale. Georges Duby găsea chiar termenul de „cultură populară” prea vag, pentru că, în fiecare moment și în fiecare societate se află o întreținere uimitoare de idei, curente, stări de spirit și el propunea utilizarea termenului de „formație culturală” care ar avea avantajul că poate fi mai ușor legat de termenul de „formație social-economica” și ar putea pune mai bine în lumină „complicația structurilor culturale, permanența formelor reziduale și toate resurgențele și mobilitatea necontenită a fenomenelor de aculturație”⁵.



Preluarea unor elemente din costumul popular tradițional în creația vestimentară modernă, expoziție temporară organizată la Muzeul Satului și de Artă Populară

NOTE

1. Maria Măiret, *Civilizația urbană în „Introducere în etnologie”*, Edit. Acad. R.S.R., Buc. 1980, p. 81.
2. Dan Cruceru, *Diacronismul culturii*, în „Es despre evoluția sistemului cultural”, Editura Meridiane, Buc., 1984, p. 79.
3. Steluța Pârărău, *Tradizione și actualitate în artă populară*, în „Studii și Comunicări” II, Muzeul Județean de istorie și etnografie Focșani, 1981, p. 213–217; *Creatorul în societatea tradițională și contemporană*, în „Studii și cercetări etnografice și de artă populară”, M.S.A.P.; Buc. 1981, p. 77–78; *Mutări și structura interioră din județul Tulcea în „Ialomița, materiale istorice agrare a României”*, Muzeul județului Ialomița, Slobozia, 1983, p. 373–378, *Mutări și schimbări de comportament în funcționalitatea textilelor decorative și a pieselor de port din județul Tulcea – Modalități de valorificare a artei populare nord-dobrogene în unitățile administrative*, în „Drobeta”, Muzeul Județului Prahova de Fier, Drobeta-Tr. Severin, 1985, p. 269–270.
4. Michelle Vovelle, *Idéologies et mentalités*, Editions La Découverte, 1985, p. 17. Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei* – „Direcții în istoria mentalităților” – Meridiane, Buc., 1986, p. 9.
5. Georges Duby, *Problèmes et méthodes en histoire culturelle* în „Objets et méthodes de l'histoire de la culture. Actes du colloque de Budapest, 1977”, apud Alexandru Dimensiunea umană a istoriei, Edit. Meridiane, Buc., 1986, p. 99.

patrimoniu • patrimoniu

PREZENȚA EIDERULUI (SOMATERIA MOLLISSIMA MOLLISSIMA L.) ÎN ROMÂNIA

LADISLAU LÖRINCZ

În afara de studiile paleontologice, care vizează reconstituirea florei și faunei dispărute în timpurile geologice îndepărtate, în vederea realizării unei imagini clare și cât mai precise asupra tabloului floristic și faunistic actual al unei zone geografice date, pe lîngă alte categorii de cercetări, o importantă contribuție aduc semnalările unor rarități colectate, capturate sau observate în trecutul istoric îndepărtat sau mai apropiat.

Semnalările ornitofaunistice permit introducerea de noi date în fluxul informațional al domeniului, referitoare la modificările survenite în dinamica și compoziția populațiilor de păsări și la deplasările pe glob, ceea ce contribuie la întregirea cunoștințelor despre avifaună.

Rezervarea patrimoniului muzeal, a vechilor colecții și inventare muzeale sau particulare constituie o sursă de informații în depistarea unor astfel de date, privind prezența unor specii rare pe teritoriul țării noastre, dovedindu-se, astfel, încă o dată importanța colecțiilor muzeale, a piesei de muzeu, fapt ce demonstrează caracterul informațional și dinamic al instituțiilor muzeale.

Somateria mollissima mollissima L. 1758 (rom. — Eider; engl. — Eider Duk; fr. — Eider à Duvet; germ. — Eiderente; magh. — Pehelyréce Dunnaréce, în „Syst. Nat. L.”, ediția a X-a, p. 127). Europa boreală pelagică, element arctic. Este o specie asupra căreia nu au fost făcute cercetări deosebite la noi în țară(1), deoarece ajunge în interiorul continentului european la intervale mari de timp

putindu-se considera ca o specie foarte rară pentru România. Este o rață scufundătoare, chiar una dintre cele mai bune, viața ei fiind legată de apele mării, are zborul caracteristic anatidelor, mersul pe jos greoi (2) și este răspândită pe linia țărmului peninsulei Scandinave, Scoției, Irlandei, Groenlandei, de unde rareori hoinărește spre Sud, spre interiorul continentului european (tabel nr. 1). Talia mare și forma caracteristică a corpului fac să se deosebească de toate celelalte specii de rațe. Masculul este singura rață care are abdomenul negru și spatele alb, capul și gâtul au culoare albă, iar pe cap o pată neagră. Femela are culoarea maronie cu dungi transversale inchise. Masculul este mai mare decât femela, după Brehm dimensiunile lungimii totale ale corpului variază între 550—630 mm la mascul și între 480—540 la femelă.

În biologia reproducerei speciei este cunoscut faptul că, înainte de depunerea pontei, femela își căptușește cuibul — construit de ambii parteneri din pietre și alge sau iarbă — cu puful smuls din propriul penaj al pieptului, puful care are proprietăți termo-izolatoare excepționale, contribuind la menținerea temperaturii necesare cloacitului și asigurării protecției puilor după eclozare. Acest fenomen a fost observat de mult de către om, și puful este adunat din cuiburi în două rânduri pentru a-l folosi. Pasarea este nevoie să refacă de fiecare dată căptușala dispărută, ultima oară femela fiind ajutată și de către mascul cu puful smuls de către



Eiderul (*Somateria mollissima mollissima* L.) capturat pe Mureş lîngă Aiud (judeţul Alba) la 3.I.1901

acesta din propriul piept. Puful de Eider are o mai mare căutare decât renumitele pene de pinguin, fiind cel mai ușor material cu proprietăți termoizolatoare excepționale. Brehm citează că din 24 ciuburi se adună 1 kg de puf, care se categorisează astfel: puf curățat, puf amestecat cu vegetație și puf smuls din exemplare moarte (impușcate). Dată fiind importanța economică a acestei specii, în Norgea ocrotirea ei a fost începută din 1840 și legiferată din 3. III. 1860, iar pentru regiunile nordice ale țării, interdicția capturării a fost stabilită între 15 aprilie și 15 august, iar în zonele de cuibărit interdicția fiind permanentă în tot cursul anului.

Clocitul începe în iunie sau iulie, rar mai repede, clocește numai femela, fiind foarte blindă în această perioadă, suportă apropierea omului, ca rață domestică. Punta se compune din 6–8 ouă de culoare verzuie, cu dimensiunile 85×65 mm. În tinipul clocitului, dimineața femela părăsește cuibul pentru căutarea hranei, cind acoperă punta cu puf. Eclozarea se produce după 25–26 zile.

Hrana preferată este cea de origine animală predominând moluștele (*Mytilus edulis*, *Littoria littorea*), iar în proporție

mai mică consumă, crabi, isopode, amphipode etc.

Pozitia pe apă a corpului diferă față de cea a altor specii de rațe scufundătoare, fiind mai ridicată, înănată cu viteză mare și se scufundă cu ușurință, pentru procurarea hranei sau pentru a se feri de pericol, la adâncimi destul de mari, după Höbel și Faber pînă la 50 m, rezistînd pînă la 6 minute sub apă.

Dat fiind faptul că această specie apare rar în interiorul continentului european, cea mai veche semnalare cunoscută de noi din literatură, datează din 1880 la Arva Váralja (R. P. Ungară) un exemplar mascul, apoi în 1896 și 1910 în Elveția. De aceea am considerat util să facem cunoscute cele mai vechi prezențe precum și exemplarele captureate la noi în țară.

Cea mai veche prezență a Eiderului la noi în țară și a treia din Europa, după datele din literatura de specialitate, este o femelă capturată la data de 5. I. 1901 pe Mureș lîngă Aiud (județul Alba), păstrată la Muzeul de Științele Naturii din Aiud. Este vorba, de un exemplar viguros, robust, datele biometrice fiind cu ceva mai mari decât cele indicate în literatura de specialitate. Lungimea totală a corpului este cu trei cm mai mare decât datele furnizate de Peterson & col. Ciocul, măsurat din vîrf pînă la baza înfrîndului pe frunte, este mai lung chiar decât al exemplarelor captureate pe Dunăre (1965) și pe Mureș (1976) (tabelul 3). Culoarea ciocului este verde și se deschide spre gălbui la bază. Penajul corespunde descrierii date în literatura de specialitate pentru femelă, maroniu cu dungi transversale de culoare închisă, iar oglinda de pe aripă este pronunțată. Culoarea piciorului este verde, înăstoarele fiind bine dezvoltate.

Exemplarul este naturalizat și montat într-o microdiororamă confectionată dintr-o cutie de carton cu dimensiunile 485×585 mm și adâncimea 40 mm. Părțile laterale ale cutiei sunt întărite cu șipci din lemn de brad, toată cutia fiind caserată în interior cu hîrtie și închisă cu un geam din sticlă de 2 mm, laminată manual. Sticla este prinse de marginile cutiei cu hîrtie caserată. Toată cutia cu geam este montată într-o ramă din lemn de brad sculptat, imitând o ramură de copac.



Aspectul Mureșului la Aiud

Pasărea este preparată în felul următor: este sectionată longitudinal în două jumătăți, fiind preparată partea stângă a piesei (cap, gât, corp, aripă și piciorul) și lipită pe un basorelief din gips. Piesa astfel preparată este montată în microdioramă pe un fundal pictat în tempera, reprezentând un peisaj de mare (teren abrupt cu stîncării, apa mării liniștită și cerul întunecat caracteristic nordului), biotop unde trăiește această specie. Pasărea este aşezată în mijlocul spațiului microdioramei, stînd pe o stîncă ușor reliefată (2,5 cm). În planul al doilea este reprezentată marea liniștită și țărmul cu stîncării, iar în planul al treilea sînt redați norii la orizont contopindu-se cu marea. Profunzimea (deci diferența dintre planurile dioramei) este realizată prin perspectiva compoziției picturale, foarte inge-nios executate (în realitate, atît piesa cît și fundalul se află pe același plan).

Această piesă din patrimoniul muzeului din Aiud (inv. 947) are o triplă importanță: ornitofaunistică, muzeologică și muzeotehnică.

Ornitofaunistic — prin semnalarea prezenței speciei, în anul 1901, la noi în țară se aduce o contribuție la îmbogățirea tezaurului de cunoștințe despre specie, introducîndu-se noi date în fluxul informațional al ornitologiei, atît în ce privește ornitofauna României, cît și cea a Europei.

Muzeologic — subliniază importanța muzeului în stocarea informațiilor științifice, arătînd faptul că muzeul este una



Peisaj din Norvegia unde trăiește Eiderul



Aspect al țărmului din Islanda unde este răspîndită *Somateria mollissima mollissima* L.

din cele trei surse principale ale informațiilor științifice, alături de bibliotecă și arhivă. Pe lîngă faptul că piesa

SOMATERIA MOLLISSIMA MOLLISSIMA L. SEMNALATA CA APARITIE RARA IN INTERIORUL CONTINENTULUI EUROPEAN IN AFARA AREALULUI DE RASPINDIRE

Locul unde a fost observată specia	Data	Sursa de informație	Obs.
Arva Varalja, R. P. Ungaria	Primăvara anului 1890	I. Chernel, <i>Brehm Tierleben dritter Band</i> , 1904, l. 710 A. Kewe, <i>Nomenclator avium Hung.</i> , 1960	un singur exemplar mascul capturat de Koezös
Boden See, Constanța, Elveția	1896	Bau, A. Fr., <i>Natürschichte der Vogel Europa</i> , 1923 p. 569.	
Riu Mureș, Alud, România	5.1.1901	Lörincz L. (1967)	
Boden See, Constanța, Elveția	1910	Bau A. Fr., <i>Natürschichte der Vogel Europa</i> , 1923 Peterson & coll., <i>Guide des oiseaux d'Europe</i> 1980	...en Suisse ^a
R. P. Cehoslovacia	—	M. Tălpăeanu, L. Lörincz (1980)	există cîteva exemplare în muzeu
R. P. Bulgaria	—	M. Faspaleva (1967)	semnalază la tărmin mărîl un singur exemplar
Golful Biscaya, Spania	—	Peterson & coll. 1962	există cu semnul ? în golful Biscay și că rătăcește pînă în Spania etredată.
Italia	—	Peterson & coll. 1962	apar exemplare tinere
Austria	—	Bauer și Boltzheim, 1969	

de muzeu are înmagazinată o doză determinată de informații, ea are un *mesaj* a căruia intensitate constă tocmai în autenticitatea piesei (5).

Muzeotechnic — nivelul calitativ excepțional al microradioramei atestă faptul că, la începutul secolului, lucrarea a fost executată de o persoană care a avut cunoștințe (teoretice și practice) ornitologice și muzeotehnice, de artă plastică, respectiv de pictură și perspectivă spațiului.

A doua prezență și următoarele ale Eiderului la noi în țară, totalizind un număr de 9 exemplare, sunt redate în tabelul nr. 2, cu toate datele necesare (1; 6; 7; 8; 9; 10).

Concluzii

Majoritatea covîrșitoare a exemplarelor capturate în interiorul continentului sunt femele juvine, la noi singurul exemplar mascul capturat la Deva, pe Mureș, este un juvenil cu penajul în schimbare, semănând foarte mult la înfățișarea cu femela (numai prezența glandelor sexuale masculine a făcut posibilă stabilirea sexului) (8). În același timp, constatăm faptul că în toate cazurile au apărut exemplare singulare, în afară de cazul celor două de la Tîrream (10), care au apărut în doi. Raportul dintre sexe (fem. masc.) este de 8:1, iar raportul dintre aparițiile singulare și aparițiile în doi este de 7:1. Predominarea femeilor în aparițiile din interiorul continentului european se explică prin diferența duratei perioadei de maturizare sexuală a celor două sexe, femelele ajungind la maturitate mult mai repede (24 luni) decît masculii (32 luni). Apariția în interiorul continentului a exemplarelor amintite se explică de autori în diferte feluri. Astfel, putem conchide că fenomenul se datorează pur și simplu rătăcirii unor exemplare. Numărul mic de apariții vine în sprijinul afirmației noastre precum și faptul că majoritatea acestor exemplare sunt tinere.

Eiderul (*Somateria mollissima mollissima* L.) poate fi considerat ca o specie foarte rară pentru ornitofauna României.

**EXEMPLARE DE SOMATERIA MOLLISSIMA MOLLISSIMA L. CAPTURATE PÂNĂ ÎN PREZENT LA NOI
ÎN ȚARĂ (în ordinea cronologică)**

Nr. ref.	Data capturării	Locul capturării	Sexul	Cine a capturat exemplarul	Cine a semnalat prezența speciei	Locul de păstrare a piesei	itate ref. la publicare
1.	5.I.1901	Pe Mureș, în Alud	fecm.	—	L. LÖRINCZ	Muzeul de Ști. Nat. Alud	„Rev. muz. și mon. — Muzeu” 1987/nr. 9
2.	toamna anului 1905	Pe apa Cibinului, în Cisnădioara, Sibiu	fecm.	J. Gromer	A. KAMMER	Muz. Ist. Nat. Sibiu	St. Kat. Örök, 1920, tom. 70—71, Hermannstadt, p. 21.
3.	11.XII.1965	Pe Dunăre, între Brăila și Galați	fecm.	V. Homel	V. HOMEL	Muz. de Ist. Nat. „Gr. Antipa” Buc.	„Rev. muz.” 1966/3, p. 253
4.	25.I.1972	Pe lacul din Slăpetru (Brașov)	fecm.	S. Ioniș	V. CIOCIRI L. BOGHEZ	Colecția Fac. de Silvicult., Brașov	„Rev. muzeelor” 1973/4 p. 346—347.
5.	I.1976	Pe Mureș, îngă Deva	masec. juv. cu penajul în schimbare	—	AGNIȘA XUȚU	Muz. Județean Deva	„Sargetia”, XI—XII, 1973—1976, p. 219
6—7	1976	Pe Mureș, îngă Arad	fecm. fecm.	—	A. LIBUS	Col. personală	„Sargetia”, XI—XII I. 249
8—9	23.IX.1977	Pe lacul apă lacul din hotarul com. Tăreasă, în sud de Carel	fecm. fecm.	J. Gahndt	G. KARACSONYI	Muz. Orăș. Carel	„Rev. muzeelor și monumentelor, muzeu” 1978/1 p. 76—77

DATE BIOMETRICE COMPARATIVE ALE EXEMPLARELOR CAPTURATE DE SOMATERIA MOLLISSIMA
MOLLISSIMA L. ȘI DATELE DIN LITERATURĂ.

Exemplare capturate și date din literatură	greutate (gr.)	dimensiuni (mm.)	Peterminări								
			Muz. Carei, rom., 1977, A	Muz. Carei, rom., 1977, B	Muz. Deva, rom., 1976***	Muz. Deva, rom., 1975	Muz. Sibiu, rom., 1962	Muz. "Gru", rom., 1962**	Muz. Muzeu, rom., 1901*	Muz. Muzeu, rom., 1901*	Muz. Muzeu, rom., 1901*
Greutatea totală	—	2250	—	—	1220	1420	1300	—	—	—	—
Lungimea totală a corpului	610	620	630	—	620	590	570	550—630	480—540	530	530
Anvergura	—	1000	—	—	1000	—	—	—	—	—	—
Lungimea aripel	280	285	279	290	260	260	260	250—290	—	—	—
Lungimea cozii	98	100	—	84	90	100	97	90—100	—	—	—
Lungimea tarsului	60	65	—	47	56	59	59	46—53	—	—	—
Lungimea ciocului	63	55	—	79	56	58	54	45—50	—	—	—

NOTA =

- Oglinda de pe aripă este distinctă, aşa cum este ilustrată în literatură (Alexander Bau, *Naturgeschichte der Vögel Europas*, 1923, Taf. 35, fig. 6.)
- Oglinde de pe aripă este mai puțin distinctă, fiind conturată numai de o dungă altă foarte discretă, atât perceptibilă (V. Homoródi).
- Exemplarul la prima vedere, culcarea brunatică a penajului, capul ciocului cioculin, cu o bandă lată mai închisă sub ochi spore creșătoare impresa de femelă, dar culcarea bazală a penelor de acoperire precum și prezența glandelor sexuale atestă un mascul juvenil cu penajul în schimbare (Agnisa Nutu).

NOTE

¹ Ciocchia, V., Boghez, I., 1973, *Un exemplar de Somateria mollissima L. (AVES) specie rară în muzeul din România*, „Rev. muz.”, nr. 4, p. 346—347.

² Brehm, A., 1956, *Tierleben*, Urania Verlag, Leipzig Jena.

³ Peterson, R., Mountfort, G. et Hollom P.A.D., 1962, *Guide des oiseaux d'Europe*.

⁴ Yatmann L. J., 1971, *Histoire des oiseaux d'Europe*, p. 194, Naumann Verlag, Berlin.

⁵ Lörincz L., 1986, *Biologya aficativă* (V.), „R.M.M. — Muzeu”, nr. 6, p. 52—53.

⁶ Kammer A., 1920, Eine Eiderente in Siebenbürgen (Mitteilungen), „Verh. Mitt. Sieb. Naturwiss. zu Hermannstadt”, nr. 70/71, p. 21—22, Sibu.

⁷ Homei V., 1966, *Somateria mollissima mollissima L. În apele interioare ale României*, „Rev. muz.”, nr. 3, p. 233.

⁸ Nutu Agnisa, 1975—1976, *Rarități ornitofaunistice pe apele Mureșului*, „Sargetia”, vol. XI—XII, p. 249—254.

⁹ În verba de la A. Libus (Arad), 6.V.1987.

¹⁰ Karácsonyi, C., 1978, *Două exemplare de Somateria mollissima L. În colecția Muzeului din Carei*, „R.M.M. — Muzeu”, nr. 3, p. 76—77.

BIBLIOGRAFIE

1. Bauer M. K., Bolzheim G.N.U., 1969, *Handbuch der Vögel Mitteleuropas* Bd. 3 (Anseriformes), 2 Teil, p. 167—205, Acad. Verlag, Frankfurt am Main.
2. Bau A. Fr., 1923, *Naturgeschichte der Vögel Europas* (VI-te Auflage).
3. Keve A., 1960, *Nomenclator avium Hungariae*.
4. Lörincz L., 1983, *Metode de preparare a păsărilor din secolul al XVIII-lea*, „An. Banatului, Științele naturii”, nr. 1, Timișoara.
5. Makatsch H., 1969, *Wir Bestimmen die Vögel Europas*, Naumann Verlag, Berlin.
6. Nadra E., 1972, *Catalogul sistematic al colecției ornitologice a Muzeului Banatului — Timișoara, 1878—1970*, Timișoara.
7. Nadra E., 1955, *Colecțarea, conservarea și naturalizarea vertebratorilor pentru muzeu*, ed. Min. Cult., București.
8. Ardley N., 1982, *Der grosse Vogel führer in fabre*, Delphin, Verlag.
9. Lehrer A. Z., 1977, *Codul biocartografic al principalelor localități din R. S. România*, ed. Dacia (fig. 18).

RÉSUMÉ

On mentionne la présence du Samateria la plus ancienne de l'espèce dans notre pays sur le Mureş, près d'Aiud (Département d'Alba) le 5.I.1901 et la manière très ingénue de présentation muséotéchnique microdioramique. On présente ensuite les 9 mentions de l'espèce en Roumanie réunies dans la schéma no. 1. Le schéma no. 2 inclut les mentions de l'espèce en Europe et le schéma no. 3, les données biométriques de cette espèce. On conclut que l'espèce peut être considérée comme très rare pour l'ornithofaune de Roumanie.

CARTEA ROMÂNEASCĂ VECHE DE PE TERITORIUL JUDEȚULUI BOTOȘANI

ELENA DRĂBOTĂ

Frumoase cuvinte a lăsat Antim Ivireanu, despre care se știe că a jucat un rol deosebit și în privința tipăririi cărților românești, în „Testamentul” redactat în 1713: „*Las ca blestem și acesta să aibă datorie tipograful să învețe meșteșugul tipografiei unul după altul, pentru ca să nu piară acest meșteșug, din față, nici să se părăsească lucrul cărților, pentru folosul cărții și pentru ajutorul casei*”.

De la început trebuie să remarcăm că circulația cărților pe teritoriul țării noastre a avut un rol unificator, pentru că atât românii din Moldova, cât și cei din Tara Românească și din Transilvania secolelor XVII-XVIII au citit și au ținut la aceleși cărți.

