

COMITETUL DE STAT
PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

REVISTA
MUZEELOR

1

ANUL V 1968



REVISTA MUZEELOR

A R E S U B Î N G R I J I R E A
= S I L I U L U I M U Z E E L O R D I N C . S . C . A .
= a c t o r ș e f : L U C I A N R O Ș U



**Vizitati
muzeul
regional
istorie
Calarasi**

Deschis zilnic între orele 10—13 și 16—20. Luni închis.

HOTĂRÎRILE CONFERINȚEI NAȚIONALE A P.C.R., PROGRAM AL DEZVOLTĂRII MULTILATERALE A CULTURII ROMÂNEȘTI

Istoria României socialiste a înregistrat la sfârșitul celui de-al doilea deceniu al existenței sale hotărâri de cea mai mare însemnătate pentru viața politică, economică și social-culturală a țării, pentru mersul ei înainte spre noi orizonturi ale progresului, civilizației și bunăstării poporului nostru. În preajma aniversării a două decenii de când, prin actul de înlăturare a monarhiei, poporul român devenea suveranul propriei sale țări, s-au desfășurat lucrările Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român, care a deschis țării vaste orizonturi de progres, i-au asigurat noi surse de dinamism pentru înaintarea accelerată pe calea desăvârșirii construcției socialiste, a realizării marelui obiectiv național — crearea premiselor necesare pentru trecerea treptată în viitor spre făurirea comunismului.

Glorioasa epocă istorică parcursă de România socialistă este marcată și de vasta activitate depusă în sfera creației spirituale, a răspîndirii științei și culturii în masele largi ale poporului. În decurs de un deceniu și jumătate statul a cheltuit pentru nevoile social-culturale circa 200 miliarde lei, în 1966 aceste cheltuieli fiind de aproape 7 ori mai mare decât în 1950. S-a înfăptuit un larg program de construcții social-culturale; s-au construit mii de școli, așezăminte culturale.

Conferința Națională a Partidului Comunist Român a pus în fața tuturor cetățenilor sarcini de cea mai mare însemnătate pentru progresul țării, a deschis noi drumuri tuturor făuritorilor de bunuri materiale și spirituale deosebit de necesare în desăvârșirea construcției socialiste ce se înfăptuiește în patria noastră.

Făcînd un larg și cuprinzător bilanț al celor mai de seamă transformări petrecute în viața României, al celor mai importante realizări din economie pe baza aplicării consecvente a politicii de industrializare a țării, al schimbărilor din structura de clasă a societății și din conștiința oamenilor muncii, al procesului de formare a națiunii noastre socialiste și al afirmării tot mai pregnante a rolului conducător al partidului, Raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu dezvăluie fenomenele negative ce frînează valorificarea întregului potențial de creație al poporului, clarifică bazele principiale și rațiunile practice înfrunțate în ansamblul de măsuri dezbătute de Conferință, precizează căile aplicării lor, precum și principalele sarcini concrete, evidențiind efectele lor înnoitoare în dezvoltarea istorică a țării și a poporului român.

Dezbaterile care au avut loc în perioada de timp de dinaintea Conferinței, nenumăratele propuneri, sugestiile au sintetizat un bogat tezaur de experiență practică, de competență și înțelepciune care s-au concretizat în hotărârile adoptate de Conferința Națională. Dezbaterile atît de cuprinzătoare prilejuite de Conferința Națională a P.C.R. au reliefat că pe fondul vast al formării conștiinței socialiste, activitățile din diferite domenii ale ideologiei, artei, științei și culturii cunosc în ultimii ani o continuă și complexă dezvoltare, amplificîndu-se, ramificîndu-se, însumînd continuu creații de certă valoare.

Lucrările Conferinței Naționale au evidențiat o dată în plus atenția deosebită pe care partidul și statul nostru o acordă culturii și artei, grija permanentă pentru asigurarea celor mai bune condiții creației artistice și literare. Procesul de dezvoltare a conștiinței socialiste a oamenilor din țara noastră, desfășurat pe multiple planuri, evidențiază tot mai mult rolul important al culturii și instituțiilor de artă, literatură. Oamenii de cultură participă activ la acest proces înnoitor, își aduc contribuția lor entuziastă la opera de construire a socialismului. Numeroase valori ale trecutului, ale artei și istoriei noastre contemporane răspund aspirației oamenilor spre frumos și adevăr. Dorinței lor de a-și îmbogăți viața interioară, de a-și apropia și a se bucura de marile valori ale culturii, artei și științei i-a corespuns o puternică dezvoltare a instituțiilor culturale de toate felurile. În acest ansamblu al afirmării culturii și artei socialiste s-a dezvoltat, diversificat, rețeaua muzeelor din patria noastră. În prezent funcționează 229 de instituții muzeale, repartizate pe tot cuprinsul țării dintre care 154 au fost înființate în ultimii 20 de ani.

Bilanțul mărețelor înfăptuiri, rod al activității clasei muncitore, țărănimii, intelectualității, oglindire a conducerii lor de către partid este un imbold în munca uriașă ce se desfășoară cu entuziasm în întreaga țară.

Cultura socialistă, dezvoltată pe baza orînduirii noi, socialiste, este continuatoarea celor mai bune tradiții progresiste ale culturii noastre naționale. Prin caracterul său științific, conținutul umanist, intransigența față de concepțiile conservatoare și reacționare, cultura socialistă constituie o forță motrice la progresului societății noastre.

Ansamblul de măsuri adoptat de Conferință acționează atît asupra bazei cît și a suprastructurii societății noastre socialiste, avînd în vedere conexiunea lor indisolubilă și intercondiționarea lor reciprocă, dialectică. Așa cum măsurile în domeniul economic vor spori influența bazei socialiste asupra întregii suprastructuri sociale, îndreptate spre creșterea calitativă a rolului conducător al partidului și al statului, tot așa se va intensifica și mai mult rolul activ al suprastructurii în dezvoltarea forțelor de producție și perfecționarea relațiilor sociale socialiste.

Caracteristica deosebită a măsurilor adoptate de Conferința Națională este definită de amploarea și complexitatea lor, de legătura organică dintre ele, care le sudează într-un ansamblu unitar. Hotărârile adoptate de Congresul al IX-lea al P.C.R., înfăptuirea lor progresivă, ansamblul de măsuri adoptat de Conferința Națională formează

împreună un tot omogen — un adevărat program științific de dezvoltare multilaterală a societății românești, de modernizare a vieții economico-sociale, de intensificare a operei de desăvârșire a construcției socialiste. „Pentru ca aceste măsuri care se propun ca și cele care au fost deja îndeplinite să dea rezultatele scontate — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, în Raportul la Conferința Națională — este necesar să îmbunătățim metodele și stilul de muncă în conducerea generală a societății, să eliminăm tot ceea ce nu mai corespunde cerințelor de dezvoltare a țării”¹. **Concordanța între nivelul de dezvoltare al forțelor de producție și relațiile de producție, între acestea și formele și metodele de conducere a vieții sociale constituie un puternic factor activ, dinamizator. Din ansamblul măsurilor adoptate de Conferința Națională se degajă, ca factor comun, aplicarea aceluiași principii fundamentale — fie că este vorba de viața economică sau de viața socială: folosirea unor instrumente de conducere perfecționate, înlăturarea fenomenelor de centralism excesiv, a unor metode și practici depășite istoricește, anacronice, apropierea conducerii de activitatea unităților de bază și eliminarea verigilor intermediare generatoare de birocratism, lărgirea dreptului de decizie, stimularea inițiativei și sporirea responsabilității locale, simplificarea structurilor organizatorice și creșterea rolului factorului obștesc — toate bazate pe aplicarea mai consecventă a principiului centralismului democratic și a metodelor muncii colective.**

În evoluția societății noastre spre idealul luminos al oamenilor muncii — comunismul — o importanță tot mai mare — se arată în documentele Conferinței — dobândește gândirea socială, dezvoltarea creatoare și răspîndirea în mase a concepției partidului revoluționar al clasei muncitoare despre lume și viață, generalizarea teoretică a practicii sociale, creația artistică și culturală, ridicarea conștiinței maselor, cultivarea ideilor umaniste ale comunismului. În scopul îmbunătățirii, îndrumării unitare a întregii activități ideologice din țara noastră, pentru atragerea în această muncă a activiștilor de partid și de stat care lucrează în frontul ideologic, a oamenilor de știință și artă, pentru asigurarea unei dezbateri profunde a problemelor teoretice, filozofice, culturale și artistice, în vederea înfloririi continue a culturii noastre socialiste, Conferința Națională a hotărît să se creeze la Comitetul Central al Partidului Comunist Român o comisie ideologică.

Comisia ideologică va asigura o îndrumare, o orientare principială unitară a întregii activități ideologice, politico-educative și culturale, pe baza căreia să se poată dezvolta toate domeniile de creație, personalitățile ce mai diferite, să poată înflori modurile de expresie cele mai variate, mai interesante și mai originale.

Acestor cerințe obiective ale vieții noastre socialiste li s-a dat curs de către Marea Adunare Națională — forul suprem al țării — care a adoptat la sesiunea din decembrie 1967, Legea pentru organizarea și funcționarea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și a comitetelor locale de cultură și artă a cărei aplicare va exercita o influență deosebit de pozitivă asupra mersului înainte al culturii noastre socialiste.

În acest context, îndemnul Partidului e ca în nobile și vasta muncă de conducere a înfloririi culturii să se împletească soluționarea chestiunilor operative, activitatea de concepție cu efortul scriitorilor, artiștilor, muzeografilor, al oamenilor de cultură. Există toate condițiile pentru acele îndepliniri culturale menite să înobileze pe oameni și să îmbogățească tot ceea ce s-a realizat pînă acum și pe care îndreptățit poporul român, să le aștepte, le însușească totdeauna cu mîndră satisfacție în istoricele sale realizări. De aceea, oamenii de cultură, [pe drept cuvînt își înzecesc eforturile pentru a răspunde chemării partidului spre noi realizări, cu conștiința deplină că urcînd pe treptele viitorului împreună cu întregul popor, își leagă fapta de ceea ce e nepieritor.

Măsurile adoptate de Conferința Națională a P.C.R. evidențiază superioritatea orînduirii socialiste capabilă să întreprindă acțiuni în conformitate cu cerința obiectivă, pentru a grăbi progresul forțelor de producție și, corespunzător cu aceasta, de a perfecționa întregul mecanism al vieții sociale.

Hotărîrile Conferinței Naționale, îndeplinirea lor sînt o ilustrare a creșterii și întăririi continue a rolului conducător al partidului în toate domeniile vieții sociale.

Prin întreaga sa desfășurare, Conferința Națională a înarmat și mai bine pe toți membrii partidului, poporul, pentru realizarea marelui obiectiv național, ridicarea pe cele mai înalte trepte ale civilizației a Republicii Socialiste România.

I. ARDELEANU

¹ Nicolae Ceaușescu, Raport la Conferința Națională a Partidului Comunist Român, decembrie 1967, Editura politică, p. 98.

STEMA LUI DAN AL II-LEA ÎN LEGĂTURĂ CU FAMILIILE HUNIADE ȘI OLAH

AURELIAN SACERDOȚEANU

În istoria poporului român sînt o seamă de chestiuni care constituie probleme greu de dezlegat datorită atît numărului mic de documente cunoscute pînă acum, cît și interpretării lor unilaterale. Între acestea, de pildă, s-a discutat mult originea din Țara Românească a lui Iancu de Hunedoara și stema lui — corbul cu inel în cioc, — cum și a lui Nicolae Olah. Cel dintîi a fost considerat doar un erou al creștinătății pe vremea înverșunatelor lupte antiotomane, iar al doilea a fost socotit numai ca o figură providențială pentru biserica catolică a Ungariei. Amîndoi lucrînd sub faldurile steagului maghiar, pentru istoriografia ungară veche părea de neconceput ca ei să aibă „o origine atît de umilă“, adică românească. De aici au izvorît atîtea interpretări eronate.

Nu ne este în gînd să atribuim acelor vremi idei și credințe care aparțin altor perioade istorice. Pe atunci coceptul de „națiune“, era privit mai mult din punct de vedere social. Ce interesa era omul și patria, pămîntul în care te-ai născut. Așa se explică de ce în mod unilateral Mircea cel Bătrîn, Iancu de Hunedoara și Ștefan cel Mare — care timp de o sută de ani succesiv au zăgăzuit înaintarea otomană în Europa — nu ca români au intrat în istoria universală, ci doar ca apărători ai întregii creștinătăți. Și au făcut aceasta apărîndu-și țara, patria lor, aducînd în același timp un substanțial obol patriei altora. Ca atare, ne poate fi îngăduit astăzi „să revendicăm și pentru noi — așa cum s-a spus, — aceste energii spirituale românești, care au îmbogățit patrimoniul cultural al altor neamuri“ (Ștefan Bezdechi).

În sprijinul înlăturării divergențelor de pînă acum cu privire la vechimea stemei cu corbul cu inelul în cioc, fac apel la un document sigilografic important. Acesta m-a obligat să reconsider și materialul documentar privitor la cele două familii românești în discuție și să explic înlănțuirea logică a faptelor.

Începem cu documentul cel nou. Nou numai în ce privește cunoașterea lui exactă.

1. Sigiliul lui Dan al II-lea. În istoriografia mai veche cu privire la sigilografie și heraldică au circulat, și mai circulă încă, păreri contrare a ceea ce spun documentele invocate. Acestea, o dată emise, au fost luate de bune și nu s-a mai încercat o revizuire a lor, înmulțindu-se astfel erorile de interpretare. De mulți ani, cercetînd unele aspecte ale începuturilor vieții de stat românești, ne-am izbit de numeroase nepotriviri între ce spun documentele contemporane și felul cum au fost ele prezentate și interpretate. Foarte rar s-au adus în sprijin și documente sigilografice, însă nici atunci nu au fost interpretate științific. Astfel, adesea am fost nevoit să revizuiesc documentele originale și am putut aduce rectificări importante. Și de data aceasta pot să atrag atenția asupra unor chestiuni neobservate pînă acum.

Este vorba de sigiliul privilegiului latin pentru brașoveni, acordat la 10 noiembrie 1424 de Dan al II-lea, domnul Țării Românești. Ioan Bogdan, publicînd și documentul, i-a descris și sigiliul cu diametrul de 9 cm, arătînd că în cîmpul sigilar avea „vulturul cu ciocul întors spre stînga și cu crucea în cioc“ ; tot el arăta mai departe „din legenda latină, cu niște litere foarte încurcate și acoperite de praf gros, am cetit la început DANVS VAIVODA TRANSALPINVS și la sfîrșit OMLAS“. Bogdan conchide că titlul complet „pare a fi † DANVS VAIVODA TRANSALPINVS [NEC NON DVX DE FVGARVS ET DE] OMLAS“. Subscrierea monogramatică este slavă: † Іу Дѣнъ Евервѣда мѣлостѣа божѣемъ господарѣнѣ¹.

¹ I. Bogdan, *Documente privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Țara Ungurească în sec. XV și XVI*, I, București, 1905, p. 24; lectura legendei o consideră ipotetică (*Ibidem*, p. LVII). Documentul este reprodus în facsimil tot

Un alt editor al privilegiului, Gustav Gündisch², descrie același sigiliu în felul următor: „căuș de ceară; diam. 9,3 cm atârnat cu șnur roșu de mătasă; în câmpul sigiliului scut heraldic triunghiular în patru loburi ornamentate. În scut vulturul cu crucea în cioc, sus, la stînga, soarele. Inscriptia probabil în scris cirilic”.

Acest privilegiu are două redacții: una latină cu data 10 noiembrie 1424 (nr. arhivei 774) și alta slavă cu aceeași dată de lună și zi dar fără an (nr. arhivei 780), dar desigur fiind vorba de aceeași dată. Textul ambelor redacții a fost publicat de mai multe ori³.

Ioan Bogdan spunea că ambele privilegii au același sigiliu. De bună seamă a fost la mijloc o confuzie. În realitate de la redacția slavă sigiliul lipsește, ori poate s-a pierdut între timp. Fusesse atârnat cu șnur de mătase în două culori, negru sau maro închis și roșu închis, nerăsucit. Din mătasea neagră sînt numai urme foarte friabile la nodul de pe pergament, probabil calcinată de colorant. Aceeași situație și la varianta latină, unde mătasea roșie abia mai ține legătura cu sigiliul (v. fig. 1).

Descrierea sigiliului de la originalul latin făcută pînă acum, nu este nici completă, nici exactă. De aceea o reluăm. Sigiliul este rotund, 9 cm diam.; în câmpul sigilar un scut triunghiular în care figurează un corb cu coada înfoiată strîngînd cu ghearele un fragment de cracă; are capul spre stînga (conturnat) și ține în cioc un inel, totul înconjurat de frunzișul bogat al unui arbore al cărui trunchi se ridică în spatele corbului; pe laturile scutului patru loburi ornamentate, la baza primelor trei fiind incizate literele $\Lambda/N-\dot{\Lambda}$ (în loc de $\Lambda/A-N=\Lambda_{III}$). În exergă legenda între unul și două cercuri perlate, cel exterior în linie continuă (v. fig. 2). A fost atârnat în același mod ca la originalul în redacție slavă.

N-am reprodus legenda la locul potrivit pentru că nu este de înțeles. De bună seamă că este scrisă în latinește, parțial în litere gotice care pot fi citite, parțial în ligaturi cărora deocamdată nu le pot da un sens; poate sînt chiar litere inverse ori întoarse. Nu pot deci obține nici un cuvînt care să-mi înlesnească o propunere de completare nici în lectură normală, nici inversă. Pornind de sus spre dreapta pare a se distinge: †... VOSH... ICVAS. SAP... VOIHS ... V... EV... OAOM... DIA. VODI... PHS D. Să fie: †S. DANOS D.G. VOIVODA ET DE TERRAE OMLAS ET FVGARVS TRANSALPINIENSIS DVX?

S-ar putea ca în parte legenda să fie și criptografiată; dar este tot așa de posibil să fie și greșeli de gravare.

De asemenea se poate ca legenda să fie scrisă și invers sau chiar cu litere întoarse, cum este în sigiliul mijlociu de la scrisoarea aceluiași Dan al II-lea către țirgovișteni, tot cu legenda latină: † YWAN DAN VOIVODA † (v. fig. 3, foto și în desen)⁴.

Dar, interesul deosebit al acestui sigiliu nu stă atît în legenda lui, scrisă neobișnuit, cît în imaginea din scutul heraldic. Este cunoscută discuția dacă în stema Țării Românești avem a face cu un vultur sau cu o acvilă. În sigiliul de față nu poate fi vorba nici de una, nici de alta. Ținînd seama de inelul din ciocul pasării și de pomul alăturat, el ne pune o problemă nouă, foarte interesantă, cu privire la iarăși mult discutata chestiune a posesiunilor românești din Transilvania, sau Nova Plantatio. Noi pe aceasta o socotim documentată prin imaginea heraldică a sigiliului lui Dan. Care este explicația?

Nu poate fi decît una. Cînd domnul Țării Românești a primit feudele ardelenene în anumite condiții, acestea au alcătuit o jurisdicție proprie pusă sub observația unui membru al familiei domnești. E tot ce poate fi mai verosimil ca unul din aceștia să fi fost Radul I înainte de a fi domn, căruia să-i fi urmat fiul său Dan pînă a nu fi el însuși domn. Același rost îl va fi avut și Stan, fratele lui Mircea cel Bătrîn. Observ că această prezență peste munți, mai ales în ce privește pe Radul I, nu a generat, dar a putut întări tradiția despre „Negru-Vodă,” inversînd însă pozițiile.

Indiferent de această chestiune, cîrmuitorul posesiunilor adnexe a folosit o emblemă care nu era a dinastiei Țării Românești, dar nici nu se depărta prea mult de ea. Așa credem că a putut apărea corbul, pe care eu îl consider că-și are originea la Argeș. Apariția acestei figuri la Dan al II-lea este explicabilă atît ca atribut moștenit de la tatăl său, cît și ca semn de pretenție asupra acestor ținuturi, pe cînd pribegea el însuși prin Ardeal.

Păstrarea corbului în stema domnească a Țării Românești este deci o brizură în stema familiei domnitoare. Ea avea să deosebească apoi cele două ramuri principale ale ei, ajunse în poziții ireconciliabile, care pornesc de la arhegonii Dan I și Mircea cel Bătrîn.

Cît privește inelul din ciocul pasării nu putem da acum o explicație. Ea trebuie căutată în tradițiile poporului, care au putut lua naștere înainte de întocmirea statului.

de I. Bogdan, *Album paleografic cuprinzînd douăzeci și șase de facsimile de documente românești din sec. XV*, București, 1905, planșa I.

² *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, IV, Sibiu, 1937, p. 222.

³ Ultima ediție, cu literatura precedentă, la G. Gündisch, *op. cit.*, p. 222–225 (nr. 1958–1959), aici cel slav fiind însoțit de traducere germană. Originalele se păstrează la Arhivele Statului – Brașov.

⁴ *Arh. St. Brașov*, nr. 3, I. Bogdan, *op. cit.*, p. 29 (nr. XIII) citise: † YOAN DAN VOEVODA.

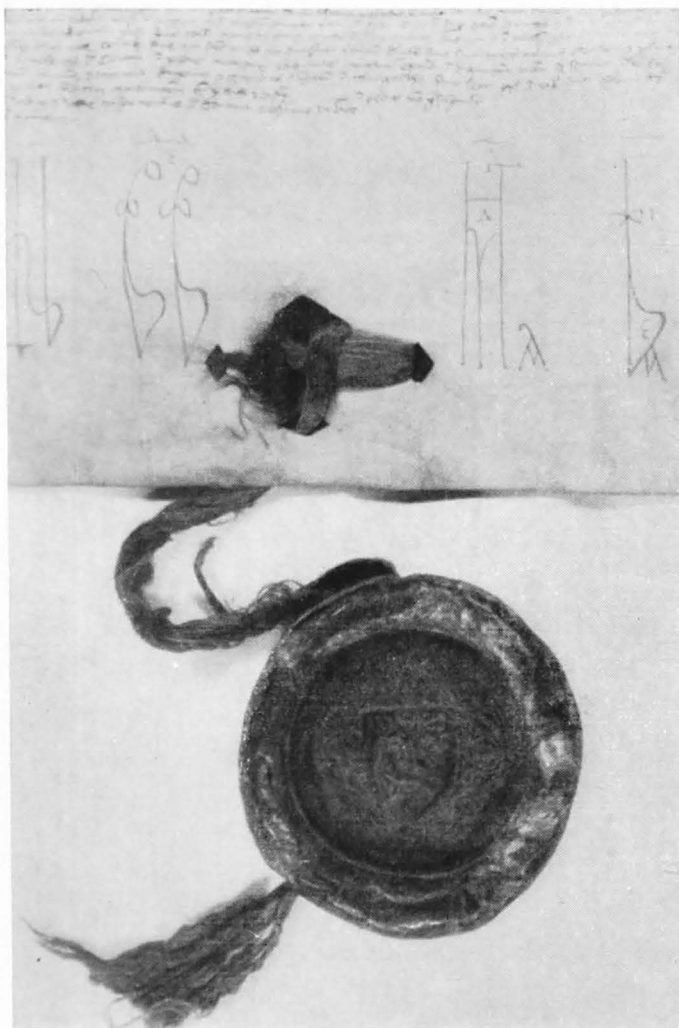


Fig. 1. Privilegiul lui Dan al II-lea pentru braşoveni (1424), însoţit de sigiliul său.

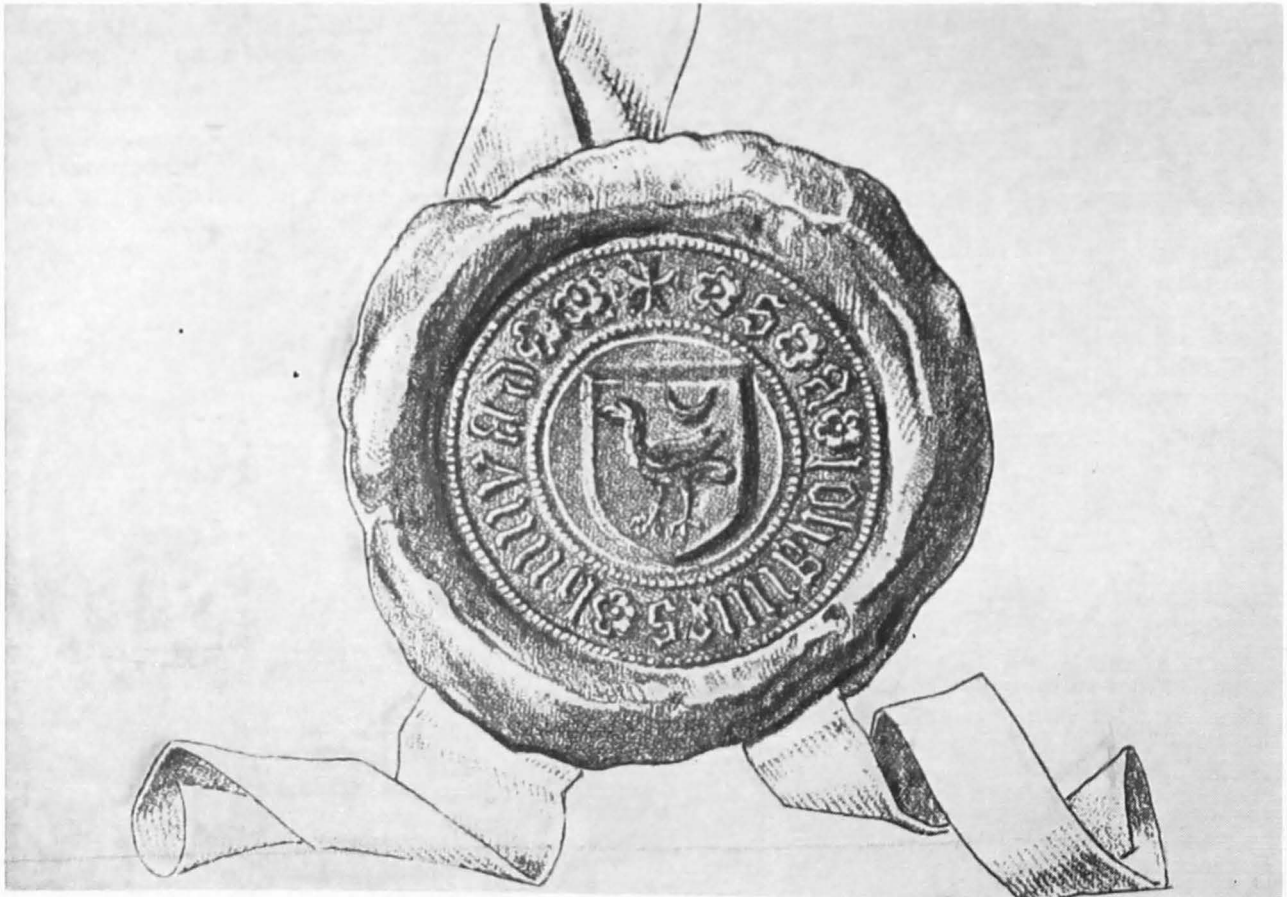


Fig. 2. Sigiliul mare de la privilegiul lui Dan al II-lea către braşoveni (1424).



Fig. 3. a. și b. Sigiliul cel mic al lui Dan al II-lea în fotografie (A) și desen (B).

Fig. 4. Sigiliul lui Iancu de Hunedoara.



2. **Corbul cu inel în cioc al Huniazilor.** Viața și faptele lui Iancu de Hunedoara sînt cunoscute lumii întregi. Nu e necesar să stăruim asupra lor⁵. Amintim numai că în jurul originii neamului său două sînt punctele de vedere la care se raliază istoricii. După unii, Huniazii provin din Țara Românească, iar după alții că ar fi români de origine hațegană. Mărturiile istorice pe care le avem ne fac să credem că primul punct de vedere este mai aproape de adevăr, deși despre începuturi cunoaștem prea puține lucruri certe. Ceea ce este sigur ne arată actul din 1409 octombrie 18 prin care regele Sigismund, pentru merite strălucite, dăruiește lui Voicu „miles aulae“ (fiul lui Șerbu), lui Magas (Mogoș) și Radul frații lui, lui Radul, fratele tatălui său, cum și lui Ioan (Iancu), fiul lui Voicu, posesiunea Hunedoara. Acest Ioan va fi celebrul Iancu de Hunedoara. Domeniul acesta era atît de întins încît nu se poate presupune că putea fi dat unui nobil oarecare. Bonfini însuși recunoaște că părinții lui Iancu nu erau de neam obscur. Către aceasta duce și faptul că Voicu a avut două căsătorii, întâi cu Clara din neamul Szápolya, care făcea parte din marea nobilime a vremii, și al doilea cu Elisabeta de Mursina (Margine) nobilă din Densuș.

Voicu a avut doi fii: Ioan și Iancu, și două fete, Clara și Marina, fără să se știe precis din care soție au rezultat. Iancu a fost sortit unei cariere strălucite prin funcțiile în care a ajuns și prin lupta împotriva avalanșei turcești. Fiul său, Matiaș, va fi magnificul rege al Ungariei.

Nu despre acestea vrem să vorbim, ci despre legendele țesute în jurul nașterii lui Iancu. Una spune că Iancu ar fi chiar fiul natural al regelui — cum dubitativ o spune și Bonfini — apoi împăratul Sigismund, care ar fi dat viitoarei mame, o româncă, un inel de aur care să fie semn de recunoaștere a fiului cînd va fi în vîrstă să-l trimită la curte. După naștere mama s-a căsătorit cu un nobil. Acesta la o vîntătoare, săgetase un corb care luase în cioc inelul cu care se juca micul Iancu. Această legendă excluzînd pe Voicu — atestat documentar ca tată al lui Iancu — rămîne să fie socotită ca o plămuire etiologică. Căci corbul și inelul sînt figuri heraldice a căror realitate nu poate fi contestată. Le poartă atît Iancu de Hunedoara (v. fig. 4,5,6) cît și regele Matiaș (v. fig. 7,8,9,10). Dacă ar fi fost simple ficțiuni, mai ales regele nu le-ar fi dat atîta amploare încît Bonfini a crezut că le poate atribui o origine romană. Prin această vechime însă Bonfini recunoaște originea latină a românilor, din care făcea parte regele însuși.

Stema lui Iancu de Hunedoara a fost fixată printr-o diplomă din 1453 a lui Ladislau Postumul, pe baza unei justificări concrete. În ea figura dominantă este tocmai corbul cu inel. Înlăturînd partea de ficțiune din legenda populară, stema aceasta poate fi explicată istoricește. Voicu sau tatăl său trebuie socotiți ca provenind din boierimea Țării Românești apropiată casei domnitoare. Originea ei am explicat-o mai sus.

Scutul scartelat și înclinat și coiful timbrindu-l în dextra presupun atît vechimea cît și lupta de cruciadă.

3. **Nicolae Olah și neamul său.** O figură de seamă a umanismului din secolul al XVI-lea a fost Nicolae Valahul (Românul) sau cum își zicea el în limba învățaților din vremea aceea, Nicolaus Olahus⁶. Despre acesta, un contemporan al său, umanistul Cynglus, arătîndu-i meritele de protector al literaților și erudiția din cărțile sale, spune că toate acestea sînt „cunoscute și apreciate de toți, fie că ținem seama de familia ta din care se trăgea și strălucitorul rege al Panoniei, Matiaș Corvin, ale cărui merite sînt slăvite pînă la cer, fie că ne gîndim la strălucita ta situație atît eclesiastică, cît și civilă, rămînem încredințați că în vremea noastră nu se poate găsi ceva mai nobil, mai de seamă, mai vrednic de laudă, decît aceste lucruri“ căci „tu ești deopotrivă și istoric și poet plin de podoabe și prea sfînt cap al bisericii și foarte înțelept sfetnic al tronului“.

⁵ Despre Iancu de Hunedoara și despre Corvinești s-a scris o bibliotecă întreagă. Cea mai largă prezentare a epocii la Fraknói Vilmos, *A Hunyadiak és a Jagellók kora (1440–1526)*, Budapest 1896 (*A Magyar nemzet története*, IV, sub redacția lui Szilágyi Sándor). Teodor Popa, *Iancu Corvin de Hunedoara*, Hunedoara, 1928; I. Lupaș, *Voevodul transilvan Ioan Huniade „Fortissimus athleta Christi“*, în „Studii, conferințe și comunicări istorice“ II, Cluj, 1940, p. 79–101. Cu unele revizuirii: Idem, *Der siebenbürgische Woiwoda Johannes Huniades- „fortissimus athleta Christi“*, în *Zur Geschichte der Rumänen*, Sibiu, 1943, p. 134–153. I. Minea, *Vlad Dracul și vremea sa*, „Cercetări istorice“ IV, I, (1928), p. 65–276, cu bibliografie bogată dar de folosit cu control. Camil Mureșan, *Ioan de Hunedoara și vremea sa*. Editura tineretului, 1957, 204 p. (Pagini din istoria patriei).

⁶ Bibliografia veche și nouă privitoare la Nicolae Olahus este foarte bogată, el ocupînd un loc de seamă atît în lucrări speciale cît și generale. Ne mărginim să arătăm ceva numai din preocupările românești. I. Lupaș, *Doi umanisti români în secolul al XVI-lea*. Acad. Rom. Mem. Sect. Ist. s. III, tom. VIII (1927–28), p. 117–145+2 pl. Reproduș, cu unele modificări, în „Anuarul Institutului de istorie națională“, Cluj, IV (1926–1927), p. 337–363, fără pl.; de aci și în *Studii, conferințe și comunicări istorice*, I, București, 1928, p. 89–108, cu pl. dar fără anexe. Idem, *Der erste Humanist aus rumänischen Gebiet, Nikolaus Olahus aus Hermannstadt (1493–1568)*, în „Siebenbürgische Vierteljahrschrift“ LXIII (1940), p. 216–228; reproduș în *Zur Geschichte der Rumänen*, Sibiu, 1943, p. 186–198; rezumat: *Cel dintîi umanist român, Nicolae Olahus din Sibiu (1493–1568)* în „Studii, conferințe și comunicări istorice“, II, Cluj, 1940, p. 151–160. Șt. Bezdechi, *Încercările poetice ale lui Nicolaus Olahus*, „Transilvania“, 1928, martie; Idem, *Nic. Olahus despre români*, ibidem, mai; Idem, *Epitaful lui Erasmus de Nic. Olahus*, ibidem, iulie-august; Idem, *Nicolaus Olah și cultura elenă*, „Societatea de miine“, 1928, mai; Idem, *Familia lui Nicolae Olahus*, „Anuarul Instit. de istorie națională“, V (1928–1930), p. 63–85; Idem, *Poeziile lui Nicolaus Olahus*, în vol. omag. *Fraților Alexandru și Ion I. Lăpedatu*, București, 1936, p. 61–81; Idem, *Nicolaus Olahus, primul umanist de origine română*. Cuvînt înainte de prof. I. Lupaș, Editura RAM., Aninoasa-Gorj (1939), 128 p. (Cuprinde studiile precedente revizuite). Corneliu Albu, *Olahus și Erasmus*, „Magazin Istoric“, I, nr. 4 (1967), p. 23–31.

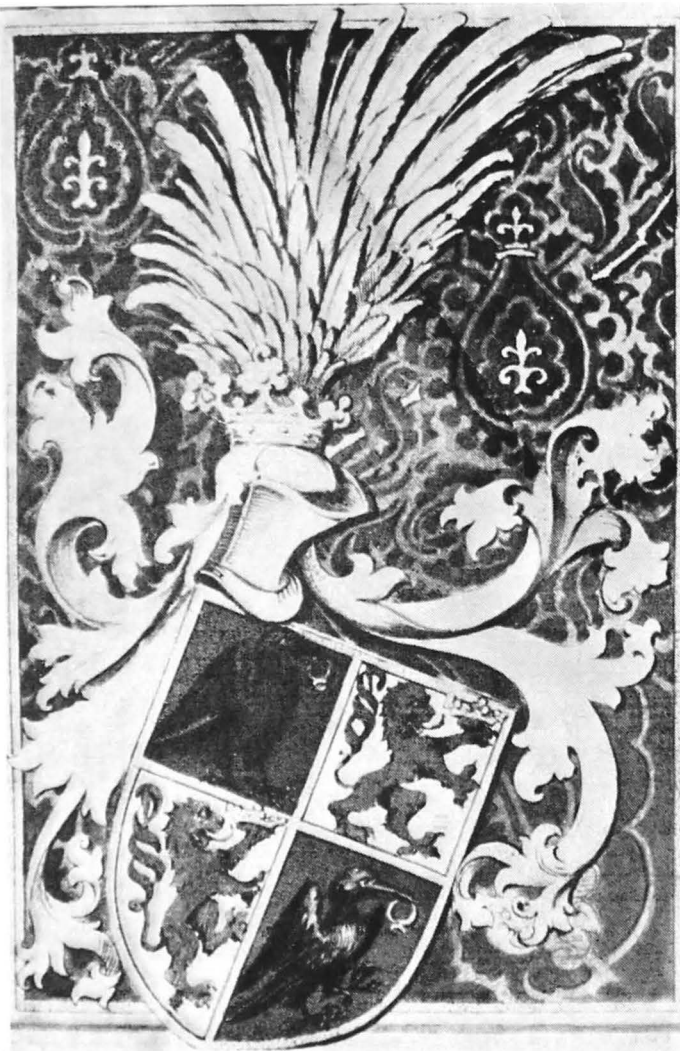


Fig. 6. Stema conferită lui Iancu de Hunedoara, prin diploma din 1453.

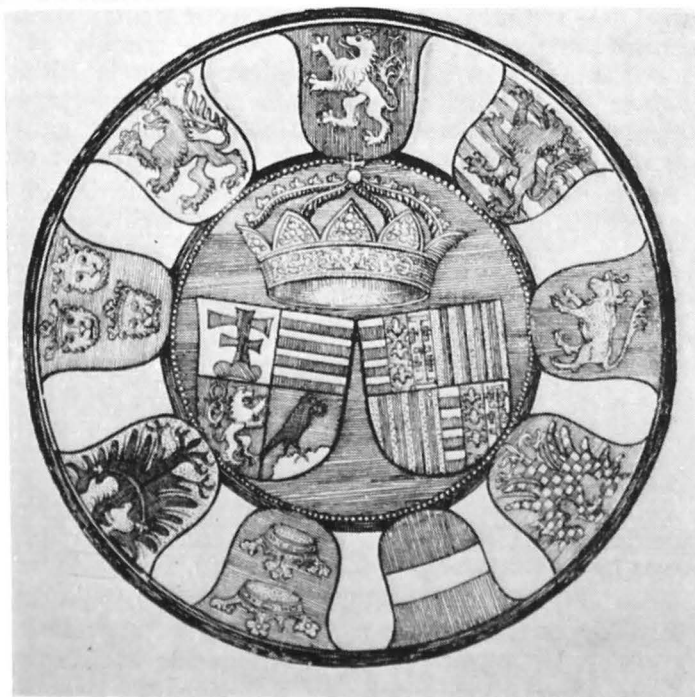


Fig. 9. Stema regelui Matiaș Corvin, după cronica lui Thuróczi de la Augsburg, din 1488.

Cine era acest Nicolae Olah și de unde venea el? Unele informații le putem culege de la el însuși, căci nu s-a rușinat niciodată să-și arate originea și trecutul: „*Maiorum genuit me Transalpina tellus — stemmate praeclaro*“ (Țara de peste munți a străbunilor m-a născut dintr-o viță prea vestită). Țara Românească era pentru el *patria mea paterna* în timp ce în Ungaria „doar oaspe eram“ (*ast hic velut hospes eram*). Aceasta e ideea centrală a mărturisirilor sale și adesea revine asupra ei. Într-o scrisoare spune că-și aduce aminte că tatăl său se născuse din singele lui Dracula, voievodul Valahiei (*Memini ego patrem meum, qui erat ortus ex sanguine Dracula voyvodae Valachiae*), iar în altă parte, vorbind despre Mihnea cel Rău, spune că-i era „apropiat prin sînge poate prin neamul Dăneștilor“ (*Mihne, propinqua nobis junctus sanguinis necessitudine, utpote Danorum gente*), dar în testamentul său din 1564 el arată pe Mihnea ca unchi după tată (patruus), de la care avea un inel cu vultur (?) pe care îl lăsa împăratului Maximilian. În sfîrșit, în diploma de înobilare, împăratul amintește între antecesorii săi și pe Iancu de Hunedoara, tatăl ilustrului rege Matiaș (*inter quos et Ioannes Hunyade, inclyti regis Mathiae pater*). Aici împăratul spune chiar mai mult. Anume că „din informații demne de încredere am cunoscut că tu îți tragi originea din neamul străvechi al voievozilor românilor“ iar tatăl, Ștefan Olah, era chiar din neamul voievozilor Dracula, Mihnea și Mircea (*fide digna relatione edocti sumus, te ab ipsis vetustissimis gentis Valachorum Principibus originem ducere; Patre natus Stephano Olaho vero prestanti... Principes nempe Draculyae, Miychniae, Myrtsche voivodae fuerint*).

Pe lângă aceste informații sporadice din opera lui Nicolae Olah putem culege și altele, care nu ne expun la contradicții. Astfel, bunicul său se numea Manzilla (Măncilă, Mînzilă sau Mașil) de Argeș care s-a căsătorit cu Marina, sora lui Iancu de Hunedoara. Din această căsătorie au rezultat mai mulți copii dintre care pentru doi ne dă și numele: Stanciul și Stoian alias Ștefan. Stanciul are doi fii, Dan și Petru, în timp ce Stoian, căsătorit cu Barbara Hunszar, „m-a născut fii pe mine și pe Matei iar fiice pe Ursula și Elena“ (*Stojan hoc est Stephanus... me et Matthaenum filios, Ursulam et Helenam filias genuit*).

O dată cu aceste informații Nicolae Olah mai arată motivele fugii părintelui săi din Țara Românească. Mai întii spune că Dracul voievod a alungat din țară o parte din Dănești, iar pe alții i-a ucis. Aceasta pe vremea cînd Iancu de Hunedoara era voievod în Transilvania, deci în anii 1441—1445. Totodată mai adaugă, că pe vremea cînd Drăculea a ajuns voievod, a decapitat pe unchiul său Stanciul, în timp ce fratele acestuia „încă băiat“ (*paene puero*) a fugit la regele Matiaș (1458—1490), în a cărui oaste s-a înrolat. Regele a vrut să-l facă domn în Țara Românească dar el, preferînd viața liniștită, nu primește și rămîne la Sibiu unde se și căsătorește, la o vîrstă destul de înaintată.

Cu alt prilej, Nicolae Olah, vorbind despre tatăl său, arată că ostășea sub regele Matiaș (În *Hungaria*, 56, el arată că comiții Ioan Bornemissa și Ambroziu Sarkan *cum patre una sub rege militabant*).

Din alte izvoare istorice știm că pe vremea uneia din căsătoriile lui Matiaș Corvin, Ștefan (Stoian) Olah stringea vite de pe la Secui pentru nunta regelui. Chiar dacă pentru această nuntă admitem data ultimei căsătorii — 1476 — trebuie să credem că Ștefan era atunci un bărbat în toată firea. Iar dacă avem în vedere că pe la 1505 ajunsese jude regal la Orăștie, că la 1520 „era deja girbovit de bătrînețe“ (*senio jam est confectus*) și că la 1522 își făcea testamentul, trebuie să credem că era un om bătrîn. Nu-i cunoaștem anul morții. Deci întrebarea care se pune este să putem deduce timpul cînd s-a născut el și prin urmare și tatăl său Manzilla.

În general, Nicolae Olah era bine informat despre întimplările din Țara Românească. Astfel, știe despre Mihnea cel Rău, „*rudă de aproape cu noi*“, că a fugit la Sibiu cu soția, cu fiul Mircea și cu o fată, pe care mai tîrziu a luat-o de soție voievodul Moldovei, și că a fost ucis de Demetrius Iaxit (i.e. Iacșici), de națiune sîrb (Rascianus). De asemenea cunoaște raporturile existente între turci și boierimea munteană în vremea cînd era el la Bruxelles. Tot atunci era în corespondență cu voievodul Țării Românești Radul de la Targawystya, care nu e altul decît Petru de Argeș, văr după tată (*Hungaria*, 68) „*unchiul său*“ de la care deține informația despre tentativa nereușită de a lua domnia țării, dar la care nu va renunța.

Fîind vorba de trei generații, acestea ar umple o sută de ani. Dar cum perioada de holtei a lui Stoian a fost îndelungată, e de așteptat ca, între nașterea lui și a fiului său Nicolae, să se depășească mult media de 30 ani. Așadar Stoian s-a putut naște înainte de 1450 iar Manzilla, tatăl său, cel puțin pe la 1420. În consecință căsătoria lui Manzilla cu Marina — sora lui Iancu de Hunedoara — a putut avea loc pe vremea uneia din intervențiile ostile ale lui Iancu Huniade împotriva lui Vlad Dracul (1442 sau 1446). Manzilla va fi fost atunci unul din protejații lui Iancu, pe timpul cînd acesta era voievod al Transilvaniei.

Față de puțînatatea izvoarelor istorice referitoare la perioada în care au trăit antecesorii lui Nicolae Olah și ținînd seama de oscilațiile în folosirea termenilor de rudenie a acestuia, este greu să se spună ceva categoric. Totuși există premisele care pot duce la o rezolvare acceptabilă. Înainte de a trece la aceasta mai pot aduce două documente care vin în sprijinul ei.

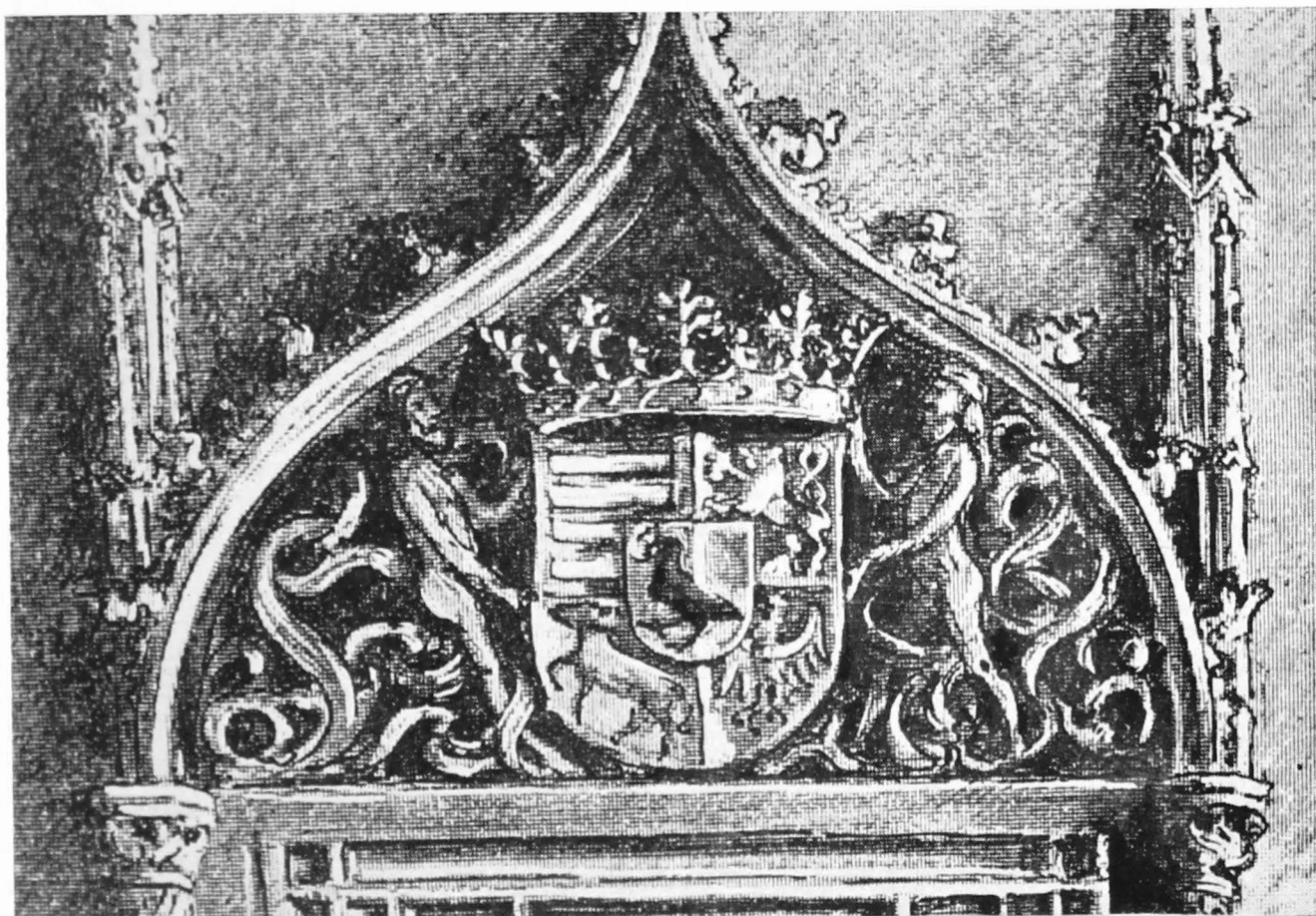


Fig. 10. Stema sculptată a regelui Matiaș Corvin.

Mai întâi este însăși stema lui Nicolae Olah. În insignia de la portretul său din 1560, pe banda scutului heraldic se arată ca figură onorabilă un licorn alergând spre dreapta. Ținând seama de dragonul lui Vlad Dracul, nu încapе nici o îndoială că heraldic aici avem de-a face cu schimbarea unei figuri himerice cu alta. Pentru un ierarh al bisericii dragonul sau dracul nu putea fi o mobilă heraldică.

În al doilea rînd ni se poate îngădui o presupunere. Nicolae Olah spune că bunicul său a avut doi fii pe care îi numește, dar a mai avut și alții, pe care îi trece sub tăcere, fie că nu le-a știut numele, fie din alte motive. Credem că a dat numele numai ale acelor care într-un fel sau altul au fost în legături politice cu Transilvania. Între acești „alții“ poate figura și Radul Mașil șetrar amintit într-o carte din 12 septembrie 1523 a lui Vladislav voievod. Între Manzilla și Mașil identitatea de nume credeam că este evidentă⁷.

În concordanță cu mărturiile istorice arătate pînă acum credem că putem vedea în genitorul comun pe Vlad Dracul. În consecință spița neamului lui Nicolae Olah este cea din schema genealogică alăturată (v. tabela).

Pentru înțelegerea acestei spițe avem de dat unele lămuriri.

Referirea la Dănești și Drăculești și la interminabilele conflicte dintre ei, arată că Nicolae Olah cunoștea bine evenimentele din sinul familiei sale, căci cele două ramuri ale aceleiași familii domnești curg din genitorul comun Radul voievod, tatăl lui Dan I și al lui Mircea cel Bătrîn.

Pe Manzilla, Vlad Dracul îl va fi zămislit în timpul pribegiilor sale în Transilvania și mai departe. Probabil că n-a fost recunoscut de tatăl său ori va fi rămas între străini în vremea cînd acesta ajunsese domn și avea copii legitimi.

⁷ Nu știm pe baza căror documente în *Lista dregătorilor* din S.M.I.M., IV, 1960, p. 569 este trecut în rîndul logofeșilor lui Radu de la Afumați; în documentele citate nu figurează Mașil, iar lista nu cuprinde și șetrarii.



Præsulis effigiem quisquis depinxit OLAHI,
 Vicit Apellæam sedulus arte manum.

Fig. 11. Nicolae Olah, după o lucrare a lui tipărită la Viena în 1560.

1553, în care cinste va rămâne pînă la moarte. În aceste împrejurări a fost și în apropierea marelui împărat Carol Quintul, fratele Mariei și al lui Ferdinand.

Meritele lui Nicolae Olah au fost recunoscute de toți, nu numai prin funcțiunile de încredere care i s-au încredințat, ci și prin onorurile pe care le-a obținut. Astfel regele Ferdinand, acum împărat, în 1558 îi acordă rangul de baron al imperiului, cinste de care nu se bucurase nici un român înaintea lui.

După opinia umaniștilor contemporani, vlăstarul Argeșului nostru era „*optimus et eruditissimus omnium doctorum patronus*“. Această opinie nu e dezmințită prin nimic din tot ce a făcut și creat Nicolae Olahus. A cultivat limba grecească pînă întru atît încît putea să compună și versuri în această limbă. Limba latină îi era familiară și fin nuanțată după cum o dovedește întreaga sa operă păstrată. Prietenie cu numeroși umaniști din acea vreme a avut, între care în primul rînd aceea cu cel mai de seamă dintre ei, Erasmus din Rotterdam (m.1536), care trăia la Basel (Bâle). În sfîrșit, a sprijinit pe oricine a cultivat literele, chiar dacă uneori avea îndoieli despre valoarea literară sau caracterul moral al vreunuia dintre ei. Cel mai pur umanism răsare din fiecare rînd scris de el în proză sau în versuri. „*Cată-n culori mai frumoase a-mbrăca tot ce ceasul din urmă — va fi adus pentr-orice slab și sărman muritor*“ spune el lui Logus, care mai veștejea memoria unuia care fusese executat; deci „*la ce bun pe acest chinuit prin torturi așa crunte — Să-l ocărăști așa crud*“ căci, „*E o cruzime prin vers pe cei fără viață să-i sfișii — Și să mai batjocorești leșu-ngropatului om*“.

Toate acestea arată că Nicolae Olah are dreptul să figureze în templul Muzelor, iar noi să ne mîndrim cu acest vlăstar înstrăinat, dar care nu și-a uitat locurile natale și strămoșii.

Cele scrise mai sus nu au scopul să revendice numai pentru poporul român cele două figuri proeminente care au activat în sinul altor națiuni. Nici să nege drepturile pe care le au asupra lor acele națiuni. Cercetarea vieții lor a fost necesară spre a lămuri — pornind de la o emblemă afișată întîmplător pe un sigiliu — un aspect major dintr-o perioadă mai obscură a istoriei poporului nostru. Apariția corbului cu inel în cioc la Dan al II-lea pune capăt legendelor create în jurul acestei figuri, care devine astfel un alt semn al casei domnitoare din Țara Românească, stabilită la Argeș.

Și corbul Huniazilor este corbul Argeșului, adoptat cînd s-a făcut sciziunea în familia Basarabilor. El a fost folosit de Manzilla de Argeș, soțul Marinei Huniade, de la care a trecut la Mihnea cel Rău, de unde, prin fiul său Mircea, a ajuns și la Petru Șchiopul, domnul Moldovei.

Acestea toate explică apariția corbului în stema Țării Românești. Apărut într-o vreme cînd se vorbea în rebusuri și lumea se înțelegea prin semne heraldice, corbul va dăinui vreme îndelungată înmulțindu-și aplicarea și lărgindu-și conținutul simbolic.

RESUMÉ

L'auteur a eu l'occasion d'étudier les armoiries plutôt insolites d'un sceau de Dan II, voïvode de la Valachie de 1421 à 1431, et de constater qu'ils représentent un corbeau tenant un anneau dans son bec ainsi qu'un arbre a riche couronne. Ce signe héraldique est le symbole de l'autorité sur les contrées de Transilvanie accordées comme fiefs aux princes de la Valachie et connues sous la dénomination de Nova Plantatio. Il s'agissait en réalité d'une juridiction autonome mise sous l'autorité de certains membres de la maison régnante de Valachie. Ces nouvelles armoiries au corbeau ne sont qu'une brisure dans les armoiries de la dynastie des Basarab, qui avaient comme principale figure héraldique le vautour, et elles deviennent pour Dan II des armoiries de prétention.

Neanmoins, ce signe héraldique, le corbeau tenant l'anneau dans son bec, se retrouve sur les armoiries de Ianco de Hunedoara, l'heros de la chrétieneté, et de Matyas Corvin, roi de Hongrie. Les armoiries du sceau de Dan II ont obligé l'auteur à chercher l'explication de cette coïncidence. Celle-ci ne fut pas longue à trouver, vu l'origine roumaine bien connue de Ianco de Hunedoara. Cette origine se trouve à Argeș, c'est-à-dire justement là où fut le berceau de la dynastie des Basarab. Les querelles interdynastiques en Valachie ont obligé maint membre de la famille des Basarab à prendre le chemin de l'exil. Parmi ces émigrants il y eut les ancêtres de Ianco. Son père, Voico, reçut en 1409 une importante donation de la part du roi Sigismond en récompense de remarquables services rendus. Plus tard, Ianco et son fils, le roi Matyas allaient devenir des personnages proéminents de l'histoire universelle.

Un autre personnage important de la vie culturelle et ecclésiastique fut Nicolas Olah, primat de Hongrie, dont d'origine remonte, elle aussi, à Argeș, dans une célèbre famille de Valachie. Lui aussi fut un descendant des Basarab, comme le montrent les témoignages qu'il invoque lui-même et son diplôme d'ennoblissement. Ses ancêtres avaient fui la Valachie à cause de persécutions au sein de la famille régnante.

En conclusion, les armoiries au corbeau tenant un anneau dans son bec furent détachées des armoiries de la maison régnante de Valachie, pour invoquer ses possessions au-delà des montagnes. A l'époque de ses pérégrinations en Transilvanie, Dan II adopta ces armoiries pour exprimer ses revendications. Elles devinrent donc les armoiries d'une branche de la dynastie des Basarab dont faisaient partie tant les ancêtres de Ianco de Hunedoara que ceux de Nicolas Olah. Par la suite, les liens entre ces deux familles furent resserrés par des alliances. Il est donc démontré, à l'aide de l'héraldique, que les familles Huniade et Olah étaient roumaines et originaires de la Valachie.

UN SCULPTOR

ROMÂN

DIN EPOCA

BRÎNCOVENEASCĂ:

LUPU SĂRĂȚAN

PAVEL CHIHAIA



Fig. 1. **Samson și leul.** Stîlp-atlant provenit de la mănăstirea din Rîmnicul Sărat.

În lapidariul Muzeului Mogoșoaia se află un stîlp-atlant, uriaș, reprezentînd un personaj în armură romană, cu lorică metalică și încălțări *caliga*, care încearcă să desfacă fălcile unui leu imobilizat între picioarele sale. Este vorba de scena *Samson și leul* pe care tratatele de iconografie o descriu astfel: „*Prima aventură a lui Samson. Întîlnind un leu care rage pe cîmp, Samson îi deschide botul și i-l frînge, fără armă*”¹.

Sculptura atrage de îndată atenția prin aspectul său masiv, printr-o rigiditate care amintește de unele reprezentări umane din Orientul îndepărtat, dar care — la o analiză mai atentă — nu se datorește unor canoane stilistice ci unei soluții greșite date unei probleme de rezistență arhitectonică, dar și de compoziție artistică. Stîlpul-atlant provine de la mănăstirea Rîmnicul Sărat²;

¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, I, Paris, 1956, p. 236—249. Pentru reprezentările lui Samson în Țările Române, vezi Maria Goleșcu, *Prea puternicul Samson*, în B.C.M.I., XXXIII, fasc. 104, 1940, p. 85—87.

² Primul care semnalează acest monument este arh. G. Sterian, care publică două desene (văzut din profil și din față) în articolul *Arta românească*, în „Arhitectura”, București, 1906, p. 21. N. Iorga îl menționează în *La un vechi vad de vrăsmășie între Romani*, Vălenii de Munte, 1909, p. 14: <din vechile chilii> „a rămas doar « Samson » grosolanul uriaș, care sprijinea odată lărga trapezare și zace acum, rarisimă statuie, în curte...”. N. Ghika-Budești o vede în 1936 în grădina publică din Rîmnicul Sărat (*Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia*, IV, București, 1936, p. 77).

așezat în centrul unei trapeze, susținea, cu capitelul dispus pe umerii săi, bolțile radiale ale unei încăperi poligonale. Personajul biblic Samson, leul dintre picioarele sale și capitelul de pe umeri trebuiau dispuși în așa fel încât să nu depășească cu mult grosimea unui stîlp. Ar fi fost firesc ca atlantul să poarte pe creștet capitelul dar în acest caz mișcarea pe care ar fi făcut-o pentru a imobiliza fălcile leului ar fi părut nefirească. Sculptorul a preferat să-l reprezinte cu capitelul între umeri și cu capul plecat înainte, în direcția jumătății superioare a trupului. De fapt, în uriașul Samson acționează două linii de forță contrarii: cea statică, verticală, care îi permitea să susțină bolțile și cea dinamică, orizontală, care îl ajută să țină deschise fălcile leului.

Este evident că în cazul de față sculptorul a încercat să înscrie pe verticală un grup care solici-ta desfășurarea pe orizontală, așa cum ne putem da seama privind diferitele reprezentări ale acestei teme, în care Samson apare plecat pe coama leului, tocmai pentru a-și stimula puterea mâinilor prin avîntul întregului trup³. Convertirea spre verticală a acestei teme pe care o găsim de obicei desfășurîndu-se orizontal a fost desigur impusă de funcția arhitectonică a atlantului, susținător al bolților. Artistul nu a reușit să traducă sculptural, respectînd condițiile de verticalitate ale stil-pului, o compoziție grafică și rezultatul acestui compromis este aspectul greoi al lucrării.

Experiența rămîne însă excepțional de interesantă vădînd curajul și inventivitatea artiștilor noștri medievali și explicînd transpunerile și inovațiile creatoare care au generat forme superioare de artă.

Într-un studiu recent⁴ s-a arătat că sculptorii de portaluri din epoca brîncovenească s-au inspirat din gravuri pe care le-au transpus în piatră. Desigur tot o gravură a condus și dalta sculptorului din Rîmnicul Sărat, deoarece un model în piatră i-ar fi oferit și soluțiile compoziționale care îi lipsesc.

După costumul personajului deducem că gravura în care sculptorul a aflat reprezentată scena luptei lui Samson cu leul era o lucrare occidentală. Ea nu poate fi datată deoarece în gravuri Samson apare înveșmîntat în armură romană, cunoscută de la apariția tiparului⁵ pînă în secolul al XIX-lea⁶. O miniatură reprezentînd pe „*Samson tarele*”⁶ este executată de Constantin Săidăcarul la 1758 într-un cronograf român ilustrat⁷. Nu este exclus — avînd în vedere frecvența circulației cărților religioase rusești în a doua jumătate a secolului al XVII-lea⁸ — ca gravura care a reprezentat lupta dintre Samson și leu să fi aparținut unei tipărituri rusești cu ilustrații de influență occidentală⁹. În caietul de modele al zugravului Avram de la Tîrgoviște¹⁰ găsim o astfel de gravură detașată dintr-o *Biblie* rusească. Dacă nu putem preciza originea și autorul gravurii care a inspirat uriașul stîlp-atlant care se află în prezent în Muzeul Mogoșoaia, în schimb putem să aflăm numele și locul activității sculptorului care a făurit-o.

În Muzeul Institutului de arheologie al Republicii Socialiste România se află o consolă puțin obișnuită a cărei identitate se pierduse, avînd sculptată pe ea un chip omenesc. Datorită unui desen executat de D.D. Butculescu reprezentînd această consolă și a mențiunii că ea se afla „în zidu de sub foisorul mînăstirii < Cîmpulung >, din dreapta clopotniței”¹¹, am putut preciza că piesa a aparținut „casei domnești” de la mănăstirea Negru Vodă din Cîmpulung (Muscel). Ea a fost adusă în București la fostul Muzeu național de antichități, împreună cu două relie-furi plate, reprezentînd doi lei, de către Gr. Tocilescu¹².

Chipul sculptat pe consola care sprijinea una dintre nervurile bolții trapezei este al unui călugăr cu comănac. Ca și la Rîmnicul Sărat, meșterul a împodobit elementul de susținere a bolților — în cazul mănăstirii din Rîmnic un stîlp central, în cel al mănăstirii cîmpulungene o consolă — cu o reprezentare umană, decorație arhitecturală puțin obișnuită pentru Țara Românească de la sfîrșitul secolului al XVII-lea sau de la începutul celui următor, care vădește, prin însăși raritatea ei, mina aceluiași sculptor. Dacă pentru materializarea episodului lui Samson el a avut o gravură, se pare că pentru chipul din Cîmpulung a pornit de la un model viu, de la capul unui călugăr, al unuia dintre cei care îl înconjurau. Consola ar constitui, prin urmare, unul dintre cele mai vechi portrete în „ronde bosse”, păstrate din Țara Românească.

Asemănarea dintre atlantul din Rîmnicul Sărat și consola antropomorfică din Cîmpulung ne apare și mai evidentă dacă considerăm caracteristicile acestor lucrări. Atît capul lui Samson cît

³ Louis Réau, *loc. cit.*; A. Pigler, *Barockthemen*, I, Budapesta, 1956, p. 121.

⁴ Teodora Voinescu, *Observații asupra stilului brîncovenes: portalul, comunicare ținută la Sesiunea de comunicări a Sectorului de Artă veche românească de la Institutul de istoria artei, din martie 1967.*

⁵ Vezi o reprezentare asemănătoare a lui Samson (luptînd însă cu falca de măgar) din 1559 în *Biblia* lui Martin Luther, ed. Wittenberg, 1603, p. 335.

⁶ Louis Réau, *loc. cit.*

⁷ I. Barnea, *Un cronograf român ilustrat din secolul al XVIII-lea*, în S.C.I.A., anul VII, 2, 1960, p. 185.

⁸ Damian P. Bogdan, *Cărți rusești în Țara Românească sub Constantin Brîncoveanu*, în B.O.R., LXXIV (1956), nr. 6-7, p. 543.

⁹ Problema gravurilor din secolul al XVIII-lea, de influență occidentală venite prin tipografi ucrainieni, la N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, II, București, 1942, p. 98-99.

¹⁰ Bibl. Acad. R.S.R., Ms. rom. 4 602, f. 124.

¹¹ *Ibid.*, Achiziții noi.

¹² Pavel Chihaiia, *Etape de construcție în incinta mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung Muscel*, în S.C.I.A., VIII (1961), nr. 1, p. 213, nota 7.

Fig. 2. Samson și leul. Detaliu.



Fig. 3. Consolă antropomorfică provenită de la mănăstirea Negru Vodă din Cimpulung Muscel.

și portretul călugărului sînt tratate în planuri mari, cu neglijarea detaliilor, cu o tehnică simplificată, care le imprimă însă forță și o expresivitate remarcabilă.

Consola poartă o inscripție dispusă pe reprezentarea comănacului, pe două rînduri. Pe cel superior citim: „1712 <7220>“¹³, iar pe cel inferior: „GRE“¹⁴. Comparînd această inscripție cu cele săpate în volumenele ținute în etichete anterioare de cei doi lei, proveniți de la aceeași mănăstire: „Grigorie ucenic cozian i Lupul Sărățan ispravnic, leat <7220>“ și „Mihail ig<umen> ispravnic cozian, leat <7220> ANO C<RIST> I. 1712“¹⁵, remarcăm faptul că literele „GRE“ reprezintă prescurtarea numelui G<rigori>e, tot astfel cum primele două litere sînt menținute la cuvîntul „ig<umen>“ și prima și ultima literă la „C<RIST>i“¹⁶.

Inscripția de pe consolă se referă așadar la ispravnicul Grigorie, călugăr (după cum îl arată și numele) la mănăstirea Cozia. El era ucenic, adică învățăcel al egumenului mănăstirii Cîmpulung, Mihail, care fusese însă anterior egumen al Coziei¹³, mutat la Cîmpulung datorită tocmai meritelor sale gospodărești¹⁴. Este probabil ca ucenicul lui Mihail, călugărul Grigorie, să fi făcut sculptură: el îl va fi ajutat pe Lupu să rezolve multe îndatoriri ale lucrărilor în piatră. Inscripțiile de pe volumenele ținute de cei doi lei au fost repetate, cu contragerile impuse de îngustimea sculpturilor, pe consolele din trapeză, din care nu ni s-a păstrat decît un singur exemplar, cea care consemna numele sculptorului Grigorie.

Dar dacă atît Mihail, egumenul cozian, cît și ucenicul său Grigorie, din aceeași mănăstire, sînt în mod evident călugări, cel de-al treilea, ispravnic Lupu Sărățan (din Rîmnicul Sărat) este un laic, un meșter care a colaborat cu ceilalți doi ispravnici pentru a supraveghea și executa lucrările de sculptură. Numele acestui sculptor român din Rîmnic, înscris pe o lucrare de a sa din Cîmpulung, ne dă cheia asemănării unor lucrări atît de neobișnuite în epocă cum sînt stîlpul-atlant din Rîmnic și consola antropomorfică din Cîmpulung.

Încă din 1915, Al. Zagoritz¹⁵ remarcase o strînsă asemănare între doi baluștrii ornamentali aflați în incinta bisericii Bărăția din Cîmpulung și două piese asemănătoare care împodobesc portalul bisericii mănăstirii din Rîmnicul Sărat. Nu se știa însă că același sculptor, Lupu Sărățan, care a avut desigur o echipă proprie, cu calfe avansate și lucrători, pe care o conducea ca ispravnic, dîndu-și în vileag identitatea pe volumul ținut de leul de piatră din Cîmpulung, a inițiat aceste sculpturi.

Dar asemănarea lucrărilor din Cîmpulung cu cele din Rîmnic nu se oprește aci. Pentru a o putea stabili și totodată a ne da seama de calitatea și amploarea lucrărilor echipei meșterului Lupu este necesară o întregă inventariere a pietrelor sculptate din incinta mănăstirii Negru Vodă și cea a Bărăției din Cîmpulung.

Cele două reliefuri plate, reprezentînd doi lei care poartă în etichete anterioare volumenele cu inscripții (în prezent în lapidariul Muzeului Mogoșoaia), seamănă cu reliefurile din partea inferioară a portalului bisericii mănăstirii din Rîmnicul Sărat, simbolul evanghelistului Marcu, care poartă obișnuitul volum, de mai mici dimensiuni, pe care se poate distinge data 17. . .

Leii de piatră din Cîmpulung erau încastrați la nordul și sudul clopotniței, adică în zidul casei domnești (cel care poartă inscripția ispravnicilor Grigorie și Lupu) și în zidul de incintă (cu inscripția egumenului Mihail). Casa domnească, înălțată inițial de către Matei Basarab¹⁶, este reconstruită de către egumenul Mihail, din inițiativa lui Constantin Brîncoveanu, cu care prilej se încastrează cele două reliefuri cu lei (egumenul Mihail reconstruiește și zidul incintei)¹⁷, consolele antropomorfe, din care ni s-a păstrat una singură, precum și coloanele unui frumos foșor. Se mai păstrează încă în lapidariul Muzeului regional un fus de coloană¹⁸, înalt de 1,55 m, cu diametrul inferior de 0,33 m și cel superior de 0,29 m, precum și baza acestei coloane¹⁹, a cărei latură superioară măsoară 0,35 m și cea inferioară 0,58 m. Una dintre laturile bazei este profilată numai jumătate, permițîndu-ne să deducem că ele erau legate de un parapet scund și că piesa respectivă se afla în stînga intrării. Tot în foșor se aflau două mici pedestale cu latura superioară de 0,34 m, cea inferioară de 0,30 m și înălțimea de 0,38 m²⁰.

Ornamentele acestor sculpturi arhitectonice se leagă de motivele, datînd din aceeași epocă, pe care le constatăm la capetele (aparținînd pridvorului bisericii catolice și foșorului casei parohiale) aflate în incinta Bărăției din același oraș: aceleași nervuri marcate cu „perle“, aceleași „ove“ la abacă²¹.

În lapidariul Muzeului regional din Cîmpulung se păstrează trei capitelluri de epocă brîncovenească²², cu diametrul anetei de 0,40 m, cu latura bazei de 0,52 m, avînd ca ornament două

¹³ *Ibid.* p. 213, nota 1.

¹⁴ Vezi *Hrisovul*, VI (1946), p. 77.

¹⁵ Al. M. Zagoritz, *Pietre părăsite*, în B.C.M.I., VIII, 1915, p. 133, fig. 2, 3 și 4.

¹⁶ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, 1965, p. 123.

¹⁷ Pavel Chihaița, *op. cit.*, p. 212 și 213.

¹⁸ Al. M. Zagoritz, *op. cit.*, p. 184, și fig. 8, p. 185.

¹⁹ *Ibid.*, p. 184 și fig. 6, p. 184.

²⁰ *Ibid.*, p. 185 și fig. 9-10, p. 185.

²¹ Compară *ibid.*, fig. 1, p. 182, cu fig. 8, 9 și 10, p. 185.

²² *Ibid.*, p. 183-184 și fig. 5, p. 184.



Fig. 4. Placă cu inscripție provenită de la mănăstirea Negru Vodă din Cîmpulung Muscel.

Fig. 5. Capitel provenit de la pridvorul bisericii Negru Vodă din Cîmpulung Muscel.



registre cu frunze de acant (un al patrulea capitel, de aceleași dimensiuni, tăiat pe toate laturile, are sculptată numai una dintre ele, lucrarea fiind, în mod evident abandonată înainte de a fi terminată)²³. Timpul ne-a cruțat, de asemenea, trei baze de coloane²⁴ (cu latura bazei mici de 0,44 m, iar cea a bazei mari 0,58 m, aceeași dimensiune ca a laturii bazelor mari de la coloanele foisorului, vădind aceiași meșteri) corespunzând dimensiunilor acestor capiteli. Apoi două capiteli, cu același diametru de 0,40 m, care au încoronat două coloane angajate (subliniem că unul dintre aceste semicapiteli prezintă partea care urma să fie angajată în zidărie tăiată și fățuită, iar celălalt grosolan cioplită).

Aceste capiteli și baze de mari proporții provin de la un pridvor al bisericii care a avut, probabil, patru coloane întregi și două angajate.

Comparația capiteliilor lucrate pentru pridvorul bisericii din Cimpulung cu cele de la coloanele care despart naosul de pronaosul bisericii mănăstirii din Rîmnicul Sărat²⁵ ne relevă o asemănare evidentă (cu excepția faptului că ultimele sînt înscrise pe trei registre). Volutele frunzelor de colț, îngemănarea frunzelor de mijloc, abaca și aneleta sînt aceleași.

Aceasta nu înseamnă că un singur meșter, Lupu Sărățan, a executat sculpturile pe care le constatăm la mănăstirea din Rîmnicul Sărat, precum și la mănăstirea și Bărăția din Cimpulung. El a avut o echipă numeroasă de meșteri și calfe, care lucrau aceste sculpturi după un repertoriu variat de forme ornamentale. Așa ne explicăm bogăția de motive ale pieselor pe care le-am trecut în revistă. Fiecare edificiu din Cimpulung, de pildă, înfrumusețat de ei cu o colonadă, prezenta un alt tip de capitel, încadrat, evident, în coordonatele stilistice ale epocii.

Desigur însă că sculptarea animalelor sau a reprezentărilor umane este opera acestui iscusit meșter, care a depășit rutina de lucru a echipei sale, încercînd să dea viață unor forme mai puțin obișnuite în repertoriul sculpturii arhitecturale din Țara Românească, dar care anunțau în plastică zorii renașterii ei spirituale. Trebuie să vedem în Lupu Sărățan pe autorul lui Samson și a simbolurilor evangheliștilor din Rîmnicul Sărat, precum și a consolei și leilor din Cimpulung.

Epoca de mari prefaceri a voievodului Constantin Brîncoveanu prezintă și în semnificativa îngemănare a caracterelor chirilice cu cele latine, precum și a anului bizantin cu cel occidental din inscripții se oglindește și în acest efort de reprezentare în piatră a chipului uman, evitat de biserica răsăriteană, de organizare și armonizare a volumelor, de transpunere în universul tridimensional a unor reprezentări de pe suprafețe. Experiențele plastice ale meșterului Lupu Sărățan marchează, în realitate începuturile sculpturii în „ronde bosse“ din Țara Românească.

Identificarea acestui artist, care în fruntea unei echipe de meșteri români lucrează în orașe îndepărtate de atelierul lor din Rîmnicul Sărat, ne încredințează că ipoteza meșterilor de import (ca, de pildă, neverosimilul italian „Mira“)²⁶ nu are temeii. Desigur că echipa lui Lupu Sărățan sau meșteri din același mediu au lucrat sculpturile în piatră ale celorlalte ctitorii ale familiei spătarului Mihai Cantacuzino de la Colțea, Fundenii Doamnei, Sinaia, Bordești și Berca, înrudite îndeaproape cu lucrările din Rîmnicul Sărat și Cimpulung. Activitatea importantului centru de meșteri pietrari din Rîmnicul Sărat merită a fi pusă în lumină și cercetată mai îndeaproape.

²³ Un al cincilea capitel, cu latura suprafeței superioare de 0,54 m, care se deosebește de celelalte atît prin lipsa anetei, cît și prin ornamentica sa mai încărcată (frunzele de acant dispuse pe trei registre, apoi formînd o rozetă între volute) aparține bisericii bolniței și a fost executat la construirea acesteia, în 1718. Pridvorul bolniței este vizibil într-un desen a lui Carol Begeanu. (Pavel Chihaiia, *op. cit.*, p. 209 și fig. 2, p. 211).

²⁴ Al. M. Zagoritz, *op. cit.*, p. 184 și fig. 7, p. 184. Dimensiunea laturii suprafeței superioare din desen este greșită. În text este cea corectă.

²⁵ Vezi N. Ghika-Budești, *op. cit.*, pl. CCLXXXIV, fig. 476 și 477.

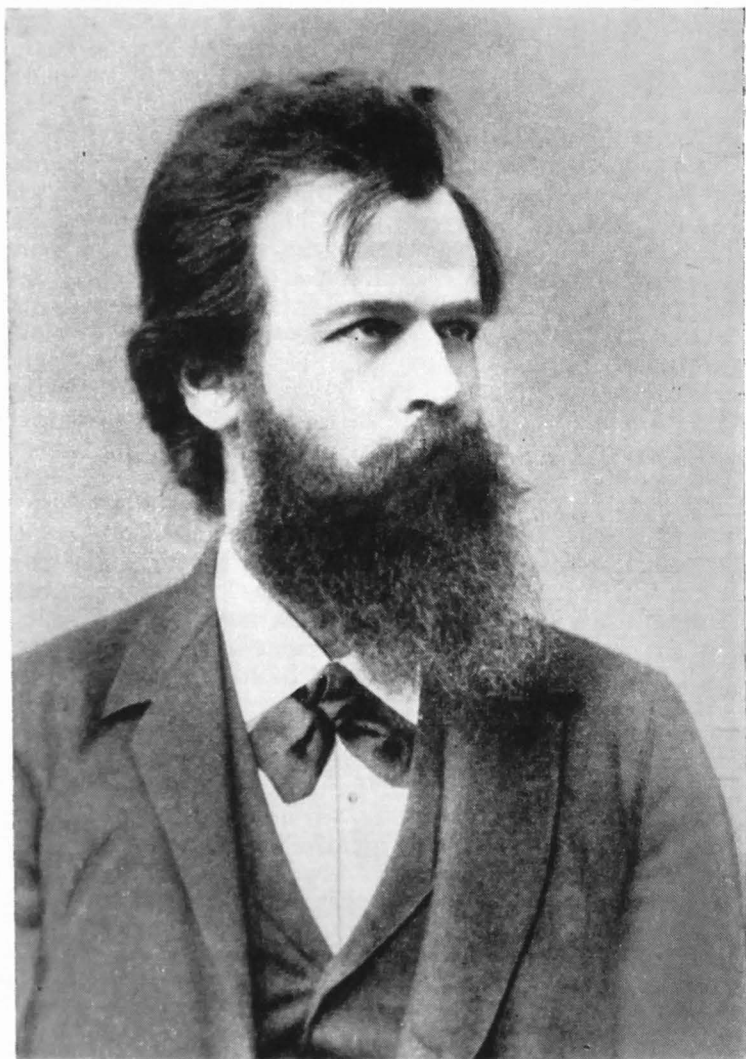
²⁶ V. Drăghiceanu, *Mănăstirea Bordești, Rîmnicul Sărat*, în B.C.M.I., VII (1915), p. 48. Este foarte puțin probabil ca numele meșterului să se afle lîngă numele ctitorului. Nu este oare vorba de mențiunea slavonă a anului bizantin „от быша мѣра“ („de la întemeierea lumii“) ?

РЕЗЮМЕ

В лapidарнуме музея в Могошоае находится каменный столб — «атлант» с конца XVII-го века, происходящий из монастыря в г. Рымнику Сэрат и изображающий Самсона борющегося со львом. Сравнивая эту работу с антропоморфической консолью, находящуюся в Национальном музее древностей Академии Социалистической Республики Румынии и с другими архитектурными скульптурами из монастыря Негру Водэ в г. Кымпуну-Лунг Мусчел автору удалось установить личность создателя этих работ, Лупу Сэрэдану, который около 1700 года создал вместе с руководимой им группой мастеров ряд скульптур в городах Рымнику Сэрат и Кымпуну Лунг Мусчел. Таким образом обнаруживается факт, что мастера, создавшие порталы церквей построенных членами семьи Кантакузино около 1700 года, были румынами.

RÉSUMÉ

Au lapidaire du Musée de Mogoșoaia il y a un pilier-atlante en pierre, représentant Samson luttant avec le lion, atlante qui provient du monastère de Rîmnicu-Sărat et date de la fin du XVII-e siècle. Comparant cette œuvre avec une console anthropomorphe du Musée de l'Institut d'Archéologie de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et avec d'autres sculptures architecturales du monastère Negru-Vodă de Cimpulung-Muscel, l'auteur a réussi à identifier l'auteur de ces œuvres en la personne de Lupu Sărățan qui, avec son équipe avait réalisé aux environs de l'année 1700 une série de sculptures à Rîmnicul Sărat et à Cimpulung Muscel. Il s'avère ainsi que les maîtres qui ont sculpté les portails des églises érigées par les Cantacuzènes aux environs de 1700 furent des Roumains.



CARL F. JICKELI
(1850–1925)

HANS PLATTNER

Carl F. Jickeli s-a născut în anul 1850, la Sibiu. După terminarea a patru clase gimnaziale este pus să lucreze în prăvălia tatălui ca ucenic, unde însă îndeplinește sarcinile fără prea multă trageră de inimă. Fiind un pasionat iubitor al naturii, tânărul Jickeli se dezvoltă sub influența naturalistului sibian dr. E. A. Bielz și culege din diferite părți ale Ardealului un număr mare de moluște. Învingând o serie de greutăți familiale și materiale, Carl F. Jickeli întreprinde între anii 1870–1871, la vârsta de numai 20 de ani, o expediție științifică la Marea Roșie. El pornește de la Triest, întâi la Alexandria, apoi la Suez și Massaua în Etiopia. De aici are ocazia să întreprindă o călătorie aventuroasă de explorator în interiorul Abisiniei, în care trece prin localitățile Keren, Scherit, în munții Enjebal și Begla, întorcându-se pe urmă din nou la Massaua. De asemenea, cercetează fauna malacologică a insulelor Tau-el-hud, Schech Said (lingă Massaua) și Dahlak, situate în Marea Roșie. În tot acest timp, el adună un bogat material de moluște pe care-l prelucrează, după întoarcere, la Berlin, cu ajutorul unor specialiști cunoscuți în problemele de malacologie ca E. V. Martens, S. Clessin, W. Dunker, G. Schako etc. Luând hotărârea de a renunța la meseria de comerciant, la vârsta de 29 de ani, Jickeli obține la Frankfurt pe Main diploma de bacalaureat și începe studiile universitare la Würzburg, Graz și Heidelberg. După susținerea tezei de doctorat, Jickeli își completează cunoștințele la Heidelberg sub îndrumarea lui O. Butschli și C. Gegenbauer. În 1883/84 este asistentul lui E. Haeckel la Jena. În anul 1885 cedează însă insistențelor bătrînului său tată, renunță la cariera universitară și se întoarce la Sibiu unde preia conducerea prăvăliei. Cu toate acestea, Jickeli își continuă studiile în domeniul științelor

naturii, iar în anul 1898, după moartea lui E. A. Bielz, este ales președintele Societății Transilvănene de Științe Naturale din Sibiu. În această funcție, Jickeli conduce societatea naturalistilor ardeleni și muzeul lor de științe naturale din Sibiu cu multă pricepere și competență, timp de 27 de ani. În anul 1925, în vîrstă de 75 de ani, dr. Carl F. Jickeli moare la Sibiu.

În prima perioadă a activității sale științifice, Jickeli este preocupat în special de sistematica moluștelor. Între anii 1869—1882 publică 16 lucrări științifice (1) fiind considerat ca unul din cei mai valoroși specialiști în domeniul acestui grup de nevertebrate. Dovada acestui fapt sînt nu numai o serie de specii de moluște denumite în cinstea lui, cum sînt *Limax Jickeli* Heyn., *Vitrina Jickeli* Krauss., *Alopiopsis occidentalis Jickeli* Kimak., *Daudebardia Jickeli* Kimak., *Vitreola Jickeli* Clessin., ci și cele 49 de specii noi descrise de el pentru știință (3). Cităm cîteva: *Vitrina helicoidea* Jick., *Microcystis abyssinica* Jick., *Helix Brucei* Jick., *Pupa imbricata* Jick., *Subulina variabilis* Jick., *Laemodonta oblonga* Jick., *Truncatella semicostulata* Jick., *Planorbis Paeteli* Jick., *Spatha Lepsii* Jick., *Unio aeneus* Jick., *Cyclas Hartmanni* Jick. etc. În perioada următoare, cuprinsă între anii 1882—1889, Jickeli se ocupă mai mult de studiul infuzorilor, polipilor și echinodermelor, publicînd 9 lucrări de anatomie și fiziologie asupra acestor nevertebrate (1). Întors la Sibiu, Jickeli începe să interpreteze faptele și fenomenele cercetate pe baza darwinismului de nuanță haeckeliană. În această ultimă perioadă a activității sale științifice (1902—1924), el publică încă 9 lucrări deosebit de valoroase, ajungînd după studii minuțioase și îndelungate asupra fiziologiei, histologiei și biologiei animalelor inferioare la o concepție proprie despre evoluție (4,5). Pentru a o schița, ne vom servi de un studiu competent al prof. dr. V. Preda și prof. dr. V. Bologa (I.M.F.- Cluj) cu privire la viața și activitatea dr. Carl F. Jickeli (6), cît și de un rezumat publicat în lucrarea prof. dr. N. Botnariuc despre istoria biologiei generale (2).

La baza concepției despre evoluție a lui Jickeli stau două principii — care sînt totodată proprietăți ale materiei în mișcare: trecerea de la stabil la instabil — *tendința spre instabilitate* — și de la instabil la stabil — *tendința spre stabilitate*, care stă la baza eredității. Instabilitatea (variabilitatea) este determinată de imperfecțiunea metabolismului, imperfecțiune care constă în predominarea frecventă a dezasiimilației asupra asimilației. Imperfecțiunea metabolismului dă naștere la variație, duce la zdruncinarea echilibrului biologic inițial. Intervine apoi ca o contrabalansare tendința spre stabilitate, proprie numai ființelor vii, care duce la crearea unui echilibru biologic nou, în care substanța vie însă nu mai este exact aceeași ca înainte: cum orice variație este o tulburare definitivă în organizare, ea este considerată de Jickeli ca un proces patologic. Cînd asimilația nu mai poate ține pas cu dezasiimilația, echilibrul biologic nou nu poate fi restabilit: intervine moartea. Evoluția se săvîrșește astfel prin treceri de la stabilitate la instabilitate și apoi iar la stabilitate. În urma permanentelor imperfecțiuni ale metabolismului, se acumulează micile variațiuni asupra cărora acționează selecția naturală. Distrugerea provocată de imperfecțiunea metabolismului dă, în permanență, un impuls la neformare, explicîndu-se astfel înlocuirea unui organ printr-o structură morfologică nouă, dar care păstrează vechea funcțiune în filogeneză. Supraviețuirea celui mai apt, izbînda în lupta pentru existență, se datorește predominării stabilității metabolice. Imperfecțiunea metabolismului și tendința la stabilitate — după concepția lui Carl F. Jickeli sînt deci principii fundamentale care acționează în geneza și dispariția speciilor. Cum imperfecțiunea metabolismului produce variația, care este un proces patologic, evoluția apare ca o patogeneză.

Deși teoria dr. Carl F. Jickeli este predominant materialist-mecanicistă, în unele puncte ea rupe cu mecanicismul, acceptînd ideea mișcării și dezvoltării materiei precum și a luptei contrariilor. Studiul amintit mai sus (6) se încheie cu următoarea apreciere... « *privind retrospectiv gîndirea evoluționistă a lui Carl F. Jickeli, putem să constatăm că, în ciuda lipsurilor ei, ea este reconsiderată și așezată la locul de cinste care i se cuvine în istoria biologiei moderne* ». Într-adevăr, dr. Carl F. Jickeli, cel mai de seamă biolog evoluționist ardelenian pînă la primul război mondial, nu a fost numai un simplu propagandist al evoluționismului, ci prin aportul unor idei originale ocupă o poziție precisă în istoria biologiei postdarwiniste.

Cu un an înaintea morții sale, dr. Carl F. Jickeli donează colecția sa valoroasă de moluște muzeului Societății Transilvănene de Științe Naturale din Sibiu. Colecția (20 000 de exemplare repartizate în 1821 de specii, respectiv 186 de genuri) cuprinde moluște terestre, marine și de apă dulce, în marea lor majoritate colectate personal în Transilvania, Marea Roșie și Abisinia. Numărul exemplarelor colecției de malacologie (care se ridică astăzi la 207 000), creștea astfel, în anul 1924, deodată, la dublu, adică la 40 000 de piese.

BIBLIOGRAFIE

1. Bielz J., 1926 — Dr. Carl Friedrich Jickeli (1850—1925) *Archiv für Molluskenkunde*, LVIII, p. 1—8.
2. Botnariuc N., 1961 — Din istoria biologiei generale. Ed. științifică, București.
3. Jickeli C. F., 1874 — Fauna der Land-und Süswasser-Mollusken Nord-Ost-Afrika's. Nova acta der kgl. Leop. — Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher, Dresden, XXXVII, 1.
4. Jickeli C. F., 1902 — Die Unvollkommenheit des Stoffwechsels. Berlin.
5. Jickeli C. F., 1924 — Pathogenesis, Berlin.
6. Preda V., Bologa V., 1959 — Concepțiile despre evoluție ale naturalistului sibiian dr. Carl Friedrich Jickeli (1850—1925). Acad. R.P.R., „Cercetări filozofice“, 6, an. VI, p. 153—170, București

PRELIMINARIILE LA ORGANIZAREA MUZEULUI DE ARTĂ POPULARĂ AL R. S. ROMÂNIA

DR. TANCREDE BĂNĂȚEANU, MIRCEA DUMITRESCU

În urma cercetării documentelor aflate la Arhivele Statului din București, privitoare la începuturile organizării unor colecții de artă populară, s-a putut ajunge la unele concluzii care vin să completeze studiile făcute pînă acum în direcția elucidării problemelor legate de istoricul Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România.