De la „Cazania” lui Varlaam ori „Alixandria” și pînă mai tîrziu, cînd s-au tradus și la noi (și s-au tipărit) primele romane europene, cititorilor li s-au luminat cîteva elemente esențiale și anume: originea daco-romană și unitatea neamului nostru, avînd aceleși interese și ideuri, iar mai tîrziu conștiința unei culturi unitare.

Odată cu cei mai aleși cărturari ai noștri, cărora le purtăm un respect cu totul aparte, inflorește umanismul românesc. Acum se imprimă (evident prin el) tiparului un impuls deosebit, dînd culturii neamului prestigiul atît de necesar și ducînd faima acesteia dincolo de hotare.

Pregătirea secolului al XVIII-lea a fost făcută de cel anterior, cînd s-au scris: „Letopisețul Țării Moldovei pînă la Aron Vodă”, „Istoria Țării Românești”, „Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace”, „De neamul moldovenilor”,

„Hronicul vechimii moldovlahilor”, „Descriptio Moldoviae” în care se manifestă mentalitatea caracteristică umanismului românesc din secolul al XVII-lea și de la începutul veacului al XVIII-lea”.

Patrimoniul cultural de carte românească existent pe teritoriul județului Botoșani se constituie într-un tezaur valoros, integrindu-se în cel național, probînd astfel unitatea și continuitatea de cultură a poporului român.

În secolul al XVIII-lea, cînd limba și cartea greacă au suporturi politice de penetrație, poporul român continuă să



Minciunile pe luna aprilie, Rimnic, 1970



Cuvintele părintelui Dorotei, Rimnic, 1784

aibă și să-și afirme cultura proprie, merit și atribut incontestabil de trăire și civilizație românească.

Fără a oferi elemente spectaculoase inedite, alături de B. R. V., patrimoniul de carte veche românească al județului Botoșani, grupat în cea mai mare parte în depozitul centralizat de la Vorona, cuprinde exemplare diverse, executate în tipografii renomate — Rimnic, Blaj, Iași, București, Sibiu, Buzău — multe fiind rod al spiritului de elevație culturală al unor marcante figuri politice și culturale ale vremii.

Fondul de carte veche românească aflat în depozitul de la Vorona cuprinde un număr de 1660 exemplare. Pentru o mai bună evidență a acestor cărți, pe titluri și ani, s-a impus necesitatea unui catalog, care să facă cunoscute cele mai vechi cărți tipărite în limba română, descooperite pînă astăzi în județul Botoșani.

Datorită numărului mare de exemplare de carte românească veche, pentru secolul al XVIII-lea ne-am oprit numai la prima jumătate a secolului și anume peri-

oada 1700—1750, urmînd să continuăm catalogarea și a celorlalte exemplare.

Și în cazul acestor cărți, datînd din secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, proveniența lor face dovadă unității culturale românești, atestă o cultură proprie, originală, cartea românească depinzînd prea puțin de centrele exterioare teritoriului național.

Prin circulația sa, în tot spațiul românesc, și cartea veche românească aflătoare pe teritoriul județului Botoșani stă mărturie legăturile neîntrerupte dintre românii, separați vremelnic politic, din Transilvania, Moldova, Muntenia, care au menținut permanent legături culturale, în consens cu originea comună de neam și limbă, acționind întru afirmarea conștiinței naționale, la rîndu-i legitima vrere a Unirii.

Toate exemplarele din acest fond de carte diferă sub aspectul stării de conservare, dimensional, al legăturilor, ferecăturilor, oferindu-ne posibilitatea unor



Evangelie, Buda, 1812



Kekragatii, Neamț, 1814

observații speciale pe marginea fiecăruia, evidențiate de altfel. Cărțile au dimensiuni și grosimi diferite, în majoritate având legături în lemn și piele, iar unele posedind incuietori metalice. Restaurările făcute în timp sunt empirice. Menționăm că tipăriturile din acest fond de carte prezintă următoarea stare: multe sunt cu file lipsă, iar majoritatea au pete accentuate de ceară, precum și o patină funcțională accentuată, dovada sigură a folosirii lor intense.

Pentru o mai bună prezentare a cărților din fondul respectiv dăm cîteva titluri ale căror exemplare sunt foarte numeroase și mai des întâlnite: *Liturghier*, *Apostol*, *Octoih*, *Triod*, *Ceaslov*, *Biblie*, *Tipicon*, *Minee* (pe 12 luni), *Penticostar*, *Evanghelie*. De remarcat faptul că chiar pe teritoriul județului (afară de locul unde s-au tipărit), aceste cărți au circulație intensă și provin din locuri diferite (lăcașuri de cult, particulari).

Este imbucurător pentru noi să știm că ele au circulat în județ, aceasta făcind dovada interesului ce-l purtau. Între exemplarele care au circulat mai mult în județ amintim doar *Evanghelia*.

Insemnările de pe unele exemplare se referă mai mult la vinzare-cumpărare, blestemul posesorului, fenomene meteo-roligice și mai puțin la evenimente istorice și politice. Unele dintre mențiuni cuprind și prețul, astfel că din numărul mare de exemplare știm că trei au fost cumpărate cu 10 lei, unul a fost cumpărat cu 2 galbeni, iar altul cu 12 lei.

Uneori găsim cite două insemnări de proprietate pe aceeași carte, autori fiind diferiți, dovadă că a circulat foarte mult, aşa cum este cazul Liturghierului datat „Iași 1747” (B. R. V. p. 99).

Concluzionăm astfel că fiecare aspect al istoriei cărții este un element important de informare. Atunci cind vom termina catalogarea întregului fond de carte



Triodion, Buda, 1816



Liturgie, Iași, 1818

existent pe teritoriul județului Botoșani, studiul nostru complet va fi revelator, iar „zăbava” noastră va lumina aspecte încă necunoscute, unele oferind poate surprize de excepție.

In continuare redăm însemnări de pe cîteva cărți:

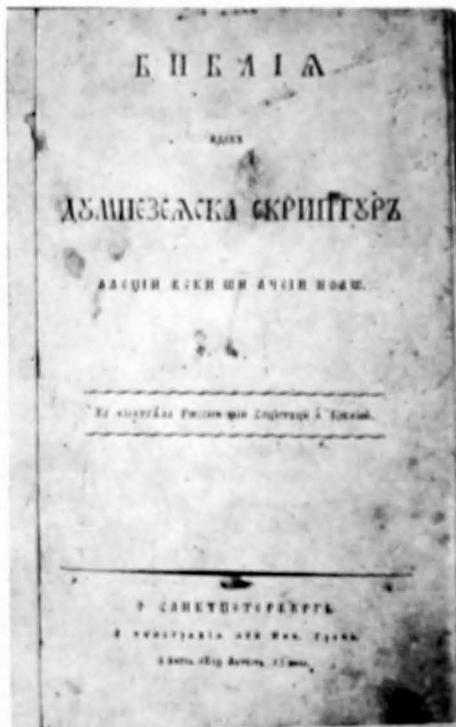
Cazanile lui Ilie Miniat, București, 1742 (B. R. V. II—223, F. 27): „Această sfintă carte ce se numește Miniat l-am cumpărât eu spre pomenire de la neguțător drept cu 2 galbeni ungurești în zilele răposatului domnul Moldovei, măria sa Scarlat Ghica Vodă — 1760 ianuarie 12” (1. rom. chir., cerneală neagră).

Evanghelie, București 1742 (B. R. V. II—224, F. 1—14): „Această carte am cumpărât-o eu preotul Grigore de la Stăuceni și am dat pre dînsa 10 lei bani drept din a noastră agonisală ca să ne fie pomană nouă și copiilor căruia se va îndura

milostivul Dumnezeu să-i fie parte, iar cine a o înstrăină ori în ce chip să fie blestemat de Domnul nostru Isus Hristos și de Maica prea curată” (1. rom. chir., cerneală neagră). „Această Sfintă Evanghelie am cumpărât-o de la neguțătorul de cărți: drept 12 lei bani drepti eu Toader preut la anul 1746 de la Isus Hristos” (1. rom. chir., cerneală neagră).

Pentecostar, București, 1743 (B. R. V. II—232, p. 70—72): „Această carte am cumpărât-o eu Constantin. . . pe banii mei și am luat-o pre pază mie în biserică în Botoșani pentru susținutul părinților noștri, iar cine ar lua-o și nu ar da-o să fie blestemat de Domnul Dumnezeu și de Maica Precista. . . la anul 1748 ziua 29” (1. rom. chir., cerneală neagră).

Evanghelie, Rimnic, 1746 (B. R. V. II—249, p. 88—92): „Această Sfintă Evanghelie am cumpărât-o eu popa Vasile și am dat pe dînsa 10 lei și de s-ar întâmpla



Biblia, Sanctpeterburg, 1819



Cazanice

să o fure cineva să fie blestemat de Domnul Dumnezeu și de Maica Precista, să fie sub blestemul tuturor sfinților... la anul

1776 26 noiembrie" (l. rom. chir., cerneală neagră).

Liturghie, Iași, 1747 (B.R.V. II — 255, p 99): „Acestă Liturghie am cumpărat-o eu Ioan Vasile cu 10 lei pentru sine spre pomenirea noastră”. „Acestă Liturghie este a lui Gavril Popovici... și cine s-ar ispăti să o fure să fie blâstamat de preot... atunci eram și eu dascăl într-un sat din finitul Cernăuți... la 1786 aprilie 7”. „Seceta a adus foamete, scumpe măre numai în Bucovina. Iar în toate sările era foarte multă pâine. În Bucovina era foarte mare scumpete” (l. rom. chir., cerneală neagră).

Triod, Iași 1747 (B.R.V. II — 262): „În zilele de Florii — 14 aprilie 1757 și următoarele zile luni, marți și miercuri a nins sără să inghețe — preot Balan” (l. rom. chir., cerneală neagră).

Evanghelie, București, 1750 (B.R.V. II — 275): „Acestă Sfintă Evanghelie este a lui Simeon Diacon din Slincești ca să fie dar de la uncheșul Gherasim pentru pomenire la anul 1777” (l. rom. chir., cerneală neagră).

RÉSUMÉ

L'auteur offre quelques données sur le fonds de livres roumains anciens qui se trouve sur le territoire du Département de Botoșani.

A fin de mieux connaître ce fonds, on a catalogué tous les exemplaires connus. Jusqu'à présent, on a catalogué seulement les exemplaires de la période 1700—1750, mais cette action continue. Ces exemplaires ont été exécutés dans des imprimeries renommées de Rimnic, Blaj, Jassy, Bucarest, Sibiu, Buzău.

La plupart des exemplaires connus sont: *le Missel*, *l'Apostat*, *le Ecueil de chants religieux à huit voix*, *le Livre de pères et de cantiques*, *le Bréviaire*, *la Bible*, *l'Evangile*.

La circulation du livre roumain ancien sur le territoire du Département de Botoșani ainsi que dans tout le pays a servi à la lutte du peuple roumain pour l'unité culturelle et nationale.



INSEMNAȚII PE MARGINEA PRIMEI MONOGRAFII ILUSTRATE A RĂZBOIULUI DE INDEPENDENȚĂ

PAUL GRIGORIU

Bibliografia războiului pentru cucerirea independenței de stat a României (1877–1878) este deosebit de bogată, cuprindând articole de largă popularizare, mărturii, amintiri, memorii, cercetări și studii de strictă specialitate, lucrări monografice, alături de impor-

tante volume cu documente militare, economice, cultural-artistice, cu caracter politic intern și extern. Apărută de lungul unui veac, această bibliografie vastă a fost selectată și publicată puțin timp după aniversarea centenarului independenței¹, iar astăzi trebuie



Artemiu Publius Alessi (1847–1896)



Maxim Pop (1838–1892)



Războiul oriental — coperta interioară a cărții

Una dintre strategiile dorobanților români la Plevna

tie adusă la zi cu ultimele apariții editoriale publicate în răstimpul 1977—1987². În deosebit de bogata bibliografie a războiului de neutralitate se incadrează și lucrarea *Războiul oriental ilustrat*; la această carte și autorii ei ne vom opri în rândurile care urmează³.

Dinamizați de conștiința lor civică, doi tineri cărturari din Singorul Băi, veri și prieteni, au publicat prima carte dedicată „vitezei armate române”. Primul dintre autori, Artemiu Publiu Alessi (1847—1896) era doctor în științele naturale al Universității din Graz, funcționând, din 1873, ca profesor la gimnaziul grăniceresc din Năsăud. De la el au rămas școlii un bogat material intuitiv, o grădină botanică în scop didactic, o stațiune meteorologică și studiile intitulate *O excursiune botanică în România...* (Sibiu, 1883) și *Compendiu de meteorologie* (Brașov, 1889). Pasionat profesor și publicist, în presa vremii a pledat pentru o cultură națională și o literatură originală, inspirată din realitatea românească. O vibrație aparte și o putere de seducție particulară o au versurile sale patriotice publicate în „Familia” și „Federațiunea”. Mai trebuie adăugat că a înființat prima librărie românească din ținut, „Concordia”, fiind și unul dintre fondatorii băncii „Aurora” din Năsăud⁴. După războiul din 1877—1878, cînd luptele românilor transilvăneni pentru „unire cu țara” căpătaseră noi dimensiuni, la consfă-



tuirea Astrei de la Turda (august 1880) profesorul A. P. Alessi readuce în actualitate războiul pentru independență prin conferința *România la Plevna...*, publicată la Gherla, în același an⁵. Fiind membru al Asociației pentru Literatura Română și Cultura Poporului Ro-



,Cerchezii fug peste Dunare cu vitele răpite din România“

mân, cărturarul năsăudean a susținut moral și material constituirea, în cadrul Astrei, a secțiunii de științe naturale și înființarea unui muzeu istorico-natural la Sibiu; acordind o atenție prioritară emancipării naționale prin propagandă culturală, el a cerut și obținut reorganizarea editării revistei „Transilvania” după anul 1880, potrivit noilor cerințe⁶.

Pe aceleași coordonate etice și patrioțice s-a situat și Maxim Pop (1838–1892), intelectual pregătit concomitent pentru viața monahală și cariera didactică, onorând-o pe ultima ca profesor de istorie-geografie, tot la școala românească din Năsăud⁷. În condițiile grele prin care a trecut învățământul nostru din Transilvania, după instaurarea dualismului austro-ungar, tîrnărul profesor s-a afirmat în publicistica pedagogică cu articole referitoare la principiile și normele metodice, analizate și concretizate pe diferite tipuri de lecții la geografie și istorie; punând accentul pe învățământul intuitiv, profesorul năsăudean sublinia însemnatatea educativă a istoriei, realizată prin cunoașterea vieții poporului și biografiile oamenilor de seamă. De remarcat este faptul că s-a străduit, alături de alții intelectuali patrioți, și a reușit să înființeze periodice locale cum

au fost „Magazinul pedagogic” și „Școala Română”, ambele reviste pedagogice receptive la ideile noi ale modernizării învățământului⁸. Lărgirea orizontului pedagogic al cadrelor didactice, perfecționarea metodică și dezvoltarea calităților profesionale au fost principalele obiective urmărite de aceste publicații. Dar o imagine amplă și veridică a vieții și activității lui Maxim Pop o aflăm după cunoașterea colaborărilor sale și la alte reviste cum au fost: „Sionul românesc”, „Albina” și „Gazeta Transilvaniei”, iar o mențiune specială merită lucrarea *Gramatica română*, în care se întîlnesc multiple și bogate exemple referitoare la predarea limbii naționale în școlile elementare.

Cartea celor doi profesori năsăudenii, *Războiul oriental ilustrat*, este o expresie a stării de spirit generată de marel eveniment care împlinea un ideal, ea se încadreză în atitudinea generală a românilor aflați vremelnic sub stăpînire străină. Viziunea marelui act al independenței ne întimpină încă din pre-cuvîntarea scrisă în urmă cu unsprezece decenii: „*Ne-am propus a descrie eroicele fapte ale armatei române cît mai în detaliu și a le însoji cu tot felul de notițe. Ne-am propus a face acesta pentru că*



Armata română con-
fiscă un transport cu
provizii destinat arma-
tei otomane



„Sărarea trupelor din
Egipt în Constantinopol”

„...ne-am convins cum că nici măcar străin
nu a făcut-o și pentru că am voit de lumea
vitejilor românilor admirată posteritatea virtuții
întreagă și ale păstra posteritatea virtuții
talisman scump și patriotsim și la generați-
ile perpetueze de la generațiunile la generați-
uni.”

Nefindoașnic, editarea unei lucrări
masive, de amplă sinteză, a ridicat gând,
tăți în fața autorilor. În primul rând,
lipsă izvoardelor istorice a trebuit să fie
suplinită cu informațiile din presa și putinetele
ambele versante ale Carpaților și putinetele

relatări primite de la cei care au partici-
pat la razboi sau cunoșteau bine
mentalele, un primice după
biografii, un primice sintetice
și un fosta personalitate.
În redare, se
merită să
menționăm
Hasekler și
Rian.



„Trecerea românilor
peste Dunăre la Nico-
pole”



„Luarea drapelului
cavaleriei turcești de un
cavalerist român”

român au fost relevate cu pregnanță și în urma consultării unor lucrări, studii și articole publicate la Leipzig, Zürich, Stuttgart, Viena și în alte orașe europene.

Concomitent cu depistarea și „prelucrarea” surSELOR bibliografice și iconografice, între Graz și Năsăud (editor și autori), circulau cu întîrzieri mari fascicolele pentru corecturi, iar culegătorii, necunoscind limba română, au dat mult de lucru profesorilor năsăudenii. Încercând să împiedice publicarea cărții, administrația austro-ungară a confiscat fascicola a II-a, intentând un proces de presă editorului, librariul Paul Cieslar, din Graz; în asemenea condiții precare,

intregul text a fost revizuit, tipărirea a fost întîrziată, dar nu oprită. Redactată în vocabularul epocii, cu ortografia „utilizată la instituțiile noastre din Năsăud”, autori avertizau cititorii de unele erori necorectate și solicitau Academiei Române. . . „să statormicească odată definitiv modul scrierii limbii române și astfel să ajungem fericita zi cînd toți români să primească Unirea scrierii limbii românești” (p. VII). Elaborată inițial în fascicole, lucrarea a fost „încheiată peste doi ani precum atestă datarea Precuvîntării (Năsăud, în nordul Transilvaniei, în ziua recunoașterii Independenței României, 8/20 ianuarie 1880)“¹⁰.



„Luarea unui drapel turcesc de un vîndtor român”



Figuri de comandanți români pe frontul din Balcani

Pornind de la premisa că neatîrnarea patriei a fost dorința de veacuri a poporului român, înconjurat de imperii cotropitoare, autorii prezintă surte date din istoria noastră antică, medie și modernă în legătură cu evenimentele din Rusia și Peninsula Balcanică. Problematica crizei orientale din perioada 1875—1876 începe cu luptele popoarelor din Balcani și continuă cu semnarea convenției dintre Rusia și România. Desfășurarea trepidantă a evenimentelor cuprinde toate momentele diplomatice și militare din anii 1877—1878, acțiuni îmbrățișate și sprijinite de întregul popor român, ele având de la început un caracter social-politic general. Simțămintele patriotice au entuziasmat eroii care s-au sacrificat pe cîmpul

de luptă, pe cei din spatele frontului, în susținerea războiului, fiind subliniată demnitatea delegației noastre la Congresul de la Berlin. Astfel, pas cu pas, tematica lucrării amintite infățișează cucerirea și recunoașterea independenței noastre, ca operă a întregului popor, etapă importantă în afirmarea suveranității depline a statului național român.

Cartea se prezintă în condiții grafice deosebite, în privința fotoplanselor și hărților. Multe au fost realizate prin

intermediul litografiei colorate sau în alb-negru. Mesajul educativ pe care il transmite este evident; în acest sens să luăm în considerare doar explicațiile ce însoțesc reproducerile, pentru a ne convinge de scopul urmărit: *Atacul insurgenților din Herțegovina, Spitalul munte-negrilor improvizat, Atacul românilor asupra redutei Grivita, Înfringerea lui Osman Paşa la Pleven și Eroi care aflără moartea în luptă pentru independența României.* Ilustrațiile sunt minuțioase, în maniera desenului clasic din a doua jumătate a veacului trecut. Asemenea imagini-document, redate cu precădere în stilul clasic cunoscut, reînvie momente cruciale din istoria patriei. Tot în această ordine de idei, portrete de dimensiuni

reduse ale conducerilor de state, militariilor și diplomaților din ambele tabere (Sultanul Abdul-Hamid al II-lea, majorul Groza, principalele Gorceacov, domnitorul Carol, M. Kogălniceanu etc.) pot să constituie chiar imagini expresive din care se desprind unele trăsături individuale.

La noi, trecerea de la dagherotipie la fotografia propriu-zisă era în acel timp în fază incipientă¹¹, astfel că multe imagini au fost reproduse din presa străină. De fapt, în timpul războiului din 1877–1878, pe front ca reporteri-fotografi au fost Carol Popp de Szathmary, Franz Duschet și amatori din serviciul sanitar organizat de Carol Davilla¹². Aceste momente din lupta noastră pentru libertate și progres sînt reliefate, în afară de scene de război și portrete, prin hărți și schițe ale României și Peninsulei Balcanice înainte și după Congresul de la Berlin, scheme ale eroicelor lupte pentru cucerirea redutelor din jurul cetății Plevna și altele. Monografia se încheie cu o anexă în care găsim scurte date biografice primite, după redactarea lucrării, de la mai mulți participanți la război. Dintre ele menționăm selectiv pe: lt. col. Ion Murgeschu, decorat cu nouă ordine și medalii, gen. Mihail Christodol Cerchez, căruia Osman-Pașa i-a predat sabia, comandanțul de batalion Eftimie Ulescu, participant la luptele de la Plevna—Vidin, și colonelul Grigore Polizu care, prin memoriile sale, a lăsat posterității informații concrete cu privire la capitularea Plevnei¹³.

De la publicarea *Războiului oriental ilustrat*, cercetările istorice au scos la iveală izvoare de categorii diferite, inclusiv o bogată literatură beletristică; sursele iconografice și cartografice au fost completate, iar interpretările evenimentelor lărgite și aprofundate. Dar, precum se știe, lucrările de pionierat, în ciuda lacunelor inerente oricărui început, își mențin valorile înțelese ca omagiu adus unui popor demn, harnic și hotărît în cucerirea drepturilor sale¹⁴.