În anul 1864 este reorganizat Muzeul de Antichități, rod al activității entuziaste a unor oameni de mare cultură, pionieri ai arheologiei românești. În actele din 1871 privitoare la acest muzeu, întîlnim primele mențiuni despre stringerea, este adevărat mai mult sporadică la început, a unor obiecte de artă populară, care intrau într-o colecție de stat.

Urmînd să revenim, mai jos, asupra activității Muzeului de Antichități în domeniul ce ne interesează, ne oprim asupra Muzeului Papazoglu, în care obiectele de artă populară aveau o pondere însemnată și în legătură cu care datele de care dispunem sînt mai vechi.

Înființat în anul 1865, acest muzeu cuprinde, pe lîngă obiecte de interes etnografic, și materiale arheologice, minerale, plante. Colecția colonelului Papazoglu era împărțită în douăzeci de teme: una dintre ele, cea intitulată „Diferite rarități de manufacturi și țesături din România” cuprinde 35 obiecte, printre care: obiecte de lemn, port, instrumente muzicale etc. Este adevărat că în această categorie mai intrau și piese fără nici o legătură cu titlul enunțat¹.

Foarte actuale sînt însă motivele care l-au determinat pe colonelul Papazoglu să organizeze colecția de care ne ocupăm. Astfel el arată lîmpede că trebuie dusă o acțiune energică de achiziționare a obiectelor cu valoare artistică produse de meșterii populari, cît și a acelor de interes arheologic pentru a le feri de străinii care căutau să le scoată din țară. Un alt motiv, de mare valoare științifică, este și acela că o colecție bogată, cu obiecte strînse din toate regiunile țării, poate fi un material documentar de prima mîină pentru combaterea unor teorii greșite privind originea poporului român². Această teză, expusă la numai 5 ani după Unirea Principatelor, cînd ideea originii poporului nostru și a continuității sale pe aceste meleaguri pătrundeau în conștiința unor mase tot mai largi, este, poate, lucrul cel mai valoros pe care Papazoglu l-a lăsat urmașilor.

Revenind la Muzeul Național de Antichități menționăm că în anul 1871 am găsit primele mențiuni despre obiecte de artă populară încorporate colecțiilor sale. Astfel, la 22 februarie 1871, Sofia Mavrodin donează 3 prosoape acestui muzeu³.

Integrarea în colecțiile muzeului a unor obiecte de interes etnografic demonstrează o dată în plus viziunea justă asupra raportului istorie-etnografie, ca și importanța care se dădea acesteia din urmă în rezolvarea unor probleme legate de originea și continuitatea poporului nostru.

Acțiunea de colecționare a unor obiecte de artă populară, ca și interesul manifestat de oamenii de cultură ai vremii conduc în 1875 la elaborarea cunoscutului decret semnat de ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice de atunci Titu Maiorescu. Avînd în vedere importanța momentului pentru istoricul muzeografiei etnografice românești, considerăm că nu este lipsită de interes prezentarea acestui decret, aflat în Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar nr. 2846/1875, fila 96.

Se va înființa la Muzeul Național din București, se spune în decret, o secție deosebită în care să se expună lucrările de artă textilă făcute în țară: îmbrăcăminte, covoare, pînzării, postavuri etc.

Obiectele de îmbrăcăminte se vor așeza după districte, așa încît să formeze o expoziție completă și permanentă a porturilor române în deosebite părți ale țării.

Preocuparea legiuitorului nu se oprește însă aici: în același dosar, la fila 97, există o decizie în care se arată că „de procurarea obiectelor de artă textilă ce vor fi expuse în noua secție vor fi însărcinați: primarul din Curtea de Argeș, judecătorul de pace din Drăgășani, și cuvioasa maică stariță a Mănăstirii Horezu”. Fiecare urma să primească cîte 330 franci pentru a da să se lucreze obiectele cerute.

¹ Date suplimentare se pot obține consultînd lucrarea „Muzeul Papazoglu”, București, 1964.

² „Muzeul Papazoglu”, București, 1964, p. 5.

³ Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar nr. 849/1871, fila 8.

Directorul Muzeului Național de Antichități este invitat ca de urgență să elibereze o sală pentru expunerea obiectelor din noua secție⁴.

Cercetînd în continuare Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, am găsit în dosarul nr. 3170/1876, fila 15, inventarul de obiecte al noii secțiuni, la înființare:

1) din Drăgășani (Vilcea) — o ie scurtă cu fluturi; o fectă cusută cu păuni roșii și cu fluturi; un șorț;

2) din Curtea de Argeș — două cămăși țărănești mari cusute cu fluturi și păuni; două covoare (scoarțe) de lină cu flori;

3) din Horez — o cămașă mare bărbătească cusută cu mătase pe la git și mineci; un șorț cu fir de lină; un șorț de lină cu flori; o broboadă de bumbac cu borangic; o broboadă de mătase; o pereche de bete cusute în lină; un covor de lină cu flori.

În total, deci, 14 obiecte de port și scoarțe, care au constituit germenele actualei colecții de 10 500 obiecte de port și peste 1 200 scoarțe. Care a fost ritmul de creștere a secției înființată în 1875, dacă obiectele au fost expuse sau nu, deocamdată nu dispunem de informații. În fondul cercetat nu am mai găsit nici un document privitor la soarta lor pînă în anul 1901.

Acest lucru este perfect explicabil dacă ne gîndim la sistemul partidelor politice care asigurau conducerea României burghezo-moșierești. Schimbările dese de guvern, remanierea ministerială, venirea la putere a „adversarilor” politici, toate acestea făceau ca o inițiativă cu adevărat valoroasă să se piardă, sau să fie în mod intenționat trecută cu vederea. Perioada 1900—1906 este o perioadă de încercări, de inițiative care, toate, au condus la conturarea definitivă a Muzeului, în anul 1906.

Astfel, pentru perioada 1900—1903, considerăm că nu este lipsită de interes prezentarea pe scurt a Muzeului Th. Speranția. Dosarul 2154—1904, Fond Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, conține un material bogat privitor la întemeierea acestui muzeu.

În anul 1900, Th. Speranția adresează o cerere Ministerului sus-menționat în care arată că „*ținînd cont de dorința exprimată verbal de Dl. Ministru de a pune bazele unui muzeu etnografic, să se încuviințeze cererea de a se invita învățători ca să colecționeze „păpuși” care să reprezinte oameni din localitățile respective în portul de vară și de iarnă*”.

Aprobîndu-se cererea, păpușile trebuiau să fie trimise direct lui Th. Speranția, însărcinat cu păstrarea lor la Ateneu.

În anul 1901 se primesc la Minister unele păpuși confecționate de copiii școlilor din Tulcea, care urmau să fie păstrate la Monetăria Statului. Cu expunerea lor în local a fost însărcinat tot Th. Speranția.

Că acest muzeu a funcționat este absolut sigur. Cînd facem această afirmație ne gîndim la actele cuprinse în dosarul 1110/1901, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, fila 89. Este vorba de o adresă a lui Speranția către Minister, prin care solicită aprobarea încasării unei taxe la intrare.

Referindu-ne în continuare la modul de organizare a colecțiilor Muzeului etnografic Th. Speranția (aceasta este titulatura din antet) constatăm următoarele: în colecții intrau multe obiecte fără nici o valoare etnografică (astfel, dintre achizițiile anului 1901 notăm⁵: 1 păpușă țară, 1 păpușă Napoleon), iar sistemul de organizare a colecțiilor este cel puțin ciudat. În anul 1901 în localul Monetăriei Statului se mută și Muzeul pedagogic, care va funcționa în continuare ca o secție a celui etnografic⁶. Oricum ar fi, inițiativa creării Muzeului etnografic rămîne valoroasă. În anul 1903, Muzeul Speranția se desființează pentru a face loc viitorului Muzeu de Arte Naționale la care începuse în mod intens să se lucreze încă din anul 1901. Astfel în dosarul nr. 574/1901, fila 7, se află o adresă a ministrului Cultelor și Instrucțiunii Publice, Missir, către pictorul Juan Alpar care este însărcinat în mod concret cu înființarea unui Muzeu de Arte Naționale. În adresă se spune „... *Ministerul vă acordă suma de lei 3000 din care dvs. veți comanda stelaje în valoare de lei 1000, iar din rest veți cumpăra obiecte pentru muzeu. Aceste cumpărări vor cuprinde stoffe, broderii, țesături, costume, covoare, scoarțe, precum și orice obiecte fabricate în țară avînd un caracter artistic bine determinat în gustul țării. Pentru obiecte ce nu veți putea procura, veți căuta desemnuri exacte după dînsule sau fotografii. Cu deosebire trebuie să fi colecționate acele modele și desemnuri care încep a dispărea, scopul muzeului fiind mai cu seamă de a conserva modelele artei noastre trecute spre a servi ca model pentru arta noastră viitoare. Aceste obiecte vor forma prima parte a Muzeului.*

A doua parte, o vor forma obiectele cu caracter artistic național produse în școlile noastre”.

Din cauza morții lui Juan Alpar, cu această acțiune este însărcinat pictorul Ipolit Strimulescu care a depus o activitate susținută, făcînd numeroase cercetări de teren. Obiectele achiziționate de el constituie nucleul colecțiilor viitorului Muzeu de Arte Naționale. În afara meri- tului cumpărării unor obiecte, pictorul Strimulescu a fost și un entuziast apărător al tradițiilor și obiceiurilor noastre populare.

⁴ Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar nr. 2846/1875, fila 286, adresa nr. 9083 din 31 oct. 1875.

⁵ Vezi dosarul 1110/1901, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, fila 17.

⁶ Idem, fila 21.

Din această perioadă (1901—1904) avem dovezi că în întreaga țară există un curent, printre preoți și învățători, pentru păstrarea portului strămoșesc. Ne vom mulțumi să ne oprim asupra unui fapt care ni se pare extrem de semnificativ: în arhiva Muzeului de artă populară, pachet I, dosar II, fila 39/1902, există un raport de teren semnat de Ipolit Strimbuțescu, adresat Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. Printre altele, relatează că, ajungând în comuna Calafindești, a aflat că preotul a interzis participarea la horă a femeilor care nu se îmbrăcau în port popular, reușind ca în scurt timp să stăvilească procesul de dispariție a portului⁷.

Având în vedere importanța activității depusă în anii 1902—1904 vom insista asupra modului în care se înțelegea selecționarea și achiziționarea obiectelor, ținând cont de faptul că Muzeul nu avea alt personal în afară de Strimbuțescu.

Astfel, în anul 1902 Spiru Haret a trimis o circulară revizorilor școlari prin care-i îndemna să strângă obiecte de artă populară. Considerăm necesar, având în vedere că această circulară reprezintă nu numai o dovadă a preocupărilor pentru crearea unui muzeu etnografic, ci și un plan de achiziții, dacă ne putem exprima astfel, să o cităm în întregime⁸.

„Precum vi s-a comunicat cu ocazia adunării dumneavoastră în București, veți pune în vedere tuturor învățătorilor din județul dumneavoastră ca în timpul conferințelor generale din anul acesta să adune obiecte pentru alcătuirea unui muzeu de artă națională.

Iată lista felurilor de obiecte ce trebuie adunate: 1. Cusături cu lină, cu arniciu, cu fir sau cu mătase; 2. Țesături în lină, cîneță, borangic și bumbac; 3. Lucruri cioplite în lemn; 4. Vase de pământ smălțuite sau nesmalțuite; 5. Ouă de Paști.

Pe lângă obiecte se vor aduna și notițe despre diferite obiceiuri: a) Modul cum se vopsesc și se încondeiază ouăle; b) Chipul cum se făceau vopselele și cum se vopseau lîmile; c) Însemnări asupra portului și obiceiurile din partea locului, precum și deosebirea lor de portul și obiceiurile din localitățile vecine...“

Este limpede că acțiunea de constituire a unui Muzeu de Arte Naționale era privită cu multă seriozitate, în desăvîrșirea ei fiind antrenate păturile largi de intelectuali ai satelor.

Locul de plasare al obiectelor achiziționate era în fosta clădire a Monetăriei Statului de la Șosea, în care funcționa și Muzeul etnografic al lui Th. Speranția, care va fi desființat în anul 1903.

În decursul cercetărilor am găsit la Arhivele Statului, Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar nr. 2158/1904, fila 1, un raport al cheltuielilor Muzeului de Arte Naționale din 1904.

Din analiza sa, ne putem da seama de obiectele asupra cărora își îndrepta atenția Strimbuțescu.

Astfel, din totalul de lei 1 300 s-au achiziționat următoarele:

- din Vilcea: o cămașă
- din Vrancea: 13 cămăși, 4 ștergare, 4 broboade, 2 tipare de caș, o zavelcă, un talger, un ciomag, o cruce, o curea
- din Muscel: 9 cămăși, 2 chilime, 3 fote, un valtrap, o furcă și mai multe petece
- din Bucovina: 14 ștergare, două covoare.

În perioada 1904—1906 se constată o încetare aproape completă a eforturilor depuse pentru constituirea Muzeului de Artă Națională.

Anul 1906 este un an hotărîtor pentru soarta noului muzeu: o dată cu venirea în postul de director al lui Al. Tzigara-Samurcaș în locul lui Ipolit Strimbuțescu, la 17 iulie 1906, acțiunile de achiziționare se accentuează și cîștigă în amploare.

Colecția Muzeului Etnografic, de Artă Națională, Artă Decorativă și Artă Industrială cuprindea în 1906 obiecte de artă populară. În arhiva Muzeului de Artă Populară al R. S. România există procesul-verbal de predare-primire, încheiat în noiembrie 1906 între I. Strimbuțescu și Tzigara-Samurcaș.

Obiectele erau împărțite în șapte secțiuni:

1. secția de obiecte textile, cuprinzînd 928 piese. Însă, în componența acestei secțiuni intrau obiecte care astăzi formează colecții separate. Astfel, notăm 551 obiecte de port, 16 ștergare, 6 piese de mobilier, un patrafir și mostre; 2. secția ceramică, cuprinzînd un total de 99 obiecte; 3. secția obiecte de lemn, în care intrau 45 piese; 4. secția obiecte de piele și sticlă — 12 pieptare, cojoace, chimirașe, 10 șiruri de mărgelile de sticlă; 5. secția varia, care cuprindea printre altele: 377 ouă încondeiate, 6 cornuri pentru praf de pușcă, 2 căldări de aramă, candelă, opaițe; 6. secția obiecte de gips: icoane de gips și ornamente de la Biserica Stavropoleos; 7. secția documente grafice.

Ne oprim cu studiul asupra istoricului Muzeului de artă populară la anul 1906. Din acest an, activitatea depusă pentru colecționarea și expunerea obiectelor de artă populară este în general cunoscută și ușor de urmărit.

⁷ Despre activitatea cadrelor didactice în culegerea obiectelor de cultură populară la începutul secolului al XX-lea avem și alte informații. A se vedea în acest sens, Ion Chelcea, *Muzeografia etnografică în Moldova. Preocupări și realizări*, în „Muzeul Satului”, Anuar, 1966, p. 179—182.

⁸ Raport asupra activității Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, Anexe, p. 223, București, 1903.

APORTUL MUZEULUI DE ARTĂ

ÎN PREZENTAREA EPOCII RENEAȘTERII

LA LECȚIA DE ISTORIE

PETRU DEMETRU-POPESCU

Prin valoarea exponatelor sale, muzeul este un tezaur intrinsec de neprețuit. Pentru profesori mai ales, el oferă posibilitatea ilustrării cursurilor predate, fiind îndeobște cunoscută marea putere de evocare a obiectelor muzeistice. De altfel, s-a constatat din practică faptul că, dacă o lecție de istorie în care se narează fapte și evenimente este ușor însușită de elevi, lecțiile de cultură se rețin mai greu dacă elevii n-au posibilitatea să urmărească în reproduceri cele însușite în mod teoretic.

În cadrul lecțiilor de cultură, muzeele de artă pot prezenta evoluția artei românești, iar în unele locuri și aspecte ale artei universale. Pentru profesorii de istorie din București avantajul este vădit, el concretizându-se în posibilitatea unor vizite la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

Aici pot fi ilustrate cu ajutorul operelor de artă multe lecții de cultură românească cât și universală, privind domeniul artei.

Una dintre lecțiile de cultură generală care se pot face cu succes la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România este cea privitoare la epoca Renașterii.

Pe de o parte, muzeul ajută la înțelegerea fenomenului renescentist, a legăturii dintre bază și suprastructură, dintre creator și epoca lui.

Muzeul ajută și la cunoașterea tehnicii picturii, a mijloacelor de realizare artistică, oferă posibilitatea îmbogățirii cunoștințelor dintr-un domeniu atât de important al culturii generale cum este arta. Discuțiile cu elevii veniți în muzeu pot fi fructuoase numai în măsura în care se ține seama de vârsta și nivelul de pregătire¹.

Celor mici, muzeul le captează de la început atenția; îi atrage doar subiectul tabloului. De cele mai multe ori, fără a înțelege ce se ascunde în realitate în spatele desenului, ce a urmărit pictorul să redea, sint tentați să fabuleze ei pe marginea subiectului văzut. *Lupta lui Hercule cu leul din Nemea*, pictura lui Rubens, poate fi mai ușor recunoscută ca temă istorico-mitologică, deoarece majoritatea sau chiar toți au vizionat filmul „Muncile lui Hercule”. În cazul *Uciderii pruncilor*, pinza lui Peter Bruegel cel Tânăr, lucrurile se complică. Aici fabulația devine evidentă. Imaginația copiilor inventează tot felul de teme, care de care mai dramatice. Lăsați să se familiarizeze cu domeniul muzeistic, copiii pot apoi înțelege din discuțiile purtate cu ei, ce epocă din istorie reflectă arta Renașterii, ce substrat au subiectele tălmăcite.

Asupra elevilor mai mari muzeul are un alt efect. Fie că au mai fost sau nu la muzeu, cei mari se apropie de fiecare tablou cu mai mult discernământ. Nu-i mai interesează tema ca atare, ca povestire atrăgătoare, ci caută să pătrundă în conținutul ei ideologic, să înțeleagă

¹ Discuțiile pot îmbrăca forma unei recapitulări a problemelor predate la clasă. E necesar însă a se evita schematismul scolastic. În muzeu elevii trebuie orientați să surprindă și să înțeleagă tocmai ceea ce nu le poate oferi lecția, de cele mai multe ori slab ilustrată.

concepția artistului și prin aceasta să ajungă la înțelegerea fenomenului Renașterii. Încearcă să pătrundă în atmosfera epocii, în frământările și aspirațiile artistului, știind că o operă este cu atât mai plină de conținut artistic, cu cât reflectă mai profund frământările și aspirațiile epocii sale. Muzeul îi ajută să ajungă a înțelege și apoi a aprecia o operă de artă.

În sala picturii italiene sînt peste patruzeci de tablouri. Nu se poate însă ca elevii să treacă ușor peste tabloul lui Antonello da Messina *Răstignirea lui Cristos*. Este izbitor de semnificativă, pentru redarea realistă a vieții care se desfășoară în vremea artistului, preocuparea creatorului pentru exprimarea problemelor timpului său, deși folosește pentru aceasta o temă religioasă. În aceeași sală se mai pot vedea însă teme religioase: *Fecioara cu pruncul*, de un anonim italian, *Arhanghelul Gabriel* de Antonio da Vitervo (Balletta). Prezența fondului aurit la ambele tablouri va aminti de goticul medieval, sobru și auster. Tablourile vor ajuta pe elevi să înțeleagă că spiritul Renașterii n-a cuprins dintr-o dată întreaga creație, că la fel ca în fiecare societate a existat o luptă a formelor înnoitoare împotriva celor învechite, tradiționaliste, că pe oamenii Renașterii i-a caracterizat spiritul combativ.

Cu ocazia vizitei la muzeu se pot exemplifica caracteristicile diferitelor școli italiene. Faptul că Renașterea a avut în conținutul artistic și de idei aceleași trăsături generale, n-a exclus particularitățile, amprenta locală, afirmate în creațiile artiștilor aparținînd diferitelor școli și care au determinat personalitatea fiecăruia dintre ei. Se poate urmări manifestarea în pictură și a altor școli decît cea florentină, venețiană și romană — mai cunoscute. De exemplu școala toscană, prin fragmentul de predelă *Minunea Sf. Nicolae din Bari*; *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*; sau școala milaneză prin *Fecioara cu pruncul și Sf. Ioan Botezătorul copil*, picturi aparținînd secolului al XVI-lea.

Muzeul oferă și imaginea vie a manifestării Renașterii în celelalte țări: Spania, Țările de Jos. În fața unor tablouri celebre și semnificative se poate discuta asupra problemelor majore ale Renașterii. Legile perspectivei realizate de pictorii Renașterii pot fi înțelese mai bine din imaginea vizuală. Amintesc același tablou al lui Antonello da Messina *Răstignirea lui Cristos* unde, în planul perspectivei create de pictor, apar diferiți oameni cu ocupațiile lor.

Preocuparea artistului Renașterii de a reda realist viața de toate zilele poate fi evidențiată din pînza *Întoarcerea fiului risipitor* a lui Bernardino Licinio sau din tablourile lui Peter Bruegel cel Tânăr, *Toamna și Iarna*. De obicei, pentru redarea unui trecut istoric, artistul neținînd seama de costumele epocii respective, își îmbracă personajele în costumele epocii sale. Fără îndoială, în acest caz, personajele sînt mai reale, mai aproape de contemporan. Astfel se înfățișează *Tăierea capului Sf. Ioan* de Lucas Cranach cel Bătrîn.

Artiștii Renașterii au dezvoltat pictura în ulei concretizată în mod deosebit în preocuparea redării portretului. Muzeul de Artă posedă, spre exemplificare, originale de o mare valoare cum ar fi: *Omul cu tichia albastră* al lui Ian van Eyck, *Portret de bărbat citind* și *Portret de femeie*, ale lui Hans Memling, *Portretul unui senator venețian* aparținînd lui Tintoretto sau școlii sale.

Se poate urmări de asemenea faptul că în centrul preocupărilor umaniștilor Renașterii s-a aflat lumea reală, eliberarea personalității omului din cătușele evului mediu. Creatorii s-au îndreptat spre studiul atent al naturii și corpului uman.

Cunoscînd aceste elemente esențiale, se pot face și comparații, aprecierea unui nud față de altul din punct de vedere al armoniei liniilor, al grației etc. O atenție deosebită trebuie acordată tabloului lui Lucas Cranach cel Bătrîn, *Venus și Amor*, în exemplificarea acestor calități.

Un popas mai mare se poate face în fața pînzei lui Peter Bruegel cel Tânăr *Uciderea pruncilor* și discuta această monumentală creație a pictorului flamand, care redă de fapt lupta poporului din Țările de Jos împotriva dominației spaniole. Subiectul este redat realist, dinamic, chiar dacă uneori se evidențiază și note de naturalism. Din punctul de vedere al măiestriei artistice tabloul se prezintă ca un tot organic, deși acțiunea se desfășoară narativ, și se poate urmări pe mai multe planuri.

Spiritul Renașterii s-a extins și asupra secolului al XVII-lea. În creația acestor artiști se poate vedea preocuparea pentru redarea aspectelor cotidiene, redarea forței umane, a portretului, pentru realizarea perspectivei, de acum încetățenită în pictură etc.

O mai mare atenție e necesar să se dea următoarelor tablouri: *Originea desenului* de Esteban Murillo, *Portretul lui Filip al IV-lea* de Velasquez, *Logodna fecioarei* de El Greco — pentru școala spaniolă; pentru școala flamandă rețin atenția *Pelerinii din Emaus* de Frans Snyders, *Vara* de Iacob Iordaens, *Lupta lui Hercule cu leul din Nemeea* de Peter Paul Rubens și creațiile lui Rembrandt, *Haman implorînd mila Estherei* și *Portret de femeie*.

Vizita la muzeu ajută astfel efectiv pe linia instruirii, a dobîndirii de noi cunoștințe de artă. Paralel însă — și pe nesimțite — vizita la muzeu constituie și un prilej de educare a tineretului școlar. Este vorba despre o educație estetică, de dezvoltare la elevi a gustului și sentimentului pentru frumos, pentru aprecierea unei opere de artă.

Vizita la muzeu creează elevilor deprinderea de a reveni și a studia, de a-și dezvolta neconștient cunoștințele în acest domeniu important al culturii, care este arta.

CU PRIVIRE LA ESENȚA ȘI FUNCȚIILE GENERALE ALE MUZEULUI DE ARTĂ

CRISTIAN BENEDICT

Menirea muzeului de artă, scopul existenței și activității sale este valorificarea socială a operei de artă, adică acțiunea de apreciere și întrebuițare a acesteia, în raport cu semnificațiile, calitățile și proprietățile sale obiective. Muzeul de artă este singura instituție din societate care valorifică opera de artă în primul rând ca obiect material, în autenticitatea și în unicitatea ei, și unde aceasta nu numai că se află în centrul activității, dar constituie și finalitatea tuturor operațiunilor specifice pe care le îndeplinește muzeul, în folosul societății. Valorificarea nemijlocită a operei de artă este, așa-

dar, prima coordonată a activității muzeului de artă.

De asemenea, muzeul de artă este singura instituție care abordează și folosește opera de artă în individualitatea ei multilaterală, adică ținând seama de toate semnificațiile și de toate proprietățile ei ca obiect, spre deosebire de celelalte instituții care valorifică opera de artă cu preponderență dintr-un unghi sau altul de considerare. Valorificarea individuală completă a operei de artă este, deci, a doua coordonată a activității muzeului de artă.

În sfârșit, o a treia coordonată a activității muzeului de artă este aceea că el consideră opera de artă în contextul fenomenului artistic din care face parte, nu în mod livresc, ci obiectic, adică pe baza unui ansamblu de opere de artă. Aceasta înseamnă, în ultima instanță, că muzeul de artă valorifică opera de artă nu în singularitatea ei, ci în pluralitatea ei, adică nu *opera* de artă, ci întotdeauna *opere* de artă, constituite într-un ansamblu, fie permanent, reprezentând astfel patrimoniul propriu al muzeului, fie temporar, alcătuit în scopul unei acțiuni speciale, de obicei o expoziție temporară.

Așadar, valorificarea nemijlocită, valorificarea individuală completă și valorificarea pe bază de ansamblu a operei de artă, cele trei momente constitutive ale valorificării muzeale, sint, totodată, cele trei coordonate fundamentale care formează cadrul și baza determinărilor calitative, a căror sinteză definește esența muzeului de artă. De aceea, valorificarea ce se realizează în cadrul muzeului, fiind atât de cuprinzătoare, are o semnificație și o importanță socială cu mult mai mare decât valorificarea pe care o realizează pentru societate alte instituții.

Considerăm că, în primul rând, valorificarea nemijlocită a operei de artă, adică permanenta prezență vie a acesteia în aproape toate manifestările muzeale, constituie baza primei determinări calitative a muzeului de artă și anume a aceleia care îi definește caracterul primordial, ca instituție, orientarea principală a activității sale în societate, funcția sa cea mai generală. Dar, pentru a elucida acest lucru, trebuie mai întâi să cercetăm care sînt premisele obiective ale acestui caracter.

Ce este în fond acest obiect al valorificării muzeale? El este una din formele conștiinței sociale.

Arta se deosebește în mod esențial de celelalte forme ale conștiinței sociale. Ea se deosebește mai întâi prin aceea că s-a constituit dintr-o formă de însușire practic-spirituală

mult mai cuprinzătoare, și anume din însușirea estetică a realității. În acest sens, arta nu are o existență nemijlocită, în felul în care o au celelalte forme ale conștiinței sociale, care sînt născute direct din zonele realității, specifice fiecăreia, ci mijlocită, cum am spus, prin estetic. De altfel, arta s-a și constituit ca expresia cea mai concentrată și cea mai înaltă a însușirii estetice.

Specificul modalității de constituire a însușirii estetice este dat nu numai de unitatea indestructibilă a senzorialului, afectivului și intelectualului (v. M. Breazu, *Cunoașterea artistică*, Buc. 1960, p. 57, și urm.), care sînt antrenate în actul de cunoaștere și apreciere estetică, dar și, după părerea noastră, de ponderea precumpănitoare a afectivului în acest proces. Emoția este factorul purtător, impulsul ce pune în mișcare întreaga ființă, elementul determinant, în ultima instanță, al trăirii estetice, care este forma de manifestare a însușirii estetice. Această trăsătură caracteristică a însușirii estetice se transmite, evident, și asupra naturii, a funcției sociale a artei, definindu-i specificul.

Dat fiind că însușirea estetică se realizează prin trăirea estetică, care este un proces, în primul rînd, afectiv, că, de fapt, cunoașterea estetică este o cunoaștere *apreciativă*, iar această apreciere este de natură *emoțională*, arta este un act, în ultima instanță, educativ, are un scop și efect social educativ, și anume ea servește educației estetice. Funcția estetică este, astfel, funcția specifică, primordială a artei și, în mod corespunzător, funcția hotărîtoare pentru caracterul autentic artistic al operei de artă. Această funcție le intermediază pe celelalte două — cognitivă și etico-ideologică — care nu sînt, în consecință, decît funcții subordonate.

Iată, așadar, cum în opera de artă, obiectivul fundamental al activității muzeului, și în valorificarea ei nemijlocită de către acesta, rezidă baza primei sale determinări calitative ca instituție și anume a aceleia care-i definește caracterul primordial de instituție de artă și funcția sa cea mai generală care este cea *educativă*.

Dar opera de artă este polivalentă atît prin semnificațiile, cît și prin proprietățile sale. Ca imagine artistică, ea este produsul talentului și activității creatoare a unui artist plastic și, prin el, a unei biografii, respectiv a unei educații artistice și a unor împrejurări care au determinat crearea sa, a unor influențe, a unei viziuni și concepții artistice; ea este, totodată produsul unei maniere artistice, a unei metode de creație, a unui stil, curent sau mișcare artistică, în ultimă instanță a unui ideal estetic al artistului, în care se exprimă opțiunea despre lume a acestuia și a clasei sociale căreia îi aparține, precum și a idealului estetic al epocii.

Totodată, opera de artă aparține unui gen artistic — compoziție istorică, compoziție de

gen, portret, peisaj sau natură statică. În fiecare din aceste genuri, opera de artă constituie o sursă de informații, de cunoștințe referitoare la conținutul, elementele componente ale imaginii, limbajul de expresie și forma de constituire.

Ca imagine concret senzorială și, în același timp, ca obiect, opera de artă este produsul unei tehnici artistice și a unui material, folosite pentru crearea ei, ea posedă o seamă de proprietăți fizico-chimice. În sfîrșit, în legătură cu aceste proprietăți, opera de artă constituie o sursă de excitație vizuală și o cauză de reacții psiho-fizice.

Valorificarea completă și cea pe bază de ansamblu a operei de artă presupune tocmai cunoașterea tuturor acestor valențe, în virtutea cărora s-a constituit. În acest scop, al cunoașterii, ele fac obiectul de studiu al unor discipline științifice distincte, ca istoria artei, teoria artei, tehnologia materialelor (bazate, pe fizică și chimie), fizio-psihologia și, în sfîrșit, muzeologia — știința valorificării muzeale a patrimoniului unui muzeu. Așadar, valorificarea completă și cea pe bază de ansamblu evidențiază tocmai cea de-a doua determinare calitativă a muzeului de artă, anume aceea care-i definește caracterul de instituție de știință, cu cea de-a doua funcție generală a sa, cea de cercetare științifică.

Totodată, aceste valențe fac obiectul culturii. Astfel, valorificarea completă și cea pe bază de ansamblu dau cea de-a treia determinare calitativă a muzeului de artă, respectiv aceea care-i definește caracterul de instituție de cultură, cu funcția generală corespunzătoare — culturală, instructivă, care decurge deci din bagajul de cunoștințe rezultat din cercetarea științifică individuală și de ansamblu a operelor de artă, și pe care muzeul îl pune la dispoziția publicului larg, prin mijlocirea operațiunilor muzeistice corespunzătoare.

Pe baza acestor determinări calitative care definesc caracterul și funcțiile generale — funcții care, la rîndul lor, se realizează prin funcțiile operative ale muzeului de artă — se poate concluda că acesta este o instituție cu o esență *șintetică*, adică o instituție de artă-știință-culturală, avînd funcțiile educativă, științifică și culturală.

Care este însemnătatea principială, teoretico-științifică a acestor concluzii? Ea este atît de ordin sociologic cît și muzeologic și constă în aceea că diferențiază dialectic specificul și locul muzeului de artă ca instituție socială în ansamblul suprastructurii și, în particular, în ansamblul acelor instituții care se ocupă cu valorificarea operei de artă.

Prin patrimoniul artistic pe care-l adăpostește, muzeul de artă este un tezaur de valori estetice și artistice create în decursul secolelor, un acumulator inepuizabil de sensibilitate și energie estetică și artistică. Prin valorificarea nemijlocită, vie și autentică a bogăției sale,

muzeul de artă este una din cele mai efervescente și mai puternice surse de innobilare a sufletului uman, sursă a cărei forță de iradiere, pe planul artelor plastice, bineînțeles, este inegalabilă. Definierea funcției educative ca funcție primordială a muzeului de artă are în vedere tocmai acest tărîm al spiritualității și sensibilității estetico-artistice, pe care se desfășoară acțiunea sa, acest profil umanist, democratic care configurează efectul social, finalitatea socială a acesteia.

Din punct de vedere al funcțiilor științifice și culturale, muzeul de artă este un barometru și totodată o antologie a creșterii și dezvoltării societății umane sub raportul conștiinței sale estetico-artistice — expresie vie și concentrată a naturii și forței sale creatoare —, a urcării sale neconținute pe treptele elevației spirituale, a voinței sale ireductibile și de neclintit de cunoaștere și autocunoaștere, a aspirațiilor sale spre perfecțiune și autodesăvîrșire. Aceștia și sînt indicii principali care situează muzeul de artă printre instituțiile naționale reprezentative ale unei țări, ca și printre instituțiile reprezentative ale geniului uman în societate. De aceea, muzeul de artă este astăzi un factor activ al societății contemporane și mai ales al societății socialiste.

Care sînt consecințele acestor determinări teoretico-științifice în practica muzeistică?

Funcția educativă se exercită în toată plenitudinea în sfera de organizare a expoziției permanente și a expozițiilor temporare ale muzeului de artă. Sub raportul acestei funcții primordiale a muzeului de artă vom considera expoziția de muzeu nu ca un manual de istoria artei, nu ca o istorie vizuală a artei, în care trebuie să fie înregistrate în mod obligatoriu toate fenomenele artistice, indiferent de calitatea artistică a operelor de artă de care dispune muzeul. Expoziția de muzeu este un ansamblu de opere muzeale de artă, adică un ansamblu de asemenea valori a căror menire fundamentală este aceea de a educa estetic pe oameni și care sînt capabile prin ele însele să și-o îndeplinească. Expoziția muzeului de artă este în primul rînd o expoziție de *artă* și nu o expoziție de *istoria artei* și acest lucru care decurge din însăși esența și funcția estetică a artei și, prin aceasta, din esența muzeului de artă trebuie avut în vedere în adoptarea principiului și criteriului de organizare a expoziției permanente sau a celor temporare de către muzeu.

În ceea ce privește funcțiile științifică și culturală ale muzeului de artă, ca funcții sintetice cu cea estetică, dar totodată subordonate acesteia, ele se realizează atît prin mijlocirea expoziției, care reprezintă, în același timp, și sinteza întregii activități muzeografice, cît și prin funcțiile operative ale muzeului — colecționarea, cercetarea, conservarea și propaganda patrimoniului artistic —, chemate să valorifice opera de artă în toată polivalența sa, ca fapt material al conștiinței estetice.

ETNOGRAFIA

CLASEI

MUNCIToare:

OBIECT ȘI DIRECȚII

DE CERCETARE

LUCIA MUREAȘANU

Sintetizarea direcțiilor de obiect ale etnografiei clasei muncitoare s-ar cere precedată, pe de o parte, de o reexaminare amănunțită a conceptelor de *etnografie*, *etnologie* etc. inclusiv a raportului de obiect dintre etnologie, etnografie și disciplinele ce se orientează, în principal, spre analiza notațiilor de ordin artistic ale fenomenului popular, iar pe de altă parte, de reexaminarea categoriei „popularului”, a denotațiilor și conotațiilor sale contemporane etc.

Ne oprim a face câteva referiri la prima categorie de probleme.

Diferența dintre etnografie și etnologie a apărut cu timpul pornind de la o interpretare etimologică *stricto sensu*. Ambele discipline fiind orientate spre popor — *ethnos* — diferențierea are la bază precizările: *graphein* = a scrie, a descrie — „etnografie”; și *logia* = doctrină — „etnologie”.¹

În istoria dezvoltării sale în raport cu obiective de cercetare diferite, etnografia a cunoscut atât procese de extindere a sferei sale, cât și de restringere. O lungă perioadă de timp etnografia a fost concepută ca cercetare exclusivă a popoarelor primitive, „aliterale”, a societăților cu o cultură grefată pe o tehnologie rudimentară. Poate pornind de la aceste obiective de cercetare, etnografia s-a emancipat treptat ca disciplină cu orientare preferențială spre investigarea și descrierea tehnologiei rudimentare, a obiectelor de uz finite, inclusiv a stadiilor de realizare a acestora, devenind tot mai mult o disciplină îndreptată spre obiective

¹ Termenii de *etnografie* și *etnologie* circulă paralel (primul a fost introdus de Campl în 1807 iar cel de-al doilea de D.F.M. Edwards în 1899, când acesta înființează „Société ethnologique de Paris”). Sensurile pe care le conferim disciplinelor (în primul rând etnografiei) coincid, în linii generale, cu cele preconizate de Ake Hultkrantz și Charles Winnick. În dicționarul de largă circulație, „*General ethnological concepts*” publicat la Copenhaga în 1962, Ake Hultkrantz definește etnografia drept „*etnologie descriptivă*”, adică „*observarea și notarea faptelor culturale de teren... precum și descrierea activităților culturale așa cum reies din studiul documentelor istorice*”. Sensul descriptiv al etnografiei rămâne „*înțelesul său general pînă în ziua de azi cu toate că s-a mai adăugat cite un sens în diferite țări*”. În sprijinul definiției sale, A. Hultkrantz reamintește pozițiile unor autori ca J. Dias, E.A. Hoebel, E.E. Evans-Prichard ș.a. În al său „*Dictionary of anthropology*”, publicat la New York, în 1956, Ch. Winnick caracterizează etnografia drept „*studiul culturilor individuale... în primul rînd un studiu descriptiv, noninterpretativ*”.

Spre deosebire de etnografie, etnologia ne apare ca o disciplină comparativă, generalizatoare — teoretică. După A. Hultkrantz etnologia este „*știința omului ca ființă culturală, precum și studiul comparativ al culturii... o cercetare culturală comparativă, de cele mai multe ori întreprinsă pe o bază regională, de orientare istorică și sociologică și incluzînd anumite aspecte de ordin psihologic*”. În sensul său cel mai larg etnologia se identifică cu antropologia culturală, cea din urmă consacrată de cercetarea de cultură populară americană.

La Ch. Winnick, etnologia ne apare, la fel, drept „*studiul culturii pe baze comparative*” și totodată „*teorie a culturii*”, fiind de asemenea identificată și cu antropologia culturală. Definiții asemănătoare dau etnologiei E.N. Setala, J. Dias, și E.A. Hoebel.

de ordin *ergologic*, preocupată în general de *laturile materiale ale culturii populare*.²

Etnografia românească s-a angajat pe linia obiectivelor unei cercetări de ergologie, a unei investigații a laturilor materiale ale felului de trai al poporului³. Ea nu se reduce însă în mod rigid la ergologie, ci manifestă atenție și față de faptul de cultură spirituală la care se referă în cadrul unei viziuni corelative.

Mai mult, în limitele obiectului său, etnografia românească înglobează și obiceiurile, credințele și cunoștințele populare, fenomene deosebit de complexe, adeseori expresii tipice ale fuziunii suplă a faptului material cu cel spiritual în realitatea culturii populare unitare.

★

Este pe deplin evidentă astăzi existența poli-formă a fenomenului cultural ce se complică în mod cumulativ în cadrul dezvoltării sociale moderne și contemporane.

Viața contemporană impune cercetării etnografice o construcție plurivalentă de orizonturi și secționări, etnografia fiind chemată să înregistreze și să descrie fenomenul culturii populare *in toto*, inclusiv mobilitatea acestuia, ocurența noilor forme. În acest sens, etnografia clasei muncitoare este chemată să răspundă cerințelor ridicate de realitatea nouă, modernă și contemporană.

Necesitatea acestei cercetări s-a profilat în raport direct cu instaurarea în investigarea socialului a două mari sfere de interes: cunoașterea multilaterală a procesului de industrializare și cercetarea fenomenului de urbanizare.

Realitatea tumultuoasă a imenselor concentrații de populație în orașe-metropole, orașe-giganți, a generat forme culturale definitiv radicalizate față de cele ale mediului sătesc și ale orașelor vechi, mici și mijlocii — forme inedite de cultură materială, expresie a condițiilor specifice ale unei epoci noi, de înaltă tehnicitate. În consecință, preocuparea pentru

² Direcția ergologică în cercetarea de cultură populară, orientarea spre obiectele prezente în felul de trai (de la gr. *ergon*, lucru, obiect) a fost definită ca atare de către R. Lasch în introducerea la volumul „*Illustrierte Volkskunde*”, ed. a II-a, Stuttgart, 1922. Concepind etnologia ca studiu al culturii generale, atât a laturilor de cultură materială cât și a celor spirituale și sociale, R. Lasch separă în sfera acesteia ergologia ca disciplină preocupată de obiectele și bunurile culturale materiale.

Obiectivele ergologice s-au specializat în cercetarea generală de etnografie și pe ramuri în parte: cercetarea obiectelor de port, cercetarea elementelor materiale ale locuinței etc.

³ Etnografia românească, îndreptată cu precădere spre obiectivele ergologice ale felului de trai, s-a emancipat ca disciplină independentă marcînd o diferență de obiect față de disciplinele orientate cu precădere spre faptul artistic popular (muzical, coregrafic, literar, al artei plastice, discipline care la noi și-au asumat termenul generic de „folcloristică”), în special, în perioada dintre cele două războaie, o dată cu afirmarea cercetătorilor proveniți din rîndul geografilor: S. Mehedinți, G. Valsan, R. Vuia ș.a.

implicațiile culturale ale felului de trai al maselor din sinul societății industriale și orașenești ultra-moderne nu mai poate fi ignorată⁴.

Fondatorii socialismului științific au arătat, încă la mijlocul secolului trecut, importanța cunoașterii felului de trai al proletariatului în raport direct cu procesul industrializării, cu rolul mării industrii și al marilor concentrații orașenești. În 1845 în *Situația clasei muncitoare din Anglia*, lucrare ce cuprinde o documentare cu implicații etnografice, Fr. Engels scrie: „Populația se centralizează și ea ca și capitalul. . . . Dat fiind că industria și comerțul ating cea mai mare dezvoltare în aceste orașe mari, tot aici se manifestă în modul cel mai limpede și mai fățiș și consecințele acestei dezvoltări în ceea ce privește proletariatul. Proletarii — conchide Engels — formează imensa majoritate a acestor orașe”⁵.

Tematica nouă se proiectează în mod definitiv și în sfera etnografiei, îmbogățind-o prin instituirea a două ramuri noi: *etnografia orașenească* (city folklife research; ethnographie metropolitaine; Grosstadtvolkskunde etc.) și *etnografia contemporană* (present day folklife; science of modern cultural conditions; Gegenwartsvolkskunde)⁶.

Etnografia confluenței culturale la nivelul marilor orașe o dată constituită reclamă, cu forță de corolar, *inclusiunea în cercetarea felului de trai material al maselor proletariatului urban*⁷.

⁴ Problematika industrială în cadrul științelor sociale cunoaște, încă de la începutul secolului nostru, o scară multidimensională de preocupări, recunoscută unanim în ce privește legitimitatea lor. În lucrarea sa: „*Der moderne Kapitalismus*”, ediția din 1919, Werner Sombart, întocmind un tablou bibliografic sinoptic reprezentativ pentru literatura internațională a științelor sociale, constată că lucrările destinate acestei probleme depășeau în mod evident ca număr și volum pe cele referitoare la problematica agrariană și rurală.

Interdependența față de procesul industrializării, dezvoltarea orașului mare suscită de asemenea o problematică nouă. Cercetarea originii și a evoluției aglomerațiilor urbane, interesul pentru teme ca: exodul populației spre marile centre urbane, osmoza rural-urban, pauperismul urban etc. antrenează aproape toate disciplinele sociale: economia, geografia economică și umană, demografia, sociologia, psihologia, urbanistica etc.

⁵ Marx, Engels, *Opere*, vol. 2, ed. a 2-a, București, Ed. politică, 1962, p. 269—271.