1. „Independența României. Bibliografie”, București, 1979, 270 p. Introducere de Ștefan Pascu
2. Dr. Vasile Netea, *Prima monografie consacrată războiului de independență a României*, în vol. „Muzeul Național”, IV, București, 1978, p. 437–442. N. Adâniloaie, *Independența Națională a României*, București, 1986, 399, p. cu ilustrații.
3. Alessi, A.P. și Massimu Popu, *Războiul oriental ilustrat*, Graz, 1878–1880, XVI + 724 p. + 51 f. pl. + 13 f. h.
4. Date biografice la: Dimitrie R. Rosetti, *Dicționarul contemporanilor din România*, București, 1897; Teodor Tanco, *Virtus Romana Rediviva – Însemnări și portrete*, Bistrița, 1973, p. 211–212; Rodica Suiu, *Alexei Artemiu Pușblu*, în „Dicționarul literaturii române de la origini pînă în 1900”, București, 1979, p. 30–31.
5. Liviu Maior, *Transilvania și războiul pentru independență* (1877–1878), Cluj-Napoca, 1977, p. 58.
6. Pamfil Matei, *Asociația transilvană pentru literatura română și cultura poporului român (Astra) și rolul ei în cultura națională (1861–1950)*, Cluj-Napoca, 1986, p. 42 și urm.
7. Date biografice la: Lucian Predescu, *Encyclopedie Cugarteră – material românesc, cameni și înșăpturi*, București, 1940, p. 672; Teodor Tanco, *Virtus Romana Rediviva – urme peste veacuri*, vol. II, Bistrița, 1974, p. 226–228.
8. Vasile Popeangă, *Presă pedagogică din Transilvania, 1860–1918*, București, 1966, p. 91–98.
9. Alessi A. P., Massimu Popu, *Războiul...*, p. I–II. Citatele le redăm prin respectarea normelor curente de editare a textelor vechi (ortografia actuală, dar cu particularitățile de limbă ale vremii).
10. De Ștefan Plevna. *Războiul de independență în presa Transilvaniei*, Cluj-Napoca, 1977, p. 46. Ediție de Titus Moraru și Ovidiu Mureșan. Afirmația din această antologie o considerăm corespunzătoare datei reale cînd a fost publicată lucrarea (1880) și nu anul 1878 trecut în bibliografii și studii de specialitate.
11. Petre Costinescu, *Imagini care au intrat în istorie*, în „Revista muzeelor și monumentelor” – Muzeu, 6, 1986, p. 54–57.
12. Pentru amănunte vezi: Marina Preutu, *Fotografia – document sau artă?*..., în Almanah „Flacăra”, 1984, p. 313–322 și Constantin Săvulescu, E. Fiap, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România – perioada 1834–1916*, București, p. 18–48.
13. O istorie trădită a războiului de independență 1877–1878. *Mărturii*, București, 1979, p. 226–231. Ediție îngranjată de Constantin Căzănișeanu și Mihai E. Ionescu.
14. *Jocul periculos al falsificării istoriei*, București, 1986, 381 p. Coordonatori: acad. Ștefan Pascu, prof. univ. Ștefan Ștefănescu.

MUTAȚII ÎN FUNCȚIONALITATEA ȚESĂTURILOR POPULARE DE INTERIOR

ELENA MAXIM

Parte componentă a culturii unui popor, plămădită în procesul muncii și vieții, arta populară reflectă preocupările și frâmintările creatorilor populari, nevoia lor de a exprima, și pe această cale, năsuința spre mai bine. Arta populară exprimă ceva din viața poporului

drept „adăpost în care se nasc, trăiesc și mor generații, din a căror succesiune continuă se încheagă viața milenară a unui neam. Ea a fost adăpostul și mărturia continuă a vieții familiare și economice a țării rurale... Fiecare casă sărănească este un mic muzeu popular, în care fie-



Interior tradițional în Muzeul Satului și de Artă Populară

de-a lungul întregii sale istorii, cu trăsăturile specifice fiecărei formațiuni sociale-economice.

Obiectele de artă populară reprezintă pentru creatorul popular un mijloc de înfrumusețare a vieții, o modalitate de exprimare a spiritului veșnic optimist al poporului nostru, în ultimă analiză, transpunerea într-o formă artistică a aspirațiilor sale de viață.

Marele etnograf Romulus Vuia definea sugestiv și complex casa țărănuilui român

care obiect, ca și fiecare numire a lui reprezintă o mărturie din evoluția vieții și civilizației neamului nostru”.

Tesăturile de interior, care, pe lîngă funcția utilitară, au și calități estetice, se integrează în ambiția în care țărănu își desfășoară existența. Ele demonstrează, totodată, puterea economică a gospodăriei țărănești, materia primă la care avea acces, precum și rafinamentul estetic al producătorului într-o anumită etapă istorică.



Sala scoarțelor din cadrul Secției de etnografie a Muzeului din Sighetu Marmației

Ca rod al unei străvechi tradiții, transmise din generație în generație, interiorul țărănesc nu lăsa niciodată impresia de încărcat, de combinație nefericită a culorilor, de folosire nefirească a spațiului. Ca urmare a unei experiențe de secole, fiecare obiect își are locul său bine stabilit, imbinarea culorilor e armonioasă. Deși sunt foarte multe obiecte la un loc, colorate diferit, totul este organizat utilitar și estetic. Bogăția paletelor de culori, marea diversitate, o remarcabilă măiestrie tehnică a execuției motivului ornamental, inventivitatea sunt calități ale țesăturilor destinate interiorului locuinței țărănești. Prefacerile vieții economico-sociale și de gîndire ale poporului nostru de-a lungul timpului, cu deosebire în ultimele decenii, dău un conținut nou funcționalității diferitelor obiecte tradiționale, influențează gustul pentru frumos al poporului.

In a doua jumătate a secolului nostru, în viața economică, socială și politică a țării au avut loc schimbări radicale care se referă atât la forțele de producție, cât și la relațiile de producție. Viața economică a luat un avînt nemaiînținut în istoria ei, dezvoltarea tuturor ramurilor industriale a avut ca efect un transfer masiv de populație rurală către mediul urban. Avîntul economic a adus cu sine și creșterea nivelului de trai, creșterea



Unelte și țesături tradiționale în Muzeul Etnografic din Reghin

numărului de locuințe, atât la sat, cât și la oraș. Noile tipuri de locuințe din mediul rural au planul, compoziția, arhitectura și decorația mult mărite, îmbunătățite. Prefacerile în tipurile caselor au adus modificări în funcționalitatea pieiselor destinate organizării și înfrumusețării căminului. Apariția unui nou interior a dus la modificări în cadrul țesăturilor decorative importante. Țesăturile de interior au căpătat noi forme, noi



Chilim — creație contemporană din județul Timiș

utilități, noi valențe. Dezvoltarea bunurilor de larg consum, ocuparea unei mari forțe de muncă din mediul rural în industrie, influența tot mai puternică a orașului în mediul sătesc au dus, treptat, la înlocuirea unor țesături tradiționale cu cele de serie, produse de industrie, la modificări ale altora, la micșorarea numărului categoriilor de țesături folosite astăzi, la specializarea unor țesătoare pe anumite categorii de țesături.

Mutațiile petrecute își găsesc explicația în puternicele înnoiri care au loc în prezent în viața satelor, cu profunde transformări economico-sociale și culturale pe drumul construcției societății sociale multilateral dezvoltate. Produsele industriale care au aceeași funcționalitate cu unele țesături tradiționale le concurează. Aceasta duce la înlocuirea anumitor categorii de țesături. Gospodinele le preferă pe cele pe care le găsesc în comerțul de stat pentru că fac economie de timp, de materie primă și, de multe ori, fiind produse de serie, au un preț mai mic decât cele țesute manual. În prezent, se țes în casă sau se cumpără mai mult de la meștere populare țesături cu funcție estetică. În trecut, țesăturile cu funcții utilitare predominau față de cele cu funcție estetică. Unele — puține la număr — întruneau ambele funcții. Astăzi, gospodinele care țes în casă se străduiesc



Țesătoare populară din județul Buzău

să dea aproape fiecărei țesături o înfățișare estetică deosebită, fiind parțial la întrecere cu ele însele. Accesibilitatea la materie primă numeroasă, la coloranți sintetici variați dă posibilitatea să se

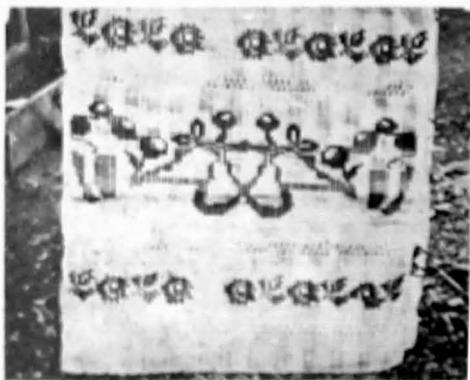
creeze obiecte de interior care să aibă o calitate estetică remarcabilă.

Orașul a adus modificări în nivelul de viață și a produs, prin aceasta, schimbări de optică, comportament, de simț estetic. Continuind, în general, aceleași armonii cromatice, săteanca româncă a adoptat noi țesături de interior procurate din comerț, adaptând, totodată, pe cele tradiționale la noile cerințe. Autenticitatea tradiționalului se manifestă prin menținerea specificului local, dar, preluind din elementele moderne ce-l îmbo-gătesc și adaptându-l la noile condiții de viață. Astfel, trecându-se la casa cu mai multe camere, s-a schimbat optica în ceea ce privește „casa curată”, comparativ cu locuința tradițională. Apariția unui număr mai mare de camere a dus și la modificarea confortului. Dacă în trecut — și acesta nu prea îndepărtat — podeaua de scinduri lipsea în marea majoritate a „camerelor curate”, astăzi și bucătăriile au podeaua din scinduri. De asemenea, scoarța a evoluat în covor — mai lat, mai lung, fără cusătură pe mijloc, care a îmbrăcat o paletă vastă în ceea ce privește atât cîmpul ornamental, motivele folosite, cât și cromatică. Covorul acoperă, în prezent, mai mulți pereți ai camerelor. Această țesătură s-a extins pe tot cuprinsul țării, fie că este executată în gospodărie, fie că este cumpărată. Lăicerul și păretarul, nelipsite în camera de locuit și în ceea „curată”, în prezent se folosesc în bucătării, sau pentru acoperit podeaua. Forma a rămas aceeași, dar tehnica de execuție și estetica nu se mai ridică la măiestria celor realizate la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru. O altă țesătură de interior care îmbracă noi funcții în contemporaneitate este cerga. Aceasta avea, în trecut, atât funcție estetică cât, mai ales utilitară și se țesa, în special, în zonele de deal și de munte, pentru necesități proprii. În prezent, s-a dezvoltat un întins comerț cu cergi — în special pentru anumite centre — și e folosită atât la sat, cât și la oraș, cu o bogată paletă cromatică, cu modificări în cîmpul ornamental. Ștergarul este folosit atât în activitățile zilnice, cât și ca obiect ornamental

și în desfășurarea diferitelor obiceiuri. Dacă funcția utilitară se păstrează identică, cea estetică îmbracă noi aspecte. În anumite zone ea a dispărut, în timp ce în altele — Bucovina, Argeș — a crescut. În multe locuri, ștergarul nu mai este țesut în casă. Dezvoltarea industriei de consum, existența din belșug pe piață a unor prosoape variate, diversificate ca mărime, tehnică de execuție și realizare artistică, modificarea gustului, noua modă, toate acestea au dus la înlocuirea ștergarului țesut în casă cu cel industrial. Acolo unde el se mai realizează în gospodărie, este folosit cu funcții exclusiv estetice: pe pereți și ca acoperitori pentru diferite piese de mobilier modern.

Țesutul, îndeletnicire de bază în trecut a tuturor femeilor, în vremea noastră este cunoscut de aproape toate țărările în vîrstă de peste 60 de ani, dar nu este și în aceeași măsură practicat. În trecut, femeia își asigura o parte din îmbrăcăminte și de țesături cu ajutorul războiului propriu de țesut și cu totul izolat comercializau. După părerea noastră, comercializarea anumitor categorii de țesături a apărut odată cu accesul gospodăriei țărănești la produsele industriale. Vinderea țesăturilor pe piață nu e specifică unui număr mare de țesătoare din cadrul unor sate în care țesutul se mai practică. În ce privește țesutul, nu se poate spune că tradiția a avut un rol în menținerea lui. Dacă la începutul secolului nostru fiecare fată de măritat își țese singură zestrea sau o parte din ea,

Ştergar — creație contemporană din județul Giurgiu





Muzeul Etnografic din
Tg. Neamț — valorificarea
expozițională a
țesăturilor din creația
contemporană



Muzeul Etnografic din Tg. Neamț — valorificarea
expozițională a
țesăturilor din creația
contemporană

acum această tradiție a dispărut. Unele fete învață meșteșugul țeserii din familie, dar multe îl dețin în școală sau în cooperative meșteșugărești.

Faptul că țesăturile de interior se mențin, se adaptează interiorului locuinței de azi demonstrează — considerăm noi — că tradiția este, de fapt, un proces continuu de transformare a vechiului, de adaptare la noile condiții economico-sociale, apelând la puterea de creativitate veșnic înnoitoare a femeii.

Tradiția, prin excelență, este un proces de moștenire, de prelucrare dialectică, de adaptare pentru a duce mai departe, din generație în generație, obiectele mereu viabile, acceptate de oameni. Modelarea la necesitățile materiale sau spirituale contemporane ale poporului, consumator de bunuri, potrivit gustului său estetic, demonstrează că fenomenul tradițional e un proces perpetuu. Dezvoltarea orașelor vechi, apariția altora noi, transformarea târgurilor în adevărate centre urbane au dus la modificări nu numai la nivelul de viață, dar și în modul de gîndire al țărănumului, în gustul pentru frumos. Conti-

nu înd aceleasi armonii cromatice, gospodina satelor românești a adoptat noi țesături de interior procurate din comerț, adaptind, totodată, pe cele tradiționale la noile cerințe. Autenticitatea tradiționalului se manifestă, astfel, prin menținerea specificului local și prelucrarea elementelor moderne care îl imbogățesc.

In prezent, în promovarea țesăturilor de interior tradiționale un rol important îl ocupă și politica culturală de masă desfășurată prin organismele special create, prin cercuri de creativitate și concursuri, desfășurate sub genericul Festivalului Național „Cintarea României”, festival inițiat de secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Un continuator al tradiției îl constituie școala și cooperativele meșteșugărești. Rezultatul unei anchete efectuate în Școala generală din Humulești, cu un număr de 31 de elevi, a demonstrat că tineră generație nu mai cunoaște categoriile de țesături folosite în zonă în trecut, și anume, acele care și-au pierdut utilizarea, iar la cele rămase în folosință le cunosc numai nouă lor funcționalitate. Pentru ștergar, care, în prezent, în zonă, își păstrează numai funcția utilitară, toate ele au răspuns în acest sens și numai două dintre ele au adăugat că „înainte se punea la icoană... sau pe perete”.

Muzeele au și ele un rol hotăritor în stimularea creațivității, în perpetuarea tradițiilor, în valorificarea unor creații populare în interioarele moderne, atât rurale, cât și urbane. Cercurile de mîini îndemnătice și concursurile organizate la nivelul tineretului școlar, manifestări de



Muzeul Etnografic din Tg. Neamț — valorificarea expozițională a țesăturilor din creația contemporană

genul „Zilele creației populare”, adresate meșterilor țărani și publicului adult, demonstrarea în cadrul expozițiilor de bază și temporare a tendințelor în evoluția realizării și folosirii țesăturilor de interior sănătătoare prin care se educă gustul oamenilor în vederea continuării a tot ceea ce a avut și are mai prețios arta populară românească.

În prezentul material am încercat o serie de preliminarii la problema mutațiilor funcționale aduse țesăturilor de interior, mai mult decât o analiză minuțioasă a fiecărei țesături, pentru că aceasta a mai fost făcută în multe lucrări, comunicări, articole care au tratat țesăturile de interior, locale sau zonale.

RÉSUMÉ

Les transformations enregistrées dans la vie économique et sociale ainsi que la pensée du peuple roumain à travers les années, notamment pendant les dernières décennies, ont donné un nouveau contenu à la fonctionnalité des différents objets de l'intérieur populaire traditionnel influencent le goût artistique.

Une série d'objets ont perdu leur fonction utilitaire n'en gardant que celle décorative. C'est le cas des serviettes. En échange, les tapis ont perdu leur fonction décorative n'en gardant que

celle utilitaire. Au cas où ils ont gardé leur fonction décorative, ils ont changé leur répertoire ornemental.

Le fait que les tissus populaires d'intérieur se maintiennent et s'adaptent à l'intérieur de la maison contemporaine démontre que la tradition est en réalité un processus continu de transformation de l'ancien, d'adaptation aux nouvelles conditions économiques et sociales faisant appel au pouvoir créateur perpétuellement rénovateur des femmes qui réalisent ces tissus.

CRONICARI ȘI CRITICI DE ARTĂ PLASTICĂ IN PRESA BUCUREȘTEANĂ A ANILOR 1919—1923

PETRE OPREA

Pictorul NICOLAE N. TONITZA (1886 — 1940) se impune printre cei mai competenți și mai combativi critici de artă în presa bucureșteană a anilor 1919—1923, performanță realizată cu strălucire în urma unui efort constant de a publica săptăminal cel puțin cîte-o cronică plastică pertinentă în aprecieri, în tot acest interval de timp. A folosit cînd un ton sfătos, cînd un ton patetic, cînd altul virulent polemic, acesta din urmă îndreptat împotriva nulităților artistice, dar, mai ales, asupra lipsei de interes din partea autorităților menite să sprijine mișcarea artistică de la noi. Dacă stilul ultim nu atinge gradul causticității polemistului genial Tudor Arghezi, în schimb cucerește prin patosul inflăcărat și justețea de netăgăduit a argumentelor legate de analiza tehnică a meșteșugului artistic. Cronicile sale anterioare, apărute în presa ieșană, într-un număr redus, susținute cu probitate profesională, prevesteau cert un viitor critic competent, însă nu și unul extrem de vindicativ în combaterea non-artei. Opiniile sale, expuse cu mult curaj și fermitate, i-au creat mari animozități din partea artiștilor vizatai, dar n-au îndrăznit nici ei și nici cronicarii lor susținători să-l înfrunte contestindu-i adevarul celor spuse. Din contră, mulți cronicari și critici apreciați ai vremii — Francisc Șirato, Victor I. Popa, Eugen Crăciun — îi recunoașteau competența profesională și justețea celor afirmate, simpatizind cu poziția sa.

Prin colaborarea permanentă între 1919—1921 la ziarele „Izbânda” și „Avântul” ambele gazete ale aceluiași proprietar (I. Rozenthal), apoi la revista „Rampa” (1921—1922), concomitent cu colaborările la periodicele „Artele frumoase” și „Clopotul”, Tonitza a reușit, pe lîngă critica curentă, să-și prezinte opiniile în prezentarea țelurilor, tendon-

țelor și direcțiilor artei românești, să raporteze în contextul artei universale. Uneori, pentru a răspunde acestei dorință și pentru a prezenta creația unui artist, o problemă stringentă sau vitală din viața artistică, folosește formula dialogului, punind să discute amical două personaje fictive, un critic de artă exigenț, Georges de Sannois, avînd drept criteriu de apreciere valoarea artistică intrinsecă, și o amatoare, Madeleine Jeamot, care, plăcîndu-i ceea ce este apreciat de marele public, își apără sentimental opiniiile. Aceste cronică scrise de Tonitza cu mult nerv și umor, ca mici scenete, cu replici surte și subtile, răreori tăioase sau veninoase, cu aprecieri pertinente, fiind foarte apreciate și pe gustul marelui public, în 1927, le-a republished, pe unele, în volumul „Cronici fan-teziste neliterare”.

Fără a se pronunța de chis și categoric pentru o poziție deliberată și constantă a artiștilor în susținerea și în promovarea imperioasă a specificului național în artă ca în cazul lui Șirato, apreciat ca „*incontestabil cel mai puternic și mai categoric temperament critic din cîte avem*”, Tonitza militează pentru „*o artă de valoare artistică*” subînțelegindu-se din context că aceasta trebuie să oglindească adevărata imagine a vieții românești în toate manifestările ei. Din parcurgerea atentă a tuturor cronicilor sale, precum și din unele scurte declarații putem întrigi imaginea acestei poziții, mărturie stînd în acest sens și picturile sale din acea vreme, în special ciclul „Din viața celor umili” și, îndeosebi, grafica militantă.

Despre ce trebuie să se ocupe un critic de artă în cronicile sale și, în cazul lui personal, spre ce se îndreaptă simpatia sa ne putem edifica din cronica publicată în revista „Artele frumoase” din ianuarie 1922: „*Noi vom încerca, în această rubrică,*



Criticii de artă Nicolae Tonitza și Francisc Șirato (fotografie)

să desprindem, din vîrtejul manifestărilor artistice actuale, tot ceea ce va putea însemna un punct luminos în chaosul de acum, ca să stabilim, pe cît posibil, valoarea elementelor noștră, care bat la porțile vremii noastre. Dar și să izbim — hotărît și cavalește — în toate scâfările neroade care mai mult dintr-un prisos de obrăznice decât din obsesiunea unui ideal de artă vor nesocoti elementarele îngăduieli și vor tenta să năvălească, cu răsuflarea lor impură, asupra singurului bun pe care îl are, fără rezerve, neamul acesta; increderea. Se înțelege vom avea unghiul nostru subiectiv de vedere și apreciere". După această tiradă vindicativ justițiară împotriva artei nevalorioase, Tonitza încearcă să precizeze rolul și menirea criticului: „Criticul de artă trebuie să rămână un subiectiv. Fiindcă numai un subiectiv are darul să descopere și să pătrundă înțelesul adinc al operei de artă originală. Subiectivul nu are un aparat sufletesc uzat de atâtdea împrumuturi și rutine. Cum nu-l are nici artistul. Două plăci sensibile, immaculate, în care lumea exterioară se imprimă în mod neprevăzut. Și neprevăzutul acesta este — la amândoi — punctul de întîlnire sufletească”. „Cred sincer că cea mai bună dintre critice e aceea care poate fi distractivă și poetică, iar nu cea rece, algebrică și care, sub pretextul că explică tot, nu poartă în ea nici

ură, nici dragoste și se desbraçă voit de orice temperament” ... „Înarmat cu un criteriu sigur, criteriu sprijinit pe natură, criticul trebuie să-și îndeplinească datoria cu pasiune. Căci criticul e și el un om, iar pasiunea apropie temperamentele analoge și ridică cugetarea la înălțimi nebănuite” („Rampa” 7 decembrie 1921).