⁶ Ambele direcții de cercetare înscriu sfera unor obiective în raport de reciprocitate unele față de altele, de complinire, fiind totodată conjugate cu alte ramuri similare, nou constituite: *antropologia curentă* (current anthropology); *antropologia aplicată* (applied anthropology) etc.

⁷ În literatura internațională de specialitate începutul etnografiei clasei muncitoare ca domeniu de sine stătător este adeseori „legat” de numele lui Wilhelm Erich Peuckert, autorul lucrării „*Volkskunde des Proletariats*”, publicată în 1931.

Cercetarea de etnografie a clasei muncitoare se va consacra însă, în mod definitiv, abia după cel de-al doilea război mondial. Un loc deosebit în direcționarea de obiect și tematică a noului domeniu îl deține cercetarea din țările socialiste. Menționăm în această privință importanța organizării primelor conferințe pe scară națională având ca subiect etnografia clasei muncitoare, la Berlin (1951), Smolence (1956) și la Moscova (1957).

În prezent, etnografia clasei muncitoare ocupă un loc important în literatura de specialitate internațională, dezvoltându-se tot mai mult ca cercetare specializată tematic.

★

Cultura muncitorească se fixează la intersecția dintre cultura tradițională veche și cultura orașenească modernă și ultramodernă.

Cultura țărănească veche formează principala tradiție culturală de la care pornesc masele proletare în momentul constituirii proletariatului în capitalism. Acest izvor cultural continuă să vehiculeze semnificații relativ asemănătoare și ulterior părăsirii vetrei satului, în procesul general al dezvoltării clasei muncitoare.

Cultura meșteșugărească veche și cultura veche a maselor populare orașenești constituie, de asemenea, izvoare culturale ale clasei muncitoare, în timp ce cultura orașenească de înaltă tehnicitate în care se fixează valorile tehnicii celei mai moderne reprezintă punctul „de sus” în evoluția felului de trai material al muncitorului.

Deosebirea dintre felul de trai cultural al muncitorimii și cel al țărănimii vechi se face în general evidentă dacă privim *dislocarea coeficienților de lungă stabilitate din mediul țărănesc vechi*. Legat nemijlocit de evoluția tehnicii moderne prin intermediul procesului muncii industriale, muncitorul trăiește o experiență nouă, diferită de experiența țaranului, în supunerea naturii prin procesul muncii.

În România cercetarea de etnografie a clasei muncitoare apare inclusă în planul de cercetare al Secției de etnografie din cadrul Institutului de etnografie și folclor al Academiei R.S. România, începând cu anul 1963, precedată fiind de preocupările și publicațiile de folcloristică muncitorească, precum și de preocupările de definire și teoretizare a cercetării de etnografie și folclor privind contemporaneitatea, noul etc. (Menționăm studiul: C. Bărbulescu, *Creația nouă de cîntece populare*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor,” an 1, 1952; B. Zderciuc, *Über die Wissenschaftliche Erforschung des Neuen in der Volkskunde*, în „Forschungen für Volks und Landeskunde”, Sibiu, 4, 1961).

Cercetarea etnografică a clasei muncitoare de la noi se leagă strins de tradițiile ca și de activitatea curentă contemporană a altor discipline, în primul rînd de tradițiile cercetării cu profil economic privind procesul industrializării României (lucrările unor economiști ca Șt. Zeletin, V. Madgearu ș.a.) și de cercetările privind istoria clasei muncitoare din România. Menționăm, în mod special importanța lucrărilor contemporane privind istoria clasei muncitoare de la noi, ca, spre exemplu lucrarea intitulată *Din istoricul formării și dezvoltării clasei muncitoare din România pînă la primul război mondial*, sub redacția conf. univ. N.N. Constandinescu, București, Ed. politică 1959.

Materiale importante oferă monografiile — vechi și noi — de orașe, întocmite de economiști, geografi, istorici ș.a. lucrări cu multe implicații etnografice. O atenție specială suscită lucrările vechi de urbanistică, considerînd în general tradițiile românești pe terenul propulsării pe plan internațional a noului domeniu al urbanisticii (ne referim la activitatea lui C.I. Sfințescu ș.a.).

O tradiție de o reală valoare, mai ales metodică, o constituie preocupările Școlii sociologice de la București în direcția cercetării orașelor și a periferiilor acestora, inclusiv preocupările pentru întocmirea de monografii industriale (autori ca A. Golopenția, I. Setlacec ș.a.). Aportul Școlii sociologice condusă de D. Gusti se dovedește important și în legătură cu volumele *Travaux du XIV-e Congrès international de sociologie* (seriile C. „La ville”; și D. „Le village et la ville”) care sintetizează direcțiile tematice și concluziile unei întregi cercetări internaționale din perioada dintre cele două războaie, privitoare la problematica urbanizării etc.

Ruperea muncitorilor de proprietatea agricolă și de ocupația agricolă, angajarea lor pe făgașul ocupației industriale *generează particularități noi în cadrul raportului om-natură, pornind de la aspectele exterioare cele mai evidente* (ca relativa izolare a muncitorului rezident al centrului industrial sau al orașului industrial mare de mediul geografic local; lipsa lui de stabilitate, în general, în raport cu ambianța naturală înconjurătoare datorită fluctuației muncitorilor spre diferite milieuri industriale, inclusiv geografice; relativa indiferență față de fenomenele naturale, față de alternanța zi-noapte sau de succesiunea anotimpurilor, față de calamitățile naturale etc.), *până la implicațiile abstracte ale acestui raport.*

Dislocarea coeficienților de stabilitate a vechiului trai cultural țărănesc se face evidentă în cadrul noului fel de trai al muncitorilor și prin pierderea omogenității dintre diferitele laturi constitutive ale traiului țărănesc. Vechea, tradiționala omogenitate era fundamentată pe o „existență naturală“. Pe planul culturii materiale, predominau obiectele de uz — produse, în principal, ale industriei casnice, ale economiei naturale etc. Pe planul culturii spirituale predomină producția de factură folclorică tradițională.

Muncitorii introduc în felul lor de trai cultural într-o proporție mare, elemente de cultură eterogene. Întilnim obiecte de uz, produse ale industriei și economiei naturale; obiecte — produse meșteșugărești; penetrația masivă de produse Stas — mărfuri ale industriei moderne.

Pe planul culturii spirituale, asistăm la penetrația masivă a elementelor de cultură specializată „cultă“, care coexistă cu elemente importante ale producției folclorice.

Creșterea continuă a volumului și a greutateii specifice a mărfurilor în traiul material al muncitorului etc.; a produselor „culte“ în cel spiritual — creșterea, cu alte cuvinte, a elementelor de factură „cultă“, strict specializate, *opează diferențierea continuă dintre felul de trai cultural al muncitorilor și cel al țăranilor din trecut.* Asistăm la o separație din ce în ce mai tranșantă, la nivelul configurației culturale a felului de trai material al maselor de muncitori, dintre creația de bunuri culturale și întrebuințarea acestora.

Un moment important în modificarea felului de trai material al muncitorilor îl marchează antrenarea soțiilor de muncitori în producția industrială.

Felul de trai material al clasei muncitoare, considerat pe elemente în parte ca și în ansam-

blul său, ia naștere ca fenomen „specific“ în primul rînd sub raport „funcțional“, în directă congruență cu noua ocupație industrială care impune, de la început, în principalele laturi ale sferei culturale, cerințe și răspunsuri noi, inedite în felul de trai al antecesorilor săi, aceasta chiar și în acele cazuri în care, sub raport valoric (al naturii bunurilor materiale etc.), au rămas neschimbate elementele de cultură materială vechi.

★

Obiectul etnografiei clasei muncitoare se constituie diacronic, exprimînd o relație de la parte la întreg față de obiectul general al etnografiei. Urmînd tradițiile de cercetare ale etnografiei românești, etnografia clasei muncitoare de la noi înregistrează faptele și documentele de factură materială din sfera de trai a clasei muncitoare. Elementele de cultură materială culese sînt tratate însă în cadrul unei viziuni globale, ținînd seama de rolul și importanța celorlalte categorii de fenomene ce se intercondiționează cu fenomenele de cultură materială fără însă a se suprapune cu sferile de interes specifice ale altor discipline ca economia, geografia economică, istoria, sociologia etc., etc.⁸

În sfera de interes a etnografiei clasei muncitoare intră și cercetarea obiceiurilor vechi și noi, în primul rînd a obiceiurilor legate de traiul material.

Caracterul *transient* al culturii materiale a clasei muncitoare, de la rural la urban, obligă cercetarea etnografică la aplicarea permanentă a unor referiri la sferile de cultură populară tradiționale, ceea ce întărește cadrul specific al unei tematici de etnografie. Persistența elementelor de cultură populară tradițională în felul de trai al clasei muncitoare, consecință a ritmului în general încetinit al dezvoltării capitaliste, a unei dezvoltări specifice a proletariatului industrial din România, cere o atenție deosebită din partea investigațiilor de etnografie în consemnarea faptului de factură tradițională.

Istoria specifică a nașterii și dezvoltării proletariatului din România a profilat pe planul

⁸ Concepem obiectivele unei cercetări etnografice în concordanță cu observațiile făcute de André Varagnac, în legătură cu raportul dintre folclorul tradițional și lumea modernă. A. Varagnac subliniază pe drept cuvînt ca sarcină a etnografiei inventarierea realului actual („L'ethnographie doit inventarier le réel actuel“). Etnografia nu are nici prin obiect și nici prin metodele sale obligația de a lămuri toate implicațiile fenomenelor culturale pe care le înregistrează. În această direcție ea are atît datoria de a cunoaște și a se sprijini pe alte cercetări specializate (de exemplu pe folcloristica arheologică, istoria religiilor, paleosociologia, sociologia etc.) cit și pe aceea de a furniza tuturor disciplinelor sociale, documentele sale concrete, valoroase.

existenței sociale, pentru o perioadă de timp de lungă durată, categoria muncitorilor semi-proletari avînd un trai cultural cu implicații rurale evidente prin prezența micii gospodării agricole conexe, prin rezidență rurală etc. Implicații culturale de tip rural vizează în mare măsură și felul de trai urban vechi, consecință a preponderenței de lungă durată a conurbației mici și mijlocii. Cultura populară țărănească se impune deci, în continuare, ca mediu cultural ambiant, important și permanent.

Pentru surprinderea formelor culturale specifice felului de trai al muncitorilor, etnografia clasei muncitoare preconizează constituirea unei taxometrii adecvate, *cercetarea pe categorii de muncitori în parte*, categorii profilate după: *locul de muncă, gradul de calificare, reședința urbană sau rurală* etc.

O direcționare tematică total deosebită solicită cercetarea proletariatului agricol.

Etnografia clasei muncitoare trebuie periodizată în raport cu principalele etape ale dezvoltării muncitorimii, etape care se cer considerate sub două aspecte:

a) prin referiri la etapele istorice propriuzise — respectiv studiul în cadrul perioadei de început a industrializării și proletarizării în precapitalism; studiul culturii materiale a proletariatului în capitalism; studiul în etapa formării și dezvoltării clasei muncitoare în socialism;

b) prin referire specială la etapele concrete, mari, în care se realizează, în general, trecerea de la rural la urban — *fenomen exprimat în mod exclusiv ca proces cultural*.

Cele două categorii în discuție necesită o tratare permanent conjugată.

Etnografia clasei muncitoare acordă o deosebită atenție *fenomenului de întrebuițare* a bunurilor culturale în contextul felului de trai. Studiul funcțiilor devine deosebit de solicitat — altă expresie a caracterului transient al felului de trai al muncitorilor, de la rural la urban, de la vechi la nou, în general.

Problematika locuinței aduce pe un plan central tematica interiorului; problematica portului se extinde la sfera generală a îmbrăcăminteii, la consemnarea raportului dintre portul tradițional și îmbrăcăminte de tip orășenesc etc. Întregii tematici de profil ergologic i se aplică o cercetare de la tradițional, la nou. Se cer înregistrate și consemnate atît obiectele de factură tradițională, cît și cele noi orășenești, o dată cu stabilirea greutății specifice a vechiului și noului etc.

Aplicarea obiectivelor de cercetare specifice etnografiei clasei muncitoare are drept urmare eliminarea parțială sau totală din sfera de cercetare, fie a unor domenii întregi, fie a unor teme etc. Dintre domeniile ce se elimină „total“ sau „parțial“ — situație dictată de etapa la care se referă cercetarea — menționăm etnografia ocupației și temele adiacente, studiul etnografic al așezării, cercetarea tehnicii de construcția locuinței etc.

În cazul în care cercetarea se aplică unor categorii de muncitori care trăiesc un puternic proces de urbanizare, poate chiar încheiat, domeniile eliminate sînt preluate de către disciplinele corespunzătoare specializate: discipline ale ocupației industriale de ramură, arhitectură, urbanistică, economie etc.

Cercetarea morfologică a elementelor de detaliu ale traiului material al muncitorilor nu se suprapune în sens simplist cu obiectul etnografiei clasei muncitoare. Obiectul etnografiei clasei muncitoare și obiectivele pe care le dictează nu pot fi reduse la „suma“ obținută pe calea morfologiei culturale.

Datorită categoriilor deosebit de complexe pe care le vizează cercetarea etnografică: „modul de trai“, „cultura“, „specificul național“ obiectul etnografiei se cere în permanență raportat, corelat, înglobat. Sensurile sale majore pot fi pe deplin întregite în cadrul cercetărilor sociale complexe, bazate pe cunoașterea legăturii sociale fundamentale.

Cercetarea etnografică, expresie a unei existențe de obiect limitate, se cere întregită prin raportarea ei la cauze economice și istorico-sociale generale, *raportare ce-i revine numai parțial investigației propriu-zise de etnografie și anume în legătură cu detaliile în parte ale cercetării sale*.

Obiectul etnografiei clasei muncitoare are sarcina de a deschide perspective documentare noi în privința cunoașterii fenomenului mai general — specificul felului de viață muncitoresc — specific ce nu poate fi redus numai la elementele și laturile culturii materiale.

S-a observat că noi factori de cultură cu totul necunoscuți sau prea puțin semnificativi în viața din trecut a țărânimii, exercită o influență importantă asupra specificului de trai muncitoresc. Întilnirea, în configurația culturală a unui centru industrial, a muncitorilor veniți din localități diferite; acțiunea unor căi de culturalizare noi ca presa, radioul, cinematograful, televiziunea etc.; în general, influența culturii orășenești moderne, ca mediu cultural global etc. constituie sfere de interes importante

pentru rezolvarea tematică a etnografiei clasei muncitoare. Toți acești factori generează confruntarea și coafectarea a diferite obiceiuri, obiceiuri, tradiții; determină o mobilitate culturală deosebită.

Reflectând aceste procese, obiectul etnografiei clasei muncitoare arată un interes sporit pentru cunoașterea fenomenelor de difuziune culturală, asimilație culturală, aclimatizarea etc., urmărește modalitatea de constituire a elementelor în parte ale traiului material specific muncitoresc în cadrul acestor procese.

Cercetarea etnografică diferențiată pe clase și păături sociale corespunde realității culturale din societatea bazată pe clase antagoniste cu atât mai mult, cu cât consecințele generate de această realitate acționează o lungă perioadă și după desființarea claselor antagoniste. Sfera culturii este puternic afectată de resursele economice ale maselor, situație vizată cu persistență de cercetarea etnografică interesată în procesul de întrebuițare a bunurilor materiale, de calitatea bunurilor culturale materiale etc. Poziția relativ unitară a membrilor unei clase în raport cu starea de proprietate, cu volumul și natura veniturilor etc., pe parcursul propriei evoluții istorice, facilitează cercetarea etnografică.

Clasa muncitoare solicită o cercetare aparte a felului de trai cultural și pe considerentul poziției sale social-politice deosebite, a sarcinilor sale istorice, situație care se reflectă în mod specific în sfera culturală muncitorească materială și spirituală.

În raport cu o cercetare etnografică globală, pe unități sociale rurale și urbane, metoda cercetării pe clase se impune și ca urmare a complicării fenomenelor culturale moderne când, în realitatea socială, nu mai apar suprapuneri exacte între anumite unități sociale și anumite clase sau păături sociale (de exemplu suprapunerea relativ simetrică a satului cu clasa țărănească-iobagă din feudalism).

Cercetarea etnografică a clasei muncitoare contribuie prin documente de teren vii, inedite, la crearea bazelor documentare necesare dezvoltării multilaterale a specificului național, prezent deopotrivă în mediul urban. Contribuie la dezvoltarea multilaterală a elementelor de conexiune și de identitate prin care își croiește drum procesul de tranziție de la rural la urban, de la vechi la nou în sfera culturii populare naționale unitare.

Tematica etnografiei clasei muncitoare se cere analizată și în raport cu obiectivele specifice ale muzeografiei. Întrucât aceste probleme vor forma obiectul unor analize viitoare, consemnăm aici, în mod succint, câteva aspecte:

Muzeografia aplicată la felul de trai al clasei muncitoare trebuie să fie raportată în mod fidel la liniile directe ale obiectivului etnografiei clasei muncitoare.

Exponatele de muzeu referitoare la clasa muncitoare, expodate de ordin ergologic sau privitoare la obiceiurile din mediul muncitoresc se cer precedate: 1) de o sinteză edificatoare privind specificul felului de trai țărănesc-tradițional al zonei vizate; 2) de informații referitoare la felul de trai orășenesc din zonă (acesta tratat în evoluția sa, în raport cu etape mari, bine conturate) — izvor cultural important, încă prea puțin fructificat de muzeografia etnografică de la noi; 3) de prezentarea orășenescului de tip ultramodern din zonă și, în general, din întreaga țară care să fie înfățișat într-o expunere sintetică recurgându-se, spre ilustrare, la expodate fotografice etc.

Tematica muzeografică referitoare la clasa muncitoare trebuie să fie formulată cu precădere în funcție de domeniile tipice ale etnografiei clasei muncitoare pentru a ilustra în primul rând felul de trai al muncitorului și familiei sale, locuința (interiorul etc.), îmbrăcămintea (raportată la port etc.), alimentația, de asemenea obiceiurile legate de acestea, tradiționale și noi. Un interes deosebit suscită sesizarea acelor obiecte, elemente tradiționale etc. care se adeveresc a fi de lungă persistență (piese decorative de interior, piese de port etc.); totodată sesizarea primelor elemente de factură orășenescă ce pătrund în felul de trai al muncitorului etc. (primele piese de mobilier, piese de îmbrăcămintă etc.).

Obiectivele prezentării muzeografice a clasei muncitoare trebuie diferențiate atât de muzeografia meșteșugurilor, cât și de muzeografia documentației tehnice, de istoria tehnicii moderne etc. Prezentarea în muzeele etnografice a fenomenului muncitoresc solicită aplicarea cu mare rigurozitate a criteriului periodizării; precizarea cu claritate a perioadei (etapei etc.) la care se referă exponatul. De asemenea, se cere precizarea cu strictețe a caracterului rezidențial — rural sau urban (centru muncitoresc preurban; veche așezare de mineri etc.) de unde a fost adus exponatul.

NOI FOTOGRAFII INTRATE ÎN FONDUL DOCUMENTAR AL MUZEULUI DE ISTORIE A PARTIDULUI COMUNIST, A MIȘCĂRII REVOLUȚIONARE ȘI DEMOCRATICE DIN ROMÂNIA

Maria Arimia și Herbert Rabinovici

O privire fie chiar sumară, asupra unei expoziții dintr-un muzeu de istorie, ne relevă ponderea pe care o are fotografia, document specific epocii noastre, în ilustrarea diferitelor evenimente, în evocarea unor personalități, ea

venind să completeze convingător expunerea muzeală. Socotim inutil să demonstrăm cât de viu este interesul vizitatorilor pentru fotografiile din expoziții, lucru observat prea bine de oricare dintre muzeografi.



Fig. 1. Veterani din Războiul de Independență, 1877.

Fig. 2. Bateria Carol Ia Calafat, 1877.

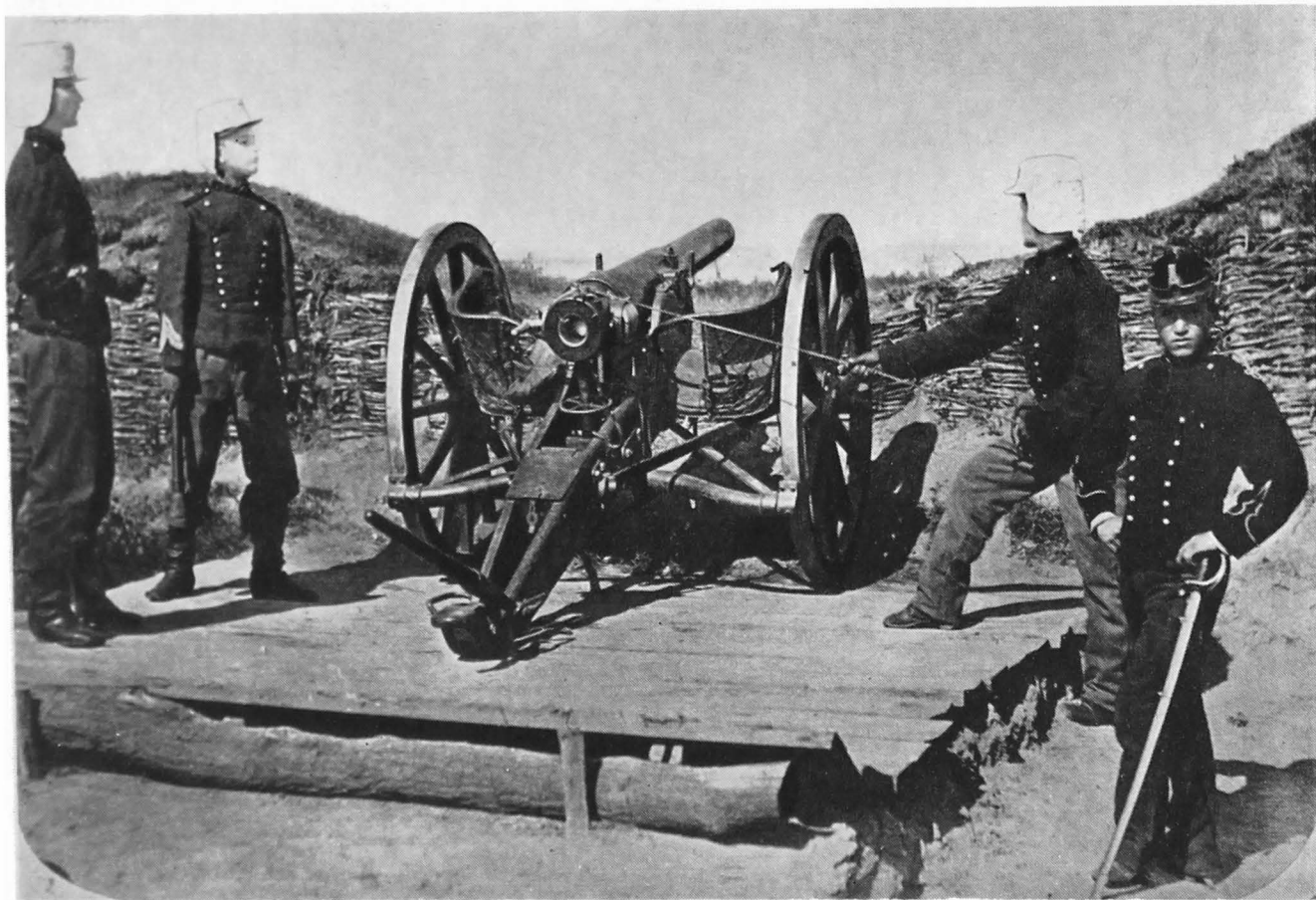


Fig. 3. Tun de 105 mm, Valea Oituzului.

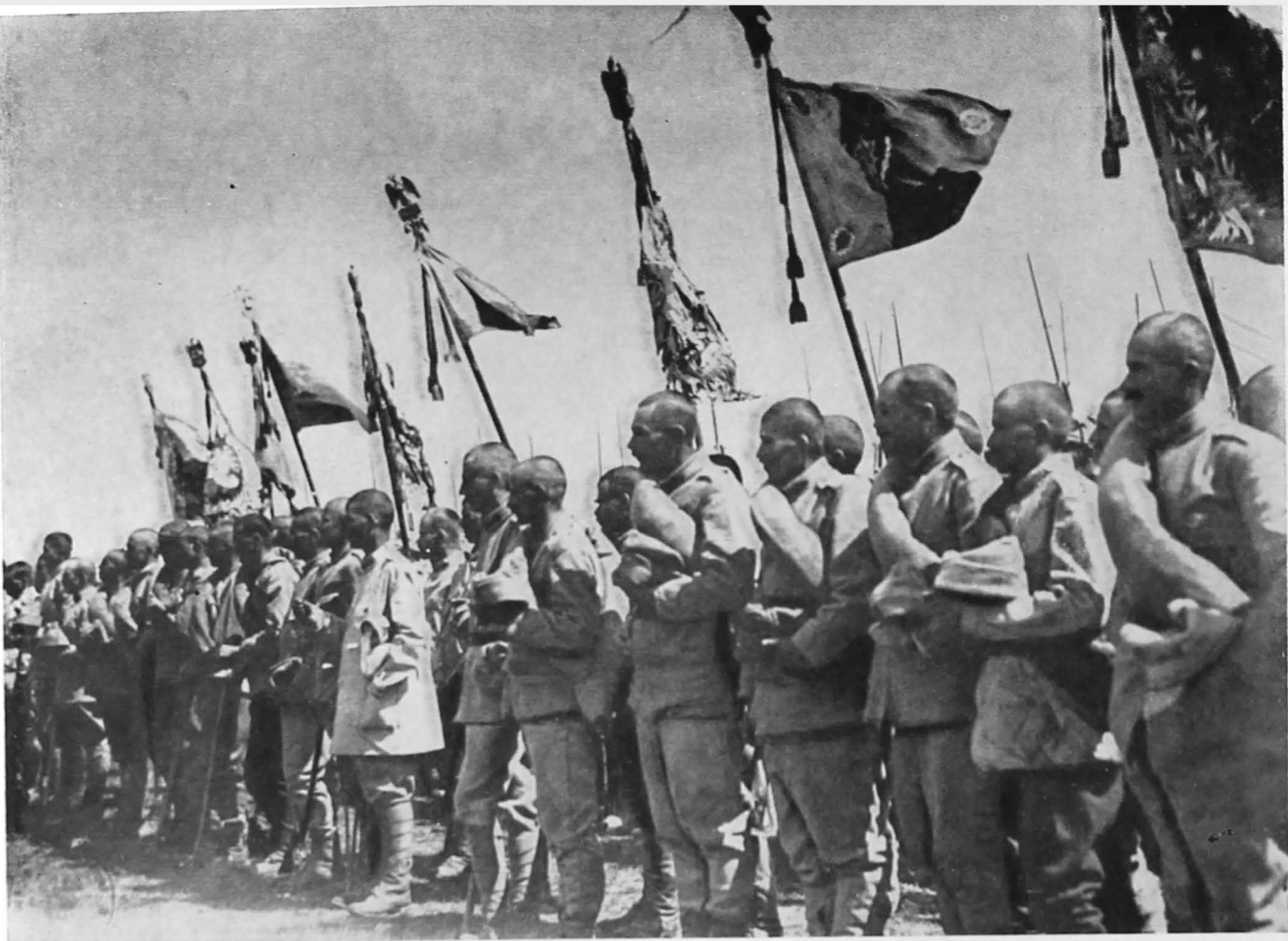


Fig. 4. Jurământul voluntarilor ardeleni care s-au întors din Rusia pentru a lupta alături de frații lor din România. Iași, 15/6 1917.

Ținând seama de aceste considerente, lipsa unor fototeci sistematic organizate, care să illustreze etape istorice în succesiunea lor, apare ca fiind nefirească.

Muzeul de Istorie a Partidului Comunist, a Mișcării Revoluționare și Democratice din România a adresat, de la începuturile organizării sale, apeluri prin presă, în urma cărora numeroase persoane s-au prezentat aducând documente importante. În afară de aceasta, în cadrul cercetărilor întreprinse de colectivul muzeului, s-au făcut în ultimul timp investigații în fondul de fotografii aparținând Bibliotecii Centrale de Stat. Cercetind conținutul mapelor și al pachetelor existente acolo, ne-am găsit în fața unui bogat fond de fotografii, cea mai mare parte dintre acestea fiind piese originale, inedite, cu adnotări autografe ale unor remarcabile personalități din viața politică și culturală românească. Din marele număr de fotografii cercetate, am selecționat pe cele ce pot întregi expoziția de bază a muzeului și pot ilustra elocvent diferite momente istorice și îmbogăți fondurile de care dispunem în momentul de față. În articolul de față ne pro-

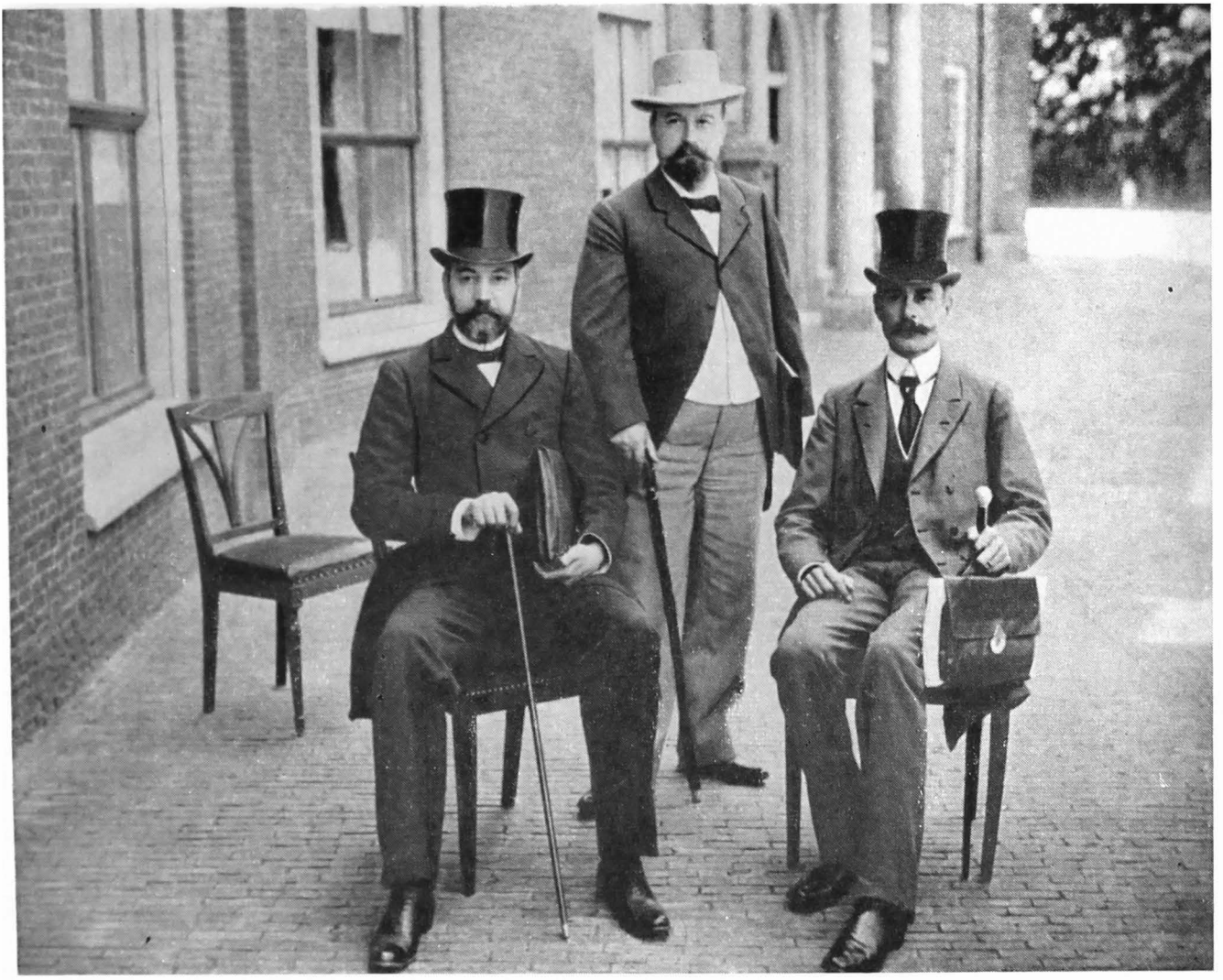
punem să prezentăm o parte dintre ele, apreciate de noi ca fiind mai reprezentative.

Diversitatea materialului este mare: se găsesc elemente ilustrative ale Războiului de Independență a României, ale luptelor din primul și cel de-al II-lea război mondial. Este prezentată în imagini, pe larg, activitatea reprezentanților României pe planul relațiilor externe. Revedem evenimentele ce s-au succedat după 23 August 1944, numeroase fotografii ilustrând, de pildă, reconstrucția economică a țării, participarea maselor populare, a tineretului la refacerea țării, proclamarea Republicii Populare Române ș. a.

Este desigur interesant să regăsești acum, după atîta vreme, fotografii din timpul războiului de independență. Unele din acestea înfățișează eroi ai războiului cum ar fi: legenda figură a maiorului Gheorghe Șonțu, altele arată imagini cu așezarea bateriilor românești pe poziții, grupuri de militari români, artileriști și vinători care prin lupta lor au realizat în fapt neatîrnarea țării în anii 1877—1878. Ele ne amintesc de crîncena încleștare care a însoțit războiul și de jertfele armatei române.

Fig. 5. Între 18 mai și 29 iulie 1899, s-a ținut la Haga cea de-a doua Conferință Internațională pentru Pace la care au participat delegați din Europa, Asia și America. Din partea României au participat ca delegați: Alexandru Beldiman, trimisul extraordinar și ministru plenipotențiar al României la Berlin; Ion N. Papiniu, trimisul extraordinar și ministru plenipotențiar al României la Haga; colonel adjutant Constantin Coandă, directorul artileriei la Ministerul de Război — delegat tehnic.

Fig. 6. Haga, 17/29 iulie, 1899.



GEDELEGEERDEN TER VREDESCONFERENCE.

*În reamintirea acestui Congres de Pace, la care
 însă Românii au fost nevoiți să se rezolvă, că
 ea să nu fie nesocotită!* *M. Beliman*

Edgewood N. J. BOOBY

Photographie LIETZE & SOHN, MAKER
 C. 1890

Cluj, 17/29 Iulie 1890.

Fig. 7. Cu prilejul vizitei pe care a făcut-o în România Louis Barthou, ministrul de externe al Franței, s-a întrunit la București Conferința Micii Înțelegeri. În față: de la dreapta la stânga: N. Titulescu, Louis Barthou, E. Beneș și I. Jeftici (20 iunie, 1934).



Fig. 8. Conferința Înțelegerii Balcanice, Belgrad, 10/5, 1936. În fotografie, N. Titulescu, Stoiadinovici (Iugoslavia), Metaxas (Grecia).

Fotografiile ale vapoarelor ancorate la Corabia, ale podului de la Nicopole și vederea generală a acestui oraș, sînt tot atîtea mărturii cu caracter de documente ale epocii amintite.

În acțiunea noastră am fost preocupați de identificarea unui număr cît mai important de fotografii din perioadele mai vechi. Am reținut, printre altele, aspecte ale congreselor de pace de la Haga din 1899 cu participarea delegaților români Al. Beldiman și C. Coandă, din timpul congresului interparlamentar pentru pace, desfășurat la Viena în 1903 și la care a participat ca delegat al României G. Djuvara ș. a.

Perioada primului război mondial este și ea bogat ilustrată, îndeosebi memorabilele bătălii de la Mărășești, Mărăști și Oituz. Fotografii, unele din ele cunoscute, prezintă interes prin autenticitatea lor, prin calitățile tehnicii fotografice în care au fost realizate. Se găsesc imagini privind mișcările de trupe române pe frontul de la Mărășești, unele din acestea fiind inedite, privind amplasarea artileriei noastre în Valea Oituzului, operațiile de transport ale acestor piese, aspecte ale momentelor în care ostașii români în tranșee așteaptă declanșarea semnalului de atac. Regăsim figuri de luptători participanți la aceste lupte, de eroi căzuți în bătălii, de aviatori români uciși în luptele aeriene, de răniți care se îndreaptă spre punctele de prim ajutor. În perioada de refacere a armatei, un număr însemnat de români veniți din Rusia, foști prizonieri luați din armata austro-ungară, s-au înrolat în armata română. Îi vedem depunînd jurămîntul ca ostași ai armatei patriei lor, iar în unele din imagini pe șeful Marelui Stat Major al Armatei salutîndu-i pe voluntari pentru hotărîrea lor de a lupta pentru eliberarea țării. Alături de ostașii români au luptat soldați ruși și francezi care și-au dat obolul la înfruntarea cu dușmanul. Grupuri de militari ai celor două națiuni, reprezentați în documente fotografice, sînt mărturii în plus ale faptelor comune de arme. Grupajul, l-am putea încheia cu imagini ale coloanelor de prizonieri din armatele puterilor centrale, trecînd sub escorta ostașilor români. O fotografie prezintă un aspect din Piața Cuza Vodă din Iași, unde, înlănțuiți într-o horă comună, sute de soldați și cetățeni români salutau victoria de la Mărășești din zilele fierbinți ale lui Iulie 1917.

O pondere însemnată din totalul fotografiilor amintite o reprezintă cele referitoare la activitatea de politică externă a reprezentanților României, la acțiunile diplomatice ale țării în diferite momente istorice, la prezența acestora la congrese și conferințe mondiale, schimburi protocolare de vizite cu străinătatea, toate fiind de natură să împrăspăteze vizual memoria unor evenimente de seamă. În perioada dintre cele două războaie mondiale, România a desfășurat o activitate însemnată în cadrul Ligii Națiunilor, a Micii Înțelegeri, a Înțelegerii



Fig. 9. N. Titulescu împreună cu soția sa, Elena Titulescu.

Balcanice etc. această activitate reflectîndu-se și în documentele la care ne referim. Printre figurile de miniștri de externe ale căror portrete în diverse împrejurări le vom întîlni, se află și cea a lui Tache Ionescu (1858—1922), unul din inițiatorii Micii Antante, creată în anii 1921—1922 cu participarea României, Cehoslovaciei și Iugoslaviei. Printre imaginile ce-l prezintă pe Tache Ionescu se găsesc unele care păstrează autografele sale. Sînt înfățișate aspecte ale Conferinței internaționale de la



Fig. 10. N. Titulescu și M. Litvinov (1933—1934).

Geneva din anul 1922 cu participarea unor reprezentanți ai diferitelor țări, printre care Louis Barthou, Albert Thomas, I. C. Brătianu ș. a.

Urmărind aspectele politicii externe a României în imagini ne-am oprit și am reținut un însemnat grupaj de fotografii înfățișând pe Nicolae Titulescu, eminent om politic și diplomat român (1882—1941). L-am regăsit în fotografii inedite, în mijlocul unor participanți la conferințe mondiale, rostind conferințe, participând la recepții etc. Îl vedem la Conferința de la Lausanne în 1926 alături de alți diplomați străini. În 1933 a avut loc la Sinaia sesiunea permanentă a Consiliului Micii Înțelegeri la care N. Titulescu a avut o participare activă. Acest moment îl găsim redat începând cu întâmpinarea de către N. Titulescu a delegaților străini printre care Eduard Beneș (Cehoslovacia), și I. Jeftici (Iugoslavia) și terminând cu aspecte ale desfășurării acestei sesiuni. Urmărind filmul imaginilor fotografice reținem momentele politicii externe românești între cele două războaie mondiale, pentru menținerea integrității teritoriale a țării, rolul activ al României în crearea unor alianțe regionale, pentru înfăptuirea unui sistem de securitate colectivă în Europa și Balcani. Imaginile ne redau activitatea lui N. Titulescu la Liga Națiunilor și ne aduc în față unele ședințe ale acestei importante organizații

internaționale. O fotografie inedită îi prezintă pe Nicolae Titulescu și Maxim Litvinov, comisarul pentru Afacerile Externe al U.R.S.S. în timpul convorbirilor desfășurate în 1934, în preajma stabilirii relațiilor diplomatice între cele două țări. Pe lângă importanța sa documentară, această imagine capătă o valoare deosebită prin faptul că poartă și autograful lui M. Litvinov. Câteva fotografii redau misiunile diplomatice întreprinse de N. Titulescu, în numele guvernului român, în Franța, Anglia, Iugoslavia, Grecia, Turcia, pentru întărirea legăturilor României cu aceste țări.

Fotografiile selectate redau câteva aspecte reprezentative ale grupurilor de delegați printre care și N. Titulescu, participanți la Conferința Pactului Balcanic de la Belgrad în 1936. Tot pe linia contactelor externe amintim și o serie de documente fotografice referitoare la diferite vizite în România printre care cea a ministrului Afacerilor Străine al Franței, Louis Barthou în 1934, vizita președintelui Cehoslovaciei, Eduard Beneș, ș. a. Reținem, vizitele oficiale ale ministrilor de externe ai României în perioada 1934—1940 făcute în Turcia, Grecia, Iugoslavia, Franța toate constituind mărturii ale activității diplomației românești.

S-a selectat un număr apreciabil de imagini editate de agenția română „Rador“ privitoare la perioada dictaturii militaro-fasciste în România.



Fig. 11. Vizita lui Louis Barthou la Institutul Francez. În fotografie: dr. C. Angelescu, ministrul Instrucțiunii Publice, marchiz d'Ormesson, ministrul Franței la București, 1934.

O parte însemnată a fotografiilor la care ne referim privesc viața și activitatea unor personalități din istoria gândirii, culturii, artei românești. Menționăm o poză originală a lui Emil Racoviță datînd din anul 1897. Cîteva imagini ne readuc figura lui Nicolae Iorga (1870—1940). Îl vom recunoaște participînd la Congresul Ligii Culturale și distribuind premii în cadrul acestui Congres, la inaugurarea, în decembrie 1935, a Teatrului Ligii Culturale. Profesor universitar, dascăl a numeroase generații de tineri intelectuali români, N. Iorga ne apare ținînd prelegeri la cursuri universitare, conferințe publice sau explicînd studenților un monument istoric din Iași. Unele imagini ni-l redau la Vălenii de Munte, locul unde a scris articole și lucrări de o importanță deosebită pentru cunoașterea trecutului românesc. Se găsesc fotografii vechi ale celor mai mari scriitori români: Ion Eliade Rădulescu, Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, M. Kogălniceanu, C. Bolliac, B. P. Hașdeu, I. L. Caragiale, Al. Vlahuță, M. Sadoveanu etc. Deosebit de interesante sînt fotografiile de grup, care reflectă preocupări comune, ale diferitelor personalități, legături intelectuale sau sufletești statornicite între scriitori, întîlniri ale scriitorilor. I-am găsit întruniți în aceeași imagine pe

Ion Minulescu, M. Sorbul, Victor Eftimiu și Liviu Rebreanu; pe M. Sadoveanu cu Cincinat Pavelescu, C. A. Arion, Al. Cazaban, Isabela Sadoveanu. Pe una din fotografiile lui Vasile Alecsandri, mîna poetului a așternut următoarele cuvinte: „amicului I. Negruzzi“, iar o fotografie a lui Octavian Goga este străbătută de un scris clar cu următoarea remarcă a scriitorului: „în albia «Celor trei Crișuri» palpită azi un suflet nou. Dacă revista care a împrumutat acest nume îl va înțelege, atunci își va îndeplini menirea. 25 martie 1921“. (Este vorba de salutul adresat cu prilejul apariției revistei „Cele trei Crișuri“).

Încheiem acest articol cu prezentarea principalelor elemente care ilustrează istoria țării după 23 August 1944, cu precizarea că majoritatea fotografiilor la care ne referim nu au fost găsite de noi pînă acum în alte fototeci. Se află parcursă în imagini o întregă perioadă istorică apropiată, se găsesc reprezentate momente din procesul dezvoltării țării după eliberare. Transformările politice, marile acțiuni ale maselor populare sub conducerea Partidului Comunist, sînt susținute în documente fotografice care întregesc acum fondul muzeului. Au fost înregistrate fotografii reflectînd înfăptuirea Reformei Agrare din 1945, una din



Fig. 12. Generalul-maior doctor Carol Davilla.

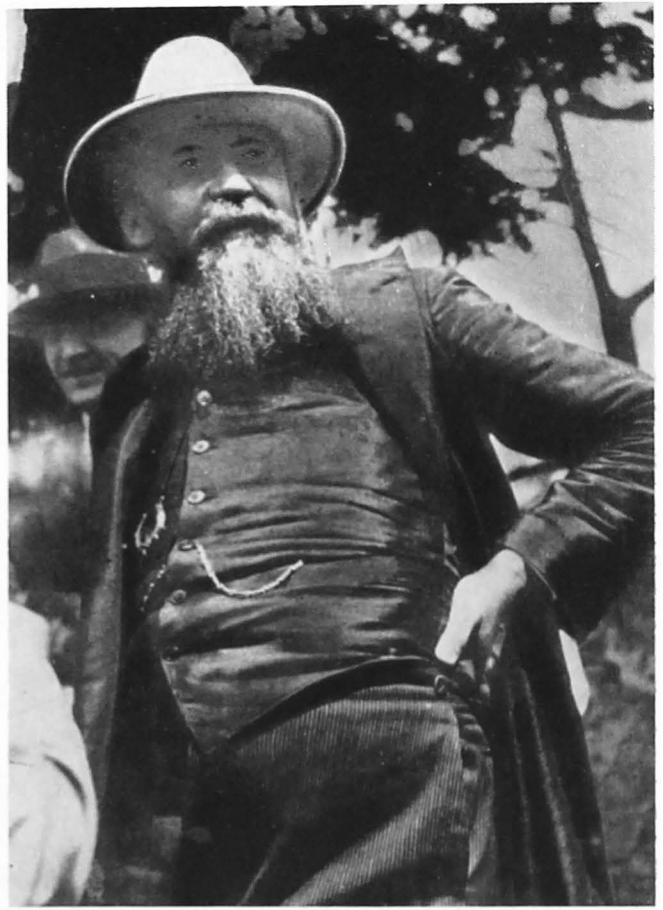


Fig. 13. Savantul Nicolae Iorga la Vălenii de Munte, 1927.

Fig. 14. Octavian Goga, 25/3, 1921.



primele măsuri adoptate de Guvernul Dr. Petru Groza, aspecte de la Congresul Frontului Plugarilor ținut în iunie 1947. Campania electorală, desfășurarea alegerilor parlamentare din 1946, se găsesc exprimate prin aspecte concrete de la întrunirile electorale, de la desfășurarea votării la secțiile de vot din orașele și comunele țării. Este bogat cuprinsă în documente fotografice munca de refacere și de reconstrucție a țării, cu elanul maselor populare, cu participarea entuziastă a tineretului, cu efortul întregului popor. Sînt aspecte ale muncii voluntare din acei ani, ale mitingurilor brigadierilor desfășurate la terminarea lucrărilor de pe șantierele Salva-Vișeu, Bumbăști-Livezeni, Agnita-Botorca, de pe șantierele de construcție și reconstrucție a capitalei țării, toate fiind deosebit de elocvente în redarea acestor fapte.

Proclamarea Republicii Populare Române, prin înlăturarea monarhiei, moment ce marchează începutul puterii democrat-populare, a fost salutată prin mari manifestații de masă, mitinguri populare, desfășurate pe întreg cuprinsul țării. Pe pancartele participanților la aceste demonstrații putem citi cuvintele: „Trăiască R.P.R., Patria tuturor celor ce muncesc de la orașe și sate“.



Fig. 15. C. Theodorian, Octavian Goga și Ilarie Chendi.

Fig. 16. Călin Teodoreanu, Ion Minulescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sorbul și Victor Eftimiu.

Perioada de după 23 August 1944 este de asemenea reprezentată, în ceea ce privește relațiile externe ale României, prin numeroase fotografii înfățișând vizite ale delegațiilor de partid și guvernamentale străine în România, sau a celor române în străinătate.

Activitatea de colectare a fotografiilor ne-a întărit convingerea asupra utilității acestora, asupra importanței depistării unui număr cât mai mare de asemenea dovezi documentare. Pe de altă parte, ni se pare important de a se concentra atenția și asupra colectării fotografiilor din perioada ultimilor 20 de ani cu privire la unele mărturii ale contemporaneității.

În atenția personalului științific al Muzeului de Istorie a Partidului Comunist, a Mișcării Revoluționare și Democratice din România, se află ca o preocupare permanentă cercetarea surselor, a diferitelor izvoare de documente, achiziționarea de obiecte muzeistice, care să contribuie la întregirea cunoașterii istoriei poporului român și a mișcării muncitorești din țară și care să îmbogățească expoziția de bază a muzeului și fondurile sale documentare.





Fig. 17. O șezătoare literară în Bucovina, (1910).
Sus, de la stînga: Gh. Tofan, A.D. Herz, Liviu Marian, Sextil Pușcariu,
Emil Gîrleanu și Ion Minulescu.
Jos, de la dreapta: Dimitrie Anghel, Cincinat Pavelescu, Mihail Sadoveanu,
Caton Theodorian.

ACVARISTICA

ÎN MUZEE,

ÎN CONDIȚIUNI

NEFAVORABILE

CAROL BORSZICZKY

Acvariile sînt expozate valoroase din punct de vedere educativ — scop major al muzeelor — căci oferă prilej de observare a viețuitoarelor cu care puțini oameni au ocazia să se întâlnească în natură. Dar un colț cu acvarii este și un loc de destindere pentru vizitatori, în mijlocul altor expozate statice. Este adevărat, că nu toate muzeele au — cel puțin aparent — condițiile necesare (spațiu, lumină suficientă, diferite instalații, hrană vie etc.). Acvariile pot totuși funcționa în condiții bune, fără lumina soarelui, fără instalație de aerisire, filtrare și încălzire a apei. Peștii de asemenea pot fi hrăniți cu alimente ușor de procurat și care înlocuiesc cu succes hrana vie. Lumina soarelui poate fi înlocuită perfect cu lumina becurilor obișnuite (dar nu și cu lumina fluorescentă). Stagnarea creșterii sau chiar putrezirea vegetației și apariția unui strat de alge brune pe geamuri indică insuficiența luminii. Montăm atunci cît mai aproape de suprafața apei 1—2 becuri de 60 W. Ele trebuie să ardă 8—12 ore pe zi. Becurile încălzesc apa, ceea ce iarna este binevenit, dar vara să fim atenți, căci pentru pești exotici temperatura maximă nu trebuie să depășească 26—27 °C. Pe de altă parte, apa caldă

reținînd mai puțin oxigen, peștii ar avea nevoie de aerisire artificială. La peștii indigeni mărim numărul becurilor și le plasăm mai sus.

Sub influența luminii vor apare curînd pe geamuri alge verzi, dînd impresia că apa s-a tulburat. Le îndepărtăm periodic numai de pe geamul din față cu o cârpă aspră, sau hîrtie mai groasă. Restul geamurilor să rămînă voalate, fiindcă unii pești ciugulesc algele avînd nevoie de hrană vegetală proaspătă și fiindcă ele constituie și principala hrană a melcilor acvatici. Un strat verde pe geamurile din spate este decorativ și ascunde golul pereților.

Pentru ca apa să rămînă permanent curată și transparentă să avem grijă de următoarele: să nu lăsăm în acvariu hrană neconsumată, vreun pește sau melc mort; să avem vegetație bogată, lăsîndu-se în față loc suficient pentru mișcarea animalelor; să nu supra-populăm acvariul; să îndepărtăm periodic, cu furtunul sau cu un tub, milul ce se adună în 2—3 săptămîni într-unul din colțurile amenajate anume, prin înclinarea nisipului în această direcție.

Apa scoasă cu detritus o înlocuim cu alta, proaspătă, de aceeași temperatură. Trebuie să evităm însă neapărat introducerea clorului în acvariu — întrebuințat în orașe pentru desinfectarea apei în conducte —, fiind toxic pentru viețuitoarele acvatice. Din apa încălzită și lăsată să se răcească, dispăre clorul. Nici o altă schimbare a apei nu mai este necesară, atît timp cît ea nu se tulbură și nu devine rău mirositoare. Stricarea apei este indicată și de faptul că peștii se ridică la suprafață, înghițind aerul din atmosferă. Mirosul de baltă este natural la apa învechită.

Aerisirea artificială nu este necesară, dacă bioxidul de carbon eliminat de pești este în întregime asimilat de vegetație, întrucît atunci și plantele eliberează oxigen suficient. Această situație poate fi ajutată și prin întrebuințarea unor acvarii a căror lățime este egală cu înălțimea (sau mai mare chiar), fiindcă atunci aerul absorbit de apă poate pătrunde pînă la fundul bazinului.

Pentru peștii exotici temperatura apei nu trebuie să scadă sub 20 °C. Acest minim este de obicei și iarna asigurat în muzeu — cel puțin ziua. Pentru ca în cursul nopții temperatura să nu coboare prea mult — lucru care scurt timp nu dăunează — trebuie să ținem acvariile totdeauna acoperite cu un geam gros de 5—6 mm. Această precauție este indicată și pentru a feri suprafața apei de prăfuire, precum și pentru a împiedica evaporarea apei și ieșirea peștilor care ar sări.

Apa nu trebuie încălzită dacă se expun pești sau alte viețuitoare indigene. Avem o serie de specii foarte interesante și ușor de ținut în captivitate, ca Boarta (Rhodeus) Zviruga (Cobitis), Ghidrinul (Gasterosteus), Pălămida de baltă (Pungitius), Porcușorul (Gobio), Boișteanul (Phoxinus) etc. Acestea sînt de talie mică, dar exemplarele tinere ale speciilor mai mari (linul, crapul etc.) pot fi ușor acclimatizate.

Hrana mai ușor de procurat este următoarea:

— Rîmele (Lumbricus terrestris). De preferat exemplarele mai mici.

Să nu întrebuințăm specia care se găsește în depozite de bălegar (Eisenia foetida), deoarece ea are un miros respingător și poate fi chiar dăunătoare. Le putem păstra peste iarnă hrănindu-le cu zarzavaturi fierte, în special morcovi presărați pe suprafața pămîntului în care le ținem. În acest scop sînt bune lădițe de cea 25 × 15 × 10 cm, umplute cu pămînt ușor, amestecat cu frunze uscate, umezite. Într-o astfel de lădiță încap 300—400 exemplare. Înaintea distribuirii punem rîmele într-un borcnaș gol, bine acoperit, care după un timp

se curăță de mucozități. Le tăiem apoi cît mai mărunt și le spălăm în puțină apă, ca să nu introducem impurități în acvariu.

— Carne slabă, crudă, proaspătă sau congelată, de bovine, ovine, păsări, pești, ficat (ultimele două și fierte). Și această hrană trebuie bine mărunțită, chiar rasă cu lama.

— Gălbenuș de ou, crud și uscat. La un gălbenuș adăugăm puțin din albuș, amestecăm foarte bine și apoi îl întindem cu degetul, într-un strat cît mai subțire, pe geamuri curate. Un gălbenuș acoperă cam 1 m² de geam. Se usucă într-o oră și poate fi desprins de pe geam în formă de „talaj” cu o lamă de ras. Se păstrează — închis bine într-o cutie — timp nelimitat.

— Brinză de vacă cu structura granulară (cea din comerț este de obicei acrită artificial și este păstoasă). O preparăm din lapte crud, prins (acrit, fermentat natural în cca 24 ore). Îndepărtăm complet smîntina de la suprafață apoi încălzim laptele prins, încet la 60-75 C pînă cînd zerul s-a separat. Il ținem după aceea suspendat într-o pungă de țesătură pînă ce s-a scurs zerul.

— Mămăligă, spălată în apă, pînă cînd s-a desprins de oală. Apa turbure o vîrsăm, iar la fundul vasului rămîne hrana curată.

— Griș crud sau fiert, spălat ca mai sus.

— Biscuiți obișnuiți. Li pisăm pînă la granulație de 1—1,5 mm. Făina mai fină o separăm, fiind neîntrebuințabilă. Făinoasele le întrebuițăm cu precauție, fiindcă altfel excrementele rezultate după această hrană pot tulbura apa.

— Dafnii uscate oferim cîteodată, însă tulbură apa. Toate aceste alimente trebuie distribuite variat, însă niciodată mai mult decît cantitatea ce se consumă imediat, așa ca la fundul bazinului să nu rămînă resturi. Hrănim de 1—2 ori zilnic, nu mai mult. Peștii grași nu sînt rezistenți și mor mai repede. S-ar putea întimpla ca peștii să nu accepte această hrană. De aceea le dăm la început cantități foarte mici, și în cîteva zile peștii se obișnuiesc cu ea și o vor prefera chiar față de hrana vie.

Fiecare muzeu poate să-și amenajeze o crescătorie de dafnii. Pentru acest scop se alege un loc răcoros. Se construiește fie un bazin cimentat, fie că se întrebuițează recipiente de lemn (cele metalice nu sînt recomandabile). Condiția lor esențială este adîncimea mică — 15—20 cm — și suprafața cît mai mare, cu volumul minim de cca 50 l. Apa proaspăt pusă să stea 2—3 zile. Apoi se adăugă — socotit la cîte 50 l — cîte un pumn de balebă învechită, putredă, de ovine sau de bovine. După cca 2 săptămîni adăugăm cîte o lingură de drojdie de bere, tot la 50 l. (Și drojdia uscată este bună). Apoi introducem o porție nu prea mare de dafnii proaspăt prinse, care după cîteva zile încep să se înmulțească rapid. Le hrănim cu drojdie de bere, cu singe, cu lapte crud sau gălbenuș de ou crud, în cantități care să nu provoace decît o ușoară tulburare a apei. Le hrănim din nou numai după ce apa a devenit clară. O astfel de crescătorie, judicios întrebuițată, livrează chiar în timpul iernii o recoltă bogată de dafnii vii.

În ce privește problema spațiului pentru plasarea acvariilor, se va găsi vreun perete nefolosit, chiar dacă este situat într-un loc mai întunecos. Pentru pereți se pretează vase de 50—60 cm lungime și de 25 cm lățime și adîncime. Un astfel de acvariu are o capacitate de 30—37 l și amenajat cca 40—45 kg, putînd adăposti 20—25 exemplare de pești de 3—6 cm. Pentru rama (scheletul) acvariului se întrebuițează fier cornier de 3 × 3 cm sudat. Geamurile necesare au cel puțin 4 mm. Chitul se prepară din praf de cretă, la care se adăugă treptat ulei de în fiert (firneis) de cea mai bună calitate (se găsește la Fondul plastic). Miniu (oxid de plumb) nu se mai întrebuițează, deoarece este toxic și întărește prea mult chitul, care se dezlipește de geamuri cînd golim acvariul.

Acvariile se așază pe console tot din oțel colțar, îngropate adînc în perete, la o înălțime de 150—160 cm de podea.

Se înțelege că în cazuri ideale acvariile pot să stea după un perete, la care s-au prevăzut ferestrele respective.

Reușind a instala în muzeu măcar un singur acvariu mai mare, pe care îl populăm periodic cu alte viețuitoare, creăm un punct foarte atractiv și educativ, care va fi totdeauna înconjurat de vizitatori — dacă este bine întreținut, frumos luminat și prevăzut cu o etichetă explicativă.

FOLOSIREA FULGERULUI ELECTRONIC ÎN FOTOGRAFIEREA LA MICĂ DISTANȚĂ ȘI MACROFOTOGRAFIE

ȘERBAN BOICESCU

Pentru a obține subiectele la o mărime naturală sau mai mare decât în natură, dacă se fotografiază de aproape, creșterea tirajului și întrebuițarea diafragmelor mici necesită mărirea timpului de fotografiere. În această situație, fotografierea subiectelor mici, animale cu mișcări rapide (ex. insectele), devine foarte dificilă dacă nu există o sursă puternică de lumină.

În cazul subiectelor statice, lumina cea mai bună este dată de becurile supravoltate, care au însă dezavantajul unei puternice degajări de căldură, ce deranjează atât subiectele cât și pe fotograf. Soluția cea mai bună, care răspunde celor mai variate și complexe situații, rămâne lumina puternică degajată într-un timp scurt, a „fulgerului electronic”, reflectorul lămpii putînd fi apropiat de subiect fără nici un pericol pentru acesta din urmă.

Folosirea fulgerului electronic în fotografia de la mică distanță sau macrofotografie este un ajutor de neprețuit și rezultatele sînt de-a dreptul spectaculoase, cu singura condiție să se lucreze corect, ținîndu-se seama de anumiți parametri.

De la început trebuie făcută o distincție în privința aparatului folosit, deoarece condițiile de fotografiere diferă pentru aparatul reflex cu două obiective, care folosește lentilele adiționale pentru modificarea distanței focale și reflexul monoobiectiv care folosește mărirea tirajului burdufului sau inelele intermediare pentru același scop.

Desigur niciodată nu o să comparăm între ele burdufurile de prelungire și lentilele adiționale: primele au avantajul de a nu compromite claritatea omogenă a imaginii, care rămîne excelentă chiar dacă obiectul este reprezentat mărit pe negativ. Nu putem spune același lucru despre lentilele adiționale. Imaginea formată cu ajutorul acestora rămîne impecabilă pe toată suprafața clișeului dacă puterea lentilei nu depășește două dioptrii; dacă puterea lentilei este egală cu 4 dioptrii, claritatea descrește de la centru către margini și ne găsim în situația ca la formatul 6 × 6 cm să fim obligați să limităm suprafața utilizabilă la un pătrat de 4 × 4 cm sau chiar mai puțin. Aberațiile care se pun pe seama lentilelor puternice sînt mai puțin aparente în raportul 2—3x; ele sînt practic nule la lentilele 1—1,5x iar profunzimea cîmpului e satisfăcătoare. Această profunzime este foarte mică la lentilele de 4 dioptrii și necesită o atenție deosebită la obținerea clarului. Cu toate acestea, lentilele adiționale rămîn singura soluție pentru fotografia de aproape făcută cu ajutorul aparatelor fără obiective interschimbabile.

După cum se știe, lentilele adiționale nu reduc luminozitatea sistemului optic și ca atare în momentul

cînd vom începe fotografierea va trebui să luăm măsurile necesare de reducere a intensității luminoase degajate de tub.

Aici se află deosebirea dintre cele două feluri de aparate care-și modifică distanța focală prin modalitățile descrise anterior. Dar în timp ce modificarea distanței focale cu ajutorul lentilelor adiționale nu produce o reducere a luminozității, în cazul modificării cu ajutorul burdufurilor a distanței focale luminozitatea scade datorită măririi drumului pe care îl au razele de parcurs în dosul obiectivului pînă la suprafața fotosensibilă.

Ca urmare a acestor fenomene va trebui să se lucreze diferențiat.

ÎNTREBUIȚAREA BLITZULUI ÎN FOTOGRAFIA DE APROAPE OBȚINUTĂ CU AJUTORUL LENTILELOR ADIȚIONALE

Lumina emisă de tubul fulgerului electronic poate fi modificată ca valoare la unele modele. La marea majoritate însă acest lucru nu e posibil și atunci va trebui să intervenim prin diferite mijloace pentru a reduce din intensitatea luminii.

Cele mai eficiente mijloace pentru obținerea acestui lucru sînt:

1. Acoperirea lămpii cu o țesătură sau celofan
2. Montarea unui filtru pe obiectiv
3. Utilizarea unui film mai lent
4. Acoperirea tubului cu un capșon cu deschidere reglabilă
5. Scoaterea reflectorului.

Prima soluție este simplă și eficientă. Pentru fotografia alb-negru este de preferat celofanul colorat care face oficial filtrului de culoare fără a produce vreo perturbație de redare a obiectivului. Numărul foilor suprapuse variază după puterea blitzului și distanța acestuia de subiect. Modul de fixare al celofanului depinde de forma și așezarea lămpii.

Ce culoare întrebuițăm?

Notăm că filtrul slăbește culoarea sa pe original și închide culoarea complementară.

Celofanul verde, împreună cu cel galben sînt foarte bune pentru redarea roșului; pentru un subiect portocaliu folosim filtrul albastru, iar pentru violet, unul galben.

Fig. 1. Pentru aparatele reflex cu 2 obiective 6 × 6 cm diafragma cea mai mică este F/16-F/22. Linia B indică creșterea diafragmelor la fotografia sub 1 m. Pe linia A este exemplificată reducerea progresivă a timpului de poză în funcție de distanță, luînd ca unitate secunda la 1 m pentru F/22. Pe axa filtrelor de culoare destinate atenuării luminii flashului, sînt plasate filtrele, în ordinea eficacității, deasupra diafragmelor corespunzătoare.

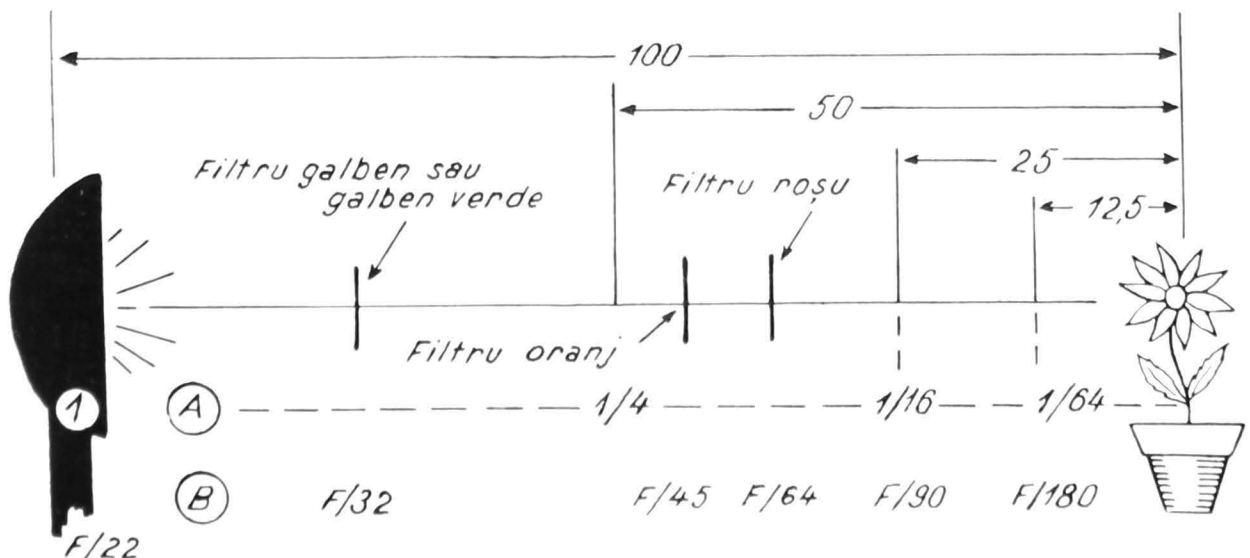


Fig. 2. Așezarea tubului blitzului în macrofotografie. Alături capșonul de acoperire.

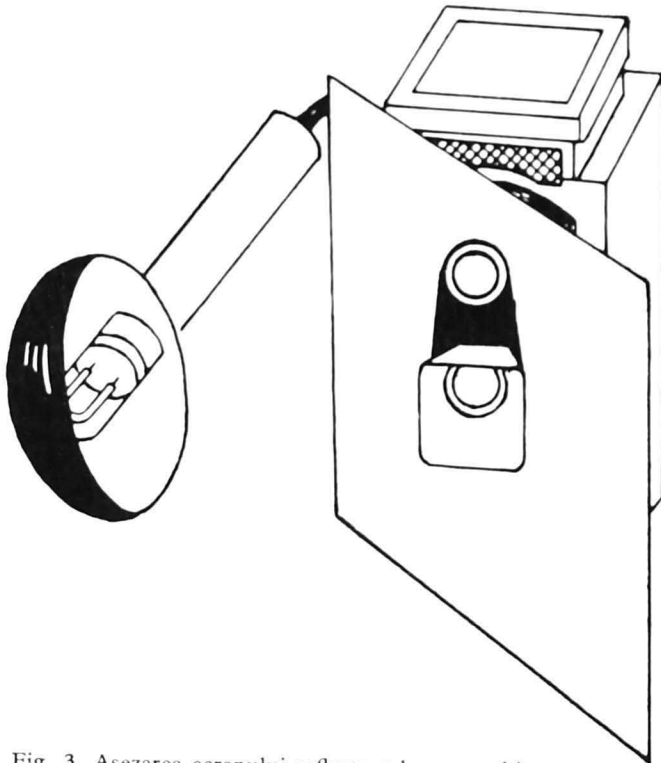
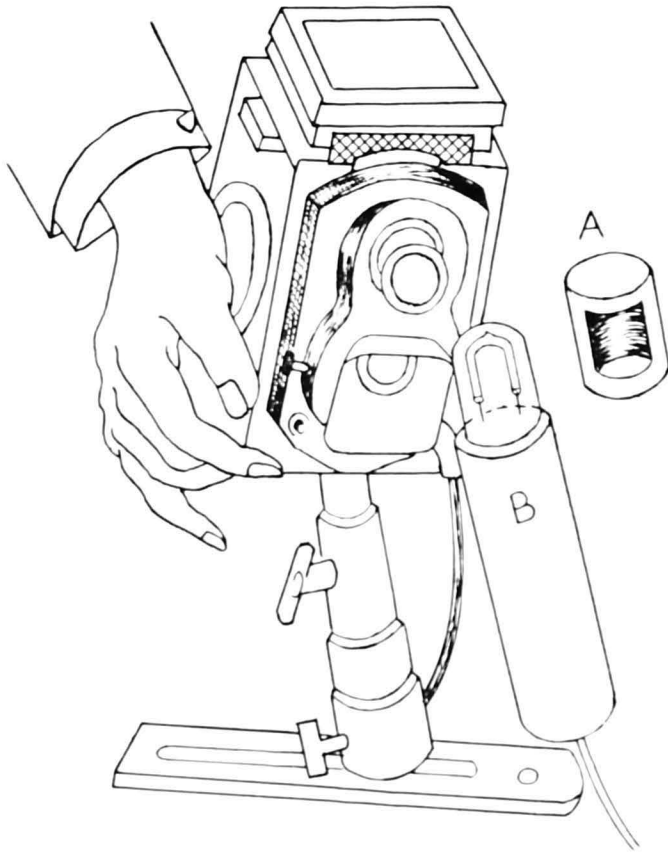


Fig. 3. Așezarea ecranului reflectant la un unghi de 45° față de axa optică a obiectivului pe un aparat reflex cu 2 obiective.

Două culori complementare suprapuse sînt potrivite pentru a da un gri-neutru, dar trebuie reținut că totdeauna una din ele este dominantă și ca atare va influența mai mult decît cealaltă.

Se poate încerca cu verde și roșu sau verde și portocaliu.

Celula fotoelectrică este utilă în determinarea numărului de foi necesare pentru întrebuițare. Pentru aceasta se procedează astfel: se plasează celula la o distanță oarecare de fereastră sau de o sursă luminoasă continuă pentru a stabili cantitatea de lumină. Se interpozează apoi celofanul înaintea celelei și se notează noua indicație a acului celelei. Știind că două numere vecine indică un timp de poză, venind de la simplu la dublu, se deduce ușor eficacitatea ecranului.

Pentru filmul în culori ecranul trebuie să fie cît mai alb posibil, orice tentă cît de slabă fiind cauza unei dominante neplăcute.

Neutralitatea cea mai bună se obține cu ajutorul hîrtiei de calc de calitate inferioară; calcul superior calitativ, de culoare bleu pal sau bleu verde, poate fi folosit numai cînd se urmărește producerea unor efecte speciale.

Filtrele cele mai des utilizate pentru fotografia obișnuită nu sînt de mare eficacitate pentru a atenua puterea fulgerului electronic. (Fig. 1). Coeficientul filtrului galben sau verde-galben nu depășește $1,5x$ sau $2x$, rareori $3x$ și chiar și atunci este insuficient.

Filtrul portocaliu, cu un coeficient de $5-6x$, este eficace, dar acest filtru care convine peisajelor, nu este util pentru fotografia de aproape, decît dacă vrem să evidențiem în mod special albastrurile și violeturile (botanică, filatelie etc.); același lucru e valabil pentru filtrul roșu deschis și închis.

Filtrele gri-neutru au coeficientul cel mai ridicat $10x$, corespunzător diafragmei $1:64$ în raport cu diafragma $1:22$.

Sînt filtre ce se utilizează foarte des în macrofotografie avînd și o utilizare cu efecte interesante în fotografia în culori.

Inconvenientul filtrelor de culoare utilizate în acest caz este o ușoară pierdere a clarității, vizibilă numai în cazul marilor raporturi de mărire.

O soluție la fel de bună cu cele enunțate mai sus este acoperirea tubului emițător de lumină cu ajutorul unui capșon din hîrtie neagră în care s-a practicat în prealabil o deschidere. (Fig. 2). Aceasta poate fi pusă peste tub și folosită și sau fără ajutorul reflectorului. În cazul în care sursa de lumină trebuie să fie mult apropiată de subiect, se lucrează fără reflector, deoarece acesta împiedică apropierea, fiind nevoiți să-l ținem într-o parte față de subiect. Poziția laterală a lămpii este nefavorabilă datorită umbrelor puternice create în spatele subiectului.

Pentru a obține imagini fără umbre purtate am avea nevoie de un obiectiv „emițător de lumină”. Acest lucru e perfect realizabil cu ajutorul unui ecran oglindit, așezat oblic în jurul obiectivului, la un unghi de 45° față de axul optic. El are rolul de a trimite în direcția subiectului o bună parte din fluxul luminos emis din lateral de blitz. (Fig. 3).

Parasolarul este indispensabil în această situație pentru protejarea lentilei frontale contra razelor tangente.

Dispozitivul nu stînjenește în nici un fel vizorul și punerea la punct și nu aduce nici un prejudiciu puterii de separare a obiectivului.

Puterea de reflectare a planului oblic variază în funcție de suprafața acestuia și de stratul reflectant; în cazul cînd acțiunea lui depășește pe cea dorită de noi, ceea ce ar fi surprinzător, va trebui să acoperim proiectorul cu o foită de celofan.

ÎNTREBUIȚAREA BLITZULUI ÎN MACROFOTOGRAFIA OBȚINUTĂ CU AJUTORUL BURDUFURILOR INTERMEDIARE

Cantitatea de lumină primită de o suprafață oarecare este invers proporțională cu patratul distanței ce o separă de sursa de lumină. Conform acestei legi din fizică, apropierea sursei de lumină de subiect ar trebui

să ducă la o supraexpunere puternică, cu atât mai mult cu cât obiectivele fotografice normale nu sînt prevăzute cu diafragme decît pînă la 1 : 16 și 1 : 22.

Calculule făcute pe baza unor studii teoretice, conform principiului din fizică mai sus enunțat, au dus la întocmirea unui grafic care indică o creștere a valorii diafragmei în măsura apropierii sursei luminoase de subiect (Fig. 4).

Graficul nu ține seama însă de creșterea tirajului și a raportului de mărire.

Creșterea raportului de mărire datorită tirajului are un efect opus situației apropierii sursei de lumină de subiect, ducînd la o scădere accentuată a iluminării subiectului. Neputînd acționa asupra timpului de poză, putem aduce modificări doar sub forma cantității de lumină admisă: deschidem o semidiafragmă pentru coeficientul 1,5x sau o diafragmă pentru coeficientul 2x. Aceste modificări transcrise pe grafic duc la o perturbare a lui care ne va indica o valoare nouă a curbei, cea reală.

Cu toate acestea, cele două valori antagoniste, date de plusul de lumină furnizată de blitz și scăderea intensității luminoase, datorită creșterii tirajului burdufului, ce ar acționa asupra suprafeței fotosensibile, nu se compensează, datorită unor factori independenți de acestea.

Factorii care dezechilibrează aceste lucruri sînt următorii:

1. Curbura reflectorului nu este o formă stabilită la întîmplare. Cel mai frecvent este un hiperboloid, în focarul căruia se află sursa luminoasă care nu este un izvor punctiform (deci ideal) ci are forme de U, cerc, panglică (forma tubului de descărcare a gazelor). Iată rațiunea pentru care pereții lămpii sînt gofrati, aceștia avînd rolul de a produce o repartizare mai uniformă a luminii. Cu toate acestea, o parte a razelor luminoase sînt trimise în afara cîmpului vizual al aparatului datorită corecției care este făcută lămpii pentru o distanță mai mare de 1 m și deci se produce o pierdere de lumină.

2. Lumina primită de subiect provine nu numai de la sursa ei, ci și de la reflexiile obiectelor înconjurătoare. Este evident că, cu cît ne apropiem mai mult de obiectul izolat, cu atât găsim mai puține corpuri care reflectă lumina sub un unghi favorabil.

Aceste pierderi de lumină care nu sînt neglijabile se adaugă la pierderile precedente.

3. În sfîrșit, o altă cauză a pierderii luminii se datorează poziției din ce în ce mai laterale a lămpii în raport cu axul optic al obiectivului pe măsură ce ne apropiem de subiect, fluxul luminos nefiind dirijat direct pe el.

Analizînd situațiile de folosire a fulgerului electronic în fotografia de aproape cît și în macrofotografie, se ajunge la concluzia că rezultatele cele mai valoroase se pot obține numai după o cunoaștere temeinică a aparatului și a posibilităților tehnice ale acestuia.

Numărul director al blitzului folosit în fotografia obișnuită în relația Nr. director = Diafragma \times Distanță (m), nu-și mai găsește utilitatea în macrofotografie datorită distanței care scade sub 1 m, limita pentru care au fost făcute corecțiile blitzului.

Relațiile dintre lumină și subiect, respectiv diafragma și distanța, îmbracă o formă nouă de exprimare, numită nomogramă, care se întocmește pe baza următorilor indicații:

- sensibilitatea filmului
- tehnica dezvoltării
- puterea blitzului și starea acumulatorilor.

Nomograma cea mai frecvent utilizată este întocmită pe baza unor coeficienți medii, respectivi,

- sensibilitatea filmului 17—18° DIN
- dezvoltarea normală
- blitz de putere medie — Elgatron B 70 II.

Nomograma aceasta (Fig. 5) făcută pentru film alb-negru se poate folosi și pentru filmele color de sensibilitate apropiată cu cea a filmului alb-negru cu condiția să se mute rîndul central de cifre (valoarea diafragmei) cu 1—2 trepte mai jos.

Cu ajutorul nomogramei se pot determina următorii parametri:

1. Distanța blitz-obiect (cînd se cunosc inelele intermediare și diafragma necesară)
2. Diafragma — cînd se cunoaște raportul de mărire și distanța blitz-obiect.

Fig. 4. Graficul randamentului blitzului în macrofotografie.

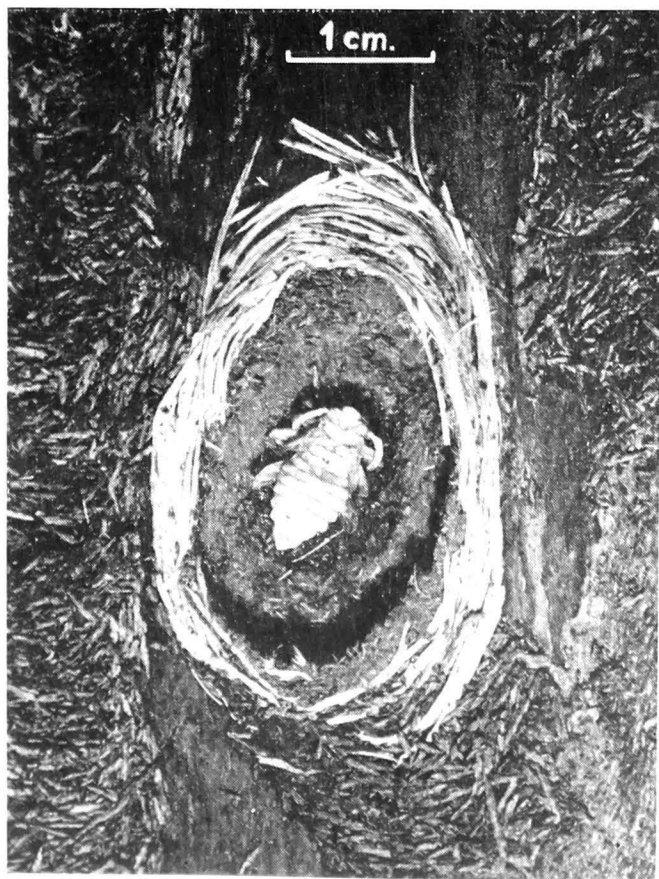
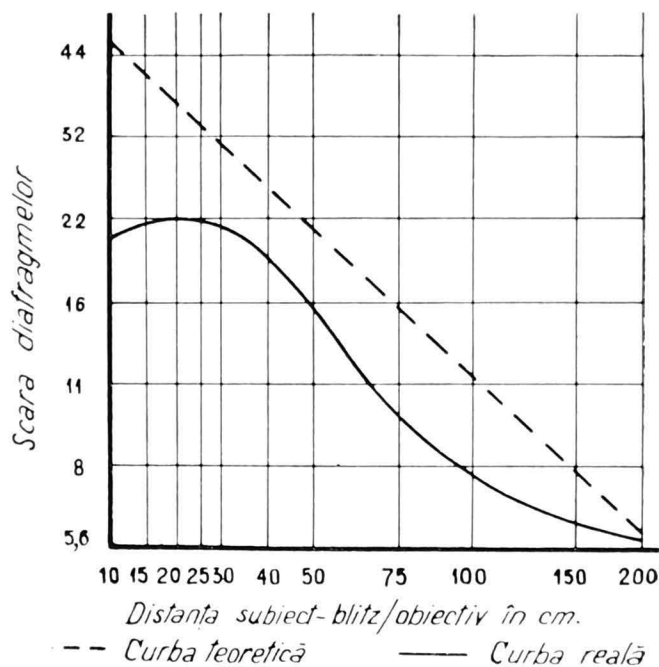


Fig. 5. Leagăn de împupare cu pupă de *Rhagium inquisitor*. Foto Ș. Boicescu. Fotografie executată cu blitzul B 70. Raport de mărire 1:2. Mărire indirectă 4 x. Dezvoltat 12' în Atomal.

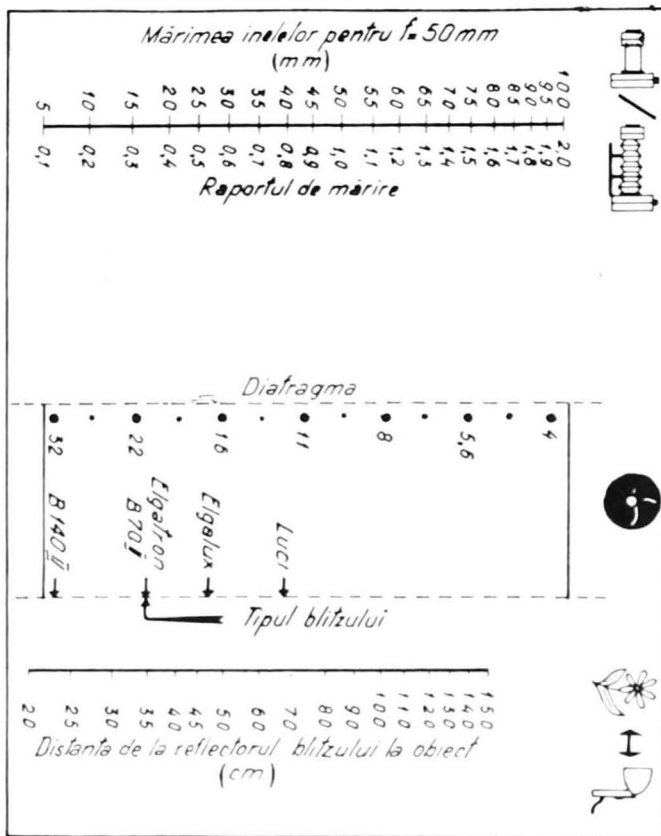


Fig. 6. Nomogramă pentru folosirea blitzului în macrofotografie (după Arnim Tölke)

Exemplul 1. Avem de fotografiat un obiect care cere o prelungire de 50 mm pentru distanța focală $f = 50$ mm. Găsim valoarea de 50 mm pe coloana din stânga. Pentru

profundzimea necesară avem nevoie de $D = 16$ — indicat pe coloana centrală. Unind aceste două valori printr-o linie imaginară găsim distanța necesară blitz-obiect 30 cm.

Exemplul 2. De data aceasta cunoaștem raportul de mărire 1:0,9. Blitzul este fixat la aparat la 0,55 m, (5 cm în spatele obiectivului). Unim valorile și găsim diafragma necesară între 11 și 16.

În cazul în care la aceiași parametri (film 17° DIN, dezvoltare normală) se folosește alt blitz (respectiv unul din cele din tabel) atunci se pune în dreptul săgeții exterioare tipul blitzului folosit.

Cercetarea metodică a terenului de lucru al macrofotografiei cu ajutorul blitzului necesită o înregistrare și interpretare scrupuloasă a tuturor condițiilor de lucru. Experimentând pe un număr mare de fototipuri se vor putea selecționa factorii optimi de lucru.

În felul acesta investigarea macrofotografiei cu ajutorul blitzului va elimina teama unor eșecuri, ducând în timp scurt la realizarea unor adevărate fotografii de artă în acest domeniu.

BIBLIOGRAFIE

1. D. Nouvellière — *La photographie de très près au flash avec les bonnettes*. Revue Photo-Cinema. Ed. Paul Montel, Paris, decembrie 1959.
2. Pizon P. — *Photomicrographie et Photomicrographie*. Ed. de la Revue d'Optique, Paris, 1949.
3. G.D. Riech, L.A. Verbeek — *La lumière artificielle en photographie*. Bibliothèque technique Philips, Paris, 1955.
4. Guy Richard — *Randament du flash électronique à courte distance*. Revue Photo-Cinema. Ed. Paul Montel, Paris, octombrie 1959.
5. Arnim Tölke — *Leitzahlen bei Nah- und Makroaufnahmen* — Rev. Fotografie, ian. 1962 Heft 1. — D.D.R.
6. G. de Vaucouleurs, I. Dragesco, P. Selme — *Manuel de photographie scientifique*. Editions de la Revue d'Optique, Paris, 1956.

TABEL I

DIAFRAGMELE FOLOSITE ÎN MACROFOTOGRAFIE LA ILUMINAREA DATĂ DE UN BLITZ CU PUTEREA DE 100 JOULI *)

Sensibilitatea emulsiei	Distanța lampă subiect în cm	Raportul de mărime imagine: subiect	Diafragma
15°DIN	25	1 : 1	22
		2 : 1	8
	50	1 : 2 1 : 1	16 8
17°DIN 18°DIN	100	1 : 2	12.5
		1 : 1	9
	25	2 : 1	28
4 : 1 6 : 1		12.5 9	
50	1 : 1	22	
	2 : 1	16	

*) Dezvoltarea se face în revelatori fini D. 76, ORWO 14; durata dezvoltării se dublează.

DATE

CU PRIVIRE

LA FRECVENŢA

SPECIEI *GAVIA*

STELLATA (PONT.)

ÎN ROMÂNIA

LUDOVIC KOVÁTS

În literatură, cufundarul-guşă-roşie (*Gavia stellata*) este considerat ca oaspete de iarnă, respectiv o specie în pasaj prin ţara noastră. Cu descrierea sistematicii, a modului de viaţă şi răspîndirii acestei specii arctice se ocupă în mod amănunţit tratatele de specialitate (8, 9, 11 etc.). Deoarece indivizii acestei specii se pot observa numai iarna, în număr redus şi destul de rar, prezintă numai importanţă ştiinţifică.

Referitor la frecvenţa acestei specii sînt publicate date de către J. Frivaldszki (2—1891), H. Höhr (3—1940), D. Linţia (6—1944; 8—1955), I. Kohl (5—1957) şi S. Paşcovschi (10—1960). Datele publicate de ei se referă la perioada dintre anii 1852—1960. De aici reiese că în general din zece în zece ani s-a făcut cîte o observaţie. Ar fi greşit să tragem din datele existente concluzii referitoare la frecvenţa lor, deoarece prezenţa acestei specii la noi în ţară, deşi este în număr redus, este un fenomen sistematic în perioada dintre lunile X—V.

În scurta mea lucrare aş dori să adaug şase date noi la informaţiile existente pînă în prezent, printre care comunic şi datele semnalate de Al. Filipaşcu, T. Babuţia, şi F. Hamvas, comunicate mie, pentru care le transmit mulţumirile mele şi pe această cale.

Datele sînt următoarele:

1. La data de 7.XII.1955 în raza oraşului Oradea, pe malul Crişului Repede, Gy. Boros paznic C. M. N. a colectat o femelă juvenilă în haina de iarnă. Exemplarul acesta este naturalizat şi se află în colecţia Muzeului regional Crişana. Ulterior s-au notat măsurătorile: aripa 279 mm, coada 52 mm, ciocul 53 mm, tarsul 69 mm. Greutatea nu a fost notată.

2. La data de 13. XI. 1956, în raza oraşului Cluj, pe Someş, a fost colectată o femelă, care după naturalizare a ajuns în colecţia Muzeului Zoologic din Cluj. (inf. Al. Filipaşcu).

3. La data de 10. XII. 1964, pe Tîrnava-Mare, lângă Odorhei, a fost colectată o femelă în haina de iarnă, pe care am primit-o pentru naturalizare. Exemplarul a rămas în proprietatea colecţionarului. Dimensiunile ei sînt următoarele: aripa 261 mm, coada 49 mm, ciocul 43 mm, tarsul 76 mm, greutatea 1 152 g.

4. La data de 20. XI. 1965, pe Mureş, lângă Pecica, din două exemplare văzute, unul a fost împuşcat. După comunicarea verbală a lui T. Babuţia, acest exemplar juvenil a fost în curs de năpîrlire şi, naturalizat, a ajuns în colecţia I.N.C.E.F. Staţiunea Timişoara.

5. La data de 1. XI. 1966, în comuna Foieni, lângă oraşul Carei, pe o baltă, a fost colectat un exemplar în haină de iarnă. După naturalizare exemplarul a rămas în proprietatea colecţionarului (Fr. Hamvas).

6. La data de 1. XII. 1966, m-am deplasat în hotarul Episcopia-Bihorului, în apropierea Oradiei, pentru a colecta şi observa păsări. Lîngă gara Episcopia-Bihorului se întinde o baltă provenită dintr-o carieră de pietriş şi pilnii de bombe. Aici am putut captura un exemplar, mascul juvenil în haină de iarnă şi observa un altul. Exemplarul naturalizat a intrat în colecţia Muzeului regional Crişana. Măsurătorile lui sînt următoarele: aripa 287 mm, coada 55 mm, ciocul 51 mm, tarsul 71 mm, greutatea 1 445 g.