Eugen Crăciun (fotografie)



Pictorii Camil Ressu și Iosif Isler (fotografie)

Intr-o altă cronică („Avântul”, 3 martie 1921, Tonitza „se scuză” că nu se poate pronunța în cunoștință de cauză asupra mișcării artistice românești, căci „noi nu facem cronica actualității și ca atare, asternem pe hîrtie – cu o sinceritate care poate apărea brutală, dar care stă în cele mai stricte hotare ale corectitudinii – impresiile-noastre proaspete, de zi cu zi”. Și ca să nu se credă că prin această afirmație se simte cumva obligat să înregistreze toate manifestările artistice, într-un alt articol („Artele frumoase”, ianuarie, 1922) face cunoscut că „vom căuta să precizăm, în cuprinsul acestor croniche, sensul și valoarea expozițiilor mai importante, rămînind să ignorăm cu tăcerea noastră pe aceleia care nu vor prezenta suficientă greutate, în bine sau în rău, pentru viața noastră artistică”.

Cunoscind criteriul criticului de a prezenta expozițiile, vom expune și câteva idei emise de el asupra calităților intrinseci ale artei valoroase. Un element de bază al identificării operei de artă este, după el, faptul că „arta interesează, în primul rînd, prin sinceritatea cu care artistul a știut să rupă crîmpene vii din suflul lui și prin forma în care a îmbrăcat aceste unde emotive ca să ni le comunice” („Avântul”, 22 ianuarie 1922). Alte precizări le desprindem din cronică prilejuită de expoziția Marius Bunescu apă-



Pictorii Otti și Lucian Grigorescu (fotografie)

rută în ziarul „Steagul” din 18 aprilie 1919. „Pictura – în cea mai simplă și ei definiție – este arta de a exterioriza prin ajutorul vopselelor senzațiile de lumină și culoare pe care le primim din natură ... Așa cum o sculptură nu trăiește decât din armonia formelor ... tot astfel o pînză nu va viețui, în primul rînd, decât prin frumu-

*sejea părței colorate și prin puterea vibra-
țiunii ei luminoase". Deci gradul de
emotivitate plastică este pentru Tonitza
un element de referință vizând direct
valoarea artistică autentică.*

Asemenei altor critici, Nicolae Tonitza
nu se poate sustrage discuțiilor purtate
la vremea respectivă asupra tradiției
artei românești, asupra moștenirii artis-
tice, asupra influenței artei occidentale.
În trecut și în prezent, despre rolul criti-
cii de altădată și din vremea sa.

În pătimăsa lui venerație pentru Luchian — om și operă — atunci cînd este vorba de Nicolae Grigorescu apreciază mult prea critic și chiar nedrept personalitatea acestuia. El socotește că maestrul de la Cîmpina „un artist cu psihicul diluat și diluant — ne-a învățat, pe noi cei de pînă azi, ca să privim în lumea încon-
jurătoare din Patria noastră și cum să simțim această lume: prin ochelari de al-
vită”. „Luchian — cel dintîi — a spart,
fără remușcare —, rozalbele, sticle grigo-
resciene” („Artele frumoase”, februarie
1922). El conchide sentențios fără drept
de replică: „naționalismul lui Luchian slă
în interpretare; al lui Grigorescu slă îm
‘motiv’” („Avântul”, 11 iulie 1920). La
această situație a contribuit mult critica diletantă mai răspîndită odinioară care, „stăpînită de un fals orgoliu național — a lăudat hiperbolic timp de 50 de ani tot ce năvălea prin sălile de expoziții ori prin vitrinele magazinelor ţării noastre”. În consecință apreciază că o critică opusă
acesteia și anume „cea severă, distructivă chiar, dar fără mîrlă, în locul uneia de o amabilitate care frapează, incocentă, ar izbuti să imprime tinerei mișcări artistice naționale același indispensabil grăunte de seriozitate fără de care problema creațiunii nu poate fi abordată și ar parveni să călăuzească primii pași ai publicului nostru către înțelegerea artei adevărate” („Izbân-
dă”, 24 mai 1920).

Ca și prietenul său, criticul Francisc
Șirato se pronunță răspicat asupra influențelor artistice din afara țării, găsin-
du-le, asemenei acestuia, normale și de
real folos numai atunci cînd adoptarea
lor nu era mecanică. Nicolae Tonitza își
face cunoscută opinia astfel: „În produsul



Pictorul Theodor Pallady (fotografie)

artistic al unei națiuni nu se răsfringe numai sufletul acelei națiuni, ci o întreagă lume de influențe venite din afară și tocmai amestecul acesta fatal între ceea ce un popor creează, imprimă artei lui o savoare particulară ... Marele merit al unui popor stă tocmai în priceperea și rafinamentul cu care știe să procedeze la acclimatizarea, la ajustarea pe calăpodul lui sufletește a tuturor elementelor de ordin spiritual care în chip inevitabil îl invadă” („Izbânda”, 5 septembrie 1919). Se situează, totuși, mai totdeauna, pe o poziție oscilantă afirmind deseori că „pictura cînd este bună nu e ... nici artă națională, nici internațională, ci o pictură bună” („Izbânda”, 27 februarie 1920).

Aproape aceeași părere cu Francisc Șirato o are și în privința artei moderne, care timid, încerca să se facă prezentă și pe meleagurile bucureștene. Șirato, în articoul „Detronarea naturii”, găsea „cubismul, futurismul și alte izme ... neinteligibile pentru cititorii”, deseori „chiar pentru cei inițiați”, săn „promoarele unei arte necomunicabile”, dar că „artei și

cerem să fie comunicabilă; ea are un scop și un rost numai în legătură cu sensibilitatea noastră... Pictura românească a știut să se ferească de rătăcirile sentimentale rămînind în limitele unei arte pornită din sensibilitatea ancorată în natură". Nicolae Tonitza împărtășește această opinie, dovedă pictura sa, dar, reticent, nu ia poziție fățișă în scris decât față de acea „manifestare bizară — «dadaismul» — de origine, se spune, pur românească” („Avântul”, 26 august 1920) (se referă la poetul Tristan Tzara și pictorul Marcel Iancu — n.n.). Mai concludent rezultă poziția sa din aprecierile asupra creației artiștilor valoroși sau cei în perspectivă.



Pictorul Mișu Teișanu (fotografie)

Foarte apreciat este pictorul Gheorghe Petrașcu „un talent remarcabil”, care este „un iscăditor de melodii picturale grave” („Avântul”, 26 martie 1920). Iser este un foarte mare desenator influențând grafica în primele două decenii și „cel dintâi pictor al României care a știut

să dea ţăranului român o interpretare hotărâtă, sinceră și plină de profund adevăr” („Cuvîntul liber”, 18 ianuarie 1920). Este „un realist cu viziune eminentă modernă” („Avântul”, 13 ianuarie 1920). Pallady se remarcă prin rafinamentul redării atmosferei. Francisc Șirato, un „realist vizionar”, realizează o artă care „întristează prin umanitarismul ei profund, demn și discret” („Avântul”, 20 februarie 1921). Bunul său prieten Ștefan Dimitrescu este apreciat „pentru arta lui extrem de sinceră” („Avântul”, 13 ianuarie 1921). Calitatea peisajului impresionist îi asigură lui Marius Bunescu un „loc de cînste printre peisagiștii mari ai neamului nostru” („Avântul”, 12 noiembrie 1920). Pe Octav Băncilă îl socotește „printre mari maestri ai culoarei și ai luminii”, care „cucerește întotdeauna prin fantastica lui vervă coloristică și prin uimitoarea lui bogătie de lumină” („Avântul”, 17 martie 1920). Rudolf Schweitzer-Cumpăna e „un talent frumos și are toate virtuozitățile unui îndrăzenit meșter münchenez” („Avântul”, 27 octombrie 1920). Sculptorul Gheorghe Tudor, un „Caragiale în sculptură”, „actualmente cel mai național sculptor al nostru” („Avântul”, 15 noiembrie 1919), este un „talent de o originalitate uimitoare și de o vervă diabolică” în stătuetele sale („Avântul”, 9 noiembrie 1919). O părere care poate șoca acum, dar nu atunci, este cea față de pictura lui Camil Ressu. Tonitza aprecia că „alături de Pallady și Iser, Ressu este cel mai reprezentativ dintre pictorii noștri moderni”. . . „Voi părea desigur temerar afirmind că Ressu este după Luchian unul dintre cei mai mari coloriști ai noștri”. . . „Ressu are o culoare dramatică” („Flacără”, 30 iunie 1922). Lui I. Theodorescu-Sion îi apreciază talentul și efortul unei strădaniilor picturale, dar constată că pictura sa „nu are emoție”, căci este un produs forțat al voinței artistului („Avântul”, 3 martie 1920).

Interesant nu se pare faptul că N. Tonitza nu se sfiește să se pronunțe auto-critic asupra propriei expoziții din 1921 căreia îi găsește calități plastice deosebite, dar și unele scăderi, toate acestea trecute în revistă prin formula amintită a con-



Theodor Pallady: *Nud*
(gravură)

versației între Georges de Sannois și Madeleine Jeannot („Avântul”, 14 ianuarie 1921).

Alți artiști apreciați, dar și criticați, pentru unele scăderi sunt: Aurel Constantinescu cu „o remarcabilă sensibilitate” („Avântul”, 14 martie 1921), Elena Popaea, Nina Arbore, Oscar Han, Traian Cornescu, Ion Boambă, B’Arg, Petre Iorgulescu-Yor, Cornel Medrea, Mattis Teutsch. Multă artiști sunt aspru criticați fie că sunt netalentați, fie că având talent cu timpul au devenit „dependenți față de gustul publicului”. În categoria celor extrem de talentați, dar care cedează publicului îl înregistrează pe Jean Al. Steriadi („Avântul”, 26 martie 1921); din a celor ce altădată au fost reprezentativi și acum trăiesc din faima de odinoară îl blamează pe Nicolae Vermont („Izbânda”, 25 septembrie 1919, și 22 aprilie 1920), Kimon Loghi („Clopotul”, 10 decembrie 1922), Ipolit Strîmbulescu („Avântul”, 14 decembrie 1920).

Critica acerbă și-o exercită, mai ales, asupra supraviețuitorilor netalentați însă cu priză la public: Lucia Rechemberg, Petrescu Mogoș, I. C. Dimitriu Bîrlad, Jean Neylies, Ion Tincu, Ion Marinescu-Vîlsan, Severin, Costin Pe-

trescu, Hans Aescher. Multora din această categorie nu le iartă succesul întrucât el este asigurat prin protecție regală, deoarece membri ai familiei regale vizitindu-le expozițiile și cumpărindu-le lucrări „ca să astfel o consacre înaltă” („Avântul”, 16 mai 1920). Cu aceeași virulență critică și pe artiștii debutanți, dorinți să se afirme oricum: I. Pavelescu, Chirovici, Maria Vrabie, Alexandru Călinescu, Savargin, Mișu Teișanu, Paul Moldă și-a.

Celor ce ar dori să cunoască mai îndeaproape conținutul celor peste 300 de cronicile ale lui Nicolae Tonitza publicate între 1919—1923 precizăm că sunt toate repertoriate în catalogul expoziției N.N. Tonitza organizată de Muzeul de Artă al R.P.R. în anul 1964, iar cele mai apreciate au fost publicate fie de autor în volumul „Cronică fanteziste neliterare”, fie postum în volumul „Scrisori de artă”, sub îngrijirea istoricului de artă Raul Ţorban, la Editura Meridiane în 1962.

• NICOLAE PORA (1881—1941) scriitor cu multă popularitate în rîndul cititorilor de literatură foiletonistică și gazetar prodigios, pronunțându-se dezvoltat în domeniul artei plastice în perioada 1900—1918, continuă și după 1919

să se erijeze în cronicar de artă, dar de data aceasta scrie mai puțin și fără a noi avea prestigiul de odinioară.

Arta promovată de noile generații de artiști li rămine străină înțelegerii sale, lipsa lui de intuiție artistică se accentuează ca și creșterea neaderenței lui la înțelegerea mișcării artistice contemporane europene. El rămine criticul artiștilor din generațiile care s-au afirmat în pragul secolului al XX-lea, acum în regres valoric, pe care li susține cu căldură ca și pe tinerii artiști debutanți al căror ideal este arta academică sau cea apropiată acesteia. Colaborările sale sunt de scurtă durată, în publicații cel mai adesea cu o apariție redusă. Colaborarea cea mai îndelungată cu cronicii plastici o are la ziarul „Dacia”, împărțind rubrica de artă cu Nichifor Crainic, lui revenindu-i prezентarea expozițiilor ai căror artiști practică o artă academică. O face într-un stil alert, cursiv, cu descrieri entuziaste asupra lucrărilor și, în cadrul acestei arte, are aprecieri oneste, sobre. Ca și altădată, pentru el pictura lui Kimon Loghi, „unul din starostii picturii noastre”, are mari calități de culoare, „peisajele fiind splendori”; Gheorghe Petrașcu, „o puternică personalitate” este „un virf incontestabil al artei românești”; Octav Băncilă, preocupat de „grijă necurmată a compozиiei” este în consecință „o personalitate artistică distinctă”; Cecilia Cuțescu Storck este „o foarte mare, dacă nu cea mai mare artistă decoratoare”; Constantin Artachino, „un desenator neîntrecut”, desenele sale fiind „niște giuvaeruri”. Fără calificativele la superlativ accordate celor socotiti de el ca făcind parte din categoria artiștilor reprezentativi ai artei românești, dar lăudați și recomandați cu multă căldură publicului ca talente cu mare perspectivă, sunt prezentate creațiile tinerilor Mișu Teișanu, B'Arg, Nicolae Constantinescu, Viscont, Adam Băltățu, Grigore Manea, Leon Biju, nume cu timpul intrate în obscuritate.

Mai controlat și mai exigent în aprecieri il remarcăm în colaborarea de la revista „Flacără” (1921–1922). Dacă și în cadrul cronicilor de artă din acest



Theodor Pallady: *Pe gânduri (II)*. (grațură)

periodic preferințele sale inclină tot spre artiștii cu o notorietate bine stabilită la marele public ca Ștefan Popescu și Samuel Mutzner, tinerele talente încurajate sunt mai judicios depistate: Nina Arbore și Adam Băltățu.

Trebuie să remarcăm, însă, că, din totdeauna, cind a avut prilejul, Nicolae Pora a scris articole entuziaste despre opera clasicilor artei românești: Grigorescu, Andreescu („Artele frumoase”, iulie 1922; „Dacia”, 12 august 1922) și Luchian („Artele frumoase”, august–septembrie 1922 și „Adevărul literar și artistic”, 26 august 1923). Reținem dintre cronicile sale mai importante următoarele:

„Dacia” 1921. *Expoziția pictorului G. Petrașcu*, 26 martie; *Expoziția Băncilă*, 3 aprilie; *Expoziția Teișanu*, 8 aprilie; *Expoziția B'Arg*, 25 aprilie; *Expoziția peisagistului N. Constantinescu*, 19 mai; *Expoziția pictorului Viscont*, 24 octombrie; *Expoziția pictorului Băltățu*; *Expoziția pictorului Manea*, 9 noiembrie; *Un monument și un concurs*, 17 noiembrie.

bie; *Expoziția d-nei Cujescu Storck*, 19 noiembrie; *Expoziția Bacalu, Viorescu*, 21 noiembrie; *Deschiderea expoziției C. Artachino*, 4 decembrie; *Expoziția pictorului Pan Ioanid*, 14 decembrie; *Expoziția Ionescu-Doru*, 15 decembrie; *Peisajistul N. Constantinescu*, 17 decembrie; *Deschiderea expoziției Ghenea*, 19 decembrie; *Expoziția Artachino*, 25 decembrie.

„*Dacia*” 1922: *Expoziția Kimon Loghi*, 5 ianuarie; *Expoziția Tomșeanu*, 7 ianuarie; *O nouă formărie artistică*, „*Salonul de toamnă*”, *Expoziția Biju. O expoziție de începători*, 2 februarie; *Concursul pentru monumentul Unirii Bucovinei*, 20 mai; *Expoziția Denise Iordănescu*, 6 octombrie.

„*Flacără*” 1921: *Bâlțatu* 10 decembrie; *Expoziția Ștefan Popescu*, 17 decembrie.

„*Flacără*” 1922: *Expoziții*, 7 ianuarie; *K. Loghi, Pan Ioanid, Eugenia Filotti-Atanasiu*, 28 ianuarie; *Expoziții: D-ra Nna Arbore, D-l Florian, D-na N. Deilavrancea Dona*, 25 februarie; *Maestrul D. Serafim*, 18 martie; *Expoziția pictorului Mutzner*, 25 martie; *Expoziția Tinerimei artistice*, 1 aprilie.

● Aspirația de a se erija într-un factor important în viața cultural-artistică a țării, imediat după înmplinirea unității naționale a României, a determinat pe energeticul avocat EUGEN CRĂCIUN (1889–1956) să ia inițiativa înființării unei reviste, împreună cu alți tineri având același ideal. Concretizarea acestui deziderat îl dorește cît mai repede înplinit intrucât ține ca în cadrul revistei să-și spună răspicat părerile proprii, în special asuța mișcării artelor plastice, asumindu-și rubrica de specialitate. Revista se va numi „*Fapta*” și va apărea săptămânal, începând din 21 ianuarie 1919. Ea își încetează apariția la 25 ianuarie 1920, cind Eugen Crăciun și alți cățiva susținători materiali ai ei trec în cadrul redacției nou înființatei publicații a Partidului național, „*Tara nouă*”, — unde el deține funcția de redactor șef. Dacă în revista „*Fapta*” semnează cronică plastice permanente, în fiecare număr, în schimb, în „*Tara nouă*” o face la mari intervale având la dispoziție un spațiu restrâns. Nemulțumit de

această situație, în 1921 începe să colaboreze cu croniți plastice la „*Revista vremii politice, literare și economice*”, însă semnând cu pseudonimul PINTURICCHIO.

În cronicile din „*Fapta*”, Eugen Crăciun se dovedește un critic onest, oscillând în aprecieri, mai totdeauna indulgent cu debutanții de perspectivă. Își inaugurează rubrica de artă cu o cronică extrem de binevoitoare, într-un stil entuziasmat, despre expoziția pictoriței Rodica Maniu, sora poetului Adrian Maniu, colaboratorul revistei. În numărul următor al revistei încearcă să împună o nouă formulă de critică folosind un dialog de opinie asupra creației lui Iser, prin publicarea concomitentă a două articole, unul semnat C.R., în care acesta face o pleoapă pentru primatul valoros al desenului în opera pictorului, altul propriu, scoțind în evidență deopotrivă valoarea desenului și a culorii. Pentru el Iser redă „*o covîrșitoare tristețe. Opera lui este un profund dramatism. Prin prizma realistă a artistului se răsfringe teribilul adevăr*”. Dacă aceste două cronică au darul de a prezenta un academic schimb de aprecieri, altori, fără a polemiza, Crăciun obiectează la opiniile exagerate ale unor cronicari față de operele nu îndeajuns de reușite ale unor artiști, ca în cazul sculptorului Severin lăudat excesiv de confratele de la „*Epoca*” (4 februarie 1919).

Atenția lui se îndreaptă îndeosebi spre arta novatoare și cea controversată a marilor artiști ai vremii asupra căreia dorește să se pronunțe. Astfel, pictura lui Pallady îl atrage, dar n-o poate aprecia fără retineri, intrucât „*sufletul său nu răsfringe acordurile majore ale vieții, ci doar pe acele din sfera cenușiuului mijlociu care cufundă toate avinturile în oceanul său de scrum*”. ... „*Tehnica însăși a pastei aplicate direct pe cartoul nepreparat lasă tonurilor o valoare intermediară între aceea a pastelului și a picturii în ulei, deopotrivă departe de frâgezimea uneia și strălucirea celeilalte*”. (23 iunie 1919). În schimb, Ștefan Popescu este pictorul a cărui operă o îndrăgește mai presus decât a tuturor celorlalți artiști, așa cum declară cu patos vorbind



Theodor Pallady : Pictorul Aman Jean (luz)

despre ea. „Opera sa, pe care o cunoaștem, se resimte de acel perfect echilibru al calităților care îngăduie unui artist să fie vesnic nou chiar cind e întotdeauna același” (16 iunie 1919). Dar artistul care îl impresionează cel mai mult este Gheorghe Petrașcu, „o puternică personalitate” la care „tot ceiese din penelul domniei sale poartă lămurit întipărirea unei anumite facturi, deopotrivă interesantă în calitățile și defectele ei – care fin un loc aparte în pictura românească” (18 martie 1919). Printre sculptori, îl remarcă pe Paciuarea „cu ciudatele himere pe care nu le-ar tăgădui Brâncuși” (14 aprilie 1919). Dintre tineri, I. Theodorescu-Sion îi reține atenția și pledează favorabil pentru el. Compozițiile acestuia, „așa de felurite ca manieră și culoare, așa de asemuitoare prin concepție și înțeles”, le apreciază fără rezerve și este în discordanță cu majoritatea criticilor care le micșorează sau ignoră valoarea artistică. Iar pe artist, subjugat de simplitate, îl socotește un reprezentant extrem de valoros în plastica românească contemporană (4 martie 1919). Pe artiștii, care se complac în „absurda fertilitate a

mediocrului”, îi menajează prin anemice și ecolite observații critice.

Dacă în cazul cronicilor din „Fapta” spațiul acordat este mai generos, spațiul restrins acordat rubricii de artă din „Țara nouă” îl determină să scrie mai lapidat și să fie mai concis în aprecieri. Acum scrie cu mai multă siguranță și admiratie despre Theodor Pallady, Iosif Iser, Camil Ressu, N.N. Tonitza și Ștefan Dimitrescu.

Eugen Crăciun se afiră ca un critic competent de abia prin cronicile din „Revista vremii”, începute în noiembrie 1921. Ele se impun prin aprecieri de valoare bine drămuite, susținute printr-un limbaj clar și termeni plastici adecvați ca și prin generalizări bazate pe susținute comparații cu arta de peste hotare, căci urmărea îndeaproape mișcarea artistică din apus, în special cea franceză, pe care a cunoscut-o îndeaproape în perioada 1910–1914 cât a stat la Paris pentru a-și lua doctoratul în drept. Se oprește îndelung asupra creației lui Nicolae Dărăscu, „un meșter al culoarei”; Theodor Pallady, „o puternică sensibilitate personală întinde peste tot ce se schimbă”; N.N. Tonitza, „un mare talent și o via inteligență”; Gheorghe Petrașcu, „nu cunoaște decât pasta, decât culoarea și, cu dînsa, creează armonii de o amploare fără pereche”, Ștefan Popescu „ni se arată în deplinătatea talentului său”, realizând „armonia desăvirsită în ansamblu”, Iosif Iser, I. Theodorescu Sion, J. Al. Steriadi, Camil Ressu și, dintre cei foarte tineri, Lucian Grigorescu și O. Han.

În cazul artiștilor răsfățați de marele public, dar în regres creator, le semnalizează deficiențele cu multă acuitate: Kimon Loghi („reveriile în culoarea dobleacului”), Nicolae Vermont („lucrări fără prea mare însemnatate”), Ipolit Strâmbulescu („obișnuitele studii sub lampă”), Nicolae Grant („o acuarelă care nu poate conta în artă”). Pictura și sculptura celor mediocri este aspru sancționată, socotind o calamitate care pervertește în râu gusturile artistice în formare.



Theodor Pallady: *Compozitie (ilustratie la „Florile raului”, de Charles Baudelaire, tuș)*

Redăm mai jos cîteva titluri din fiecare revistă la care a colaborat, ce ilustrează activitatea critică a lui Eugen Crăciun în această perioadă.

„Fapta” 1919: Rodica Maniu, 21 ianuarie; Cu privire la Iser, 28 ianuarie; Severin, Gruiu, 4 februarie; Teodorescu-Sion, Molda, d-na Delavrancea, Dona, 4 martie; Petășcu. *Expoziția artiștilor aliaji*, 18 martie; *Expoziția societății „Arta Română”*. Broderiile d-nei Steriadi,

14 aprilie; *Expoziția pictorului Bunescu*, 5 mai; *Expoziția pictorului Steriadi*, 19 mai; *Expoziția Horașiu Dimitriu*, 26 mai; *Expoziția societății „Tinerimea artistică”* 16 iunie; *Expoziția Pallady*, 23 iunie.

„Țără nouă” 1920: *Expoziția Teișanu*. *Expoziția St. Dimitrescu și N. Tonitza*, 4 februarie; *Cele din urmă expoziții: Nina Arbore, Cazanovici, Cornescu*, 20 februarie; *Theodorescu-Sion, Medrea* 28 februarie; *Expoziția Societății „Arta română”*, 2 aprilie.

„Revista vremii” 1922: *Salonul umoristic. Expoziția Grant*, 21 mai; *Salonul de toamnă*, 15 octombrie. *Prin saloanele de pictură (Cecilia Cuțescu, Lucian Gheorgescu, Schweitzer-Cumpăna Mărăculescu, M. H. Maxy, Adam Bălățu)*, 13 noiembrie; *Șt. Popescu*, 27 noiembrie; *Expozițiile Vermont, Bacalu, Viorescu, Aescher, Jaray, Weinberg, Strimbulescu, Ionescu Doru, Pan Ioanid și Rosenblut*, 11 decembrie.

„Revista vremii” 1923: *Expozițiile Stoenescu, Jalea, P. Verona, O. Băncilă și M. Iancu*, 14 ianuarie; *Expoziția Iser*, 18 februarie; *Tinerimea artistică. Expoziția Petrașcu*, 4 martie; *A 6-a expoziție a grupului „Arta Română”*, 8 aprilie; *Expozițiile Pallady, Henri Catargi*, 6 mai; *Salonul umoriștilor, Feodorov. Un concurs de sculptură*, 27 mai; *Salonul de toamnă*, 14 octombrie; *Expozițiile Schweitzer Cumpăna, Pavelescu, Octave Bellet, Gh. Lazăr, Pașcanu*, 19 noiembrie; *Expozițiile Lore Goilav, Bălățu, Statuia eroinei de la Jiu*, 2 decembrie.

RÉSUMÉ

L'article présente trois chroniqueurs et critiques d'art des plus influents qui ont publié dans les périodiques les plus importants de Bucarest de 1919 à 1923.

Parmi eux, on remarque surtout le peintre Nicolae N. Tonitza, l'un des critiques d'art les plus compétents et les plus combatisants. Il a employé tantôt un ton pathétique, tantôt un autre polémique, virulent ce dernier étant dirigé contre les nullités artistiques et le manque d'intérêt de la part des autorités qui devaient soutenir le mouvement artistique de Roumanie.

Ecrivain très populaire parmi les lecteurs de feuilletons et journaliste prodigieux, Nicolae Pora continue de s'ériger en chroniqueur d'art, mais cette fois-ci il écrit moins et sans enregistrer le prestige d'autrefois. Il reste le chroniqueur des artistes de la génération qui s'est affirmée au seuil du XXe siècle.

Eugen Crăciun, débutant 1919, s'affirme avec compétence par ses chroniques de „Revista Vremii” (Revue du Temps) de 1921. Il s'impose par des appréciations de valeur bien réfléchies, soutenues par un langage clair et des termes plastiques adéquats. Son attention se dirige surtout vers d'art novateur et celui controversé des grands artistes du temps, il veut dire son opinion.

DATE ETNOBOTANICE REFERITOARE LA CULTIVAREA MĂRULUI ÎN ZONA MĂRGINIMEA SIBIULUI

CONSTANTIN DRĂGULESCU

Pomicultura este nu numai o componentă a economiei, o disciplină botanică, ci și o îndeletnicire cu pronunțate implicații de ordin istoric, folcloric, etnologic, medical etc. Importanța ei nu se rezumă la valoarea nutritivă a fructelor ori la folosirea lor și a lemnului în industrie, ci are o sferă mult mai largă. Este cunoscut rolul antierozional al pomilor fructiferi, efectul igienico-sanitar și peisagistic al livezilor. Proprietățile medicinale ale fructelor și ale altor organe au fost descoperite și apreciate de oameni din cele mai vechi timpuri. Având o vîrstă milenară¹, pomicultura prezintă și o importanță istorico-socială². Practicarea ei de către popor, cunoștințele tehnice ale „pomologiei populare” transmise prin viu grai, din generație în generație, dezvăluie latura etno-culturală a acestei îndeletniciri. Conținutul lexical al științei populare menționate mai sus (nume de pomi și soiuri, de organe de de pomi și derivate și preparate obținute din ele și.a.) prezintă interes pentru lingviști, pentru caracterizarea limbii locuitorilor dintr-o anumită regiune.

Pomicultura a cunoscut în Mărginimea Sibiului o mare dezvoltare mai ales în satele de la poalele munților. De altfel, în zonă se află două dintre centrele pomicole de importanță națională: Săliște și Cisnădie. Clima, relieful și solul din regiunea studiată sănt prielnice culturii pomilor fructiferi. O dovedă este și faptul că aici mărul pădureț (*Malus silvestris*), strămoșul multor soiuri locale de meri cultivate, urcă pînă la 1208 m altitudine pe Muntele Foltea³ și pe teritoriul localității Jina pot fi văzute livezi de meri și cireși la altitudinea de 1000—1050 m. Toponimul „Dealul Flintăna mărului” (1096 m), aflat la SV de Săliște, este o altă mărturie a existenței acestui pom la altitudini ridicate, a condițiilor ecologice favorabile

creșterii și dezvoltării pomilor fructiferi în etajul colinar și montan inferior al Munților Cindrel (Cibin).

Mărul, pom și fruct cu deosebite semnificații în obiceiurile populare, este prezent în toate satele Mărginimii Sibiului (a se vedea lista de localități de la sfîrșitul lucrării), deînind cea mai mare suprafață comparativ cu ceilalți pomi fructiferi, fiind reprezentat prin peste 50 de soiuri autohtone și străine. Soiurile autohtone s-au format pe parcursul mai multor secole, pe teritoriul țării noastre (uncle chiar în zona Mărginimii Sibiului). Fiind bine adaptate condițiilor de mediu de aici ele au o creștere viguroasă, durată de viață lungă și productivitate ridicată chiar și la altitudini de 800—1000 m. Nepretențioase față de factorii edafici și climatici ele valorifică bine terenurile improprii soiurilor străine și constituie genitori în crearea de noi soiuri. În Mărginimea Sibiului, pe baza observațiilor noastre și a datelor furnizate de informatorii chestionați (notați cu cifre ce corespund numele prezentate în finalul lucrării), au fost semnalate următoarele soiuri autohtone de măr (înșirate în ordine alfabetică, denumirea locală fiind precedată de cea oficială din „Pomologia R.P.R.”): bănățesc — mere de Banat (38); creștești — creștești (22); cucurbetos — curcubătoase (24, 26); domnesc — domnești (12, 17, 18) dungate de iulie — dungate (19), dungușă (20); mere dulci — mere dulci (18, 26); oarzăne — oarzăne (14, 18, 33, 35); pătul — pătule (5, 10, 14, 18, 20, 22, 23, 28, 29, 37, 41, 46) și butul (9, 33, 39, 42); petroase de Geoagiu — cheetroase (4) și petroase (4, 23); poinic poinice (29) sau boinice (37) și poinărești (26); popesc — popești (14, 19, 23, 24, 32, 41) ori popescuță (4) și păpăscuță (38) numite și rotunde (2), rătunde (26), roșii rotunde (24) sau roșioare (30);

tari de Făgăraș — tari (26) unsuroase de Geoagiu — mere de unt (26).

Există apoi cîteva soiuri locale, create la poalele Munților Cindrel, precum merele cacoveniști (38), cîsnădești (11, 19, 37, 38), probabil aceleasi cu cele săsești (35). Locale sau din alte zone sunt și soiurile grigorești (8), joljenești (19) sau jorjenești (11), marelle posape (din Puesapel) (11, 17, 18, 23, 24) numite și ruginîte (8, 42) ori ruginii (14, 20, 26), merele de Baia Mare (4, 5). Toate acestea nu le-am găsit inserate în „Pomologia R.P.R.”, după cum nu am întîlnit în tratatul amintit nici soiurile de mere afumate (20), verzi (26), vinete (13, 19, 23, 24, 26, 42), sînzfenești (14), de zahăr (13, 18), de iarnă (25). În unele cazuri poate fi vorba de soiuri locale, în altele de sinonime pentru soiuri de o mai largă circulație. Denumirile de mere vîratice (12, 14, 18, 26) și mere de vară (20, 29), desemnează fie merele roșii, fie merele albe (de vară). De subliniat că soiurile autohtone de măr vîratice, iernatic, dulce, cucurbetară, oarză și vîrgat sunt amintite într-o scriere veche datând din jurul anului 1700.

Soiurile străine (de import) au apărut în zonă și s-au răspândit începînd din secolul trecut și sunt apreciate pentru fructele lor mai mari și de calitate, adesea, superioară celor autohtone. În Mărginimea Sibiului se întîlnesc următoarele soiuri: aport — aport (37) belle fleur Kitaika — belfleur Kizaika (37); Boiken — boicăne (5), boicane (12) sau boaicăne (30); delicios auriu — delicioase (6, 45); delicios roșu — roșu delicios (37); frumos de Boskoop — boscoape (6, 37) ori boscove (23, 38); frumos galben-belfleur (37, 38) sau bosfleur (5); Gravenstein — gravănestian (37); Gustav durabil — gustav durabil (37) și gustave (6) Jonathan — ionatan (1, 5, 10, 14, 16, 20, 22, 23, 28, 29, 36, 39, 41, 44, 45), ori ionotan (4) London Pepping — london-pepe (20), londone (6) și (probabil) florine (32, 38); Mașanschi — mașanschi (38), masaschi (5) și mașaschin (4) parmen auriu — parmen auriu (10, 14, 20, 23, 37, 39, 41), perme aurii (8), parmente (42), părmene (1 și 7) aurii (4, 22, 26, 34, 38); renet,

ananas — ananas (14); renet Baumann — renet bauman (37), bauman (38) ori baumane (23, 41) sau roșii (2 18) renet cenușiu — lidere (24), ledere (16, 18), lidărețe (11, 17); renet de Canada — Canada (5) și canadian (20) renet de Cassel — casale (38); renet de Champagne — şampon (37); roșu de Stettin — stetine (38), statine (4, 6, 22, 24, 30, 37) și mere de ghiață (38); Starkrimson — starchison (37); șovari nobil — șovare (5); zmeuriu — mere de zmeură (12, 26).

Multiple sunt utilizările mărului în satele cercetate, de la alimentație și industrie casnică, medicină populară și pînă la unele obiceiuri populare. Merele se consumă proaspete și mai puțin sub formă de compot și gem („lictar”). Sortimentul diversificat de soiuri, de la cele mai timpurii (oarzăne, vîratice) pînă la cele tîrziu (Ionathan, Roșu de Stettin, Renet de Cassel, Unsuroase de Geoagiu), face posibil consumul acestor fructe începînd din luna iulie și pînă în mai — iunie următor, cînd se închide epoca de maturitate de consum a melerelor menționate la urmă. Din fructe (îndeosebi din merele pădurete) se face oțet (7, 11, 14, 15, 17, 21, 28, 39), rachiul (39) și vin (11). Scoarța pomului e folosită la vopsit în galben (25), iar lemnul tăiat la foc și la confeționarea unor obiecte și unelte casnice.

Oțelul de mere se bea contra diareei (13). Amestecat cu „spuză” (cenușă) este băut contra durerilor de abdomen (28). Contra „aprinderii” (temperatură ridicată) se fac frecții cu oțet (7, 12, 15, 21, 40). Compresă cu oțet de mere se aşază pe „uijmă” (adenită), iar amestecat cu „mal” (lut) se pune pe rânilor copitelor animalelor (24). Reumaticii și bolnavii de „ciurmuluiială” (indigestie) se frecționează cu oțet de mere sau oțet cu sare (24). Frecții cu oțet de mere se fac și pentru calmarea durerilor de cap (31, 40). Bolnavul de „lingoare” (tifos, febră tifoidă) era spălat pe tot trupul cu oțet și apă și hrănit numai cu lapte (24). La gutură se face „abureală” (inhalatie) cu oțet de mere (24). Fiertura (decoctul) de mere este recomandată contra gutei (21), iar fructele pădurete

coapte la foc, puse pe degetele picioarelor, împotriva „păduceilor” (panariu?) (24). Fiertura de coji de mere indicată în boli de plâmîni (43), iar ceaiul de flori de măr pădureș contra răcelii (24).

Mărul a fost implicat și în practicarea unor obiceiuri atât în cele din ciclul calendaristic cît și în cele din ciclul vieții. Astfel, la Răsinari (24), în ziua de 6 ianuarie se tăiau ramuri de meri și alți pomi fructiferi și se puneau în apă unde se lăsau pînă infloreau pentru a afla cît de bogat vor rodii și care pomi vor înflori mai curînd în anul respectiv. Tot în această zi se varsă la rădăcina pomilor apă de la rîu ca ei să fructifice mai bine. La 25 decembrie, pomii care nu fac fructe erau amenințați cu tăierea. Se credea că ei se vor speria (deci erau, în vizionarea țărănuilui, însuflețti) și vor rodii în anul viitor (23, 26). Sunt practici ce aparțin cultului fertilității și fecundității, cult atestat în spațiul carpato-danubian din neolicic, reprezentat fiind de o bogată tipologie de figurine feminine de lut ars.

Pentru menținerea sănătății, un „medic” anonim a stabilit cîteva restricții etichetate ulterior drept superstiții. Copiii să nu taie „poame” (mere) cu cûțitul înainte de Sîn-Petru (24) sau să nu bătucescă merele pînă la această dată (29 iunie) căci în caz contrar va bate piatra (grindina) (18). Altfel spus, să nu se mânince mere (fructe) necoopate care provoacă tulburări digestive. Dar cum amenințarea cu diareea nu părea destul de convingătoare și de gravă, s-a apelat la alta, prin răstălmăcirea numelui sfintului Petru (Pietru) în piatră (grindină). Femeii gravide i se interzicea să mânince măr început sau rupt, spre a nu naște copil cu semn „ca mușcat de ciine” (18). Femeia însărcinată care fură poame (mere) naște copil însemnat (24). La Sf. Varvara (4 decembrie) nu l-i se dădeau copiilor „să mânince poame ca să nu facă gîlcii, bubat ori alte bube” (18, 24). Sf. Varvara era considerată patroana bubatului (variolei) și de aceea, nu numai în Mărginimea Sibiului ci în toate regiunile țării și în alte țări, există această restricție a cărei sferă se

lărgea și asupra boabelor de fasole, măzăre, linte, porumb etc. Contra „tinchi-naturii” (reumatism foliarticular acut) la Poplaca se puneau la răscruci de drumi, noaptea între 12 și 1, ramuri de meri și colaci (21). Mărul ca fruct este nelipsit în pomul de iarnă, obicei rămas din cultul soarelui. Cu mai puțin de un secol în urmă, merele, nucile și covrigii nu se agățau în brad, ci erau lăsate pe horn, pe vatră, spre bucuria copiilor. În locul bradului, se aprindea „butucul Crăciunului”⁴, în jurul căruia se stringea întreaga familie. De la acest butuc numit de aromâni „cărtsun” și de albanezi „kercunci” se pare că derivă cuvîntul românesc Crăciun, deci, de obîrșie autohtonă⁵.

Parte integrantă în ceremonialul nuntăi, virful ori ramul de măr numit (în majoritatea satelor) chiar „măr” sau „sînt” (13, 34, 46), „sîmt” (11) sau „stolnic” (29), semnifica mărul cunoașterii. El se împlinta într-un colac mare ori pînă, împodobindu-se cu mere, nuci, prune (uscate), biscuiți, covrigi sau turte. În unele sate, în „măr” se puneau și salbe de măzăre, pui sau găini tăiate, fețe de masă și chiar luminări⁶. Aceste podoabe simbolizau îmbelșugarea care se dorește mirilor. În Rîu Sadului (27), cei doi tineri se duceau duminica dimineață, în grădină, făceau trei plecăciuni la rădăcina mărului căruia urma să i se ia virful (de fapt cereau consumămintul pomului de a i se lua virful) și apoi îl tăiau și îl împodobesc. La Răsinari (24) se credea că pomul din care s-a tăiat creanga pentru „mărul ospățului” va rodii mai bine. Unele miresedin Boiuța își puneau în sin un măr în timpul ceremoniei de nuntă „să aibă copii frumoși”⁷. În Poplaca, nașa punea în buzunarul miresii un măr ca primul copil născut să fie fată sau o pară ca să fie băiat (21).

La Boiuța (2), Răsinari (24), Sadu (31), Săliște (34), la înmormîntare se făcea „măr” asemănător celui de la nuntă, avînd însă și luminări. El reprezenta „scara sufletului” (24). Dăruirea primelor mere (și alte fructe) coapte pentru „sufletul morților”, obicei practicat atât

în Mărginimea Sibiului cît și în multe alte regiuni ale țării are un caracter străvechi, fiind, după opinia unor autori, de origine tracică⁸.

Am descris cîteva aspecte ale culturii și implicării mărului în viața oamenilor din Mărginimea Sibiului cu intenția de a prezenta nu numai un pom, ci și o serie de laturi ale existenței și trecerii în spațiul geografic și prin timp a acestor oameni. Am vrut să arătăm prin aceasta că mărul, ca și bradul și multe alte plante, poate fi considerat, privit din unghi etnobotanic, un adevarat document sociocultural și istoric cu valoare la fel de însemnată ca și materialele arheologice.

Lista informatorilor, autorilor și luerărilor consultate

Boiuș: 1. Birză Ioan n. 1936, locuiește la nr. 159, 2. Hălmagiu Maria n. 1940, nr. 103, 3. Lupescu Filip n. 1913, nr. 125; *Fîntînele (Cacova)*: 4. Arsenie Vasile nr. 1936, nr. 95, 5. Foamete Ana n. 1903, nr. 157, 6. Parotă Maria n. 1910, nr. 190, 7. Tăban Stana n. 1926, nr. 194; *Galeș*: 8. Mareș Ilie n. 1905, nr. 160, 9. Pătruț Nicolae n. 1905, nr. 205; *Gura Rîului*: 10. Brad Ilie n. 1936, nr. 163, 11. Munteanu Ioachim n. 1896 (+), 12. Munteanu Maria n. 1939, nr. 158, 13. Stoîță Maria n. 1894, nr. 158; *Jina*: 14. Dogaru Petru n. 1897, nr. 1037; *Orlat*: 15. Loloi Maria n. 1933, nr. 741, 16. Loloi Mihail n. 1909, nr. 175, 17. Olovinnă Nicolae n. 1900, nr. 177, 18. Simu Romulus în „Răspunsurile la Chestionarul lingvistic B. P. Hașdeu”, XVII, 1885, pag. 162–248, 19. Simu Romulus, „Monografia comunei Orlat”, Sibiu, 1895; *Poiana Sibiului*: 20. Dobrotă Elena n. 1940 (+); *Poplaca*: 21. Foamete Vlad, „Poplaca sat din Mărginimea Sibiului”, mscr. 1967, 22. Vlădoiu Ioan n. 1902, nr. 291; *Răsinari*: 23. Brîncoveanu Ioan n. 1919, nr. 1213, 24. Păcală Victor, „Monografia satului Răsinari”, Sibiu, 1915, 25. Tara Magdalena n. 1907, str. Trainei nr. 34; *Rîu Sadului*: 26. Brîncoveanu Dumitru n. 1924 (culeg. inv. Tudoran Maria), 27. „Caiet obiceiuri”;

Arh. Complexului muzeal Sibiu, 28. Jianu Paraschiva n. 1922, nr. 137; *Rod*: 29. Bratei Elena n. 1922, nr. 25, 30. Ghenie Ioan n. 1928, nr. 221; *Sadu*: 31. „Caiet obiceiuri” — Arh. Complexului muzeal Sibiu, 32. Drăghici Maria n. 1918, nr. 250; *Sâliște*: 33. Banciu Alex., „Material pentru studierea dialectelor limbii române. Particularitățile graiului din Sâliște (comit. Sibiu), Transilvania”, XLVI, 1915, nr. 1–6, 34. Cojocar Dumitru n. 1896 (+), 35. Peligrad Maria n. 1927, nr. 1195, 36. Savu-Pușchila Maria n. 1894 (+), 37. Săucea Ilie n. 1921, nr. 995; *Sibiel*: 38. Bădilă Maria n. 1901, nr. 191, 39. Cîndea Pătru n. 1914 322, 40. Cîndea Stana n. 1915, nr. 322; *Tălmăcel*: 41. Tocânel Mihai n. 1926, nr. 27; *Tilișca*: 42. Hinsa Maria n. 1895 (+), 43. Prică Paraschiva n. 1909 (culeg. prof. Miclăuș Victoria), 44. Tipuriță Paraschiva n. 1900, nr. 512; *Vale*: 45. Lupea Salomian n. 1916, nr. 255, 46. Parotă Ana n. 1908, nr. 341.

NOTE

¹ Cultura mărului, spre exemplu, era practicată de multe popoare încă de acum 7000–7500 ani („Pomologia R.P.R.”, II, „Mărul”, Edit. Acad. R.P.R., București, 1964, pag. 10).