Deoarece prelungirea părţilor mediane posterioare ale osului sternal (margo posterior sterni), care se întinde mult înaintea celor laterale, este caracteristică pentru genul *Gavia*, am preparat şi acest os.

Pentru a obţine o imagine cît mai clară, despre observaţiile de pînă acum, am centralizat datele mai vechi şi cele mai recente într-un tabel (Tabelul nr. 1).

Pe baza datelor cuprinse în tabel putem trage următoarele concluzii.

1. Între anii 1852—1967 pe cuprinsul ţării au fost colectate 21 exemplare dintre care: 5 exemplare se află la Budapesta, 8 exemplare în colecţii din ţară (Sibiu, Oradea, Timişoara),

două exemplare sînt în posesia colecționarilor particulari, 1 exemplar deteriorat, iar 5 exemplare nu mai știm unde se găsesc.

găsire a speciei *Gavia stellata* pe teritoriul țării. Cea mai timpurie observație a fost făcută la data de 15 octombrie.

TABEL nr. 1

nr. crt.	Locul și data observării sau colectării	Nr. ex. observate	Nr. ex. colectate	Observ. sau col. și bibliogr.	Unde se găsește	Obs.
1.	14. XI. 1852, Drasău, r. Sebeș	—	1 ♂ juv.	J. Csátó (2)	Budapesta	—
2.	22. I. 1883, Zău de Cîmpie r. Luduș	—	1 ♂	J. Csátó (2)	Budapesta	—
3.	23. X. 1885, Tâlmăciu, r. Sibiu	—	1 ♂	M. Kimakovicz (2)	Budapesta	—
4.	25. X. 1888, Aurel Vlaicu, r. Orăștie	—	1 ♀	J. Csátó (2)	Budapesta	—
5.	31. X. 1897, Zău de Cîmpie, r. Luduș	—	1 ♂	B. Wass (2)	Budapesta	—
6.	2. XII. 1906, Orșova	—	1 ♂ ad.	D. Linția (6)(3)(8)	?	—
7.	18. X. 1908, Sighișoara	—	1 ♂	I. Kohl (5)	deter.	capt. viu
8.	Ardeal	—	4 ♂		Muz. Brukenthal Sibiu	—
9.	15. X. 1946, Toplița	2	1 ♂	I. Kohl (5)(11)	?	—
10.	16. IV. 1951, Lăpușna, r. Reghin	—	1 ♂ ad.		?	capt. viui*
11.	1953, Iași	—	1 ♂	I. Kohl (5)	?	—
12.	5. XI. 1954, Lueriu, r. Reghin	—	1 ♂		?	capt. viu
13.	7. XII. 1955, Oradea	—	1 ♀ juv.	Gy. Boroș	Muz. reg. Crișana	i*
14.	13. XI. 1956, Cluj	—	1 ♀	Al. Filipașcu	Muz. zool. Cluj	notă de la Al. Fil.
15.	17. X. 1959, București	2	—	S. Pașcovschi (10)	—	—
16.	10. XII. 1964, Odorhei	—	1 ♂ juv.	L. Kováts	Propr. part.	i*
17.	20. XI. 1965, Pecica	2	1 ♂ juv.	?	I.N.C.E.F. St. Timișoara	np** notă de la T. Babuția
18.	1. XI. 1966, Foieni, r. Carei	—	1 ♂	?	Propr. part.	i*
19.	1. XII. 1966, Episcopia Bihor	2	1 ♂ juv.	L. Kováts	Muz. reg. Crișana	notă de la Hamvas Fr. i*

* = haină de iarnă (i); ** = în curs de năpîrlire (np)

2. Din datele precise pe care le avem despre 17 cazuri, cuprinse în tabel, 6 se ivesc în luna octombrie, 5 în luna noiembrie, 4 în luna decembrie, 1 în luna ianuarie, și 1 în luna aprilie. De aici rezultă că pe teritoriul țării noastre, în majoritatea cazurilor, această specie poate fi observată în timpul migrației de toamnă. Din cele 17 cazuri numai unul (16. IV. 1951, — Kohl) aparține migrației din timpul primăverii, fiind, totodată, data cea mai tîrzie de

3. Majoritatea exemplarelor colectate sînt indivizi masculi juvenili.

4. Între exemplarele colectate nu se găsesc indivizi în haine de vară.

5. Tot aici trebuie să menționez că nu dispunem de observații referitoare la iernarea acestor specii în țară.

Din cele prezentate rezultă că datele referitoare la *Gavia stellata* în țara noastră nu sînt suficiente, ca urmare necesită întregirea lor.

BIBLIOGRAFIE

- M. Băcescu și colaboratorii: *Nomenclatorul păsărilor din Republica Socialistă România*, „Rev. Muzeelor”, anul IV, nr. 2, București, 1967, p. 193.
- J. Frivaldszky — *Aves Hungariae*. Budapest, 1891, p. 159.
- H. Höhr — *Die Vogelwelt der beiden Kokeltäler in Siebenbürgen*, Hermannstadt, 1940, p. 7.
- A. Keve — *Nomenclator avium Hungariae*. Budapest, 1960, p. 11.
- I. Kohl — *Búvórák és bukóké Szászrégen-Reghin-környékén*. „Aquila.” Tom. 63—74. Budapest, 1957, p. 260.
- D. Linția — *Catalogul sistematic al faunei ornitologice române*. Timișoara, 1944, p. 132.
- D. Linția și Al. V. Grossu — *Păsări ichtiofage din fauna R.P.R.* „Natura”, București, 1951, nr. 1, p. 62.
- D. Linția — *Păsările din R.P.R.*, vol. III, București, 1955 p. 206.
- Gy. Madarász — *Magyarország madarai*. Budapest, 1903 p. 416.
- S. Pașcovschi — *Oaspețirari pe un lac din capitală*. „Vinătorul și pescarul sportiv”. București, 1960/3, p. 10.
- V. Székessy — *Fauna Hungariae* — „Aves.” Budapest, 1958, p. 2/3.

RĂSPÎNDIREA BIZAMULUI (ONDATRA ZIBETHICA L) ÎN DEPRESIUNEA MARAMUREȘULUI

Iosif Bereș



Bălțile de la Cîmpulung-la-Tisa

Problema bizamului a fost abordată de mai mulți autori și în literatura de specialitate găsim multe date despre acest rozător. Totuși această problemă va rămîne încă mult timp în atenția specialiștilor, pînă cînd se va termina înaintarea speciei pe teritoriul țării noastre și se va restabili echilibrul biologic în biocenozele ocupate de acest animal.

Bizamul a fost colonizat în Europa în 1905 pe teritoriul Cehoslovaciei de către Collorado-Mannsfield. Acest rozător extrem de prolific s-a răspîndit pe teritoriul Europei foarte repede, trecînd granița vestică a țării noastre în 1945, cînd a fost capturat primul exemplar, la 3. XII. 1945, după Dobrovici-Bacalbașa¹. Dar după cercetările retrospective ale lui G. Marcheș, efectuate la Oradea, Arad și Timișoara (9) s-a constatat prezența speciei în țară încă înainte de anul 1940.

În Delta Dunării, bizamul a fost semnalat în 1951 (9) venind din sudul Uniunii Sovietice. Din aceste două centre s-a produs și se produce și în prezent înaintarea speciei spre alte regiuni ale țării.

În lucrarea editată în 1960 de G. Marcheș (9) este redată și o hartă de răspîndire a bizamului în România, din care reiese că bizamul a ajuns în depresiunea Oașului și are o tendință de migrare spre Baia-Mare. Depresiunea Maramureșului nu este citată ca regiune de răspîndire a speciei și nici tendința de migrare nu a fost semnalată.

Înaintarea speciei spre regiunea amintită a fost dificilă datorită cadranului muntos ce o înconjoară, avînd o singură posibilitate de intrare — Culoarul Tisei. Tisa are în această regiune un curs mijlociu, cu meandre alternînd cu porțiuni unde viteza apei este mai mare, datorită pantei accentuate. Aceste porțiuni sînt considerabil de lungi și se poate presupune că sînt inaccesibile pentru bizami.

¹ O specie nouă de rozător în România, 1946, „Natura“ XXXV.

În 1960, ajungând la Cimpulung-la-Tisa și cercetînd lunca Tisei din punct de vedere ornitologic, m-a surprins biotopul foarte favorabil prezenței bizamilor. În această parte a luncii sînt niște bălți formate din meandrele părăsite ale Tisei, cu o vegetație abundentă de trestie, papură, stînjenei de baltă, coada calului, *Potamogeton natans* L., *Ranunculus aquatilis*, *Glyceria aquatica* L. Whlbg, și alte specii higrofile.

Localnicii, în primul rînd pescarii, au confirmat prezența unui șobolan de apă, dar nu a fost capturat nici un exemplar și nici nu a fost observat de mine. În primăvara anului 1963 a fost capturat în Sighetul Marmației primul bizam, în depozitul de bușteni al fabricii I. I. L., care se întinde la malul Tisei. În același an a fost găsit încă un exemplar, tot în Sighet, într-o fîntină, la depozitul de combustibil. Pielele au ajuns la un vechi vinător (Riscovici Rudolf) și se găsesc și azi la el. Aceste fapte ne dovedesc că bizamul a apărut în Maramureș cu mult înainte de 1963, fiindcă Cimpulungul se găsește cu 12–13 km în aval de Sighetul Marmației, iar Teceul-Mic cu 25 de km în aval de punctele citate.

După afirmațiile lui Carol Fangli, președintele filialei de vînătoare din localitate, în 1958 sau în 1959 a primit de la un șofer un bizam provenit din Teceul-Mic, bizamul fiind călcat de un camion. După spusele sale acest caz a fost raportat la forurile superioare A.G.V.P.S. dar în literatura de specialitate nu a fost consemnată prezența bizamului în fauna Maramureșului². Este admisibilă și această dată, în urma capturilor făcute în 1963.

În 1967 bizamul a devenit un rozător obișnuit în biotopurile corespunzătoare și, prin mișcările, de multe ori a ajuns chiar în interiorul orașului. Așa de exemplu la 2. III. 1967, un exemplar a fost călcat de o mașină în fața spitalului (se află acum naturalizat în muzeu), după două săptămîni în pivnița spitalului a fost prins un alt exemplar, apoi au fost semnalate și alte cazuri în oraș. Această apariție a bizamului în locuri neobișnuite (exemplu: pivnițe) se datorește supra-populării biotopurilor proprii, mai ales că acestea au, în apropierea orașului, o suprafață restrînsă. Despre acest fapt am avut posibilitatea să mă conving în bălțile așezate între terasamentul căii ferate și digul Tisei. Aceste bălți au o lungime totală de 120–150 m și lățimea de 4–20 m. În acest loc, în aprilie 1967, am făcut observații consecutive care au atestat prezența bizamului, de fiecare dată am văzut cite 4–5 exemplare. La 5 și 8 aprilie 1967 au mai fost colectate 5 exemplare, dar numărul lor în biotopul respectiv nu s-a redus prin aceasta în mod sesizabil.

La 14. III. 1967, un exemplar a fost prins în bazinul stației de captare din Crăciunești. Această localitate este așezată la 9 km în amonte de Sighetul-Marmației și este deocamdată punctul extrem de înaintare a bizamului pe Tisa în direcția nord-est, de unde avem dovezi sigure ale prezenței sale. În vara acestui an un bizam a fost împușcat la Ronișoara (afluent din dreapta al Izei). Paznicul de vînătoare Mihnea Grigor a văzut urme de bizami în partea superioară a Izei lîngă Rozavlea, iar subsemnatul am observat urme probabile de bizami la confluența Marei cu Iza.

Din cele de mai sus putem trage următoarele concluzii:

1. Bizamul a intrat în fauna depresiunii Maramureșului încă înainte de 1960, și astăzi este o specie obișnuită în biotopurile corespunzătoare. Aria de răspîndire confirmată se întinde lîngă Tisa de la Teceul-Mic și pînă la Crăciunești, pe cursul inferior al Izei (de la vărsarea în Tisa și pînă la confluența cu Ronișoara) și pe o mică porțiune a Ronișoarei.

2. Aria probabilă a speciei a fost stabilită după existența biotopului favorabil al speciei și după posibilitățile de infiltrare. Putem socoti bizamul ca prezent, în momentul actual, sau ne putem aștepta la infiltrarea sa în viitorul apropiat, în următoarele locuri: pe Tisa pînă la Lunca-la-Tisa, pe Iza pînă la Strimtura și pe Mara pînă la Giulești. Sigur că bizamii vor intra și pe afluenții acestor riuri, pe cursurile lor inferioare, sau în bălțile apropiate. Am considerat drept barieră pentru bizam cursurile superioare ale riurilor, totuși nu este imposibilă infiltrarea sa și mai departe, fiind vorba de o specie foarte viguroasă. Acest fapt va trebui să fie urmărit în viitor.

3. În depresiunea Maramureșului lipsesc suprafețe mari de apă cu o vegetație abundentă iar riurile au un curs superior sau mijlociu cu căderi de pantă destul de accentuate, condiții ce nu permit înmulțirea excesivă a animalului. Din acest motiv, prezența lui nu constituie nici un pericol din punct de vedere economic.

² Maramureșul istoric – raioanele Sighet și Vișeu

BIBLIOGRAFIE

1. Almășan H. – În problema bizamului. „Vinătorul și Pescarul Sportiv”, nr. 1, p. 8–10, 1959.
2. Andone Gh. – Bizamul (*Ondatra zibethica* L.) în Delta Dunării „Revista Pădurilor”, nr. 2, 1959, p. 100–104.
3. Comșia A. – Un aspect nou în fauna noastră, „Vinătorul și Pescarul Sportiv”, 1954, nr. 12, p. 3.
4. Cîrnu. – Răspîndirea bizamului „Vinătorul și Pescarul Sportiv”, 1956, nr. 3, p. 16–18.
5. Fîru I. – Cu privire la bizam „Vinătorul și Pescarul Sportiv”, 1956, nr. 9, p. 2.
6. Grossu Al., Nadra E. – *Fiber zibethicus* în România 1946, „Rev. Geogr. I.C.G.R.” III, nr. 4, p. 363–367.
7. Pașcovschi S. – Aria de răspîndire a șobolanului-bizam în țară și perspectivele înmulțirii lui viitoare „Revista Pădurilor”, nr. 9, 1954, p. 426–428.
8. Marcheș G. – Despre cîteva rozătoare din țara noastră „Ocotirea Naturii”, 1956, nr. 2, p. 65–91.
9. Marcheș G. – Problema bizamului (*Ondatra zibethica* L.) „Ocotirea Naturii”, 1960, nr. 5, p. 71–103.
10. Rudescu L. – Noi contribuții în problema bizamului „Revista „Vinătorul și Pescarul Sportiv”, 1956, nr. 6, p. 15.

LA MUZEUL REGIONAL DE ȘTIINȚELE NATURII DIN PLOIEȘTI, O NOUȚATE: CABINETUL DE PROTECȚIA PLANTELOR

Zoe Stoicescu

Recent, la Muzeul regional de științele naturii din Ploiești s-a organizat sediul unei noi forme de activitate. Este vorba de Cabinetul de protecția plantelor din cadrul secției „Transformarea și ocrotirea naturii de către om”. Ideea întocmirii unui astfel de cabinet este pornită din dorința de a da muncii muzeografice și un aspect practic, iar cercetării științifice un caracter aplicativ.

Experiența organizării unor expoziții temporare cu tematică de protecția plantelor ne-a dovedit că problematica respectivă a fost urmărită cu interes de vizitatori. Este necesar însă ca expozițiile realizate de noi să ilustreze rezultatele unei minuțioase munci de studiu și cercetare. Totodată, colectând cât mai multe exemplare de plante atacate de

dăunători, asigurăm expozițiilor temporare piese valoroase, care le imprimă o alură științifică, documentată.

Faptul că avem lucrări în colaborare cu catedrele de specialitate al Universității din București și că în colectivul muzeului ploieștean se află și cadre cu specialitatea protecția plantelor — un fitopatolog și un entomolog — ne-a creat premisele organizării unui cabinet de protecția plantelor. Ce cuprinde acest nou sector de muzeu?

Precum se știe plantele au numeroși inamici, aparținând unor grupe de viețuitoare foarte diferite. Preocupările noastre se vor orienta doar asupra fitopatologiei, a entomologiei aplicate și a cecidiologiei. În acest sens am realizat mai întâi colecții de plante bolnave (parazitate de virusuri, bacterii și ciuperci), de plante atacate de insecte și de o colecție de zoocecidii. Acestea sînt în parte ierborizate, în parte preparate umede (în formol) sau uscate, constituind un material comparativ care stă la dispoziția celor interesați să le consulte. Pentru identificarea insectelor fitofage s-au întocmit colecții de larve și un insectar cu dăunători. Cabinetul dispune și de o mică bibliotecă cu lucrări de specialitate, albume de protecția plantelor etc. Materialele adunate aci stau la dispoziția anumitor categorii de specialiști (de pildă a profesorilor care predau științele agricole, a studenților) iar aparatura existentă (lupe, microscop etc.) permite și studierea amănunțită și diagnosticarea precisă a bolilor.

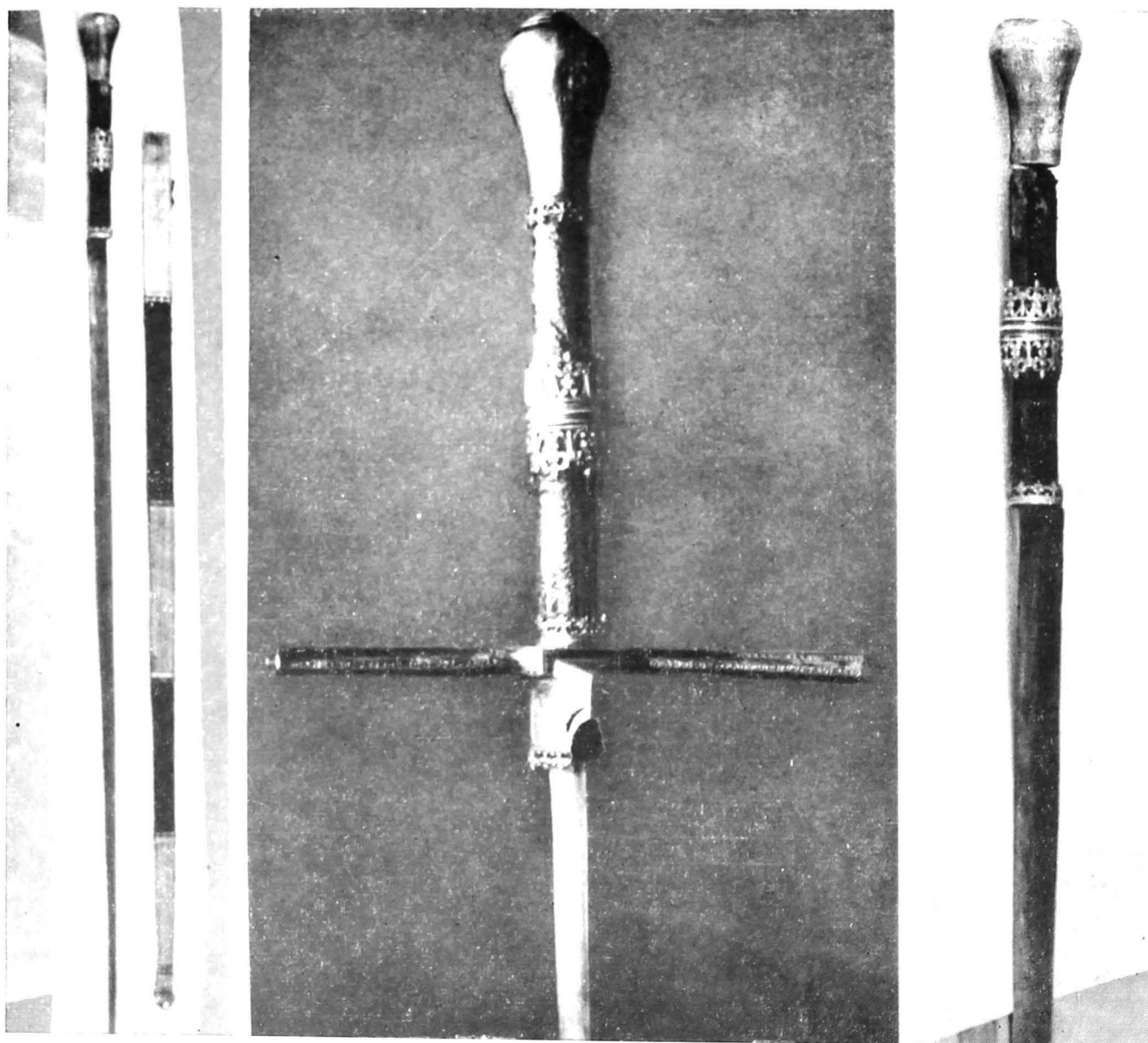
Muzeul fiind o instituție de acces pentru public, am popularizat cabinetul de protecție (prin radioficare, presă locală) în vederea acordării unor consultații în legătură cu apariția unor atacuri de dăunători și boli la plantele de cultură. În registrul introdus aci pentru evidența consultațiilor, au început să apară nume. Ni se cer mai ales sfaturi în privința combaterii dăunătorilor plantelor ornamentale, a preparatelor celor mai eficiente, a modului de aplicare.

În sfîrșit, încă un aspect al muncii de cercetare în domeniul protecției plantelor. Conducerea Comisiei de coordonare a activității de cercetare științifică Ploiești ne-a adus la cunoștință faptul că unele stațiuni experimentale din regiune vor să colaboreze cu specialiști din alte unități pentru studierea bolilor și dăunătorilor semnalăți în loturile de experiment. Existența cabinetului, deci a unui loc special amenajat pentru studii de protecție, ne va permite colaborarea și în acest domeniu al cercetării științifice.

Dacă activitatea ce se va duce în cadrul și cu ajutorul cabinetului de protecția plantelor se va dovedi eficientă, vom dezvolta acest nou sector al muzeului, îi vom completa aparatura și-l vom extinde spațial. Începuturile, promițătoare, sperăm să prevestească o activitate utilă și interesantă.

SABIA JUDELUI BRAȘOVULUI

Florea Costea și Alexandru Marcu



Sabia judeului Brașovului — starea actuală.

În colecția de arme a Muzeului regional Brașov, alături de alte piese de valoare, se află și sabia judeului Brașovului. Menționată în câteva lucrări cu caracter general, ea este descrisă mai pe larg de Fr. Stenner încă de la sfârșitul secolului trecut¹. Aspectul actual al sabiei diferă față de original prin faptul că lipsesc unele părți. Totuși putem cunoaște și forma originală din lucrarea lui V. Roth².

Pentru prima dată este menționată documentar la 2 ianuarie 1541 când aurarului Andrei din Brașov i se plătesc 2 aspri pentru că a lipit pe una din laturile tecii o agățătoare pentru curea³. Cea de-a doua referire la existența ei datează din 27 aprilie 1549 când aurarului Șimion i s-au plătit 7 florini și 45 aspri pentru repararea sabiei și a tecii⁴.

Concluzia celor care s-au ocupat pînă acum de sabie era că datează din anii 1541—1549⁵. Din analiza mai aprofundată a materialului documentar reiese că în anii menționați sabia exista deja, atunci făcîndu-i-se doar unele reparații și adăogiri, așa cum i se vor mai face în repetate rînduri. Deși nu avem alte mențiuni referitoare la anul confecționării ei, pe baza tipologiei, a manierei de lucru și a destinației, se poate presupune că a fost lucrată spre sfârșitul veacului al XV-lea.

Obiectul face parte din tipul săbiilor pentru două mîini, lucru indicat de mîner, avînd însă lama cu trei tășuri. Nu a fost folosită în luptă, destinația fiindu-i simbolică, însemn al puterii judeului orașului. Lungimea sabiei cu teacă, este de 1 257 mm.

Mînerul este format dintr-o măciulie cu patru inele gradate la partea superioară, mînerul propriu-zis și garda dispusă în formă de cruce terminată cu o capsulă din argint aurit.

Măciulia este în formă de pară, retezată la coadă și are miezul de plumb îmbrăcat într-o foaie de argint. Pe suprafața acesteia, este gravată inscripția: *MICHAEL TRAUGOTT FRONIUS. E Judicibus Ci [vi] t [a] tis cum Districtu unitae. Postremus. Judicatum hunc claudit. A [nm] o MDCCLXXXIV*. Pe cele patru inele aurite de la capătul măciuliei figura inscripția: *Hujus saeculi claudit Martinus Closius jud [ex] a [nno] 1749*⁶.

Mînerul, din lemn îmbrăcat în piele neagră, lung de 168 mm are la mijloc un șanț circular și două proeminențe pe care sînt prinse două ornamente coronare din argint aurit, filigranate, în stil gotic, cu bazele unite. La partea inferioară se află un inel lucrat în aceeași manieră. Originalul avea un inel similar și la partea superioară⁷.

Capsula, prinsă de gardă, avea înscrisă pe o parte data 1549, pe alta stema Brașovului cu rădăcina de copac, iar pe cea de-a treia stema Țării Birsei cu crinii de Anjou⁸.

Lama, ruptă la vîrf, are o lungime de 1063 mm fiind confecționată din oțel, așa cum rezultă din analiza spectro-chimică. Are trei tășuri dintre care unul depășește diametrul mînerului.

Teaca, lungă de 95 mm, este din lemn îmbrăcat în piele neagră. Pe trei porțiuni din lungime, la capete și la mijloc, sînt dispuse trei ferecături din argint aurit. Ferecătura de la partea superioară are două suprafețe ornamentate cu motive florale gravate. În centrul acestor suprafețe se găsesc două medalioane dintre care unul reprezintă un bărbat. În cîmpul medalionului, pe orizontală, se distinge inscripția: *HECTOR*. Celălalt medalion cuprinde o figură feminină, probabil Andromaca⁹. Pe cea de-a treia suprafață inscripția: *REN OVATUM 1649 TEMP [ORE] JUDIC [IS] D [OMINI] MICH [AELIS] GOLDT [SCHMIDT]*. Tot pe această parte sînt lipite în „X” agățătorile pentru curea. La partea superioară a ferecăturii pe două registre se găsește inscripția: *Rest [itu] ta na [ti] o [n] e per C [lementissimum] G[eorg] Fr[anz] Klompe*. Ferecătura de la mijloc este ornamentată asemănător primei, pe două din laturi. Și acestea au două medalioane: unul reprezentînd un bărbat, cu inscripția *IULIUS CE[SAR]* celălalt înscriind două chipuri feminine. Pe suprafața neornamentată se menționează o altă restaurare prin cuvintele: *RENOVATUM 1638 TEMP [ORE] JUD [ICIS] D [OMINI] SAM [UELIS] HERBERT*. Ferecătura de la vîrfurile este ornamentată pe toate cele trei laturi cu motive florale, avînd o terminație în formă de capitel cu trei fețe. Registrul superior conține un ornament vegetal despărțit de trunchiul capitelului prin două bare orizontale în relief. Urmează trunchiul capitelului, pe fețele căruia canelurile sînt sugerate prin trei bare verticale incizate. Ultima parte are forma unei prisme triunghiulare ornamentată cu trei capete de berbec orientate către vîrfurile acesteia. Cele trei ferecături au la capete frumoase arabescuri lucrate în filigran.

Numeroasele inscripții fac dovada unei lungi utilizări ca simbol al puterii judeului, dar fac și imposibilă cunoașterea aspectului ei inițial, fiecare atestînd o renovare sau adăugire. Faptul că nu este produsul unui atelier de armurărie, deși este o armă, dovedește că exemplarele deosebite ca destinație, formă și valoare artistică erau lucrate de breasla aurarilor¹⁰.

¹ Fr. Stenner, *Das Stadtrichter Schwert von Kronstadt in Kronstadter Stadtarchiv*, în „Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde”, XXI, 1898, p. 109 și urm.

² V. Roth, *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, Sibiu, 1934, pl. 225.

³ *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen*, Brașov, 1896, III, p. 86.

⁴ *Ibidem*, p. 502.

⁵ Fr. Stenner, *op. cit.*, V. Roth, *op. cit.*, Șt. Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Buc., 1954, p. 209.

⁶ Deoarece aceste piese lipsesc, inscripția s-a reprodus după Fr. Stenner, *op. cit.*, p. 110.

⁷ V. Roth, *op. cit.*, pl. 225.

⁸ Vezi nota 6.

⁹ Șt. Pascu, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰ V. Roth, *Deutsches Kunstgewerbe in Siebenbürgen*, Sibiu, p. 33.

BRANUL ÎN SISTEMUL LEGĂTURILOR COMERCIALE DINTRE BRAȘOV ȘI ȚARA ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLELE XIV—XVI

RICA POPESCU

Întărirea, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, a prestigiului internațional al Țării Românești, rolul jucat în această perioadă de domni ca: Vladislav Vlaicu, Nicolae Alexandru și culminând cu Mircea cel Bătrîn vor determina schimbări radicale în politica statelor vecine Munteniei.

Aceasta este perioada stabilirii unor intense legături comerciale cu Transilvania, lucru datorat în primul rând principalelor drumuri comerciale care străduiau cele două teritorii, în Transilvania existând ca centre de bază Sibiu și Brașovul.

Orașul Brașov a jucat un rol economic deosebit de important, de piață comună și loc de întâlnire a participanților la negoț, munteni, moldoveni, transilvăneni. Oraș cu aproximativ 6 000¹ de locuitori, bazat pe o dezvoltată producție meșteșugărească, va primi, de-a lungul secolelor, importante privilegii comerciale. În 1394 brașovenii primesc dreptul de a ține iarmaroc la data de 1 noiembrie, organizat după modelul celui de la Buda², în 1369 primesc privilegiul de etapă și depozit pentru negustorii poloni și germani³ iar în 1395 li se va confirma același drept și pentru negustorii munteni⁴ și apoi, dreptul de a exporta peste hotare, la Buda și Viena⁵.

Paralel cu dezvoltarea Brașovului, târgurile și orașele din Țara Românească cunosc o rapidă dezvoltare în special cele aflate în calea drumurilor de tranzit. Astfel, Argeșul, Tîrgoviștea, Severinul, Bistrița, Cîmpulungul, Piteștii, Giurgiu, Brăila, le întâlnim în documentele vremii, unele din ele conduse de pîrcălăbi, altele ca cetăți întărite (Crăciuna, Dimbovița), legate între ele prin drumuri de cărași.

În timpul coregenței lui Mihail, fiul lui Mircea cel Bătrîn, Tîrgoviște capătă o mare dezvoltare. Cetatea era înconjurată cu un val de pămînt, cu un gard din butuci de lemn împlețiți, avea patru porți de la care porneau patru drumuri străvechi: prin poarta Argeșului, poarta Cîmpulungului, a Bucureștiului, spre Mănăstirea Dealului⁶.

Prin Țara Românească trecea principalul drum al Brăilei care lega Brașovul, Branul, Cîmpulungul, Tîrgșor, Tîrgoviște, Gherghița, Valea Ialomiței, Orașul de Floci, Brăila⁷; pe acest drum se plătea o singură tricesimă la Cîmpulung. Mai tîrziu, în 1476, în vremea

lui Vlad Țepeș, Brașovul era legat de Țara Românească prin patru drumuri; „*negustorii pot veni — li se adresează domnul negustorilor brașoveni — și pe la Rucăr și pe la Prahova, și pe la Teleajen și pe la Buzău*“⁸. Transportul se efectua cu carele pe drumuri mai lesnicioase, sau cu caii, purtînd în spate poverile.

Drumul Branului spre Brăila se poate considera ca unul din cele mai importante, în special țînînd seamă de dezvoltarea orașului Brașov, ca și de vama excesiv de mare care se lua la Genune, pe Valea Oltului, de către călugări, și pe unde se scurgea comerțul sibian. Acest drum era oarecum asigurat prin construcția cetății Bran în anul 1377⁹, specificîndu-se în privilegiul dat de regele Ungariei, Ludovic cel Mare, negustorilor brașoveni „*că aici — la Bran — se va da darea obișnuită*“¹⁰. La poalele cetății a fost ridicată clădirea oficiului tricesimal, construcție solidă, cu bolți sprijinite pe ziduri groase, apărată de zidul masiv, ce închidea trecătoarea. În acest loc se încasa vama și vigesima, în bani sau natură, eliberîndu-se adevărînte vigesimale¹¹.

Drumul Branului, șerpuiînd printre dealurile și munții ce străjuiesc trecătoarea, ne apare descris de Pierre Lescalopier în 1574¹² în felul următor: granița se închidea „*cu ajutorul unei singure bare... apărătorii stăteau într-un turn, în care se intra cu ajutorul unei scări care se trăgea în sus, ca apoi, după trecerea unui munte înalt... plin de păduri... printre torente, să ajungă la prima garnizoană de la granița Transilvaniei, instalată într-un mic castel... care se numește Terehvar (Bran)*“¹³. Drumul comercial al Brașovului, sau cum îl găsim menționat mai tîrziu, în 1821 „*drumul cel mare al țării*“¹⁴ era întreținut de locuitorii satelor brănece, din rîndul cărora se recrutau și apărătorii graniței — plăiașii.

Relațiile politice dintre Țara Românească și Transilvania, după terminarea construcției cetății Bran, sînt dintre cele mai bune. În anul 1395, la 7 martie, se încheie la Brașov între Mircea cel Bătrîn și Sigismund de Luxemburg un tratat de alianță îndreptat contra turcilor, în condiții de perfectă egalitate, regele Ungariei dăruindu-i domnului muntean „*Branul și cetatea Bologa de lingă Cluj*“¹⁴. Noile relații stabilite între cele două țări vor necesita schimbări radicale și în sistemul comercial vamal.

Cel mai vechi privilegiu comercial dat de domnia Țării Românești negustorilor brașo-

veni, este cel dat de Vladislav Vlaicu în 1368¹⁵, în acesta specificându-se doar ca vamă unică tricesima (una la treizeci) în natură, percepută la Cimpulung. Dezvoltarea comercială a Brașovului, înființarea de noi târguri în Țara Românească vor determina necesitatea unor privilegii comerciale, în care să fie specificate taxele vamale, amănunțite, pentru mărfurile de import și export.

cată la Brăila pe corăbii — apoi pentru mărfurile „de la mare“ aduse de italieni¹⁷ se lua tricesima în natură, urmînd mărfurile românești de export: vite, piei, burdufuri de brînză, miere, ceară, pentru care se luau 1 — 3 ducați vamă. Pentru mărfurile brașovenesti, săbii, cuțite, arcuri, toate acestea „*fiind fabricate*“ și lipsind probabil din Țara Românească, nu se plătea nici o vamă. La vama Branului se plătea ca



Branul, vedere generală

La 6 august 1413, Mircea cel Bătrîn, întocmește la Cimpulung privilegiul comercial pentru toate mărfurile exportate, importate, sau tranzitate prin Țara Românească, de negustorii indigeni și străini. Bazîndu-se pe privilegiul comercial dat de Stibor, voievodul Ardealului, în 1412, de data aceasta va fi specificată vama mare între 12–24 ducați pentru postavurile apusene¹⁶ — marfă de tranzit, ce era încăr-

vamă și taxe pentru numărul de cai înhămați la car, pentru calul împovărat, pentru calul slobod, și pentru pedestrași. Dacă negustorii nu reușeau să-și vîndă în totalitate mărfurile la iarmaroc, acestea puteau fi lăsate în depozit. În privilegiu se indica drumul obligatoriu al comerțului: Bran, Dîmbovița, Rucăr, Cimpulung, Tîrgoviște, Tîrgșor, Brăila. Vama de la Bran, fiind în stăpînirea Țării Românești, va

fi incredințată pîrcălabilor numiți de domn, despre care avem știri de la negustorii brașoveni „că cer impozite... contra drepturilor”¹⁸ pe care le aveau aceștia. Brașovenii se văd nevoiți să retragă vama de la Bran și să o perceapă chiar la porțile orașului cu aprobarea voievodului Stibor. Totuși, pentru a nu le stînjeni comerțul, Mihail, în 1415, dă din Tîrgoviște „slugilor... de la cetatea Dimbovița, vameșilor de la Rucăr și Bran” dispoziția să se ia „vamă dreaptă și chiar îngăduința ca cu...bucățile de postav... să se umble drept... pentru ca aceștia — negustorii brașoveni — să nu se mai plîngă tatălui domniei mele”¹⁹. În schimb, negustorii munteni primesc învoirea de a merge la Brașov „pentru a-și scoate datoria de la datornic”²⁰. Coregența lui Mihail ia sfîrșit în 1418 și la 5 iunie se urcă pe tronul Țării Românești. Printre primele măsuri luate de noul domn va fi și înlesnirea transhumanței oierilor transilvăneni, prin dreptul de a-și paște „turmele în munții Munteniei... după obiceiul străvechi din timpul lui Mircea Voievod... pe pășunile noastre”^{21, 22}. Este vorba de privilegiul dat mocanilor din Hălchiu, în urma cererii lor exprimată de Iacob Armeanul²³.

În anul 1421, Dan al II-lea, cu ajutor turcesc, îl înlătură pe Mihai de pe tronul Țării Românești, însă domnia sa a fost de scurtă durată, deoarece în mai 1421 Radu al II-lea Praznaglava îl va înlocui. La 21 noiembrie 1421, acesta întărește negustorilor brașoveni „așezămintele ce le-au avut de la strămoși... pe drumul Brașovului pînă la Brăila”, specificîndu-se vama Branului, unde se plătește „pentru călăreț... 3 bani, iar pedestrul 1 ban. Și iarăși cei ce trec cu pește de la un car un pește, iar ce va fi pe deasupra, să nu dea nimic”²⁴, iar pentru fier și bobou (postav) nimica. Ulterior, el va deschide complet granița „să vină în țara domniei mele și pîine și fier sau orice”²⁵.

În anul 1424, pe tronul Țării Românești îl găsim din nou pe Dan al II-lea, care încuviințează, la cererea celor 12 pîrgari din Brașov, vechile privilegii comerciale, specificîndu-se vama Branului, unde se lua taxă vamală ca în timpul lui Mircea cel Bătrîn.

Stăpînirea Țării Românești asupra vămii și cetății Branului este destul de instabilă între 1418—1427. În anul 1419, Sigismund de Luxemburg reocupă cetatea Branului²⁶, știre confirmată de scutirea pe care o dă negustorilor brașoveni pentru postavul tăiat și încălțăminte, în adresa sa către vameșul de la Bran²⁷, apoi sub Dan al II-lea, și Radu Praznaglava, probabil datorită unor schimbări în politica externă a regilor Ungariei o regăsim pînă în 1427 din nou stăpînită de Țara Românească. Datorită instabilității politice din Țara Românească, a deselor incursiuni turcești prin pasul Bran, prădînd întreaga Țară a Birsei, Sigismund va reîntra în stăpînirea cetății Bran, pe care o cedează voievodului Ardealului²⁸. În anul 1427, Dan al II-lea (probabil după ceda-

rea cetății) se adresează pîrgarilor din Brașov, cerîndu-le explicații în legătură cu vama care se ia la cetate, dorînd ca ea să nu mai fie „căci n-a fost niciodată”²⁹, iar Sigismund de Luxemburg în 1428 scutește negustorii brașoveni de plata vămii, la cetate, rezumîndu-se doar „la plata tricesimei conform vechilor privilegiu”³⁰.

Abuzurile castelanilor, ale vameșilor din Bran devin tot mai frecvente în documentele epocii. Acestea vor nemulțumi chiar și pe regele Ungariei. În 1438, regele Albert cere să nu se mai ia „vamă nedreaptă la Bran de la negustorii munteni și brașoveni”³¹, avînd în vedere că Vlad Dracul se plînge că „pîrcălabii din Bran opresc negustorii români să umble cu ceară”³², care făcea obiectul unui comerț larg pentru acele vremuri.

Comerțul prin vama Branului va cunoaște o reglementare deosebită în perioada guvernării lui Iancu de Hunedoara asupra Transilvaniei (1446—1456). Primul document, pe care îl dă acesta, ne informează despre numirea unor noi castelani la cetate, care vor trebui să perceapă taxa vamală și de la „pîrgarii Brașovului”³³. Numirea celor doi castelani nu va pune capăt abuzurilor vameșilor din Bran și negustorii brașoveni continuă cu plîngerile lor. La 19 februarie 1448, Iancu de Hunedoara se vede silit să poruncească castelanilor din Bran, Nicolae de Bizere și Valentin de Feyerghez să înapoieze cei „42 de boi pe care le-au confiscat pe nedrept locuitorii din Chizd”³⁴. Pentru a nu fi stînjenit comerțul cu Țara Românească, în pofida situației incerte ce domnea, în 1452, la 18 iulie, Iancu de Hunedoara cere castelanilor din Bran respectarea vechilor privilegii acordate negustorilor munteni de către „răposății regi și mai ales de către noi”³⁵, iar negustorii brașoveni în drum spre tîrgurile muntene „în virtutea drepturilor de execuție comercială date de Sigismund de Luxemburg... sînt scutiți să suporte taxe vamale”³⁶. Vlad Dracul primește în 1436—1437 învoire de la Iancu de Hunedoara de a importa metal din Transilvania pentru „a-și deschide o hărăghie proprie”³⁷, iar voievodul transilvănean va îndemna negustorii brașoveni să ia pentru mărfurile vîndute nu numai aspri și florini, ci și „noi bani care merg în Țara Românească”³⁸.

O situație cu totul deosebită o întîlnim în relațiile comerciale ale Țării Românești cu Brașovul, după urcarea pe tron al lui Vlad Țepeș (1456—1462). Politica sa de promovare a comerțului muntean și față de negustorii brașoveni, ca răspuns la aplicarea cu strictețe „a dreptului de depozit” al orașului, poate fi urmărită în privilegiile comerciale date în anii săi de domnie.

Totuși, și în această perioadă încercările de reluare a comerțului, pe vechile baze, sînt făcute de către Iancu de Hunedoara, care asigură negustorii din Țara Românească „că cu toate divergențele, neînțelegerile, dușmăniile... izbuc-

nite cu *Ilustrul Vlad Tepeș*. . . asigurăm că fiecare dintre ei poate să vină să treacă și să poposească aici, poate să cumpere și să vîndă obiectele și bunurile sale. . . după vechiul obicei. . . în mod liber³⁹. În plus, Mihai Masa de Kasimir, vice comitele secuilor, adresîndu-se castelanilor din Bran și Piatra Craiului va porunci ca negustorii munteni să fie scutiți „la jumătate din vama obișnuită” dacă marfa lor însumează o valoare mai mare de 2 000 de florini, și totodată se specifică că aceștia pot veni liberi la Brașov⁴⁰.

În ianuarie 1474, Laiotă Basarab va anula îngrădirile impuse comerțului brașovean în Țara Românească și va îngădui oricărui negustor „să umble slobod prin țara domniei mele și să tirguiască pe unde-i va plăcea”⁴¹, însă acest lucru nu-l va împiedica să se plîngă de abuzurile săvîrșite de castelanii din Bran, care iau unor negustori munteni „200 de bogasii”⁴². Ca răspuns la privilegiul lui Laiotă Basarab și Matiaș Corvin, dă în 29 iunie 1473 negustorilor munteni dreptul „de a merge în părțile Ardealului. . . slobози acei ce vor vrea să aducă lucruri pentru hrana lor, adică bucate și postavuri. . . pretutindeni să fie lăsați să treacă slobози”⁴³. Vlad Tepeș, în cea de-a doua domnie a sa (1476), va reveni asupra vechilor îngrădiri comerciale, permițînd negustorilor brașoveni desfășurarea unui comerț nestingherit.

În timpul lui Vlad Călugărul (1482—1495) negustorii brașoveni se bucură de favoarea domnului, libertatea comerțului este recunoscută în mod oficial „cînd au mai umblat negustorii noștri—se întrebă domnul —la Brăila și la Floci și pește tot locul la Dunăre, să-și cumpere ei singuri peștele cum umblă acum”⁴⁴.

Abuzurile castelanilor din Bran, explicate doar prin dorința acestora de îmbogățire, sau prin sprijinirea orașului Brașov contra tendințelor acaparatoare a voievodului Transilvaniei sau a acestuia contra voievodului muntean, se înmulțesc mai ales după zălogirea cetății brașovenilor în 1498 pentru 10 ani și în 1508 pentru 20 de ani.

Cu toate acestea, relațiile comerciale dintre negustorii munteni și brașoveni desfășurate prin vama Branului vor continua apoi și sub Neagoe Basarab și fiul său Teodosie.

★

Din analiza succintă făcută în lucrarea de față a desfășurării comerțului între secolele XIV—XVI, reiese clar rolul jucat de vama Branului pe drumul de comerț al Brașovului spre Țara Românească.

Punctul vamal de la Bran, important centru de intrare și ieșire din Transilvania, apare menționat deseori în documentele epocii.

Organizarea din punct de vedere administrativ a punctului tricesimal, vama Bran, este menționată documentar, prin registrele de venituri și cheltuieli, în care ne apar tricesimatorii camerali, subordonați cancelariei aulice.

Există un vameș, cu funcția de director al vămii, în sarcina căruia cădea recrutarea și aprobarea în funcție a plăiașilor (păzitori ai plaiurilor și executanți în legătură cu diferite chestiuni de încălcare a granițelor)⁴⁵.

Pentru apărarea oficiului tricesimal, acesta are o gardă specială, numită a vămii⁴⁶, avînd o cameră specială pentru trabași. În imediata apropiere a vămii se găsea contumacia, folosită ca mijloc de constrîngere pentru negustorii recalcitranți avînd o cameră de arest⁴⁷.

Cetatea și vama Branului au fost un important barometru al relațiilor comerciale dintre Transilvania și Țara Românească și, în ciuda vicisitudinilor istoriei, o punte de legătură între cele două versante românești ale Carpaților.

N O T E

1. C. Daicoviciu, Șt. Pascu, V. Chereșteșiu, Șt. Imreh, Al. Neamțu — *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ed. II, București 1961, pag. 133.
2. Zimmermann Werner-Muller — *Urkundenbuch zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, vol. II, pag. 212—213.
3. *Ibidem*, pag. 336.
4. *Ibidem*, vol. III, pag. 117—120.
5. E. de Hurmuzaki — *Documente privitoare la istoria Românilor*, vol. XV, partea I, București 1911, pag. 1—2.
6. P.P. Panaitescu — *Mircea cel Bătrîn*, București 1944, pag. 64.
7. *Ibidem*, pag. 65.
8. I. Bogdan — *Documente și regeste privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Ungaria în sec. XV—XVI*, București 1902, pag. 98.
9. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 16.
10. Arh. St. Brașov — Fond Feyer Codex IX, pag. 158.
11. Radu Manolescu — *Comerțul Țării Românești și Moldovei cu Brașovul (sec. XIV—XVI)*, București 1965, pag. 83.
12. P.I. Cernovodeanu — *Călătoria lui Pierre Lescapier în Țara Românească și Transilvania la 1574*, în „Studii și materiale de Istorie Medică”, vol. IV, pag. 445.
13. Arh. St. Brașov — Actele Magistratului, 1335/1821.
14. *Istoria României*, vol. II, 1961, pag. 366.
15. P.P. Panaitescu — *Viața feudală în Țara Românească și Moldova sec. XIV—XVII*. Ed. București 1957, pag. 66.
16. Postav de Ypres, de Louvain etc.
17. Piper, șofran, păr de cămilă „mărfuri de la Sarazin” etc.
18. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 54.
19. I. Bogdan, *op. cit.*, pag. 7.
20. *Ibidem*, pag. 8.
21. *Ibidem*, pag. 12.
22. *Ibidem*, pag. 98.
23. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. I, pag. 502.
24. I. Bogdan, *op. cit.*, pag. 9—10, 12—13.
25. P.P. Panaitescu — *Viața feudală. . .*, pag. 29.
26. N. Iorga — *Istoria comerțului românesc*, vol. I, ed. II, București 1925, pag. 64.
27. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XV, pag. 10.
28. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 70.
29. Ion Bogdan, *op. cit.*, pag. 30—31.
30. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 77.
31. I. Bogdan, *op. cit.*, pag. 78.
32. *Ibidem*, pag. 43.
33. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 104.
34. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 110/I.
35. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 18.
36. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 123.
37. I. Bogdan, *op. cit.*, pag. 69—70.
38. Arh. St. Brașov — Fond Fronius, I, nr. 20.
39. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 140.
40. Arh. St. Brașov — Fond Privilegii, 165.
41. I. Bogdan, *op. cit.*, pag. 413—414.
42. *Ibidem*, pag. 122.
43. Dumitru Z. Furnică — *Documente privitoare la comerțul românesc, 1473—1868*, București 1931, Ed. I, pag. 22.
44. I. Bogdan, *op. cit.*, pag. 194—195.
45. C.A. Stoide — *Dregătorii satelor românești în Țara Birsei în „Studii și articole de istorie”, II*, București 1957, pag. 294.
46. Arh. St. Brașov — Fond Bran 1807, 20 oct.
47. Arh. St. Brașov — Actele Magistratului. 268—1780.

CÎTEVA STAMPE INEDITE

REFERITOARE LA ORAȘUL GALAȚI

PAUL PĂLTĂNEA

Ca și alte orașe din Moldova, Galații, datează, probabil, din perioada anterioară întemeierii statului moldovean¹. Cîteva urme romane, un sarcofag², o amforă³ și un mic tezaur de monede bizantine din secolul al VII-lea⁴, găsite pe teritoriul actual al orașului, probează existența unei așezări civile din care se va dezvolta noul târg.

Nu se poate preciza, deocamdată, data la care Galații devin târg. Folosind, însă, relatarea referitoare la cumpărăturile făcute, în 1445, de la Galați de negustorul Zindrich din Lemberg⁵, credem că târgul s-a format cu mult înainte de data acceptată de cei mai mulți istorici⁶, adică sfîrșitul secolului al XV-lea, după căderea Chilie și a Cetății Albe sub turci⁷. S-a dovedit că primele mențiuni interne ale Galaților, documentele din 23 septembrie 1445⁸ și 8

octombrie 1454⁹, nu pot fi puse la îndoială¹⁰ și coroborîndu-le cu relatarea de mai sus, referitoare la comerțul liovean cu Galații, putem susține, că, cel puțin în primele decenii ale secolului al XV-lea, Galații se formează ca piață de desfacere a produselor țării și mai ales a peștelui.

Cu toate că orașul se va dezvolta foarte repede, pe harta lui George Reichersdorf din 1541 fiind arătat ca o așezare urbană cu trei turnuri, ca și Birladul, Vasluiul și Fălciul¹¹, reprezentarea sa în stampe va fi mult mai tîrzie, primele stampe fiind, probabil, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. N-ar fi exclus, însă, ca să existe stampe chiar de la începutul secolului, sau poate chiar mai vechi.

În cele ce urmează, prezentăm șase stampe inedite, lăsînd la o parte pe cele din albumul lui Adolph Kunike, din 1826, atît de des reproduse pînă acum¹².

Prima stampă este de proveniență austriacă, fiind făcută în vremea războiului ruso-austroturc din anii 1787—1792, o dată cu stampele orașelor București, Iași, Focșani, cetatea Hotinului și Ismailului etc. Tema stampei este în legătură cu cucerirea orașului de către trupele rusești, iar textul explicativ precizează că bătălia a avut loc la 1 mai 1789, turcii pierzînd 2 000 de soldați, iar restul de 4 000 oameni împreună cu Ibrachim pașa au fost făcuți pri-

¹ Constantin C. Giurescu, *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovene din secolul al X-lea pînă la mijlocul secolului al XVI-lea*, Editura Academiei R.S. România, București, 1967, p. 225.

² Muzeul regional de istorie Galați, nr. inv. 3009; C. Moisil, *Sarcofagi de piatră*, „Buletinul Comisiei monumentelor istorice”, III, 1910, p. 85—86; M. Petrescu-Dimbovița, *Archaeologische Forschungen im Bezirk Covurlui*, „Dacia”, VII—VIII, 1937—1940, p. 430.

³ Idem, nr. inv. 2981.

⁴ Irimia Dimian, *Cîteva descoperiri monetare bizantine pe teritoriul R.P.R.*, „Studii și cercetări numismatice”, I, 1957, p. 196—197.

⁵ I. Nistor, *Die auswärtigen Handelsbeziehungen der Moldau*, Gotha, 1911, p. 31; La N. Iorga aceste cumpărături sînt datate probabil dintr-o eroare tipografică, în 1434. (*Istoria comerțului românesc, epoca veche*, București, 1937, p. 95).

⁶ Constantin C. Giurescu, *op. cit.*, p. 227, nu exclude posibilitatea formării târgului chiar înainte de căderea Chilie și Cetății Albe.

⁷ Melhisedec, *Cronica Romanului și a episcopiei de Roman*, I, București, 1874, p. 132; N. Iorga, *Studii istorice asupra Chilie și Cetății Albe*, București, 1900, p. 194—195; Idem, *Studii și documente*, XVI, p. 225; Idem, *Istoria poporului românesc*, I, 1922, p. 245, n. 1; Idem, *Istoria românilor prin călători*, I, Vălenii de Munte, p. 26; Gh. N. Munteanu-Birlad, *Galații*, 1927, p. 27; D. Ciurea, *Cîteva date pentru istoricul Galaților* (sec. XVI—XVII), „Studii și cercetări științifice”, Academia R.P.R., Filiala Iași, Istorie, VIII, 1957, 1, p. 227.

⁸ Mihai Costăchescu, *Documentele moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, II, Iași, 1932, p. 235, nr. 64. Pare puțin probabil ca satul de la girla Brateșului să fie Galații (D. Ciurea, *Situația internă a Moldovei în epoca lui Ștefan cel Mare*, Studii, X/6, 1957, p. 73, n. 3; Idem, *Cîteva date pentru istoricul Galaților*,

p. 227). Tîrgul s-a dezvoltat pe malul Dunării, în partea opusă lacului Brateș. De altfel „girla” Brateșului nu este tot una cu lacul Brateș, căci în același document este amintit și iezorul Covurluiului cu girla. Așadar este vorba de una din girlele ce veneau dinspre podișul Covurluiului și se vărsau în Brateș, cum este, de exemplu, Chineja.

⁹ Idem, *loc. cit.*, II, p. 515, nr. 138.

¹⁰ Constantin C. Giurescu, *Tîrguri și orașe*, p. 225, nr. 4.

¹¹ Georgio Reichersdorf, *Moldaviae quae olim Daciae pars chorographia*, în A. Papiu Ilarian, *Tesaur de monumente istorice pentru România*, București, 1864, III, p. 127—143; C.C. Giurescu, *Tîrguri și orașe*, p. 224, 227.

¹² Adolph Kunike, *Zwei hundert vier und sechzig Donau-Ansicht nach den Laufe des Donaustromes von seinem Ursprunge bis zu seinem Ausflusse in das Schwarze Meer*, Wien, 1826, pl. CCLVIII, CCLIX.



Fig. 1. Galații în anul 1789, reprezentare imaginară.

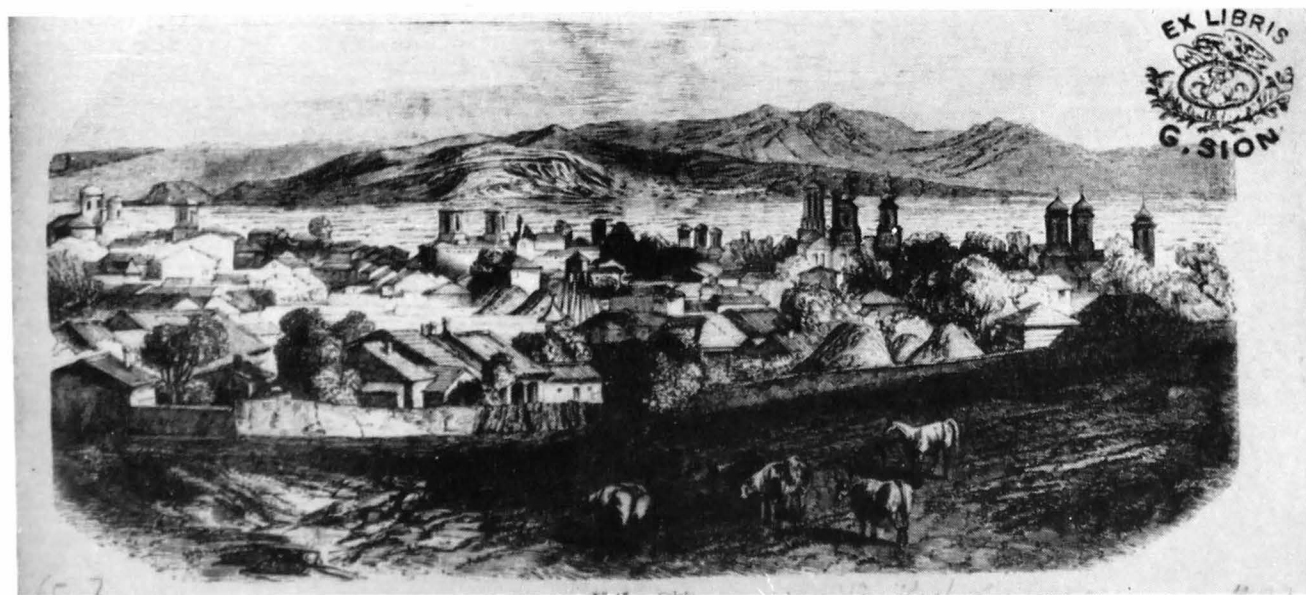


Fig. 2. Galații în vremea Unirii.

zonieri¹³. Data bătăliei nu este exactă; atacul armatelor rusești conduse de generalul Dörffelen s-a produs la 19/30 aprilie¹⁴.

¹³ Biblioteca Academiei R.S. România, Cabinetul de stampe, B. IX, 16.

¹⁴ Hurmuzaki, XVI, p. 606, MCDIX; M. Popescu, *Războiul ruso-austro-turc dintre 1787–1792 și ocupațiunea Principatelor Române*, „Convorbiri literare”, LXIII, 1930, p. 337–361; A. Vianu, *Mișcarea național-eliberatoare și Nicolae Mavrogheni*

(1787–1790), „Studii”, IX, 1957/5, p. 45–62; Idem, *Note privitoare la participarea voluntarilor români la războiul ruso-austro-turc (1787–1792)*, „Analele româno-sovietice”, Istorie, 1956/3, p. 97–111, nu amintesc bătălia de la Galați.

¹⁵ Ibidem, MCDX.



Fig. 3—4. Galații în anii 1877—1878.



este raportul lui Metzburg, consulul Austriei la Iași, dar care apreciază că efectivele armatei turcești au fost numai de 200—300 soldați¹⁶. După câteva zile, Metzburg revine cu un alt raport în care precizează că au fost omorâți 2 000 de turci și luați prizonieri 1 500 de soldați, 35 steaguri, 13 tunuri, împreună cu „cunoscutul” Ibrahim pașa¹⁷. Aceste cifre sînt aproape identice cu cele indicate de „Gazeta de Viena”

¹⁶ Idem, XIX/1, p. 541, CCCCXXXIV; Data de 1 mai este folosită de Zinkeisen, *Geschichte des osmanischen Reiches in Europa*, VI, Gotha, 1859, p. 727; N. Iorga, *Acte și fragmente cu privire la istoria românilor*, II, București, p. 272, n. 1; C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, III/1, ed. II, București, 1944, p. 313.

¹⁷ Idem, XIX/1, p. 541—542, CCCCXXXV.

și un raport consular francez¹⁸, dar ele nu corespund cu cele din legenda stampei. Se prea poate ca autorul, cu bună intenție, să fi modificat cifrele pentru a da o mai mare amploare victoriei aliaților, sau a folosit, poate, și alte surse informative. De pildă, într-o scrisoare din Constantinopol se arată că bătălia de la Galați a avut loc la 10 ianuarie 1789, menționându-se că turcii au pierdut 6 000 de oameni și două pașale¹⁹.

Reprezentarea orașului, asemănătoare oricărui oraș turcesc înconjurat cu ziduri, nu corespunde realității, chiar dacă există relatarea austriacului Kleeman, care nota în 1768 că orașul este împrejmuț de un zid stricat²⁰. Acesta văzuse, probabil, tabăra fortificată construită de turci la începutul războiului ruso-turc din 1768—1774²¹. Aceeași greșală o face și autorul stampei care, cunoscînd informația că generalul Dörfellen i-a alungat pe turci din întăriturile lor²² (ihren Verschantzungen), și le-a închipuit ca pe o cetate, redîndu-ne imaginea cu totul deformată a unei cetăți turcești.

Cea de-a doua stampă este din preajma anilor Unirii²³, reprezentînd o vedere generală a Galaților, partea din vale, dinspre Dunăre, vechiul oraș care pare să semene cu relatarea lui William Rey, „o adunătură de cocioabe de lemn”²⁴, cu excepția celor câteva biserici construite din piatră sau cărămidă.

Celelalte patru stampe sînt din anii războiului pentru independență. Una dintre ele reprezintă o stradă din Galați²⁵ poate „ulița domnească”, plină de animație și cu case cu un etaj, avînd, mai toate, prăvălii la parter. Cele două vederi generale ale portului²⁶, redau imaginea unui mare oraș, cu o populație densă și cu un mare trafic comercial. Stampele au fost făcute, probabil, cu puțin înainte de izbucnirea războiului, căci într-o informație din 1879 se menționa că „Galații par morți, portul fiind închis și negustorii străini plecați”²⁷. Ultima stampă²⁸ ne redă un aspect din trecerea trupelor rusești peste Dunăre, care s-a făcut și pe la Galați, în vara anului 1877. Se prea poate ca stampa să redea operațiunile militare efectuate în jurul datei de 12/24 iunie, cînd cu ajutorul

¹⁸ Idem, XVI, p. 606, MCDIX.

¹⁹ A. Oțetea, *Contribution à la question d'Orient*, Bucarest, 1930, p. 259, CXCI.

²⁰ Nicolas Ernes Kleeman, *Voyage de Vienne, à Belgrade et à Kilia nova*, Neuchâtel, 1780, p. 30, n. 2.

²¹ Al. Ciorănescu, *Documente privitoare la istoria românilor, culese din arhivele din Simancas*, București, 1940, p. 274, DXCI.

²² Hurmuzaki, XIX/1, p. 541—542, CCCCXXXV.

²³ Biblioteca centrală universitară, Cluj, colecția G. Sion, 1298.

²⁴ N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, IV, București, 1929, p. 92.

²⁵ Biblioteca centrală universitară Cluj, colecția G. Sion, 1622.

²⁶ Idem, colecția G. Sion, 1296, 1621.

²⁷ N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, IV, p. 142.

²⁸ Biblioteca centrală universitară Cluj, colecția G. Sion, 1620.

vapoarelor „Ștefan cel Mare“ și „România“ și a unui număr mare de bărci au fost trecute peste Dunăre trupele rusești, cantonate, deja, în marginea orașului²⁹. Este greu de precizat dacă o informație din ziarul *Resboiul* se referă

tot la aceste operațiuni, sau la altele efectuate ceva mai târziu³⁰.

Chiar dacă stampele prezentate au mai mult un caracter general, ele completează, totuși, seria izvoarelor documentare ale istoriei orașului Galați.

²⁹ „Familia“, Budapesta, XIII, nr. 26, 26 iunie/8 iulie 1877.

³⁰ „Resboiul“, nr. 1, 23 iulie 1877.

Fig. 5. O stradă din Galați în anii 1877–1878.



Fig. 6. Trecerea armatelor rusești la Galați, peste Dunăre în anii 1877–1878.





Harta zonei cercetate.

În cursul anului 1961, un colectiv al Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România¹ a efectuat o campanie de cercetări și achiziții în regiunea Hunedoara și anume în raioanele Petroșani și Hațeg, în zona Pădurenilor și în raionul Orăștie.

Dintre toate zonele etnografice ale regiunii Hunedoara, cea mai binecunoscută și mai bine reprezentată în muzee, pînă de curînd, era zona Pădurenilor, fapt ce nu poate surprinde date fiind originalitatea și bogăția aspectelor artistice din această zonă. Cercetările și achizițiile efectuate în regiunea Hunedoara în ultimii ani, atît de muzeele republicane, cît și de cele regionale și raionale au pus în valoare diversitatea zonală și interesul pe care-l prezintă creația artistică populară din întreaga regiune.

Teritoriul cercetat de noi în raionul Orăștie este situat în zona de munte și se întinde pe trei afluenți ai Mureșului, dintre care Valea

¹ Compus de M. Focșa, M. Pauncev, S. Zderciuc și S. Orbescu.

Frumusețea și interesul costumului din Orăștie au atras mai demult atenția colecționarilor din regiune, iar la serbările Astrei, costumul din Orăștie era prezent. Nădăjduim că în cadrul eforturilor pe care le fac muzeele de specialitate pentru cunoașterea creației noastre populare să fi adus și noi o modestă contribuție la valorificarea acestui costum atît de original.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL PORTULUI POPULAR DIN ORĂȘTIE

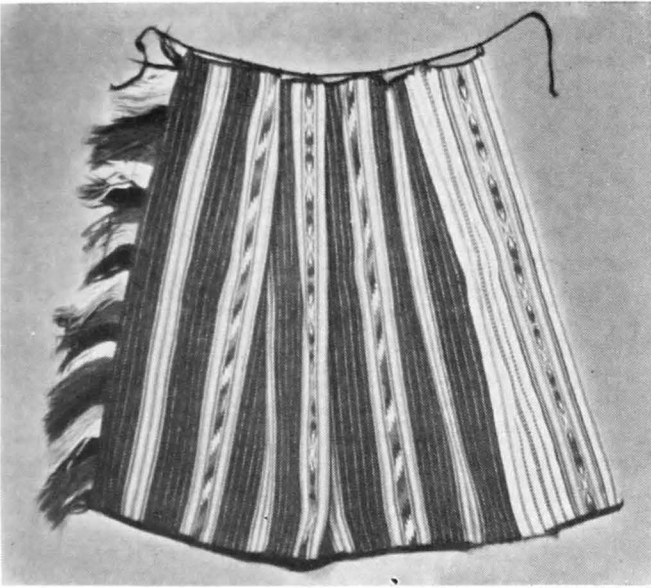
MARCELA FOCȘA

Orăștiei este cel mai important. S-au parcurs localitățile: Dincul Mic și Dincul Mare, Beriu, Orăștioara, Bucium, Orăștioara de Sus, Ludești și Costești de pe Valea Grădiștei, precum și Romos și Romoșel.

Achizițiile realizate în raionul Orăștie se compun, mai ales, din piese de port și țesături de casă.

Costumul popular din raionul Orăștie, reprezintă unul din cele mai originale tipuri zonale de costum din sudul Transilvaniei. Cristalizat într-o zonă de configurație geografică, economică și etnografică variată, bogată în centre meșteșugărești legate de confecționarea pieselor de port, costumul orăștian are în componența sa atît piese de port de un caracter arhaic evident, cît și altele de un mare rafinament artistic. Relațiile curente și îndelungate cu zonele învecinate, în special cu Valea Jiului, Sebeșul și Mărginimea Sebeșului, au dus la apariția unor particularități comune, atît în morfologie cît și în aspectele ornamentale, de un deosebit interes etnografic.

Cercetările noastre s-au îndreptat, în primul rînd, spre reconstituirea formelor tradiționale de port. Dintre cele două categorii de port, femeiesc și bărbătesc, costumul bărbătesc s-a



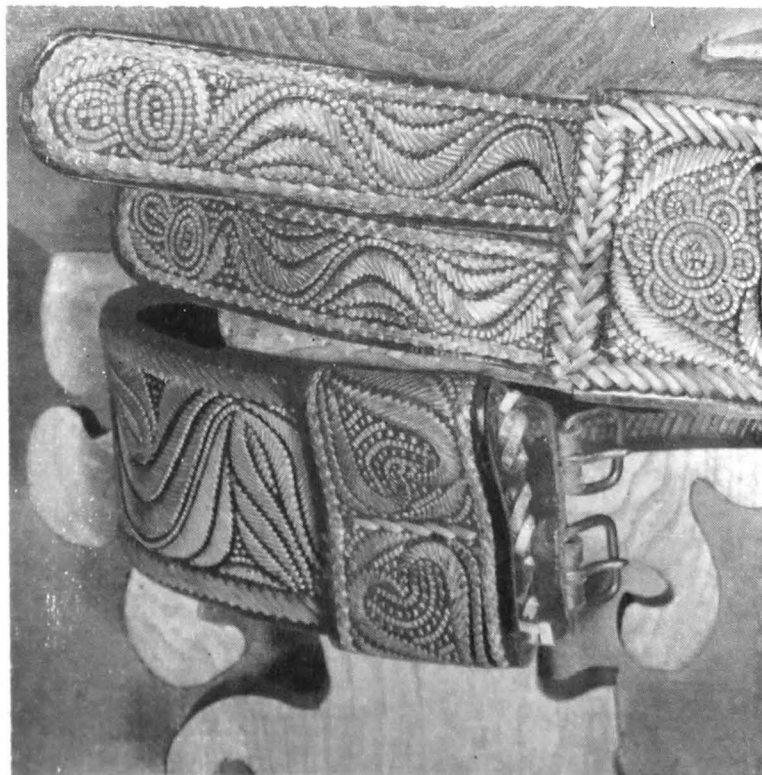
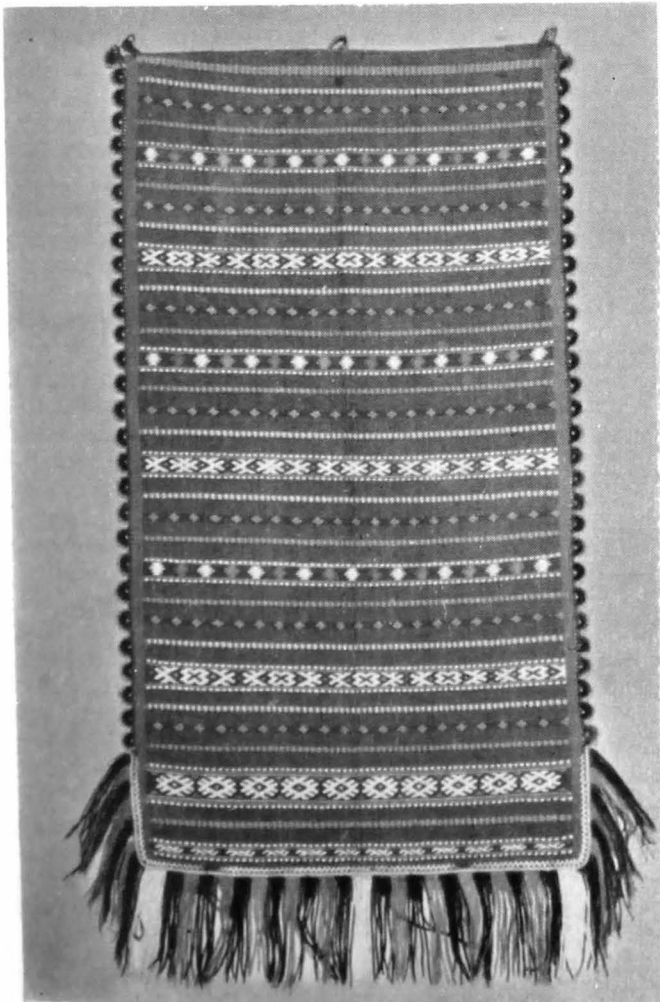
1

1. Catrinționiu din lină.
2. Șurt din față (detaliu).
3. Catrință din spate.
4. Curea cu cosoaie (detaliu).



2

4



menținut mai bine pe linia tradițională, în timp ce costumul femeiesc tradițional, începând după primul război mondial, a cedat treptat locul costumului sibienesc, pe de o parte, și îmbrăcăminții de oraș, pe de alta; bătrinele sînt acum singurele păstrătoare ale unor anumite piese din costumul tradițional. Totuși, deși se mai poartă și acum, la munca curentă, unele piese din acest port, dintre toate formele portului femeiesc, cel de sărbătoare poate fi mai ușor reconstituit prin piesele care mai există în lăzile cu zestre.

Costumul femeiesc tradițional aparține tipului de costum cu șurț în față și catrință în spate. El prezintă asemănări vădite cu costumul femeiesc de pe Valea Jiului, nu numai prin structura lui generală, dar mai ales prin găteala capului și prin cele două piese de o deosebită importanță artistică — șurțul și catrința. Ca structură, el se compune dintr-o cămașă lungă, din pînză de casă, avînd dinapoi catrința, iar în față șurțul; catrința se încinge cu o brăciră, „brățară”.

Pe vreme rece, sau la sărbători, se purtau pieptare scurte, brodate, iar iarna, cojoace mari ornamentate și laibăre din pănură albă.

Găteala capului este elementul cel mai original al costumului, prin pieptănătura cu „cormi” peste care se învelea, mai demult, „propoada” din pînză, iar mai recent un „chindeu” din dantelă sau diferite basmale din comerț.

Cămașa este piesa cea mai simplă a acestui costum.

Cele mai vechi cămăși care se mai întîlnesc în zonă aparțin sfîrșitului secolului al XIX-lea și începutului secolului al XX-lea. Confeccionate din pînză de bumbac sau din bumbac și cînepă, ele sînt de tipul caracteristic pentru Transilvania, cu mîneca încrețită din gît. Mînecele au, în partea de jos, fodore, iar la subțiori, este adăugată o „broșchiță” triunghiulară, (petec din pînză) care dă lărgimea necesară pentru mișcările brațelor. Cămașa este ornamentată cu o broderie discretă, compusă sub forma unor galoane înguste. Această broderie este, de asemenea, caracteristică pentru Transilvania, prin tehnica ei (cusut pe dos, la un fir și punct oblic) și prin motivele ornamentale geometrice. Rezervate în alb pe cîmpul brodat în negru, ele sînt apoi umplute cu culoare. Ca și în Mărginimea Sibiului, aceste galoane de broderie sînt dispuse peste umăr, pe mînecă în jos, la guler, pe marginea gurii și a fodorelor.

De o mare varietate, după material, formă și structură ornamentală, *șurțul și catrința* reprezintă, fără îndoială, piesele cele mai importante din punct de vedere artistic ale costumului femeiesc.

La epoca aceasta este destul de greu de stabilit și de urmărit cu precizie distribuția spațială a diferitelor tipuri și variante de șurț și catrință, precum și evoluția lor. Dintre cele două piese (șurț și catrință), șurțul este cu mult

mai divers și era probabil destinat unor împrejurări diferite: vară, iarnă, muncă, sărbătoare, fiind adaptat totodată vârstei purtătoarelor. Prin formă și concepție ornamentală, catrința este mai unitară.

În ceea ce privește șurțul², unul din cele mai interesante tipuri este reprezentat prin „*catrințoanele*” din lînă care se purtau și se mai poartă încă pe vreme rece. Confectionat dintr-o foaie lată de țesătură învărgată, catrințoniul se poartă acum, de obicei, dispus de-a latul, așa încît decorul apare vertical; din această cauză catrințoniul din Orăștie este foarte apropiat de piesele similare purtate în Hațeg și Valea Jiului și ne duce chiar pînă la vilnicul din nordul Olteniei. În trecut, el s-a purtat cu învărgătura orizontală, avînd pe poale ciucurei care, la piesele purtate de-a latul, sînt așezați lateral. Nu este exclus ca felul acesta de a fi purtat, cu vîrgile verticale, să se fi dezvoltat sub influența zonei Hațegului și a Văii Jiului.

Mai simple pentru muncă, mai bogat ornamentate pentru sărbătoare, varietatea acestor piese este destul de mare. Frumusețea lor stă mai ales în plinătatea țesăturii și în specularea efectelor decorative care rezultă nemijlocit din textură și din combinarea unor fire de altă culoare pentru urzeală și pentru băteală. Se folosesc în genere foarte mult fire în culoarea naturală a lînii — albă, cenușie.

Catrințoanele vechi, de sărbătoare, erau țesute chilim, în două ițe, și adesea alese cu șiruri de motive geometrice. Cele folosite la muncă sînt și acum țesute în patru ițe, adesea în furci, ceea ce dă efecte decorative interesante. Catrințoanele se mai poartă astăzi pe vreme rece, la muncă, în timp ce piesele de sărbătoare au fost părăsite.

Al doilea tip caracteristic de șurț încrețit este reprezentat prin șurțele din bumbac, din lînă sau din bumbac și lînă cu decorul dispus orizontal. Confectionat dintr-o țesătură subțire în genere, dar foarte consistentă, acest șurț, strîns pe talie și foarte înfoiat dă o grație deosebită costumului.

El apare în două variante principale, după cum șurțul este ornamentat numai pe poale sau pe toată suprafața lui. Pe poale, de obicei, este dispus un rînd de motive ornamentale, în timp ce trupul șurțului este decorat cu vîrgi subțiri și rînduri de bobite trase, de un efect decorativ foarte delicat. Șurțul specific pentru portul de Orăștie era de culoare roșie și s-a purtat pînă pe la începutul secolului al XX-lea, avînd, pereche, o catrință dinapoi, tot roșie. Acum șurțele roșii sînt foarte rare.

Pînă la primul război mondial s-a purtat, dinainte, dar probabil vara, o catrință originală, proprie Orăștiei, cu două rînduri de ciucuri, unul pe poale și celălalt cam la treimea

² Șurțul este mai lat decît catrința și încrețit în talie. Este confectionat de obicei din două foi de țesătură.

superioară a catrinței. Confectionată din bum-bac sau lână, adesea de culoare albă, această piesă apare în diferite variante după importanța și gradul de complexitate a registrelor ornamentale. Șurțele cu două rinduri de ciucuri sînt, de asemenea, foarte rare și mai curînd obiecte de aducere aminte.

Dinapoi, costumul are o *catrință* aleasă de tipul catrințelor purtate în sudul Transilvaniei. De culoare roșie, în trecut, și mai întunecată în timpurile mai recente, ea este ornamentată cu decorul acela caracteristic pentru această zonă, alcătuit din vărguțe și rinduri de boabe trase, printre care sînt dispuse, la anumite intervale, rinduri discrete de motive ornamentale. Pe poale, rîndul de motive este întotdeauna mai lat, mai important.

Motivele decorative folosite în broderia și în alesăturile acestor piese de port sînt geometrice și aparțin sistemului ornamental bazat pe romb. Este interesant de remarcat că, alături de unele zone din Banat și sudul Transilvaniei, Orăștia este una din zonele cele mai reprezentative pentru unitatea și consecvența acestui sistem ornamental, ceea ce nu exclude o diversitate interpretativă remarcabilă. Trebuie menționat, de asemenea, că aceste motive sînt valorificate deopotrivă și în decorarea țesăturilor de casă.

Catrința din spate se fixa, în talie, cu o „brățară“, brăciră, îngustă de cca 2 pînă la 4 cm și învărgată din urzeală: brăcirile vechi erau țesute cu scîndurica de țesut, „spetează“, tehnică părăsită încă de la începutul secolului al XX-lea. Interesante sînt brățările în 3 culori, — vișiniu, galben și negru, — care s-au purtat pe la începutul secolului al XX-lea, ca un protest împotriva asupririi naționale.

Pe vreme rece, femeile purtau haine de blană, pieptar și cojoc, precum și laibăre albe din pănură. Aceste piese vor fi prezentate în cadrul portului bărbătesc, fiind comune.

Elementul cel mai original al portului femeiesc este însă, fără îndoială, gâteala capului la neveste. Compusă dintr-un element de susținere a pieptănăturii „cormii“, și dintr-o propoadă care a variat în cursul timpului, această gâteală se remarcă prin importanța și, s-ar putea spune, prin excentricitatea sa.

Două cozi groase, împletite din cîte 3 „vițe“ de stambă neagră umplută cu lână, cormii voluminoși erau așezați de o parte și de alta a capului, deasupra urechilor; părul fiind împletit peste cormi, femeia părea să aibă niște cozi imense. Gâteala capului cu cozi, dispuse pe părți, se mai întilnește și în alte zone din Transilvania, dar nicăieri ea nu a ajuns la dezvoltarea pe care a luat-o în zona Orăștiei.

Peste cormi era înfășurată *propoada*. Cea mai veche propoadă de care se pomenește era confectionată din pînză de fabrică, cu ciucuri negri la capete; dar încă de pe la începutul secolului al XX-lea, ea a fost înlocuită

cu „*chindeul*“ de tul brodat și cu „*chișchineul*“ (basma din diferite materiale). Înfășurată peste cormi, într-un anumit fel invariabil și prinsă cu flori și cu ace ornamentale din metal, propoada accentua volumul capului, dîndu-i o linie caracteristică monumentală.

Gâteala cu cormi s-a purtat pînă în preajma primului război mondial. Dacă pînă pe la începutul secolului al XX-lea, cormii erau purtați de neveste în tot timpul vieții lor, de la această dată, ei au constituit un element al găteli capului doar la mirese și neveste tinere. După primul război mondial, singura piesă de gâteala capului care s-a păstrat este chișchineul.

Costumul bărbătesc. Costumul bărbătesc se încadrează în tipologia portului bărbătesc din sudul Transilvaniei cu cioareci strîmți și cămașă relativ lungă, purtată pe deasupra pantalonilor. El este caracterizat prin portul cioarecilor strîmți, de croială veche, mocănească, și prin cămașa largă, purtată peste cioareci și strînsă în talie cu o curea. Vara, în locul cioarecilor din lână, se poartă pantaloni dintr-o țesătură mai subțire — izmene și nădragi.

Pe cap, se poartă, vara, o pălăriuță rotundă, ca și în Mărginimea Sibiului, iar iarna — căciulă. Încălțămînta tradițională, alcătuită din obiele și opinci, purtată încă la muncă, este tot mai mult înlocuită prin încălțămînta de oraș.

Dintre diferitele forme de port bărbătesc, portul de sărbătoare este încă viu, atît la tineri cît și la bătrîni. Acest costum este de asemenea foarte unitar. Costumul de muncă a fost părăsit de tineri și-l întilnim doar la unii bătrîni.

Cămașa este un element artistic important al costumului bărbătesc. Ea și-a păstrat pînă azi croiala bătrînească, de tip „poncho“, confectionată dintr-o foaie de pînză îndoită peste umeri, cu mîneci și clini laterali. Din contactul cu costumul din Mărginimea Sibiului, probabil, numărul clinilor laterali a ajuns de la 2, cît avea cămașa bătrînească la 8 și chiar la 10, ceea ce dă o linie foarte tinerească întregului costum.

Elementele decorative principale ale cămășii sînt cheițele și „peteucile“ (bentițe din pînză brodate sau alese, cu care se încheie foile mîne-cilor, precum și mînecele de trupul cămășii). Dacă aproximativ pînă după primul război mondial s-au folosit cheițe lucrate foarte artistic cu acul, după această dată ele au fost înlocuite cu peteucile brodate. Stilul acestor broderii a variat într-o oarecare măsură de la broderia geometrică tradițională, la o broderie fitomorfă, pentru a reveni, în ultimul timp, la motivele geometrice mai vechi, realizate însă prin alesătură. De culoare în general închisă, aceste broderii pun în valoare croiul cămășii, fiind acordate și cu pieptarul brodat.

Legat de baiera cămășii, bătrînii purtau un „chischineu“ (batistă) învărgat.

Dintre toate piesele costumului tradițional, cioarecul este piesa cea mai interesantă. De

tipul cioarecului pe care îl denumim, în genere, cu termenul de *mocănesc* și care este alcătuit dintr-o foaie întreagă de pănură la care se adaugă unii clini, cioarecul de Orăștie reprezentă în portul românesc poate forma cea mai elementară a acestui tip binecunoscut din portul Mărginimii Sibiului, prin simplitatea croiului. Cioarecul tradițional este în dispariție. Evoluția costumului bărbătesc a dus la adoptarea altor categorii de pantaloni. Bărbații tineri poartă, în diferite împrejurări, sărbătoarea, nădragi din țesătură de casă, năvădită în ochiuri, și pantaloni albi din pănură sau postav, de croială orășenească.

Vara, îmbrăcămintea de muncă este mai ușoară, constind din folosirea unor piese de port confecționate din pînă — cămașa și izmana.

Un element artistic important al costumului bărbătesc este cureaua. În ultimii 50—60 de ani, s-a introdus în portul bărbătesc cureaua cusută cu *cosoai* de culoare verde. Creată în centrul Cugir, această piesă este nelipsită din îmbrăcămintea tinerilor eleganți. Motivele ornamentale sînt vegetale, vrejul cu lalele, în special. Încadrat în decorul curelei, apare adesea și numele proprietarului.

Îmbrăcămintea exterioară este aceeași pentru bărbați și pentru femei. Laibărul, haină scurtă din pănură albă, cu minci lungi, de o croială simplă și arhaică, este confecționat dintr-o foaie de pănură îndoită peste umeri și despicată în față, avînd clini drepți, laterali. Haine similare, albe sau brune, dar cu unele variante de croi, se întîlnesc în Transilvania în numeroase zone — Sebeș, Tîrnave etc. și reprezentă, probabil, prin material și croi, una din cele mai vechi piese din portul românesc.

Cu mult mai luxoase sînt hainele din blană, *pieptarul infundat* și *cojocul*. Acestea alcătuiesc un ansamblu unitar, caracteristic pentru portul din zona Orăștie. Creație a centrelor de cojocărit din Sebeș și Orăștie, ele au fost lucrate și în unele centre sătești, fiind foarte prețuite de populație. În ansamblul portului nostru popular, ele reprezintă o categorie artistică însemnată și un tip bine definit.

Dacă femeile poartă tot mai rar pieptare, pentru bărbat pieptarul reprezintă piesa cea mai importantă a portului de sărbătoare. Numai bărbații care lucrează în fabrici renunță mai ușor la el. Cojoacele cu minci sînt, în schimb, destul de rare.

De o mare frumusețe, pieptarele și cojoacele sînt ornamentate cu o broderie artistică, delicată și deasă, din mătase sau bumbăcel. Realizată în tonuri închise și combinată cu o broderie verde din cosoai, această broderie folosește motive vegetale dispuse în compoziții savante care lasă loc unui joc de variații interesant, în funcție de vîrsta, gustul și pretențiile proprietarului.

Prin prezența acestor piese în alcătuirea sa, costumul din Orăștie capătă o greutate artistică deosebită.

PICTORIȚA

ELENA POPEEA

ÎN MUZEUL DE ARTĂ

AL R.S. ROMÂNIA

Paula Constantinescu

Lucrările de pictură și grafică ale pictoriței Elena Popeea, existente în muzeu (fără să fie foarte numeroase) ne dau posibilitatea de a urmări evoluția artistei între anii 1909—1940, ceea ce ne propunem în rîndurile de mai jos.

Elena Popeea s-a născut în 1895, la Brașov, unde tatăl era profesor. Descinde dintr-o familie ardeleană cu strămoși ce au avut înalte funcții bisericești. Bunicul, Neagoe Popeea, a fost paroh la biserica Sf. Adormire din comuna Satulung (plasa Brașov, jud. Cluj). Pe protopopul Neagoe și pe soția acestuia, Voica, i-a portretizat, în 1874¹, prietenul lor Mișu Popp. Fratele tatălui și unchiul Elenei a fost cărturarul episcop Nicolae Popeea, membru al Academiei Române și deputat în Dieta Transilvaniei.

Crescută într-o familie ce prețuia învățătura, viitoarea pictoriță a primit desigur de la tatăl său îndrumări. El i-a fost probabil călăuza afectuoasă care a sprijinit-o în cucerirea metodică a unei învățături capabile să-i dea acel mănunchi de cunoștințe care formează cultura unui om și prin care să se poată orienta spre ceea ce se cheamă „vocație”. Năzuința sa spre pictură este înțeleasă și sprijinită de familie. Artistă, după sporadice învățături primite de la vreun pictor localnic², pleacă să studieze în

¹ Portretele sînt expuse la Muzeul din Brașov.

² Nu se cunosc date privitoare la studii speciale de pictură făcute înainte de plecarea artistei în Germania.

străinătate. Se hotărăște pentru Germania unde învață, la Berlin și München, cu pictorul Iancu³, un artist cunoscut al vremii. Elena Popeea se îndreaptă spre acest profesor, probabil fiindcă el întrunea aprecierea oficială și această prețuire îi da, ca începătoare, siguranța că pictorul avea capacitatea pedagogică și artistică a unui bun profesor. Nemulțumită însă cu învățătura academică a centrelor artistice din Germania, Elena Popeea se îndreaptă spre Paris. Germania, cu insistența ei rigidă în menținerea unor formule de artă seci, nu-i lămurise nici un drum de urmat, nu-i arătase acea cale atrăgătoare pe care instinctiv o căuta.

În Paris, oraș artistic și cultural, vestit în lume pentru curentele artistice contradictorii și diverse care își găseau aci cale liberă de afirmare și manifestare, viața era zgomotoasă, plină de farmecul pe care efervescența gândirii și a artelor îl adaugă prin căldura și frumusețea lor proprie. În anii aceștia, la Paris, impresioniștii, arta lui Cézanne și fauvism-ul își aveau adepții și gloriile reprezentative. Elena Popeea are posibilitatea să vadă acum capodopere ale artei universale în muzee, expoziții oficiale de grup ori personale, care deschideau noi orizonturi artei. Admirația și năzuințele ei își găsesc îndemnuri în opera lui Lucien Simon și Charles Cottet⁴. Primul își însușise o artă academică la care aplica efectul de culoare al impresioniștilor, pictând numai în Bretania compoziții și portrete în care reda o țară de tradiții, arhaism și credințe. Pictura revelează că domeniul lui Lucien Simon este umanitatea pe care acest artist o vede în acte și mișcări de forță⁵. Tehnica sa exprimă cu toată bruschețea reflexele și solidaritatea corpurilor. Opera lui Simon este un vast tablou plastic al aspectelor vieții din Bretania a cărei natură formează un cadru grav pentru oamenii pictați în plină lumină.

Charles Cottet, a fost pictorul unei regiuni din Bretania și al unor sentimente simple, puternice și omenești. Liric, el sesizează două teme simple ce-l inspiră în ciclul picturilor sale bretone: tristețea oamenilor în anumite împrejurări de viață și lupta forțelor naturii în peisaje vaste. Asemenea subiecte le exprimă

³ Artista studiază la Berlin și München. Dintre profesori se cunoaște numele lui Iancu (Iank Angelo), pictor, născut la München în 1868. Muzele din Geneva, München și Hallali au lucrări de acest artist. Prin 1900, începe să fie apreciat și în 1901 și 1905 primește la München medalii pentru pictură.