² Pomii fructiferi fiind plante multianuale, cultura lor presupune o viață sedentară. Pomicultura este cel puțin o doavă a trecerii populațiilor de la nomadism la sedentarism. Nomenclatura preponderentă latină a pomilor și soiurilor lor (90% din soiurile autohtone de măr din Mărginimea Sibiului) este mărturia continuității poporului român pe aceste meleaguri.

³ L. Fekete, T. Blattny, *At erdészeti jelentőségű fák és cserjék elterjedése a Magyar állam területén* Selmečbánya, 1913, pag. 471. [În Carpați, doar în Munții Bihor, la „Dosul Capșii”, mărul urcă mai sus, la 1224 m alt.]

⁴ „Încă de prin post se văd unii oameni umbinduță un butuc, care-l pun pe foc în noaptea de Crăciun, ca să fiind pînd la ziua” (19).

⁵ G. Rolfs, *Românescul Crăciun, „Cerc. lingv.”*, XXVI, 1, 1981, pag. 56.

⁶ Caietele cu obiceiuri din arhiva etnografică a Complexului muzeal Sibiu.

⁷ I. Albescu, *Rolul și semnificația steagului de nuntă în Mărginimea Sibiului, „Studii și comunități”*, Asoc. folcl. și etnogr. Sibiu, 1978, pag. 116.

⁸ V. Butură, *Encyclopedie de etnobotanică românească*, Edit. Șt. și Encyclopedică, București, 1979, pag. 12.



istoria muzeografiei

CÎTEVA DATE INEDITE DESPRE MUZEUL „THEODOR AMAN“

MARIA OHRIM

Trecind pe strada C. A. Rosetti din București, nu poți să nu te oprești, înăcar pentru o clipă, în dreptul imobilului de la nr. 8, fără a încerca un sentiment de emoție, constatănd că te află în față unui lăcaș cu o veche tradiție istorică.

Aici a locuit, în secolul trecut, marele pictor și grafician român, Theodor Aman (1831—1891) și tot aici, a fost creat, în atelierele sale de lucru, bogatul fond de picturi, sculpturi și gravuri, opere de o inestimabilă valoare artistică ce se înscrivă cu îndreptățită mîndrie în tezaurul nostru național.

Construit între anii 1868—1869, după planurile și indicațiile sale, imobilul, cu un etaj, din str. C. A. Rosetti nr. 8, avea în față o frumoasă grădină cu flori (azi clădirea localului „Boema”), care a fost surprinsă de pictor în imagini de o deosebită originalitate.

Muzeul „Theodor Aman”* a fost instalat în fosta locuință a artistului, după mult timp de la moartea sa — abia în anul 1908 —, cuprinzând inițial operele și instrumentele de lucru existente în casă la deces; în anii regimului nostru colecția s-a imbogățit cu o seamă de lucrări reprezentative, îndeosebi portrete¹.

Aproape întreaga creație artistică a strălucitorului talent al penelului, ce aparține culturii românești, este străbătută de caracterul său profund militant, patriotic. Theodor Aman, deși foarte tânăr a participat activ la revoluția din 1848 și la marile evenimente ale epocii. Mar-

tor sensibil la frămîntările social-politice ale timpului său și bun cunoșcător al istoriei poporului din rîndurile căruia a descins, pictorul a imortalizat, cu o excepțională măiestrie artistică, scene și momente din lupta românilor pentru libertate, unitate și independență națională, compozițiile istorice (*Votul de la 24 ianuarie, Hora Unirii la Craiova, Vlad Tepes și solii turci, Izgonirea turcilor de la Călugăreni, Tudor Vladimirescu și alții*), ocupînd un loc de frunte în opera sa. Execuția impecabilă, realismul autentic ce le întîlnim și în tablourile sale de gen, inspirate din viața țăranilor (*Horă la Aninoasa*), din natură (*Pe terasă, Pepene verde*), precum și în gravurile ce redau aspecte din viața poporului asuprit (*Tăran cu căciula în mînă, Micul lăutar*), în contrast cu cea a claselor dominante (*Jocul de cărți*) — ca să amintim doar pe cele mai reprezentative — toate acestea au făcut din creațiile lui Theodor Aman capodopere ale artei românești și universale.

Despre acest artist-militant al secolului trecut mai puțin se cunoaște însă că a fost și un om de mare jertfă. Theodor Aman a depus o muncă neobosită, împreună cu compatriotul său, pictorul Gheorghe Tattarescu, pentru înființarea, în 1864, a primei Școli de arte frumoase din București, în cadrul căreia a desfășurat o bogată activitate ca profesor și director pînă la sfîrșitul vieții sale. În 1867, Țara Românească trecea printr-o acută criză economică, iar cea dintîi Școală de arte frumoase din București



*In grădina artișcului,
ulei pe ierini, Muzeul
„Theodor Aman”*

era amenințată, din cauza lipsei de fonduri să fie desființată. Atunci profesorul Theodor Aman, împreună cu colegii săi de la catedră, susține, prin forțe proprii, cheltuielile acesteia, timp de doi ani, pînă ajunge în situația de a obține din nou fonduri pentru școală.

O baclă îndelungată l-a răpus, în plină țutere creatoare, lăsind, prin testament, soției sale, Aneta-Ana Aman, o avere estimată la începutul secolului XX, la peste 20 milioane de lei:

„Fiindcă voiesc ca după închiderea mea din viață să se știe cum trebuie să se urmeze cu avereea mea și fiindcă am trăit în căsnicie fericită cu prea iubită mea soție Aneta Aman, las totă avereea mea mișcătoare și nemîșcătoare, care se va găsi după moartea mea, soției mele liberă și fiind că să dispună de dînsa cum va voi ca absolút proprietară”².

Soția lui Theodor Aman a fost tot atât de iubitoare de cultură și neam, lăsând această moștenire — Muzeul „Theodor Aman” — statului român. A preferat să trăiască în mizerie pînă la adînci bătrîneții, neavînd nici haine cu ce să se îmbrace și nici bani cu ce să-și plătească medicii și medicamentele, decît să înstrâinăză avereea de la soțul său. Sfătuită adeseori de cei ce-i cunoșteau greutățile vieții, să se adreseze forurilor competente pentru a o sprijini în vederea îmbunătățirii existenței zilnice, intentînd chiar un proces, Aneta Aman le răspundea:

„Iubesc fara mea cu mult mai mult decît să o fac de rîs, începînd cu un proces”³.

Situatia materială precară a văduvei pictorului Theodor Aman este adusă la cunoștință guvernului și dezbatută în Parlament. „N-am avea a ne împătu nimic, dar absolut nimic — se justifică ministerul Justiției, în 1924, G.G. Mărzescu —. Cazul D-nei Aman intră în prevederile legii imprevizibile, a cărei expunere de motive care citează acest caz, e cunoscută chiar unora din partidul național. Pînă la votarea acestei legi, deja supusă Consiliului de miniștri, d. ministru al artelelor a decis sporirea rentei d-nei Aman în raport cu greutățile necesitărilor vieții”⁴.

Boala, vîrstă foarte înaintată și lipurile materiale silesc totuși, spre sfîrșitul vieții, pe văduva nonagenară, să scoată spre vînzare, prin licitație, micile suveniruri și mobilierul păstrate, după constituirea muzeului, care, după propria-i dorință, trebuiau să fie aşezate în locul lor, Muzeul Aman (violoncel, dulap sculptat, îscălit și alte mici lucruri), iar pentru aceasta să mi se dea o sumă ce mi-ar fi de folos pentru îngrijirea sănătății mele, căci cu cei 4500 lei rentă, am ajuns în mizerie”⁵.

La licitația din str. C. A. Rosetti Nr. 8, s-au prezentat mulți amatori, oameni cu poziție înaltă în societatea românească, printre care și generalul Arthur Văi-



Atelierul de lucru al artistului, ulei pe lemn

toianu, ministru de interne în acel timp, care se adresă Anetei Aman:

*„D-nă este păcat ca d-ta să-ți împrăștii toate suvenirile dragi de la bărbatul d-tale, la atiția negustori. Iți fac o propunere: să vinzi tot ce ai statului, ca să se pună în casa ce ai clădit d-ta cu bărbatul d-tale, în Muzeul Aman. Eu am să intervin, sănă ministrul al acestei țări, ministrul de interne, am să intervin la stat, ca statul să cumpere toate acestea”*⁶.

O înduioșătoare scrisoare a Anei/Aneței/T. Aman din 1924, citită în Parlament de deputatul Victor Moldovanu în ședința din 29 noiembrie același an, precum și discuțiile purtate în Cameră, cu acel prilej, vin în sprijinul celor afirmate de noi:

„Ajunsă în ultimele resurse de existență am fost nevoită anul trecut /1923—n.n./ să-mi scot în vînzare ultimele tablouri și obiecte rămase de la neprețuitul meu soț, pictorul Theodor Aman. În acest scop am însărcinat pe d. Nicolae M. Râmniceanu/soțul unei nepoate de-a Anetei Amat — n.n./ să efectueze vînzarea, organizată chiar la mine acasă.

Între alii amatori s-a prezentat și d. general Arthur Văitoianu, care s-a oferit d-lui Râmniceanu ca să propună la cei în drept cumpărarea de către stat a obiectelor rămase de la Aman, spre a completa muzeul pictorului din strada C. A. Rosetti/. . . / Până astăzi, deși sunt aproape doi ani de

atunci d. Văitoianu păstrează o vinovată tacere. M-am dus în nenumărate audiențe, bătrină și suferindă cum sunt totuși am fost tratată fără nici o considerație. Oare nu este de ajuns că duc o viață de privatuni, . . .** lipsită de doctori și îngrijirile ce vîrstă și boala mea necesită, din cauză că am dăruit statului un muzeu?”⁷ / . . . /.

În cuvîntul său, generalul Arthur Văitoianu, ministrul comunicațiilor în 1924, declară în Parlament:

„Acum un și jumătate sau doi mă găseam cu casa goală, pentru că eu în timpul cînd poate alții își creau mijloace de traiu, eu luptam pe front și îmi pierdeam și toată gospodăria, trăiam la hotel, dormeam pe pernă și pe plamumă de împrumut. M-am mutat în sfîrșit, în casa unde nu am putut să intru decât după doi ani de zile, datorită legii chiriiilor. Si atunci, umblam, d-lor, prin toate părțile ca să pot să-mi înjghebez și eu gospodăria, pe care o pierdusem în întregime în timpul războiului. S-a prezentat cuvenitul misit, care m-a dus în mai multe părți, de unde să-mi pot cumpăra mobilă. Unul din misiți îmi spune într-o zi, că în strada, nu-mi amintesc cum îi zice, există o expoziție de mobile, care se vînd. M-am dus în această stradă. Acolo mi s-a răspuns că nu este deschisă expoziția decât de la ora 3 sau 4 înainte. Din nou m-am dus cu misitul acolo. Am găsit acolo pe un domn Râmniceanu. Acest domn

m-a introdus înăuntru și am văzut o întreagă expoziție de mobilă, etichetată și marcată cu prețuri de vînzare și cu inventar și tot ceea ce era necesar, pentru ca să se poată face vînzarea acestor obiecte. Am cumpărat de acolo mai multe obiecte în valoare de aproximativ 19–20 000 de lei. Aceste obiecte, d. Râmniceanu mi-a comunicat că nu poate să mi le dea imediat, pentru că trebuie să le inventarieze, să le noteze, să stabilească compul de incasat etc., fiind însărcinat oficial cu această expoziție și cu vînzarea obiectelor.

Peste una sau două zile, d. Râmniceanu vine la mine și-mi spune: : D-le general, obiectele sunt gata, se pot lua, vă rog plătiți-mi și se va ridica obiectele. I-am plătit integral suma cerută și mi-a oferit atunci aceste obiecte. Cu această ocazie, d. Râmniceanu se plingea de nerecunoștința statului, față de doamna care vindea lucrurile și care nici nu știam plină atunci, și de care am aflat atunci că este doamna Aman, se plingea cum spun de nerecunoștința statului, fiindcă i-am și-a, n.n./ cedat o avere care corespunde astăzi la o valoare de 20 sau 30 de milioane, anume: „Muzeul Aman”. Si că doamna Aman este în mare mizerie. Atunci, d-lor deputați, am spus d-lui Râmniceanu: Te rog, nici eu nu sunt bogat, dar nu înțeleg ca de la această femeie, care spune că este aşa de săracă să mă tocnesc și mai mult chiar, pot adăuga o sumă oarecare cu care, din toată inima, înțeleg să ajut pe această doamnă, soția pictorului Aman, despre care în trecut s-a vorbit atât de frumos și atât de bine. Am plătit. / . . / .

Am fost înduioșat, d-lor, nu e mai puțin adevărat, de soarta d-nei Aman și sănătatea ei. Si azi, dacă aș putea, dacă mi-ar sta în puteri să fac ceva, aș face pentru femeea aceasta, care este exact că nu are decât o situație cu desăvârșire precară, nu are o situație bănească cu care să-și poată întreține zilele, pentru că la un moment dat ea sau soțul ei, nu-mi amintesc, toată averea și-a dat-o statului. Si azi,

dacă aș putea, aș insista și toți cred că am insistat, pentru ca să se creeze o situație mai bună acestei femei. Si-mi amintesc că am vorbit încă de pe atunci, și am discutat chiar, în guvernul de atunci, să se găsească mijlocul de a se putea crea o situație mai avantajoasă, mai bună văduvei Aman” / . . . / ⁸.

Dezbaterile din Cameră privind „Casul d-nei Aman” se încheie cu citirea de către același deputat, Victor Moldovanu, a listei ce cuprinde obiectele cumpărate de generalul Arthur Văitoianu la licitația din str. C. A. Rosetti nr. 8: o canapea și 6 scaune, plătite cu 14 000 lei; o masă de Florența — 6 000 lei; 7 pahare colorate, antice — 1 000 lei total; o cană de majolică — 500 lei ⁹.

Astăzi, aproape întreaga creație a lui Theodor Aman se află în muzeul cu același nume din str. C. A Rosetti nr. 8, București, pe care generoasa familie l-a dăruit statului român, apărținând patrimoniului culturii naționale; vînzarea unor obiecte ale artistului, în anii 1922–1923, constituie doar un trist episod demonstrând modul cum erau prețuite, în trecutul nu prea îndepărtat, valorile artistice inestimabile ale poporului nostru.

NOTE

* Ilustrațiile materialului, a se vedea mai pe larg „Theodor Aman” — *Album* —, București, 1954.

¹ „Dicționar enciclopedic român”, vol. 1, București, 1962, p. 98–99.

² „Dezbaterile Adunării Deputaților” (în continuare: „D.A.D.”), 1924–1925, p. 404.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p. 405

⁵ Ibid., p. 408.

⁶ Ibid., p. 404.

^{**} Conform cu originalul. Întreruperile din text sunt marcate de paranteze drepte.

⁷ „D.A.D.”, p. 404–405.

⁸ Ibid., p. 406–407.

⁹ Ibid., p. 408.



muzee de peste hotare

ARHITECTURA DE MUZEU ÎNTRE CLASIC ȘI MODERN

IOAN OPRIS

In timp ce teoria (muzeologia) rămine, în liniile ei principale, stabilă, practica (muzeografia) evoluează pe zi ce trece, tot mai diferențiat de la o țară la alta. Dacă elementele funcționale și tipologia activităților muzeale rămân, în general, comune, nu același lucru se petrece cu cadrul oferit expunerii, păstrării și valorificării patrimoniului.

De altfel și patrimoniul — element primordial în orice activitate — diferă în mare măsură, numeric, tipologic și, mai ales, valoric, de la un sistem național la altul. Remarcăm că prin cadrul înțelegem în primul rînd spațiul *intra* și *extra muros*, destinat muzeului în vederea împlinirii funcțiilor sale specifice. Ce se petrece cu acest spațiu, strict necesar funcționalității și desfășurării acțiunii muzeale? În ce măsură el reflectă schimbări de ordin economic și social, în mentalitate și politică culturală și cum anume se reprezintă acestea în proiectarea sa?

Iată cîteva întrebări — din mai multe posibile — asupra cărora ne îndreptăm atenția. Vom lua ca studiu de caz, tipic pentru spațiul european, situația din R. F. Germania, țară ce deține în prezent un loc fruntaș în activitățile muzeale¹. Nu înainte însă de a stabili oarecare „antecedente” fenomenului care se petrece în acest domeniu, cu exemplificările de cuviință.

Teoria asupra spațiului muzeal — ca de altfel și proiectele de noi muzee — a evoluat destul de lent, într-un interval ce are ca punct de plecare primele decenii ale secolului al XIX-lea². Atunci, la constituire și realizarea *de facto* a primelor muzeee naționale, instituției i s-au destinațiat — de regulă — spațiile celor mai reprezentative monumente istorice, a celor ce intruneau și calitatea de a fi ele inselă *naționale*. Această concepție clasică a fost împărtășită de primii teoreticieni și practicieni muzeografi, iar gama largă a muzeelor naționale din aproape toate țările o confirmă ca pe o teză valabilă inclusiv în zilele noastre. Ea, de altfel, se situează pe linia istorismului, curent specific epocii pe care am numit-o, marcată, atât în muzeografie, cât și în restaurarea de monumente istorice, prin legătura intrinsecă ce se stabilea între patrimoniul constituit selectiv într-o expoziție muzeală și care trebuia vehiculat ca atare *numai* într-un ambient cu rezonanță sau amprentă istorică.

O altă realitate o constituie acumularea treptată de valori patrimoniale, mai ales arheologice, etnografice, artistice, dar și din sfera științei și tehnicii, care este o consecință a funcției de cercetare dezvoltare, un efect al săpăturilor arheologice, expedițiilor de teren, achizițiilor

și donațiilor, patronate, în primul rînd (dacă nu exclusiv), de muzei.

O nouă viziune în arhitectură, începînd cu primele decenii ale secolului XX, urmărea tot mai evident funcția utilitară, provocînd astfel profunde schimbări în conceperea generală a spațialității, a funcționalității spațiului, deci, implicit, în a celui muzeal. Această viziune reiese atunci cînd arhitectul austriac Otto Wagner realizează, între anii 1900 și 1912, primele proiecte moderne pentru Muzeul de istorie din Viena (1900 – 1909) și pentru un Muzeu Franz Ioszef (1912)⁵.

În același început de secol se edificau amplă construcție a Muzeului german al tehnicii din München (1903), clădirea Muzeului de istorie de la Wiesbaden (1912 – 1914), de către arh. Theodor Fischer, sau reconstituirea, sub formă de spațiu muzeal, a castrului roman de la Saalburg, ultima fiind o ipotetică refacere, deopotrivă îndrăzneață și eficientă, pentru păstrarea, în ambientul originar, a vestigiilor și pieselor arheologice descoperite *in situ*⁶.

Momentul în sine marca o schimbare radicală de optică în ceea ce privea instituția muzeală, anunțînd o iminentă cotitură.

Promotorii noilor teorii, proiectanții primelor sedii muzeale edificate după o nouă concepție – subordonată *ab initio* spațialității muzeului și cerințelor specifice acestuia – susțin proiectele lor subliniind necesitatea servirii expunerii științifice și deopotrivă estetice, a folosirii raționale a spațiului pentru amplasarea și execuția spațiilor de depozitare, conservare-restaurare ca și a serviciilor anexe (educative, sociale, administrative, de pază etc.). Aceasta nu însemna că teza clasiceă conform căreia cele mai potrivite spații pentru muzei sunt cele oferite de monumentele istorice nu rămîne valabilă, chiar predominantă uneori și în anumite țări⁷. Dacă însă această concepție se susține, mai ales pe plan european, prin numeroase realizări, nu-i mai puțin adevărat că și oponenta ei găsește numeroși adepti⁸.

Revolutionarea concepției și în acest caz a urmat fidel evoluția societății, determinînd, la rîndu-i, evoluția fiecărui sis-



Muzeul de artă Schönbrunn, Viena



Muzeul de artă – Frankfurt/M.

tem muzeal în parte, ca și o nouă strategie muzeală ce s-a vădit după cel de-al doilea război mondial. Ea a fost augmentată de un real „boom” al muzeelor, care s-au extins, cu noi profile tematice, servind tot mai fidel un public exigent și cu un timp solicitat de diversi alți factori ai ofertei cultural-artistice și științifico-tehnice. Tehnologii noi au însotit aceste procese. Fenomenul, concretizat și în aspecte legate de spațiul muzeal, trebuie văzut atât sub raportul acestor noi concepții față de public și nevoile sale, cât și față de muzeu și tendința sa de a-și stabili calitatea de *complex cultural*, activ și eficient, aflat în concurență cu ceilalți oferanți. Acestor aspecte li se adaugă un alt element – nu accidental – specific diverselor sisteme muzeale naționale: disponibilitățile materiale generale și, mai ales, modalitățile concrete de susținere financiară a instituțiilor muzeale. Cele din urmă au imprimat o anume strategie muzeală, el putînd



Muzeul de artă modernă München



Muzeul de artă — Frankfurt/M.

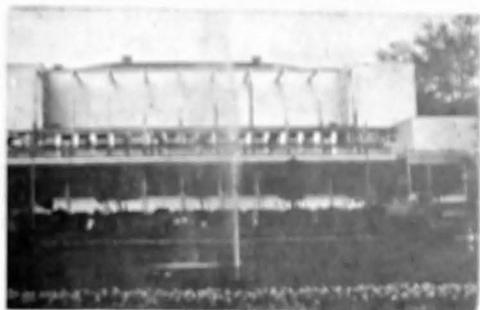
impune locul pe care muzeul îl ocupă în rîndul celorlalte instituții științifico-culturale și importanța de care activitatea sa se bucură la nivelul factorului decizional.

Dacă pe planul unor sisteme muzeale — a celor mai multe — se menține ca strategie generală, ba, mai mult, se dezvoltă exploatarea spațiilor istorice, aceasta și din rațiunea restaurării unora dintre ele ca simboluri naționale⁸, în unele state — mai ales în R. F. Germania, Italia, Japonia, Canada, S. U. A. — arhitectii oferă soluții muzeale extrem de îndrăznețe și utile⁹. Pe acest fond, un salt uimitor s-a petrecut în muzeografia contemporană începînd din deceniul al șaptelea cînd asistăm la proliferarea de noi muzee¹⁰. Si de data aceasta Germania oferă o formă de *prioritate*, remarcîndu-se multimea proiectelor de noi spații muzeale finalizate în operă. De altfel, primele „semnale” le întîlnim aici în construcțiile de la Essener (Museum Folk-

wang, 1960), Duisburg (Lehmbruck Museum, 1964) și Hanovra (Hofenfen Museum, 1966) — acesta din urmă după planurile arh. Dieter Oesterlen.

Flexibilitatea spațiului de expunere și integrala lui subordonare în scopul valoificării obiectului, includerea unor zone interioare de relaxare arată imediat că este vorba de o nouă orientare. Cel puțin 20 de proiecte de noi muzeu — care, de altfel, au fost expuse într-o sugestivă formulă, în anul 1984, în cadrul Muzeului arhitecturii din Frankfurt/M — oferă măsura unei noi direcții, iar faptul că ele cuprind deopotrivă domeniile istoriei, artei, științei și tehnicii exprimă tendința de generalizare. Printre cele mai remarcabile realizări sunt cele de la Köln: în primul rînd Römischi-Germanisches Museum, originală și epantană soluție de conservare și expunere a unui obiectiv arheologic păstrat și amenajat *in situ* (mormântul funerar al lui Lucius Publius și al familiei sale), cit și a bogatei colecții deținute de muzeu¹¹, inaugurat în anul 1969 cu impresionanta expoziție „Romanii în România”. Tot aici, proiectul, a cărui realizare se apropie de finalizare, al edificiului destinat muzeelor Wallraf-Richartz și Ludwig¹², început în anul 1977 și care reprezintă, prin spațiile destinate celor mai diverse activități muzeale, o lucrare fără precedent, ocăziează cîteva observații. Proiectanții, arhitectii Peter Busmann și Gottfried Haberer, realizează, în prelungirea primului nucleu muzeal (Römischi-Germanisches Museum) un complex muzeistic (cost 275 000 000 DM), cu cele mai diverse funcționalități.

Situat în zona cea mai frecventată, în legătură directă cu pasajul feroviar, și cel turistic avînd ca obiectiv celebrul Dom, prevăzut cu spații adecvate (polivalente) oricărei activități (expozițională, didactică, de cercetare, depozitarie, restaurare, educațională etc.) inclusiv o mare sală de concerte, noul muzeu — poate cea mai mare construcție de acest gen din Europa — va oferi în final, chiar dacă a suscitat, și continuă să facă, atitudini și păreri contradictorii, condiții optime atât patrimoniului, cit și tuturoi activităților legate de acesta¹³.



Muzeul de artă — Frankfurt/M.

La Duisburg, Muzeul Lehmbruck a fost proiectat între 1957 și 1964, construcția începând în 1985 și fiind prevăzută a fi dată în folosință în anul 1987. De proporții mai modeste (cost 12 000 000 DM), și în cazul acesta — ca și al proiectului Muzeului de la Darmstadt (Hessisches Museum), semnat de Reinhold Kargel și finalizat între 1971 și 1984 (cost 15 000 000 DM), al Muzeului arhitecturii de la Frankfurt/M, numit corect „casă în casă”, terminat, după cinci ani, în 1984, (proiectant Oswald Mathyas Unger, cost 11 400 000 DM) și tot aici a lui Museum für Kunsthandswerk (proiect R. Meier, cost 48 000 000 DM), ridicat în şase ani¹⁴ —, soluțiile de expunere, de acces liber la unele categorii de obiecte, traseele, mijloacele de facilitare a percepției prin efort individual, dar și prin elemente auxiliare (complementare), facilitățile de vizionare (scări cu plan înclinat redus, lifturi, spații de odihnă și contemplare etc.) oferă exemple de colaborare între arhitect, muzeograf, conservator, psiholog, sociolog.

Arhitecții Peter și Ursula Trint au realizat proiectul pentru Muzeul Sprengel de la Hanovra (cost 27 500 000 DM), edificat în şapte ani, Hans Holleins — cel pentru Muzeul de stat Abteiberg de la Münchengladbach (1982), iar sediul Noii Galeriilor de la Stuttgart (1972—1984) se datorează lui James Stirling și Michael Wilford (cost 89 000 000 DM); la München, proiectul Noii Pinacoteci (1974—1981) aparține arh. Alexander Freiherr von Branca (cost 104 700 000 DM)¹⁵.

După cum o arată chiar simpla trecere în revistă¹⁶, realizările prezente și

de perspectivă¹⁷ ambiționează în multe situații de a deveni puncte de referință¹⁸. Acestea însă nu exclud, fie în R. F. Germania, fie în alte locuri, continuarea liniei clasice de amenajare în interiorul unor monumente (sau de reamenajare a respectivelor categorii de construcții) de expoziții muzeale, unele din acestea ajungând, de asemenea, referințe ale domeniului¹⁹.



Glyptoteca din München.

Amplasată între științele care se bucură, pe lîngă cea mai evidentă interdisciplinaritate, și de o largă aplicabilitate practică, muzeografia contemporană tinde să țină pasul cu ceea ce decurge obiectiv (și o obligă totodată) din procesul de dezvoltare social-economică. Una din formele acestui demers se exprimă și în curentele de idei referitoare la spațiul în care se petrece actul muzeal, spațiu din nou creat sau adaptat.

Tinzind spre împlinire, se remarcă tot mai mult implicarea noilor construcții în viața muzeului, ele devenind un element hotărâtor pentru destinul ace-

tei zitit de vechi și — cum o dovedește mereu — atât de noi instituții.

NOTE

¹ O documentare întreprinsă în R. F. Germania, în anii 1984, 1985 și 1986 ne-a oferit posibilitatea de a cerceta direct subiectul, constatind varietatea formelor novatoare și existența unui program editorial specializat în sectorul arhitecturii de muzeu.

² Vezi articolul nostru, *Etape în evoluția spațiului muzeal*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor” — Muzeu, nr. 3, 1985, p. 55—57.

³ Prezentate și expuse în cadrul expoziției „Jugenstill”, Viena, 1985, ele vădesc apartenența autorului la profunda mișcare artistică novatoare ce și-a pus amprenta în domeniile cele mai diverse, inclusiv asupra proiectării și amenajării spațiului muzeal.

⁴ Inițiatorul lucrării, ing. Heinrich Jacobi (1866—1946) a îndeplinit și funcția de director al așezămintului muzeal de la Saalburg (1911—1935), iar acesta — așa cum se prezintă —, deși expus criticii, dovedește o remarcabilă atraktivitate. În România, la București, se dădea în folosiță (1908) nouă Muzeu de istorie naturală „Grigore Antipa”, ridicat după proiectul arh. Cr. Cerkez, conceput și echipat ca una din cele mai moderne instituții europene de profil.

⁵ Vezi Otto Homburger, *Museumskunde*, Breslau, 1924, p. 50—53, care menționa noile muzeze de la Berlin, Karlsruhe, Kassel, Dresden, Leipzig, Hamburg, păstrând o linie moderată în aprecierile celor nou amenajate în edificii istorice.

⁶ *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conference Internationale d'études*, Madrid, 1934, I, p. 13—14, cu dezbaterea subiectului: pe lîngă exemple de noi muzeze, se înregistra partizanat pentru amenajările de la Cluny, Urbino, Hampton Court și.a., susținindu-se unicitatea fiecărui caz: „Cum dou faciant idem, idem non est idem”!

⁷ Este și cazul României, unde, cu puținele edificii noi (ex. Muzeul județean de istorie și artă Bacău, Muzeul județean Slobozia, Muzeul Deltei Dunării — Tulcea, secția arheologie, Edificiu cu mozaic Constanța, Muzeul județean Caraș-Severin, muzeele arheologice de la Adamclisi, Histria și Cucuteni), ne sităm în rîndul celor ce au restaurat sistematic numeroase edificii reprezentative sub raport istorico-artistic, amenajîndu-le ca muzeze și reintegrîndu-le astfel în circuit cultural corespunzător sub raportul celei mai potrivite utilizări.

⁸ Vezi lucrările Reuniunii ICOM-ICOMOS, 9—16 IX 1974, cu tema „Adaptarea monumentelor istorice în scopuri muzeale”, în „Museum”, 27, nr. 3, 1975, care și-a ales ca loc de dezbatere — nu întimplător — R. P. Polonă.

⁹ Despre subiect la Ada Louise Huxtable, *Arhitectura în serviciul de drumuri*, în „Sinteză”, nr. 49, 1981, p. 2—11, în care trece în revistă, pe lîngă tendințele și realizările arhitecturii contemporane din S.U.A., și proiectele unor arhitecti specializați în arhitectura muzeală: Robert Venturi și Richard Meier.

¹⁰ Pentru Italia, vezi această tendință și în articolul nostru *Relația dintre muzeu și monumente*

în Italia, în „Acta Musei Napocensis”, 1976.

¹¹ Vezi prezentarea în „Neuerwerbungen der Kölnner Museen aus 30 Jahren Kunst Kultur Köln”, 2, Köln, 1979, p. 128—187.

¹² Ibidem, I, p. 8—127, unde se prezintă selectiv valorile patrimoniale ale celor două instituții.

¹³ Vezi dezbaterea în jurul proiectului acestuia, ca și al altora, pe larg, în *Neue Tempel für die Kunst*, în „Stern”, nr. 18, 25 IV, 1985, p. 66.

¹⁴ R. Meier își leagă numele de o mulțime de proiecte grandioase realizate în Europa și America, el fiind una din cele mai solicitate personalități în domeniul arhitecturii muzeale. Edificiul proiectat de el la Frankfurt/M a fost inaugurat în iunie 1985 cînd, pe lîngă expoziția de bază, a fost prezentată și o expoziție de artă islamică. Soluțiile arhitecturale incită la dezbatere, intrucît uneori ele, eliberind obiectul, conduc inevitabil la implicații de ordinul conservării etc.

¹⁵ Proiectele acestor îndrăznețe formule muzeistice — reprezentînd o tendință vizibilă, dacă nu o orientare sigură către viitor — au fost expuse în anul 1984, la inaugurare, în Muzeul arhitecturii de la Frankfurt/M. Pentru unele detalii, vezi „Stern”, I.c.

¹⁶ Intre cele 30 exemple selecționate de revista „Stern” mai figurează la realizări: Muzeul de stat Bochum (1983, cost 16 500 000 DM), Josef Albers Museum din Bottrop (1983, cost 4 300 000 DM), Muzeul Folkwang din Essen (1983, cost 42 000 000 DM), Kunstmuseum din Berlin (1985, cost 72 000 000 DM), Galeria de artă din Düsseldorf (autori Hans Dissing și Otto Weitling, 1986, cost 85 000 000 DM) și.a.

¹⁷ Între acestea trebuie amintit și Muzeul de preistorie din Frankfurt/M, a cărui edificare — legată de restaurarea și reamenajarea bisericii carmelitelor (distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial) și includerea acesteia într-un ansamblu modern — a început în anul 1985, construcția nouă fiind deja într-un stadiu avansat. Printre promotorii ei se află și un muzeograf (prof. dr. Walter Meier Arendt, neolitician și director al muzeului), proiectul în sine anunțind o premieră în ceea ce privește subordonarea integratoare și conjugarea valențelor unui vechi/nou spațiu la cerințele muzeografice. Monumentul prezentat în „Archäologische Reihe. Die gotischen Karmeliterkirche in Frankfurt am Main”, 3, 1984, Frankfurt/M, 93 pagini.

¹⁸ Vezi proiectul arh. Fritz Bornemann, *Staatliche Preussischer Kulturbesitz*, cf. Günther S. Hilbert, *Sammlungsgut Sicherheit*, teil I, Berlin, 1981, p. 101.

¹⁹ În Austria, o asemenea tendință, punctată numai prin două exemple: Muzeul de istorie de la Eisenstadt și Ephesus Museum din Viena (amenajat în Neue Hofburg), opera unei strînsе colaborări între arhitectii Hans Puchhammer și Günther Wawrik și numeroși muzeografi și conservatori-restauratori, conduși de prof. dr. W. Oberleitner. Vezi Fr. Kurrent, *Das Burgenländische Landesmuseum in Eisenstadt. Beispiel neuen Bauens in alter Umgebung (extras, f.a.) și Funde aus Ephesus und Samothrake* (Katalog der Antikensammlung, II, W. Oberleitner, K. Gschwandtner, A. Bernhard-Walcher, A. Bammer, Wien, 1978).



crонici, recenzii, informații

DECADA MUZEULUI DE LITERATURĂ DIN IAȘI

Colectivul Muzeului de Literatură din Iași și-a orientat permanent activitatea po-trivit sarcinilor deosebite din documentele de partid, din cuvîntările tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., președintele republicii. În-treaga sa activitate a avut drept scop inscrierea acestei unități în rindul factorilor cu sarcini majore în munca de formare a omului de tip nou. Pentru ca această activitate să înregistreze o cît mai mare eficiență, muzeografi au urmărit ca programele să conțină acțiuni bogate în conținut și prezentate în forme cît mai variate. Astfel, în afara altor forme de manifestări, programele anuale prevăz și „decada Muzeului de Literatură din Iași”, formă ce s-a dovedit, în cursul timpului, a corespunzător deplin atât sarcinilor educaționale, cît și preferințelor publicului.

În 1987, „decada” a avut loc în luna iunie și a fost alcătuită din manifestări bine pregătite, care s-au desfășurat atât în municipiul Iași, cît și în județ.

Seria manifestărilor a început cu expoziția „Mari valori ale patrimoniului”, în care au fost prezentate piese de patrimoniu literar cu o mare incârcătură informațională și emoțională, apreciate foarte mult de publicul vizitator.

Din ciclul acțiunilor nu puteau lipsi, bineînțele, manifestările-emblemă ale muzeului ieșean: „Prelețuri Junimii”, „Cenacul literar Junimea” și „Sărbătoarea tradițională a Bojdeucii”. În cadrul „prelețuriilor”, conf. univ. dr. Mihai

Drăgan a infățișat receptarea lui „Eminescu, azi”, la cenacu s-au prezentat cîteva creații ale membrilor, iar la sărbătorirea Bojdeucii – organizată în colaborare cu Inspectoratul școlar județean, Consiliul municipal al Organizației pionierilor și soimilor patriei și Școala generală nr. 22 din Iași – au participat: criticul literar Ioan Holban, Constantin Parascan, actorii Petrică Ciubotaru și Dionisie Vitcu.

În afară de manifestările respective, „decada” a mai cuprins acțiuni prin care au fost evocate și omagiați și alți scriitori legați de Iași prin viață și activitatea lor.

Celui mai mare poet al țării, Mihai Eminescu, i-a fost consacrată cîteva acțiuni: expunerea „Mihai Eminescu și Ion Creangă – clasicii ai literaturii universale”, susținută la I.I.T.P.I.C. Iași, de către prof. dr. doc. Gavril Istrate, un mănușchi de „Armonii eminescieni” oferite de Aurel Leon și actrița Adina Pop la expoziția „Mihai Eminescu”, de la Copou și filmul „Eminescu-Veronica-Creangă”, produs în 1914 de către Octav Minar.

Marele povestitor Ion Creangă a fost evocat și prin filmul „Amintiri din copilarie”, care a rulat în cadrul Salonului de literatură și film de la Casa Pogor.

Scriitorul Aurel Leon și prof. I. D. Lăduț și-au rememorat amintirile sub genericul „Ei l-au cunoscut pe Sadoveanu”, în atmosferă familială deosebită de Muzeul „Mihai Sadoveanu”.

La cei 20 de ani de la moarte Otiliei Cazimir, „Prietenii mei scriitori...” Constantin Ciopraga, Ioanid Romanescu, Cornelius

Sturzu și Horia Zilieru au evocat personalitatea artistică a scriitoarei, în ambianță ospitalieră a casei sale memoriale. Otilia Cazimir a mai fost evocată și de către prof. dr. doc. Illeana Jeanrenaud și dr. Alice Zait, la Școala generală nr. 21, unde a fost vernisată și expoziția „Ilustrații la opera Otiliei Cazimir”.

La 50 de ani de la moartea lui George Topârceanu, elevii clasei a III-a ai Școlii generale nr. 22 au adus un pios omagiu autorului „rapsodilor de toamnă”.

Dacă la cele de mai sus mai adăugăm și: conferința „Cronicile româno-slave din secolele XIV–XV”, susținută de Leon Simanschi, retrospectiva literară „Revista Viața românească și poeții ieșeni”, realizată de dr. doc. Constantin Ciopraga la vila Sonet „Mihai Codreanu”, „Amintirile din teatru” depăgnate la Muzeul Teatrului de către Mircea Radu Iacoban, directorul Teatrului Național „V. Alecsandri”, ședința festivă a „Matineului de proză” condus de criticul literar Val Condurache și „Şezătoarea literară” desfășurată – în prezența invitatului Dumitru Văcariu – la Școala generală nr. 22 din Iași, ne facem o imagine completă asupra eforturilor depuse de colectivul Muzeului de Literatură din Iași, eforturi urmate de un deplin succese constatat de către toți participanții la „decadă”.

Acest succes confirmă încă o dată potențialul colectivului de muzeografi, dar el îl și angajează pentru viitor.

JON GRIGORESCU

„SĂPTĂMINA MUZEELOR SUCEVENE“

Constituindu-se dintr-o mulțime de forme și mijloace de expresie muzeistică (expoziții temporare, simpozioane, mese rotunde, expuneri, conferințe, dezbateri, brigăzi științifice, seri muzeale, sesiuni de referate etc.), „Săptămîna muzeelor sucevene” – manifestare devenită tradițională – s-a desfășurat în luna mai 1987, ca de obicei, pe baza unui program care a avut în vedere organizarea de acțiuni variate, nu numai ca tematică, dar și ca modalități de concretizare, menite să contribuie mai intens la largirea orizontului de cunoaștere și la creșterea gradului de conștiință al diverselor categorii de public (diferențiat pe profesii, vîrstă, nivel de cultură generală și înțuită educațională). Acțiunile fiind programate preponderent în instituții și întreprinderi din municipiul Suceava și de pe raza județului. De menționat că, pe lingă imperativele educației politice, patriotice și revoluționare a oamenilor muncii – obiectivul fundamental al tuturor activităților cu publicul –, ale satisfacției preferințelor publicului izvorite din înseși necesitățile „confortului spiritual” cerut în momentul de față și în perspectiva mai mult sau mai puțin apropiată, programul de activități a urmărit, expres sau subiacent, și o serie de alte aspecte specifice, în măsură să asigure, în primul rînd, calitatea și reușita manifestărilor, dar și condițiile propice pentru acțiunile viitoare. Dintre acestea sint de reținut în mod deosebit: a) evocarea, în special sub raportul semnificațiilor prezente, a marilor evenimente și personalității aniversare (respectiv, comemorate) în prima jumătate a acestui an; b) valorificarea optimă a resurselor cultural-educațive și științifice incorporate de patrimoniul muzeal, precum și a potențelor colectivului de specialiști ai muzeului (concomitent urmărindu-se și ridicarea perfecționării profesionale a acestora în domeniul activităților cu publicul, prioritar, prin îmbogățirea și generalizarea experienței pozitive, a indicelui de nouitate asimilată cu această ocazie); c) reliefarea și valorificarea valențelor spirituale

și educationale ale zonei; d) popularizarea expozițiilor permanente și orientarea (atragerea) publicului spre muzeu; e) profundizarea, prin contactul direct și de maximă intensitate, în cadrul unor contexte adecvate, a nevoilor spirituale și educationale ale maselor largi de oameni ai muncii, în perspectiva deplinei optimizări, la nivelul emițătorului (muzeului) a mesajelor (concretizând în activități specifice) ce urmează a fi transmise receptorului (publicului), prin canale (forme și mijloace) pertinente, pentru a se obține cu ajutorul unor coduri de competență și performanță corespunzătoare, randamentul cultură-educativ scontat.

În cele ce urmează vom prezenta informativ, principalele coordinate ale acțiunilor realizate de colectivul muzeului în cadrul „Săptămîni muzeelor sucevene”, prin prisma obiectivelor generale ale educației și culturalizare, dar și prin aceea a aspectelor particolare menționate mai sus, sub indicii a și b.

Sărbătorirea a 110 ani de la dobândirea independenței de stat a României, eveniment de însemnată crucială în destinul patriei noastre, a fost marcată mai intîi printr-o expoziție temporară organizată la sediul muzeului „1877–1987: Independența, viața de veacuri al poporului român” – și cu aportul Filialei Suceava a Arhivelor Statului – prin care s-au reliefat, ca o dimensiune constantă și fundamentală a istoriei noastre, luptele și jertfele poporului român pentru apărarea dreptului sacru la neînfrângere, condiție vitală a afirmării națiunii noastre ca entitate de sine stătătoare, liberă și independentă între națiunile lumii. O suată de expuneri, simpozioane și mese rotunde, organizate în întreprinderi și instituții din orașul Fălticeni, localitate care, din județul Suceava, a dat cel mai mare număr de jertfe în războiul de la 1877–1878 (menționăm aici doar numele maiorului erou Nicolae Ioan și al locotenentului poet N. Vulovici), au avut ca suport următoarele teme: *Independența națională oglindită în opera tovarășului Nicolae Ceaușescu; Lupta*

pentru neînfrângere, permanentă în istoria românilor; Contribuția tuturor românilor la eltingarea independenței de stat de la 1877–1878; Războiul de independență oglindit în arta plastică; Independența, izvor de inspirație în creația scriitorilor români; Pagini de istorie în lupta pentru independență, pe teritoriul județului Suceava (monumente ale eroilor).

Implinirea a 530 de ani de la urcarea lui Ștefan cel Mare pe tronul Moldovei a prilejuit organizarea, în orașul Siret – care, nu de multă vreme, beneficiază de un muzeu de istorie locală, ca secție a Muzeului Județean Suceava – și în alte localități, de expuneri și conferințe despre reflectarea personalității lui Ștefan cel Mare în conștiința contemporanilor, despre luptele sale pentru apărarea vetrei strămoșesti, precum și prezentarea unor grădătoare mărturii arheologice datind din vremea gloriosului voievod. Cîteva intervenții au fost axate pe istoria orașului Siret, cu accent deosebit pe dezvoltarea localității în „Epoca Nicolae Ceaușescu”. Acțiunile au fost completate prin prezentarea filmului documentar intitulat *Enigmele istoriei*, realizat de cineclubul Muzeului Județean Suceava, avînd ca subiect o spectaculoasă și importantă descoberire arheologică din orașul Siret.

Cu prilejul împlinirii a 80 de ani de la marea răscoală țărănească din 1907, la Muzeul Etnografic din Vatra Dornei s-au desfășurat activități sub genericul „Țărănește – păstrătoare și continuatoare a tradițiilor pierde ale etnosului românesc”, în contextul cărora intervențiiile au avut ca obiect de referință, în primul rînd, concepția tovarășului Nicolae Ceaușescu privitoare la rolul țărănimii în istorie, în dezvoltarea contemporană a țării, evocîndu-se apoi mari mișcări țărănești de-a lungul istoriei noastre, subliniindu-se tradițiile de luptă socială și națională ale țărănimii române în decursul timpului, sau prezentindu-se fenomenul artistic popular autohton, valorificarea tradițiilor locale în epoca actuală, semnificația motivelor solare în ornamentica de pe casele

din județul Suceava, universul gospodării rurale în opera lui S. Fl. Marian. Toate aceste teme au fost prezentate în cadrul unei săzătorii folclorice sui generis. Tot în această localitate s-a desfășurat și o interesantă seară astronomică (observații cu luneta, însoțite de explicații).

Împlinindu-se în această perioadă 175 de ani de la nașterea marelui patriot și cărturar român din Bucovina, Eudoxiu Hurmuzachi, la liceul din Rădăuți, care îi poartă numele, a fost organizată o sesiune de referate științifice (inclusiv și participarea unor cadre didactice și elevi de la acest prestigios așezămînt școlar), cele 15 intervenții, dincolo de caracterul lor omagial, constituindu-se în tot atitdea contribuții la cunoașterea și popularizarea istoriei familiei Hurmuzachi, a rolului ei în mișcarea națională din Bucovina, în istoria și istoriografia națională, a legăturilor întreținute cu figuri marcante ale neamului românesc din celelalte provincii, a inițiatiilor culturale promovate de reprezentanții acestei familii de patrioți români, a activității politice desfășurate de ei etc.

Comemorarea a 80 de ani de la moarte a marelui folclorist și etnograf S. Fl. Marian a implicat acțiuni dedicate personalității și operei acestui eminent cercetător al culturii noastre populare, etnograful care a pătruns în toate ungherile orizontului spiritual al tărâului român (cum îl aprecia B. P. Hașdeu), o seară muzeală

cu tema „Personalitatea lui S. Fl. Marian în contextul culturii românești” (cu contribuția Ansamblului „C. Porumbescu” din Suceava), o expunere despre „Botanica populară română” (manuscris inedit, de proporții impresionante și de mare valoare cognitivă), o conferință despre rolul lui S. Fl. Marian în etnografia și folcloristica română.

Alte conferințe și expoziții dedicate personalității regelui-eroului Decebal sau consacrate aniversării a 120 de ani de la nașterea savantului Grigore Antipa au integrat profilul acțiunilor cu caracter aniversativ și comemorativ.

In fine, acțiuni precum cele destinate a releva *Tainile universului. Natura așa cum ne-o dorim. Familia Soarelui*, cărora li se adaugă fotoexpoziția cu aspecte din universul astronomie, vernisată la Căminul cultural din comuna Dornești, au făcut ca (alături de istorie și arheologie, creație literară, folcloristică și artă plastică) științele naturii să-și manifeste la fel de plenar prezența, cu consecințe benefice pentru educația materialist-științifică a maselor, în cadrul „Săptămânii muzeelor sucevene”.

Constituind un moment de maximă prezență a muzeului, cu activități specifice (brigada științifică a muzeului a fost prezentă în instituții și întreprinderi sub genericul „Muzeul, invitatul dumneavoastră”) în mijlocul maselor de oameni ai muncii, „Săptămâna muzeelor sucevene” nu putea să

neglijze și unele aspecte legate de perfecționarea nivelului profesional al celor implicați direct în astări acțiuni — muzeografi, — obiectiv realizat, pe de o parte, prin organizarea și desfășurarea de acțiuni, iar pe de altă parte, prin activități speciale dedicate acestui scop, cum sunt cele care au avut în vedere dezbaterea unor probleme referitoare la păstrarea și valorificarea patrimoniului cultural din județul Suceava, sau demonstrațiile practice privind modul de utilizare a diapozițiilor în expoziția de bază, ori dialogul susținut pe marginea temei „Cerințe psihopedagogice în realizarea programelor de planetariu”, care au oferit ocazia unui util schimb de idei și opinii, contribuind la promovarea experienței pozitive acumulate prin studiu corelat cu practica de zi cu zi.

În totalitate, se poate aprecia că „Săptămâna muzeelor sucevene” s-a constituit, și de această dată, ca un nimerit prilej de evidențiere a posibilităților ample și variate de care dispune muzeul, prin funcțiile sale cultural-educațive și științifice, de a contribui plenar la formarea omului nou, la ridicarea nivelului cultural și educațional al maselor, dovedindu-și, și în felul acesta, nu numai utilitatea, dar și necesitatea ființării sale ca instituție cu largi resurse de acțiune într-o modelarea conștiinței sociale, în deplin consens cu sarcinile majore ale etapei actuale și ale celei de perspectivă.

NICOLAE CIRLAN

O SUSȚINUTĂ ACTIVITATE DEDICATĂ CUNOAȘTERII NATURII

Colectivul Secției de științele naturii din cadrul Complexului Muzeal Județean Bihor – Oradea s-a străduit să ridice pe o treaptă superioară de eficiență, atât activitatea științifică, cit și cea cultural-educativă. În semestru doi al acestui an, specialiștii secției au continuat munca de cercetare științifică pentru îmbogățirea colecțiilor muzeale și redactarea unor lucrări care să pună în evidență evoluția florei și faunei din zonă, necesitatea cercetării unor biotopuri, bogă-

țile naturale de care dispune județul. Astfel, s-au efectuat cercetări hidrobiologice și ecologice în zona Bâile I Mai – Oradea, de etnobotanică pe valea râului Crișul Negru, a fost studiată fauna Badaniana de la Rîpa și cea Cretacică de la Cernet, a continuat cercetarea bogatelor colecții de vîrstă Holocen timpuriu existente în depozitele Secției.

Conform planului de muncă, în trimestrul al III-lea a fost organizată expoziția temporară „Cochilii de moluște marine” iar în

trimestrul al IV-lea – „Fauna Cretacică a Pădurii Craiului”. Ambii demersuri expoziționale au valorificat patrimoniul de care dispune Secția. Totodată, prin tematica lor, ele au venit să îmlogățească demonstrația pe care o realizează expoziția de bază a Secției.

În activitatea cu publicul și în special cu tineretul s-a pus un accent deosebit pe educația științifică legat de capacitatea omului de a cunoaște natura, de a o cerceta și valorifica în scopul creșterii gradului propriu de confort.

În acest sens, specialiștii, folosind vacanța de vară a elevilor, au realizat numeroase ghidaje în rezervații naturale ale județului, au înfrumut activitatea cercurilor „Micii naturaliști” ce și-au propus colectarea de plante și insecte cu care să fie dotate cabinetele școlare de științele naturii. Odată cu începerea nouului an de învățămînt au fost reluate prelegerile în cadrul Universității cultural-știin-

țifice pe teme privind evoluția trecută și viitoare a omului, foilele descoperite pe teritoriul județului și care se constituie în mărturii ale evoluției faunei de-a lungul erelor geologice, politica Partidului Comunist Român și a statului nostru legată de protecția mediului înconjurător etc.

Trebue menționat și faptul că muzeografi de la Secția de științele naturii din cadrul Comple-

xului Muzeal Județean Bihor – Oradea sunt preocupați de îmbunătățirea și îmbogățirea expoziției de bază, cadre în care se desfășoară o seamă de activități cu caracter permanent, cum sunt lecțiile, simpozioanele, concursurile gen „Cine stie, cîștigă”.

— ANGHEL PAVEL

TÎRGUL CREATORILOR POPULARI DIN ROMÂNIA, SIBIU, 1987

Pentru Muzeul Tehnică Populară din Dumbrava Sibiului a devenit deja o tradiție organizarea, în sezonul estival, a Tîrgului creatorilor populari din România, manifestare culturală și politică-educativă de prestigiu care oferă tuturor iubitorilor de frumos, dornicilor de informație, vizitatorilor români și străini, tineri și vîrstnici posibilitatea de a cunoaște sub diverse aspecte creația populară contemporană.

Deschisă în prezența organelor locale de partid și de stat, cea de-a 4-a ediție a tîrgului, organizată în perioada 14–16 august, sub egida Comitetului județean de cultură și educație socialistă și desfășurată în cadrul generos al Festivalului național „Cintarea României”, a fost dedicată evenimentelor majore ale anului: cel de-al III-lea Congres al educației politice și culturii sociale, sărbătorii naționale de la 23 August și Conferinței Naționale a P.C.R.

În minunatul muzeu al tehnicii populare – chintesență a inteligenției creațoare a țărănuilui român – și-au dat întîlnire numeroși meșteri populari, binecunoscuți prin munca și pricpearea lor, veniți din diferite colțuri ale țării, să demonstreze vigoarea unor străvechi meșteșuguri, să dezvăluie din tainele și frumusețea lor, să insulfe dragoste și îndemn prin creații celor care vin spre această nobilă muncă de creație populară. Și, unde oare mai bine decât într-un muzeu etnografic, creația populară de azi își poate argumenta valoarea având alături tezauri realizate din timpuri pe meleaguri românești și demonstrând vitalitatea și permanența ace-

lor indeletniciri ce-an asigurat din totdeauna „certificat nostru de noblete națională”! Revelantă este în acest sens și afirmația cunoscutului cercetător etnograf dr.

Cornel Bucur referitoare la scopul organizării acestui tîrg ce viziază „Inlăturarea tradiției în manifeștrile contemporane și transmiterea prin intermediu lor a



Afisul „Tîrgului creatorilor populari din România”

valoare și tradiție. Tărziu nu este o cibleră ci o realitate pe care o demonstrează și o înfășează toți creatorii populari care aduc o contribuție generoasă și argumentată față de și convințare cu privire la viabilitatea creației populare românești".

Așezată în bătătură caselor din onele pe care le reprezentau, reconstituind în acest situație ambiantul atmosfera satului tradițional, și aproximativ 70 de meșteri populari, — reprezentând aproape toate genurile de creație — îmbrăcați în străile tradiționale și cu instrumentarul specific mesteșugului și zonelor de proveniență își rîmneau oaspeții, atrași de frumusețea obiectelor întinse pe „culme”, pe prispă sau pe gard lat și de interesul de-a urmări „pe viu” acțul devenirilor lor. Un tergar, o traistă, o oală, un fluer, o mască, un căuc, căpătă noi rămeni generate de încarcătura liniastică a procesului de creație. Prezența meșterilor în incinta nonumitelor de arhitectură populară tradițională a animat atmosfera muzeului sibian creând în sentiment de „viu”, de organic, de realitate contemporană dar, în același timp, și de sinteză a radicii.

Și tot în zilele tîrgului, în amfiteatrul amenajat în cadrul deosebit de pitoresc al Muzeului Tehnic Popular au evoluat formații și ansambluri folclorice sibiene, aureate ale Festivalului național „Cintarea României”, care prin spectacole de o elevată înținută artistică au creat momente de reală autenticitate.

Fenomenul creației populare contemporane a fost și subiectul simpozionului desfășurat cu privire la „Tîrgul creatorilor populari” care a oferit specialiștilor, neșterilor și publicului prezent posibilitatea unui fructuos dialog între producători și beneficiarii acestui de creație, privind diverse



In timpul demonstrației

aspecte ale creației populare de astăzi (în legătura dialectică a trecutului cu prezentul, a tradiției cu inovația), a implicațiilor sale majore în sfera societății moderne în consens cu cerințele contemporanilor noștri. Prelulind și valorificind tot ce a fost bun în trecut, inovind pe urzela tradiției, meșterii de astăzi asigură prin creațiile lor puncta de legătură cu trecutului cu prezentul, îmbogățind sfera creației populare românești cu noi valori.

Și ediția din acest an a „Tîrgului creatorilor populari” din

România” a relevat cit de viață este încă arta populară românească, cit de mare și variată este aria ei de cuprindere, cită vigoare și talent se află încă în multe suflete de români, dornici să păstreze și să ducă mai departe străvechi meșteșuguri. Si toate acestea relevante în cel mai adecvat loc pentru o astfel de manifestare, în acest tezaur de cultură și civilizație românească care este Muzeul Tehnic Popular din Dumbrava Sibiului.

— AURELIA COSMA

ELENA FLORESCU, „ARHITECTURA POPULARĂ DIN ZONA NEAMȚ“

În seria „Din cultura tradițională a județului Neamț” inițiată de Complexul Muzeal Județean Neamț, a apărut volumul *Arhitectura populară din*

zona Neamț, autoare Elena Florescu, muzeograf cu o prodigioasă activitate în domeniul cercetării.

În satele din zona Neamț s-a dezvoltat, de-a lungul secolelor,

în strînsă legătură cu mediul natural și condițiile socio-economice o arhitectură ce și-a păstrat pînă în zilele noastre o serie de trăsături specifice. Acestui aspect, din

bogata creație populară ce a înflorit pe pământul țării noastre, îi consacră Elena Florescu lucrarea sa cu caracter monografic.

Primele două capitole – „Considerații generale” și „Populația și așezările” – tratează aspecte privind rolul cadrușului natural în formarea așezărilor și structurarea arhitecturii populare, evoluția istorică și socială a zonei Neamț ca vatră de locuire din cele mai vechi timpuri, generatoare de diverse tipuri de așezări. Documentele menționează pentru această parte de față un impresionant număr de sate răzășești și clăcășești în care oamenii s-au indeletinat cu agricultura, creșterea vitelor și meșteșugurile. Pe temeuri istorice, autoarea împarte zona Neamț în patru subzone: Tg. Neamț, Războieni, Piatra Neamț și Cimpul lui Dragoș. Tipologia satelor este determinată de aspectele economico-ocupaționale (satul agropastoral și satul agroindustrial) iar structura din punct de vedere etnografic implică, pe lîngă factorul economic, pe cel geografic: satul resfirat (cu variantele resfirat-alungit și resfirat-tentacular) și satul adunat.

Al treilea capitol – „Gospodăria țărănească” – prezintă, la început, considerații privind distribuția, forma și mărimea categoriilor de terenuri gospodărești, modul de transmitere, în timp, al acestora, pentru ca apoi să fie trecute în revistă tipurile de gospodării permanente (vechi, tradiționale, contemporane) și gospodăriile temporare (firila de vară și firila de iarnă).

În capitolul „Arhitectura populară”, pe lîngă o scurtă retrospectivă istorică asupra arhitecturii din zona Neamț, sint detaliate sistemele tradiționale de

construcție pornind de la baza (talpa) casei, continuând cu prispa, pridvorul sau balconul, peretii și terminind cu acoperișul locuințelor din lemn, nucie și paianță. O mențiune specială este făcută pentru construcțiile din lemn unde se întâlnesc cinci tipuri de imbinare a birnelor la pereti: „în cheotori”, „dreaptă”, „în coadă de rindunică”. În „amnare cu paianțuri” și „în amnare”. De asemenea, în zonă existau patru modele de draniță pentru acoperișuri: „dreaptă”, „în bot de răță”, „în săgeți” și „în coadă de rindunică”.

Caselor de locuit, ca și gospodăriile, antcarea le grupează în *casa de tip vechi* (în general, monocellulară), *casa tradițională* – având o vechime de două secole și existind pînă după cel de-al doilea război mondial (compusă din două încăperi și tindă și la care apare, uneori, o cămară) și *casa contemporană* care a preluat, la început, planul celei tradiționale pentru ca, ulterior, să-l diversifice. Dintre construcțiile anexe sunt prezentate: adăposturile pentru animale (coșerul, corla, pătula, sura pentru animale, sopronul, cotețele, grajdul), adăposturile pentru alimente (groapa de bucate, beciul, hambarul, cosecul), adăposturile pentru furaje, alte anexe gospodărești (fintina, loznița, cupitorul, atelierele meșteșugărești, instalațiile țărănești), gardurile și porțile.

Autoarea a acordat un însemnat spațiu din economia lucrării considerațiilor estetice legate de construcțiile populate din zona Neamț. Decorul arhitectonic, realizat în tehnica cioplirii și crențării lemnului, prezintă intereseante particularități. Există un bogat repertoriu decorativ pentru

stilpii de cerdac. Stilpii și arcadele de la porți și flintini au un decor specific în care motivul „cap de cal” ocupă un loc central. Tăbiile de la porți oferă un spațiu generos pentru desfășurarea fantăziei unor meșteri populari. Astfel, de la elemente florale, decor geometric traforat și aplicat se ajunge la scene istorice. Frunțările și balustradele cerdacurilor, boltile porților sunt înfrumusețate fie cu decoruri traforate fie cu frize realizate în tehnica traforului. De asemenea, stililor cerdacurilor le sunt aplicate niște aripi numite „florile stililor” care sunt tot traforate. Repertoziul decorativ este impresionant: forme geometrice (rozete, spirale, linii frînte), flori simple sau în buchete, pomul vieții, motive avimorfe și zoomorfe. Toate aceste elemente, aşa cum conchide autoarea studiului, reprezintă „o prețioasă contribuție la îmbogățirea tezaurului artistic național”.

Editat în condiții tipografice foarte bune, cu o îmbinare judicioară între text și ilustrație, un corp de literă bine aleș și imagini fotografice clare, volumul reprezintă o reușită și din punct de vedere tipografic. Din păcate, oricît am încercat, din paginile lucrării, să aflâm întreprinderea tipografică care a executat tiparul nu am reușit.

Arhitectura populară din zona Neamț se înscrie ca o lucrare de ținută ce probează posibilitățile de buni cercetători ale muzeografilor din diverse centre ale țării, capacitatea lor de a se orienta spre acele aspecte din creația populară care reprezintă inestimabile valori ale geniului popular românesc.

ANGHEL PAVEL

**ÎN ÎNTÂMPINAREA CONFERINȚEI NAȚIONALE
A PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN**

- 3 — Iulian ANTONESCU, Contribuția muzeelor la înfăptuirea programului ideologic al Partidului Comunist Român • La contribution des musées pour la réalisation du programme idéologique du Parti Communist Roumain • The Contribution of Museums to the Fulfilment of the Romanian Communist Party's Programme

Вклад Музеев в осуществление идеологической программы Румынской Коммунистической Партии

MUZEI, COLECȚII, EXPOZIȚII

- 7 — dr. Ștefan TRÎMBACIU, Expoziția de bază a ansamblului monumental de la Cimpulung Muscel – Mateiaș • L'exposition permanente de l'ensemble monumental de Cimpulung Muscel – Mateiaș • The permanent exhibition of the Cimpulung Muscel – Mateiaș monumental pile

Основная выставка монументального ансамбля в Кымпулунге Муселю-Матеяш

- 18 — Mihai SOFRONIE, Două expoziții temporare organizate la Complexul Muzeal Sibiu • Deux expositions temporaires organisées au Complexe Muséal de Sibiu • Two temporary exhibitions organized at the Museum of Sibiu

Две временные выставки организованы в Музейном Комплексе Сибиу

INSTRUCTIE, EDUCATIE

- 22 — Eugenia AGACHI, Educația patriotică și estetică a elevilor prin valori ale patrimoniului cultural național • L'éducation patriotique et esthétique des élèves par l'entremise des valeurs du patrimoine culturel national • The patriotic and aesthetic education of pupils through the agency of some values of the national cultural patrimony.

Патриотическое и эстетическое воспитание учащихся ценностями национального культурного сокровища

EVIDENȚĂ, CONSERVARE, RESTAURARE

- 27 — Gustav A. BERGER, Harold I. ZELIGER, Efectele nocive și irreversibile ale impregnării cu ceară a picturilor de șevalet • Les effets nocifs et irréversibles de l'impregnation à cire des peintures de chevalet • Detrimental and Irreversible Effects of Wax Impregnation on Easel Paintings

Вредные и безвозвратные эффекты насыщения воском шевалетных картин

OPINIÎ — DEBATERE

- 39 — Steluța PÂRÂU, Etnografic și non-ethnografic în procesul integrării artei populare tradiționale în contemporaneitate • Ethnographique et non-ethnographique dans le processus de l'intégration de l'art populaire-traditionnel dans la contemporanéité • Ethnographic and non-ethnographic in the process of integration of traditional folk art in the contemporary period
- Этнографический и неэтнографический в процессе циклического традиционального народного искусства в современность

PATRIMONIU • PATRIMOÑU

- 43 — Ladislau LÖRINCZ, Prezența Eidersului (*Somateria Molliissima molliissima L.*) în România • La présence de *Somateria molliissima molliissima L.* en Roumanie • The occurrence of *Somateria molliissima molliissima L.* in Romania
- Присутствие Ейдера (*Somateria Molliissima*) в Румынии

- 49 — Elena DROBOTĂ, Cartea românească veche de pe teritoriul județului Botoșani • Le livre roumain ancien sur le territoire de Département de Botoșani • The old Roumain book on the territory of Botoșani County.
- Румынская старая книга на территории уезда Ботошань

STUDII SI COMUNICĂRI

- 54 — Paul GRIGORIU, Însenmări pe marginea primei monografii ilustrate a Rârboișului de

independență. • Notes sur la première monographie illustrée de la Guerre d'Indépendance • Notes on the first illustrated monograph of the War of Independence
Замиски о первой иллюстрированной монографии Войны за Независимость

- 61 — Elena MAXIM, Mutării în funcționalitatea țesăturilor populare de interior • Mutations dans la fonctionnalité des tissus populaires d'intérieur • Mutations in the functionality of the inside folk tissues
Мутации в функциональности народных внутренних вышивок интерьера

- 7 — Petre OPREA, Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană a anilor 1919—1923 • Chroniqueurs et critiques d'art plastiques dans la presse de Bucarest dans les années 1919—1923 • Fine arts columnists and critics in the 1919—1923 Bucharest press
Хроникеры и критики искусства в бухарестской печати 1919—1923 гг.

- Constantin DRĂGULESCU, Date ethnobotanice referitoare la cultivarea mărului în zona Mărginimea Sibiului • Données ethnobotaniques relatives à la culture du pommier dans la zone de Mărginimea Sibiului • Ethnobotanic date relative to the apple tree cultivation in the Mărginimea Sibiului area
Этноботанические данные, касающиеся выращивания яблони в зоне Мэрдинимя Сибиу

ISTORIA MUZEOGRAFIEI

- 81 — Maria OFRIM, Cîteva date inedite despre Muzeul „Theodor Aman” • Quelques données inédites sur le Musée „Theodor Aman” • Several unpublished data on the „Theodor Aman” Museum
Несколько данных о Музее имени Теодора Амана

MUZEI DE FESTE HOTARE

- 85 — Ioan OPRIS, Arhitectura de muzeu între clasic și modern

CRONICI, RECENZII, INFORMAȚII

- 90 — Ion GRIGORESCU, Decada Muzeului de literatură din Iași
91 — Nicolae CÂRLAN, „Săptămâna muzeelor succinene”
92 — Anghel PAVEL, O susținută activitate dedicată cunoașterii naturii
93 — Aurelia COSMA, Tîrgul creatorilor populari din România, Sibiu, august, 1987
94 — Anghel PAVEL, Elena Florescu „Arhitectura populară din zona „Neam”” (recenzie)