⁴ Simon Lucien (1861–1943) pictor francez, cunoscut prin temele prinse pe viu în Bretania. Este expus la Musée d'Art Moderne din Paris și la Muzeul din Chicago; Charles Cottet (1863–1935) pictor de marine și scene din Bretania.

⁵ Scene de luptă în arenă, de muncă pe cîmp, bilciuri, procesiuni, jocuri, parăzi, cabarete etc.



Elena Popeea — Peisaj urban.



Elena Popeea — Țărani.



Elena Popeea — Interior

într-un spirit puternic și apăsător, cu o paletă sobră. Influențele determinate de acești doi pictori asupra artistei sînt însă numai ecouri cu rezonanțe în timp, elemente dispartate ce se pot observa în opera ei în cursul anilor 1908—1924, cînd își face debutul și începe să se afirme.

Anii 1908—1924 sînt anii unei perioade impresioniste⁶. Artista stă în Franța, însă călătorește pentru lucru la München și Freiburg și de-abia în 1920 vine și pictează în țară, în jurul Clujului. Subiectele românești își fac acum întia oară un loc în opera sa. La începutul acestor ani de activitate se pasionează pentru interioarele de case și biserici. O *Sufragerie*⁷ arată că este interesată să realizeze reflexele luminii în geamurile din fundal, ori pe cele răsfrînte pe albul mesei într-o cromatică dominată de alb, în care tușa îmbibată de o pastă strălucitoare modelează formele și volumele. Un *Interior de catedrală*⁸, în care culoarea construiește planurile elementelor și cromatică brun-cenușie, realizează efectul luminilor filtrate într-un cadru solemn și întunecat. Lucrările pictate pînă în 1916 arată o culoare ce nu are încă transparențe și limpezimi. Pictarea impresiilor ei privește mai mult atmosfera intimă a interioarelor. Asociază deci desenului și echilibrului construcției principiile impresionistilor de lumină și culoare. De la această exprimare în culoare a unor subiecte în care lumina vine de undeva dinafară, strălucind caldă pe mobilă, pe pereți, pe obiecte, artista iese din limita interiorului și se îndreaptă spre peisajul aspru și sălbatic al Bretoniei. Lucien Simon îi arătase o lume în care nu este atrasă ca maestrul ei, nici de tipurile caracteristice regionale, nici de aspectele lor de viață. Elena Popeea încearcă acum să fixeze în culoare mișcarea. Mișcarea oamenilor în grup și singuri într-o regiune de aspră poezie în care stîncile, marea și cerul sînt răscolite de vînturi ce flutură veșmintele oamenilor, dînd o neliniște mișcărilor, conturilor și siluetelor profilate pe cer ca în *Bretone pe malul mării*⁹ sau *Procesiune în Bretania*¹⁰. Cromatică acestei perioade folosește două culori dominante, albul imaculat și albastrul-verzui. Culoarea devine mai fluidă,

lumina și culoarea se împletesc în lucrările din Franța care duc spre armonii delicate. De la ele artista trece în 1920 spre un alt colorit, spre o altă lumină, determinată de peisajul românesc. Critica îi reproșează o prea mare degajare tehnică în traducerea plastică a luminii și culorii, inegalitatea de factură și dominarea elementului static. Însă spontaneitatea ei cucerește și o dată cu prima expoziție personală (1919), Elena Popeea începe să se remarce treptat. Se distinge acum, motivul ei preferat — vîntul —, motiv care o va pasiona.

În anii următori — 1925—1930 — pictura ei prezintă alte aspecte și probleme. Sînt anii în care arta Elenei Popeea se maturizează. Dacă pînă acum era o impresionistă, de aci înainte începe să îmbine impresionismul cu constructivismul realizînd o viziune personală, modernă și interesantă. Artista pune probleme, caută rezolvări, încearcă să le rezolve. Ardealul și Bretonia aduc o viziune sumbră, gravă în tablourile sale, în care florile sînt note de calmă și cuminte recreație. Viziunea artistei se condensează simplu, ea merge pe sinteze eliminînd detaliile și avînd o tendință spre sculptural. Treptat, intelectualismul ei caută să descopere dincolo de aparențe alte valori artistice pentru fixarea cărora nesocotește desenul, proporția și perspectiva ceea ce o duce în mod firesc la imperfecțiune formală.

O dezordine voită, o compoziție compensată de tonurile „cețoase și fragede“, în același timp luminoase și dramatice, dau paletelor de uleiuri, transparențe de acuarelă. Imaginile artistei apar văzute de sus, din depărtare, mișcate de vînt și lumină. Cîteva lucrări ce reprezintă opera acestor ani duc la concluzii: o *Kermesă în Bretonia*¹¹ sau tabloul *Bretone*¹². Lucrate între 1925—1929, ele demonstrează, atît în prima compoziție cu multe personaje, cît și în următoarea cu două femei care poartă o fetiță în brațe că nu ține cu nimic de impresionism. Formele compuse în planuri geometrice sînt constructive și duc la sinteze decorative. Zone mari de culoare sînt alternate, iar ritmul lor îmbină contraste de umbre și lumini. Culoarea este mată și subțire concurînd guașa. *Peisajul urban*¹³ din 1926, redat într-un schematism geometrizat, este văzut de sus. Dirijarea liniilor

⁶ Expune în Franța, apoi în țară la Tinerimea Artistică și alte cîteva expoziții de grup. În 1919 are prima expoziție personală la București, urmată de cele din 1921 și 1922.

⁷ Ulei pe pînză, 0,780 × 0,620. Semnat stg. jos cu creion negru: E. Popeea (inv. 7857).

⁸ Ulei pe carton, 0,901 × 0,550. Semnat dr. jos cu negru: Popeea (inv. 7856).

⁹ Ulei pe carton, 0,460 × 0,630. Semnat dr. jos cu cerneală neagră: E. Popeea (inv. 6614).

¹⁰ Ulei pe carton, 0,400 × 0,545. Semnat dr. jos cu cerneală neagră: Elena Popeea (inv. 4712).

¹¹ Ulei pe pînză, 0,670 × 1,00. Semnat stg. jos cu creion negru: Elena Popeea (inv. 257).

¹² Ulei pe pînză, 0,720 × 0,600. Semnat stg. jos cu negru: E. Popeea (inv. 256).

¹³ Ulei pe pînză, 0,785 × 1,135. Semnat dr. jos cu creion negru: E. Popeea (inv. 6730).

drepte și rotunde creează imaginii un dinamism în care toate elementele par mișcate de aer. Văzută în structura sa esențială, și în răsfrîngeri de lumină, imaginea apare nu ca o realitate, ci ca o oglindire în lumea interioară a pictoriței. Această tendință se va accentua în anii următori. Culoarea este atît de fluidă încît are fragilități de pastel. În cromatica acestor ani culorile paletelor sale au luminozități intense; albul folosit în trecut, ca suport ori pată de culoare întreșută în fiecare tușă colorată, formează acum zone de culoare în sine, ca niște ferestre de lumină ce se deschid imaterializînd tumultul coloristic al ansamblului.

Dar această neliniștită călătorească¹⁴ se îndreaptă spre o nouă cristalizare a artei sale în anii care urmează (1931—1941)¹⁵. Popeea părăsește tendința de constructivism și se preocupă de pictural. Desenul nu mai ocupă în lucrări un loc în sine, ca în perioada constructivistă (cu forme viguroase și categorice în contur), ci merge împreună cu culoarea și volumul, desenul devenind o notație grafică. Domeniul pur plastic al luminii și culorii este subiectul picturii sale. Spania și Sicilia cu culori aprinse, Branul și Olanda formează cicluri de subiecte.

După 1936 acuarela este preferată uleiului, desenele și acuarelele sînt deseori mult mai realizate decît pictura. Grafismul lor culminează în compozițiile din Spania, și Elena Popeea rămîne acum originală prin desen, în care ne apare preocupată în continuare de compoziție. Un *Peisaj din Spania*¹⁶, care redă biserica Santa Maria din Alicante¹⁷, cu caracter de schiță, ne înfățișează elemente specifice acestei țări; *Peisaj din Toledo*¹⁸ nu este altceva decît o revărsare prețioasă de pastă în care apar cîteva sumare elemente de peisaj (un turn, o fortăreață, un pod). Prețiozitatea acestei paste, strivită cu pensula și cuțitul, întrunește un efect de armonie cromatică care o face strălucitoare și densă prin asocierea albului, verdelui și albastrului — pe o dominantă brună — înviorate de calde lumini roșii și portocalii. Vigoarea conturilor ferme a dispărut, la fel și acea stranie viziune

interioară ce oglindea imaginea născută în mintea și ochiul artistei din contactul cu lumea obiectivă. Rezolvarea culorii este principala preocupare a pictoriței. Tendința ei spre compoziție mai apare doar în lucrările din Ardeal. Un *Tîrg în Ardeal*¹⁹ are caracter spontan de schiță. Creionul negru ori culoarea conturează formele. Nici precizări, nici detalii, nici descriptivism. Nu formele cu elementele lor componente o interesează, ci culoarea, deși gesturile și atitudinile sînt expresive. Bogată în note de culoare — verde, roșu, violet, albastru și brun — pasta este smălțoasă. Se deslușește o anumită tendință de monumentalizare a figurilor țărănești. Țărănci, chivuțe, tîrguri înscriu în fragede imagini de culoare acele viziuni ale artistei ce-i formează un stil și o manieră personală. Preocuparea acestor ani este crearea unei lumi de expresie pur cromatică. Moartea artistei în iunie 1941 întrerupe brusc firul activității și ne rămîn aspectele creației sale, ca timpul să le sublinieze meritul și valoarea.

În perioada anilor 1908—1941, această pictoriță, care călătorea continuu, stînd doar temporar în țară, a lucrat și a expus mult, atît în țară, cît și în străinătate. Începînd din 1919, aproape la fiecare doi ani a avut cîte o expoziție personală la București și din 1910 a participat cu regularitate la Tinerimea Artistică, sporadic la Salonul Oficial și alte cîteva grupări. Pictura ei a ridicat în critica contemporană probleme și controverse care acum apar clarificate. Impresionistă la început, Elena Popeea se îndreaptă spre constructivism sfîrșind cu picturalul. În toată pictura ei redă acea răsfrîngere interioară în care se reflectă oamenii²⁰ și mai ales peisajele țărilor colindate. Pictura Elenei Popeea nu este altceva decît lumea gîndurilor și opticii sale. De aceea pictorița rămîne o artistă interesantă care și-a rezolvat în parte problemele și care prin culoare ori linie a reușit să exprime un univers propriu, cînd tulburător și plin de presimțite neliniști, cînd strălucitor de culoare și lumină.

Opera pictoriței, deși pune probleme, nu este o experiență, ci o realizare care întrunește calități de interpretare, culoare și gîndire artistică. Elena Popeea rămîne în istoria artei noastre — ceea ce de fapt a fost în vremea sa — o artistă originală.

¹⁴ Între anii 1925—1930 are cîteva expoziții personale la București în 1925, 1926, 1928, 1930; la Cluj și Londra în 1927. Participă cu regularitate la Tinerimea Artistică și în cadrul grupărilor expune la Paris. În anii aceștia șade temporar în țară (Bran); mai lucrează în Franța, la Ausburg, la Veneția și în Olanda.

¹⁵ Între 1931—1941 pictorița are la București expoziții personale în: 1932 (și la Cluj), 1934, 1936, 1938, 1940. De asemenea călătorește în străinătate și expune la Haga, Amsterdam, Paris, München, Madrid, Oslo etc.

¹⁶ Ulei pe carton, 0,660 × 0,500. Semnat stg. jos cu negru: E. Popeea (inv. 7217).

¹⁷ Port spaniol la Marea Mediterană.

¹⁸ Ulei pe carton, 0,500 × 0,670. Semnat dr. jos cu negru: E. Popeea (inv. 3681).

¹⁹ Ulei pe carton, 0,500 × 0,650. Semnat dr. jos cu cerneală neagră: Elena Popeea (inv. 858).

²⁰ Artista a pictat portrete (*Simion, Jean Lapedatu*, înainte de 1915, *Johan Boyer* în 1934, *Prelat catolic* în 1935) ca și numeroase flori care apar în opera sa. Cu toate calitățile lor, le socotim divertismente în culoare, în comparație cu problemele pe care caută să le rezolve în compoziții și peisaj.

ÎN TRE PREZIOSI ȘI SZATHMARY

MARIN NICOLAU-GOLFIN

În muzeele din țara noastră se găsesc adeseori opere de valoare artistică importantă, care, deși cunoscute în parte de specialiști, rămân totuși, mai puțin accesibile marelui public, fie din lipsă de spațiu de expunere, fie, lucru mai rar, din cauza că asupra lor planează unele incertitudini în ceea ce privește autorul, data, proveniența, valoarea operei etc. Este cazul cu unele lucrări ale pictorului Amedeo Preziosi. În adevăr, multă vreme asupra numelui de Preziosi a stăruit o nedescifrabilă enigmă. S-a crezut, între altele, că acest nume nu corespunde unei persoane reale, că nu ar fi decît un pseudonim cu care desenatorul, litograful și acvarelistul Szathmary își semnase, din motive pe care nimeni nu știa să le explice, o parte din operele sale. Lucru surprinzător și care trebuia să dea de gîndit, îl constituia și faptul că Szathmary își semnase operele sale originale cu numele său, chiar și în anii în care apăreau lucrări semnate „Preziosi”.

După unele sumare cercetări întreprinse în anul 1934 și în 1935, s-a ajuns la concluzia că numele de Preziosi a fost totuși purtat de un artist care trăise și nu era un pseudonim.

Autorul unor studii apărute în acest timp¹ deși făcea considerațiuni asupra operei pictorului și dădea o primă listă a principalelor lucrări semnate Preziosi, deci realizate de acest pictor, nu aducea nici el date cu privire la biografia artistului, considerațiile acestui autor menținîndu-se numai pe linia unor observații minuțioase asupra operei.

În 1941 „problema Preziosi” a fost reluată într-o comunicare ținută la Academia Română de G. Oprescu², care aducea unele date privind pe pictorul Preziosi, sprijinindu-se pe trei scrisori adresate de acest pictor lui Szathmary, publicate fragmentar.

Se ajungea la concluzia că, deși au existat în realitate doi pictori, unul Preziosi și altul Szathmary, totuși, operele lor nu se pot deosebi ca paternitate, deoarece cei doi pictori ar fi lucrat împreună. Aceste considerente plecau de la următorul pasaj dintr-una din scrisorile amintite, expediată lui Szathmary de Preziosi din Constantinopol și datată 5 decembrie 1868: „*Sper că vă simțiți bine ca de obicei și că lucrați cu hotărîre (...)* Eu sînt în Valachia (cu lucrul n.n.) nu lucrez altceva din jumătatea lui septembrie decît ceea ce am desenat împreună în splendidele noastre excursii³; acum fac Tîrgul de la Buzău⁴. Este pentru mine un fel de lucru pe cît de nou, pe atît de agreabil”.

Pasajul „am desenat împreună” din scrisoarea lui Preziosi a fost interpretat de Gh. Oprescu ca o afirmație după care pictorul arată că ar fi lucrat efectiv împreună, fără a se ști care e munca ce aparține unui artist și care este a celuilalt. Părerea emisă nu corespunde însă realității, cu atît mai mult cu cît în pasajul următor Preziosi afirma că: „*acum fac Tîrgul de la Buzău*”, ceea ce înseamnă că lucra singur, după schițele sale, iar nu în colaborare cu altcineva.

Nedumerirea a stăruit, atunci și mai tîrziu, din cauza faptului că unul și același subiect apărea tratat în lucrări ce purtau semnătura fie a lui Preziosi, fie aceea a lui Szathmary. Se punea așadar întrebarea legitimă de a se cunoaște paternitatea originalului, atribuit, din lipsă de documente de către cercetători și de muzeografi, cînd lui Preziosi, cînd lui Szathmary. Munca era îngreuiată și de faptul că unele lucrări semnate cu numele de Szathmary, tratînd același subiect, apăreau realizate foarte diferit ca factură, în trei-patru replici, socotite de unii cercetători, fie schițe pentru o lucrare ce urma să fie definitivată mai tîrziu, fie copii dintre care cu greu se putea desprinde originalul.

Surprinzător rămîne în această situație faptul că nu s-a acordat atenția convenită studiului valorilor de stil la lucrările tratînd același subiect și de aceleași dimensiuni, semnate cînd Preziosi, cînd Szathmary.

S-ar fi ajuns imediat la concluzia că ele sînt lucrute de două sau chiar mai multe „mîini”. Astfel, dacă desenul în tratarea unuia și aceluiași subiect este adeseori identic — admițîndu-se ideea că adeseori, la copiere, s-a lucrat prin sistemul pătrățelelor sau s-au copiat direct conturile prin foiță de calc, ca să se facă o transpunere cît mai aproape de original, — diferențieri izbitoare apar totuși cu privire la tușe și la valorile cromatice. În această privință lucrările lui Preziosi se deosebesc fundamental de lucrările care aparțin lui Szathmary sau unor persoane care au executat lucrări din însărcinarea sa. Originalele arată un deosebit rafinament în distribuirea culorii, de obicei acvarelă, o mare prețiozitate în armonizarea ei, un simț măiestrit al detaliului, adîncit, fie prin desen, fie prin valoarea de ton; ele au, îndeosebi, o anumită atmosferă luminoasă, de cele mai multe ori însoțită, în care viața sub forme diferite — oameni, animale, obiecte, apă, pămînt, cîmp, ulițe etc.

¹ Al. Al. Busuioceanu, în „Studii italiene”, 1934 și în volumul „Preziosi”, apărut în colecția „Apollo”, 1935.

² G. Oprescu, *Carol Popp de Szathmary desinator*, în „Analele Academiei Române”, Memoriile Secțiunii literare, Seria a III-a, tom. X, Mem. II, București, 1941. Extras, p. 9.

³ Atît primul cît și celălalt au însoțit în vara anilor 1868 și 1869 pe principele domnitor cu suita sa în diferite călătorii prin țară, atașați fiind acestui grup oficial ca pictori. Acest fapt rezultă atît din datele trecute pe lucrări, cît și din conținutul scrisorilor amintite, care corespund cu datele din memoriile regelui Carol I.

⁴ Preziosi avea obiceiul să ia schițe în negru-alb sau în culoare, de ansamblu ori de detaliu, de care se servea la realizarea lucrărilor, pe care le „finisa”, în atelierul său din Constantinopol unde-și avea domiciliul.

— își face loc în opere de un neîndoielnic optimism. Atmosfera fulgurindă a cîmpului, apa liniștită a Dimboviței, cerurile atotcuprinzătoare pe care se plimbă norii diafani, calități incontestabile în opera lui Preziosi, nu apar în acest fel în copiiile executate după operele sale. Aceste copii, legate direct de subiect ca document, nu au năzuit la calitățile arătate, fie din imposibilitatea celui ce copia, fie — sintem tentați să credem mai degrabă acest lucru, — din lipsă de interes. Acesta este primul criteriu, neîndoielnic pentru fixarea paternității originalelor, ca opere ale lui Preziosi. În al doilea rînd, trebuie să ținem seama de schițele din albumul Preziosi aflat la Muzeul de istorie a orașului București, care sînt semnate și datate și după care pictorul a executat unele tablouri originale. Prin analogie, se poate stabili paternitatea și altor lucrări pentru care schițele nu ne-au parvenit.

O întrebare care apare de asemenea legitimă este aceea de a se ști motivul pentru care a fost nevoie să se trateze unul și același subiect de mai multe ori. Pentru elucidarea acestei chestiuni vine din nou o scrisoare a lui Preziosi către Szathmary, datată în 20 iunie 1879, în care citim: „*Dragă domnule Szathmary. . . Voi păstra acuarelele la dispoziția amatorilor care-mi fac onoarea să viziteze destul de des cabinetul*“ (atelierul n.n.)⁵.

Judecînd după numeroasele copii făcute de Szathmary sau prin grija sa, după originalele de Preziosi, credem că pictorul român solicita și de data aceasta dreptul de a reproduce, pentru o clientelă românească tot mai numeroasă, lucrări de Preziosi. Refuzul vine din motive pe care nu le cunoaștem. Se știe însă că interesul pentru lucrările lui Preziosi, tratînd subiecte din țara noastră și îndeosebi din București, a izvorit în urma expunerii unui însemnat număr de acuarele ale pictorului în cadrul cunoscutei Expoziții a Amicilor Belor-Arte ce a avut loc la București în 1873, la fostul hotel Herdan⁶.

Cu această ocazie s-au expus în această clădire 28 de lucrări de Preziosi, tratînd peisaje și compoziții în care apăreau aspecte din călătoriile prin țară ale autorului lor, făcute în împrejurările amintite, și care rețineră îndeosebi atenția prin pitorescul costumelor și prin încîntarea ineditului.

Motivul pentru care Szathmary a fost solicitat să facă unele copii după opera lui Preziosi vine de la dorința unor persoane de a avea unele copii după originale care se găseau în posesia Domnitorului. În acest fel a apărut foarte natural pentru clienții români de atunci să accepte copii executate de Szathmary după Preziosi, pe care nu exista numele autorului originalului, ci acela al celui care copia. Szathmary a înțeles desigur prin aceasta că face operă-copie pe care o semnează cu numele său, ceea ce astăzi ar fi inadmisibil, normal fiind ca să se semneze „*Szathmary, copie după Preziosi*“ ori „*Preziosi, copie de Szathmary*“. A putut exista, în această privință, între Preziosi și Szathmary o prealabilă înțelegere și de data aceasta ei au lucrat împreună, fiecare avîndu-și avantajele sale. Cînd Preziosi nu a mai fost de acord, a spus-o clar, așa cum rezultă din conținutul rîndurilor mai sus citate. De reținut de asemenea și faptul că pe unele copii apare numele lui Szathmary cu o grafie care nu este a artistului, diferită de semnătura sa obișnuită și că, altădată, ca în cazul unor litografii după originalul ce redă biserica Stavropoleos din București — unde Szathmary a redus chiar personajele din original — apare numele de Szathmary cu specificația că litografia a fost executată de Isler, un alt pictor și desenator, pe cît se pare fost ofițer rămas în București în jurul anului 1848. În concluzie, cercetătorul, judecînd după subiect, se găsește în fața unor lucrări semnate Szathmary care sînt făcute numai de mîna lui, — în majoritate —, dar care nu sînt originale. Ele au totuși marele merit de totdeauna al operelor lui Szathmary, acela de a fi făcut operă de culturalizare, de popularizare a costumului și peisajului românesc, fapt care a constituit — pe cît se pare — fundamentala sa preocupare.

Pentru a ușura munca cercetătorilor și muzeografilor, dăm mai jos o listă de *originale* ale lui Preziosi, copiate ori transpuse de Szathmary în diferite tehnici și care, deși poartă semnătura acestui artist, sînt executate după opere ale pictorului maltez. Această listă constituie numai un început. Ea va fi completată ulterior⁷.

a) *Imagini luate din Tîrgul-Moșilor*: Tîrgul Moșilor (A); Bîlci la moși (A); Scenă de Tîrg la Moși (A); La Moși — Ciurari (A); Schiță de muzicanți la Moși (A); Scenă de Tîrg la Moși (A); Vedere la Moși (A); La Moși (A); Schiță de muzicanți la Moși (A); Scenă la Moși (A); Scenă la Moși (A); Tîrgul de animale de la Moși (A); Tîrgul Moși (C); Locul distracțiilor din Tîrgul Moșilor (Muzeul Peleş-Sinaia).

b) *Peisaje din București*: Vederea cursului Dimboviței la cele trei poduri din apropierea Pieții Ghica Vodă (B); Răspîntie de ulițe la Batiște (B); Dimbovița la Tabaci și Radu Vodă (B); Răscruce de drumuri în strada Batiște (A); Vedere a podului de la Piața Ghica Vodă (A); Vedere la Piața Ghica Vodă (A); Dimbovița la Radu Vodă cu femei care fac baie (A); Dimbovița la Radu Vodă (C); Răscruce la Biserica Batiște (A); Vedere panoramică a orașului București (A); Vedere panoramică

⁵ G. Oprescu, *op. cit.*

⁶ Clădirea care actualmente adăpostește Librăria Academiei R.S. România, operă a arhitectului Alexandru Orăscu. Despre expoziție vezi Petre Oprea: *Două societăți artistice bucureștene de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut: Societatea amicilor bellelor arte și Cercul artistic-literar Intim Club*, în „*Studii și Cercetări de istoria artei*“, nr. 1/1958.

⁷ Lucrările din Muzeul de Artă al R.S. România, Secția grafică, se transcriu prescurtat A, cele de la Secția stampe a Bibliotecii Academiei R.S. România cu B, iar cele ale Muzeului de istorie a orașului București cu C.

din Turnul Colței spre Bărăție (C); Peisaj la bariera Filaret (A); Dimbovița la Radu Vodă (A); Vedere la Podul Calicilor (A).

c). *Biserici și alte monumente* (în afară de cele cuprinse în unele lucrări menționate): Biserica Măgureanu (A); Biserica Sf. Spiridon (A); Biserica M-rii Pasărea (A); Biserica Stavropoleos (A); Biserica Măgureanu (A); Biserica Batiștei (A); Biserica Sf. Spiridon (A); Biserica Stavropoleos (litografie) (C).

Cunoscînd o parte din opera artistului aci menționată, socotim că este necesar ca, pînă la apariția unei monografii dedicată lui Preziosi, să dăm unele date mai importante necesare atît muzeografilor, cit și cercetătorilor de artă.

Pictorul Preziosi s-a născut în localitatea La Valetta, capitală a insulei Malta, ca fiu al conțelui Giovanni Francesco Preziosi, de origine italiană și al Margaretei Preziosi, de origine franceză, născută Renó—in grafie franceză Reynaud —, la 2 decembrie 1816, după cum rezultă din actul



Amedeo Preziosi — Râscruce la biserica Batiște (București 1869).



Amadeo Preziosi — Vederea unui pod peste Dimbovița (București 1869).

eliberat de biserica „S. Mariae Portus Salutis Urbis Valletae Maletensis Diocessos“, din 1957, în posesia autorului acestui studiu.

La botez pictorul a primit, după o modă a vremii, mai multe nume latinizate și anume: Aloysius, Rosarius, Amadeus, Raymundus, Andreas. Dintre toate l-a adoptat, în mod uzual, pe cel de Amedeo, deci în transcriere italiană. În scrisori a semnat A. Preziosi, ceea ce a făcut pe unii cercetători să creadă în mod eronat că e vorba de un Antonio Preziosi.

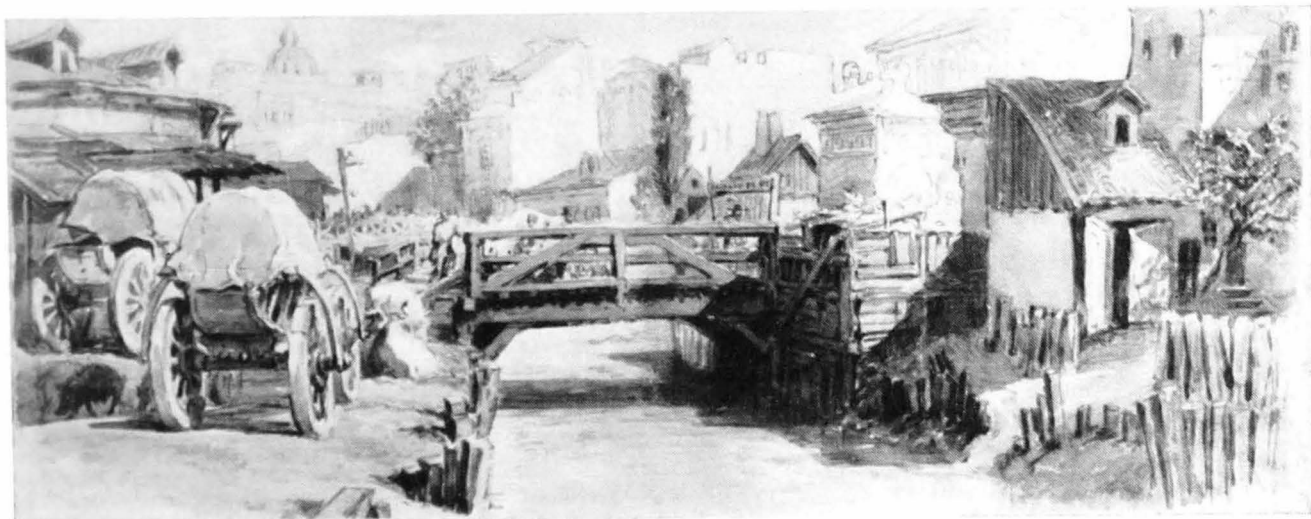
Pictorul și-a semnat opera, întotdeauna, *Preziosi*. În anumite publicații numele pictorului este scris Preciosi, acesta mai ales în cazul celor de limbă germană. În catalogul expoziției din 1863 organizată de Royal Academy la Londra numele este transcris eronat Pregosi.

Educația a primit-o în casă și la școlile din Malta. Cunoștea limba franceză, italiană și engleză din familie și de la școală. Mai târziu a învățat limbile turcă și greacă. La început a fost destinat studiilor de drept, după dorința tatălui, ocupația de avocat putînd să-i ofere perspectiva unei vieți

fără griji, în insulă. La Paris, pictorul a părăsit însă aceste studii și a urmat cursuri de pictură și desen. Era cunoscut și apreciat de Courbet, de care îl leagă sentimente de admirație. Are mari afinități, în ceea ce privește factura lucrărilor, cu pictorii peisagiști de la Barbizon.

Face diferite călătorii în Orient, la Cairo și la Constantinopol, stabilindu-se în cele din urmă, în capitala Turciei, după 1844. În 1859 și 1862, litograful Lemercier din Paris îi publică două albume care redau tipuri, obiceiuri și diferite arhitecturi din Istanbul sau din Cairo, care îl fac foarte cunoscut în societatea europeană a vremii. Se găsea în relații de prietenie cu Constantin Guys și este menționat de Charles Baudelaire în unele scrisori ale poetului către mama sa. Îl găsim citat, în 1857, și în unele articole din *Burlington Magazin*, periodic ce apărea la Edinbourg. Szathmary, făcând parte din suita domnitorului Alexandru Ioan Cuza la Constantinopol l-a cunoscut în 1862.

Preziosi a venit la București și a rămas în țara noastră în luna iunie și o parte din iulie a anului 1868 și în cel următor, 1869, cam în aceleași luni. În acest timp el a avut o intensă activitate



Amedeo Preziosi – Podul Calicilor (?) peste Dimbovița (București 1869).



Amedeo Preziosi – Peisaj pe Dimbovița (1869).

artistică, de care ne-am ocupat în parte, luând schițe după care a executat, la Constantinopol, opere pe care a pus data schiței, lucru de care trebuie neapărat să se țină seama la un eventual catalog al lucrărilor sale. Albumul de schițe din 1868, dacă a existat vreodată, nu se cunoaște. Cel din 1869 se găsește în Muzeul de istorie a orașului București și constituie unul din obiectele de mare valoare din bogata colecție a acestui muzeu.

Menționăm că pictorul intenționase să întocmească și un album intitulat „La Roumanie par Preziosi“, album care, din motive necunoscute, nu s-a realizat.

Vederile cele mai importante sînt din București sau de la diferite mănăstiri din actuala regiune Argeș. În albumul amintit sînt cîteva schițe admirabile care redau aspecte de pe Dunăre și de pe malul stîng al acestui fluviu, din regiunile București sau Oltenia.

Pictorul a încetat din viață în anul 1882, și a fost înmormîntat la Constantinopol, în cartierul european al acestui oraș, Pera.

COLOCVIUL CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Încă nu se stinseseră ecourile Simpozionului internațional de muzicologie „George Enescu”, organizat în septembrie 1967 la București, în cadrul celui de-al patrulea Concurs și Festival „George Enescu”, când o nouă întâlnire internațională de anvergură, de data aceasta din domeniul artelor plastice, își începea lucrările.

Este vorba de Colocviul Constantin Brâncuși, organizat în capitala țării noastre de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Uniunea artiștilor plastici în colaborare cu Asociația internațională a criticilor de artă.

Timp de trei zile — la mijlocul lunii octombrie — la Ateneul Român și în Sala mică a Palatului Republicii Socialiste România, și-au dat întâlnire reputații oameni de artă și cultură, critici și istorici de artă din țară și de peste hotare, pentru a cinsti memoria lui Constantin Brâncuși, de la a cărui moarte s-au împlinit 10 ani — și totodată, pentru a dezbate cu acest prilej felurite probleme legate de opera sa, de originile ei, interpretări și explicații noi cu privire la formele inedite pe care le-a dăruit acest mare artist patrimoniului universal al artei, influența lui asupra artei timpului nostru, precum și contribuții la cercetarea vieții și creației acestui „nemăsurat înnoitor al artei mondiale” cum îl denumesc specialiștii de pe toate meridianele pământului.

În prima zi a colocviului, după ce invitații străini și români au fost salutați, în numele Comisiei de organizare, de către acad. I. Jalea, președintele Uniunii artiștilor plastici, tovarășul Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă a subliniat originala și puternica personalitate umană și artistică a marelui sculptor, spunând printre altele: „Plecat de tânăr de lângă Jii strămoșești și lucrind mulți ani la Paris, Brâncuși nu a încetat niciodată să fie puternic legat de arta românească, operele sale purtând în ele semnele, tălcurile și formele înțelepciunii și măiestriei artistice seculare a poporului român. Organizarea manifestărilor închinatelor lui Brâncuși este expresia voinței poporului român de a aduce o contribuție creatoare la dezvoltarea pașnică și îmbogățirea gândirii umane, la prețuirea marilor artiști, care aparțin prin valoarea lor întregii omeniri, la înțelegere și prietenie, către care

tind aspirațiile cele mai nobile ale artiștilor, ale tuturor popoarelor din lume”.

Un cald omagiu a adus, prin cuvântul său, academicianul prof. George Oprescu — decanul de vîrstă al criticii de artă internaționale — directorul Institutului de istoria artelor al Academiei, care a relevat câteva momente emoționante din legăturile și întâlnirile avute cu Brâncuși, la Paris.

Dl. Jacques Lassaing, președintele Asociației internaționale a criticilor de artă (A.I.C.A.) a ținut să sublinieze adevărul incontestabil că deși „a trăit mult timp printre noi (în Franța, n.n.) el rămîne însă un fiu al poporului român, și tocmai pentru a-l cunoaște mai bine vom face un pelerinaj spre satul țărănesc de unde a izbutit personalitatea sa legendară, precum și creația-i nemuritoare. El și-a plătit datoria față de patrie, avînd spre toamna vieții ocazia rară oferită unui artist de a-și realiza cele mai nobile aspirații prin înălțarea unor opere monumentale pe măsura poporului său”.

Seria luărilor de cuvînt la festivitatea deschiderii colocviului a fost încheiată de criticul de artă Dan Hăulică, după care a urmat un reușit și inedit concert omagial al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române, care a prezentat lucrări ale compozitorilor Tiberiu Olah și Costin Miereanu, inspirate de opera brâncușiană.

Comunicările prezentate în zilele următoare de către specialiștii români și străini, ca și intervențiile programate sau spontane ale unora dintre invitați, deși nu se pot înscrie în cadrul unei tematici prestabilite, pe secțiuni sau capitole, distincte, au fost totuși axate, în linii mari, pe unele probleme de căpătii, esențiale, în cadrul cărora însă interferarea exemplificărilor și nu numai a acestora, nu a întîlnit nici un obstacol. Astfel, s-ar putea spune că V. G. Paleolog, Irina Codreanu (Franța), acad. George Oprescu, Bohdar Urbanovicz (Polonia), Mac Constantinescu și S. Geist (S.U.A.) — amintindu-i în ordinea înscrierii la cuvînt — au reconstituit, mai ales, momente biografice, nu fără a aduce însă bineînțeles, și unele contribuții interesante în interpretarea operei (S. Geist și V. G. Paleolog).

Alți vorbitori ca Ion Frunzetti, Mircea Deac, Werner Hofmann (Austria), A. Petringenaru, I. Starzynski (Polonia), vicepreședinte al Asociației internaționale a criticilor de artă, Dan Hăulică, Petru Comarnescu, Dan Grigorescu, Nurullah Berk (Tur-

cia), au făcut analize morfologice, referiri la tradiții străvechi, reușind fiecare în parte să extragă, pornind de la date și parcurgînd căi diferite, sensurile filozofice ale sculpturii lui Brâncuși. Foarte mulți vorbitori au abordat, printre altele, dar cu precădere, tema universalității creației brâncușiene: Carola Gideon-Welcker (Elveția), G. Marchiori (Italia), Carlo Giulio Argan (Italia), Palma Bucarelli (Italia), E. Hajdu (Franța), T. Spiteris (Franța) secretarul general al Asociației internaționale a criticilor de artă, Ion Vlasiu, Nora Eliasberg (U.R.S.S.), N. Argintescu-Amza, L. Vachtova (R.S.C.), B. Brezeanu, Ed. Trier (R.F.a Germaniei).

Cu referire la aceasta voi reda cuvintele rostite la Tg. Jiu pentru radiodifuziune, în fața Coloanei Infinitului, de către profesorul Carlo Argan, de la Universitatea din Roma, autor al unor cărți cu vaste cuprinderi de filozofie a culturii: „Prin Coloana Infinitului a lui Brâncuși, poporul român a dat peste secole o replică genială Coloanei lui Traian” și, în continuare, „Columna lui Traian a proslăvit momentul cuceririi de către romani a bazinului mediteranean, în timp ce Coloana lui Brâncuși marchează momentul în care spiritul românesc a cucerit universul”.

Interesante și cu revelații semnificații de strictă specialitate au fost intervențiile arhitecților Octav Doicescu, Adrian Gheorghiu și Anton Dămboianu, care au încercat să abordeze probleme specifice domeniului lor de activitate, legate de opera lui Brâncuși, scoțînd fiecare în relief laturi diferite ale aceluiași fenomen: raportul perfect între forma sculpturilor brâncușiene și proporțiile lor spațiale, echilibrul lor ideal.

Poetul și criticul de artă francez René de Solier a adus prin comunicarea sa extrem de succintă o contribuție valoroasă Colocviului C. Brâncuși prin reliefarea „legăturii pasionante — la Brâncuși — între formă și idee, între sculptor și cunoaștere, între viața interioară și concepte sau expresii dominante” iar Tretie Paleolog, a semnalat că lui Brâncuși îi datorăm drumul spre sculptura cu expresie dublă: vizuală și tactilă.

O comunicare aparte — prin conținutul ei — a constituit-o aceea a criticului și istoricului literar V. Rîpeanu, care a vorbit despre „Brâncuși în literatura română”. Cîntecul de a rosti cuvîntul tinerei generații de sculptori români i-a revenit lui Gh. Apostu.

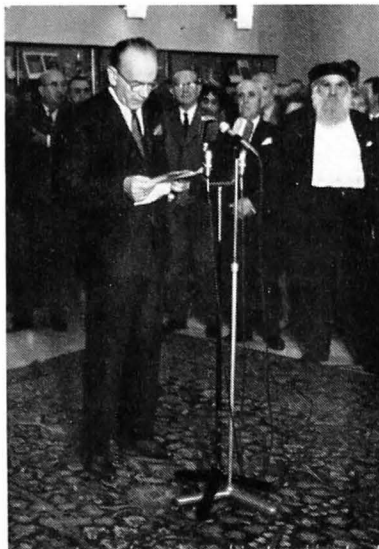
Concluziile pe marginea comunicărilor și intervențiilor le-a rostit criticul de artă Mircea Popescu, președintele secției române a Asociației internaționale a criticilor de artă, care a subliniat atât importanța cât și roadele imediate ale acestui veritabil dialog cu opera marelui sculptor, adevărată exegeză brâncușiană.

★

Vizitarea unor instituții muzeale și a unor expoziții de artă populară organizate cu prilejul acestei manifestări, a constituit pentru specialiștii de peste hotare o completare fericită a programului Colocviului Brâncuși. O impresie deosebită a făcut-o tuturor Muzeul de Artă al Republicii, cu bogatele sale colecții de artă clasică și modernă, românească și străină. Oaspeții au fost darnici în aprecieri elogioase, mulți mărturisind o neașteptată surpriză „descoperind la București, nenumărate opere de prim rang, aparținând patrimoniului celui mai valoros al artei universale”. Cuvinte măgulitoare au rostit acești competenți cunoscători de instituții similare de pretutindeni, pentru modul de organizare și funcționare a primului nostru muzeu de artă, pentru splendidul lăcaș în care este adăpostit, ca și pentru înalta tehnicitate muzeografică, ce asigură operelor de aici, pe lângă posibilitățile optime de cercetare și restaurare, excelente condiții de conservare. De aceleași aprecieri favorabile s-a bucurat modul de prezentare, sobru, dar și de o anume strălucire, a expoziției de bază căreia i s-a creat — după opinia d-nei Bucarelli, directoarea Galeriilor de artă din Roma — una din acele ambianțe elevate care adaugă totdeauna un sensibil spor de valorificare muzeografică eficientă a unei colecții.

După vizitarea Muzeului de artă brncovenească de la Mogoșoaia, a Muzeului de artă plastică modernă „Zambaccian” și a expoziției biennale de artă populară din Sălile de marmură ale Casei Scînteii, Muzeul Satului a constituit ultimul pas al unei zile cu un program destul de încărcat pentru oaspeți. Cu toate acestea orice oboseală a fost învinsă, dispărînd ca prin farmec: pătrusesem pe poarta Hobiței lui Brâncuși, pe poarta satului atât de românesc, care a dăruit lumii pe unul dintre cei mai de seamă fii ai săi. Pe ulițele satului, în fața porților din lemn „lucrat”, prin ogrăzi și pridvoare, Colocviul Brâncuși continua... Exemplificările din Sala mică a Palatului, făcute acolo cu ajutorul diaprozitelor, continua și aici, dar într-un chip nou: pe viu.

Tot în București oaspeții au mai participat la vernisajul a două importante expoziții de artă plastică, organizate în sălile de expoziții temporare ale Mu-



Sculptorul Ion Irimescu la deschiderea „Expoziției C. Brâncuși”

★

zeului de Artă al Republicii. Este vorba de expoziția „Constantin Brâncuși”, în care a fost expus un număr însemnat de opere originale ale marelui sculptor, aflate în București, printre care Rugăciunea și Cumințenia pămîntului, două din operele de vîrf și de răscruce ale activității sculpturale a lui Brâncuși, din epoca afirmării sale, amîndouă unicate și neclice — contrar metodicii lui Brâncuși de reluare a subiectului și de tratare a lui sub alte și mereu noi unghiuri „de minte” — cum spune în ultima sa carte eseistul V. G. Paleolog.

O dată cu această expoziție omagială, a avut loc și deschiderea festivă a unei expoziții de pictură și sculptură, cu lucrări din cele mai recente ale artiștilor noștri plastici, aparținînd tuturor generațiilor.

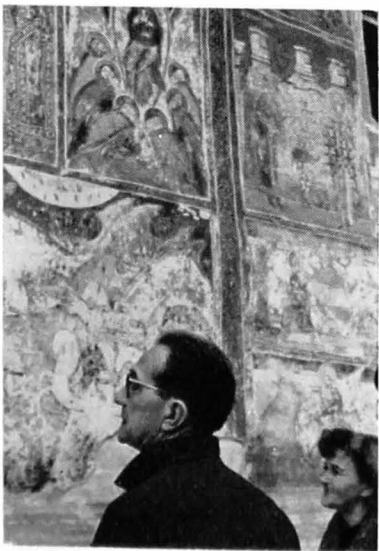


La monumentul închinat artistului.

Însoțiți pe tot traseul de către un grup de critici și istorici de artă români, la 15 octombrie, oaspeții au plecat cu autocarele într-o lungă călătorie prin țară: Craiova, Tg. Jiu, Cozia, Sibiu, Lacu Roșu, Bicz, Piatra Neamț, Suceava, Sucevița, Moldovița, Voroneț cu întoarcerea prin Bacău, orașul Gh. Gheorghiu-Dej și Brașov.

La Craiova, primul obiectiv nu putea fi, desigur, altul decît Muzeul de artă instalat în admirabilul palat baroc construit de arhitectul francez Paul Gottereau, la începutul acestui secol. Aici, oaspeții noștri s-au reîntîlnit cu unele dintre cele mai reușite opere ale lui Grigorescu, Luchian, Pallady, Țuculescu, Anghel, Ghiăț și ale altor maestri români de ridicată valoare artistică avînd totodată prilejul să-l revadă aici pe Brâncuși, reprezentat de astă dată prin aproape toate lucrările sale din perioada 1905 — 1906 (Cap de copil, Orgoliu, Coapsa, Sărutul) dintre care se disting, de asemenea, ca o operă de răscruce în creația lui Brâncuși Capul de fetiță (Orgoliu) care a figurat în Salonul de toamnă din Paris în 1906 lucrare unicat, în bronz, una din mîndriile Muzeului de artă din Craiova. De asemenea, oaspeții au putut lua parte la inaugurarea în „Casa Băncii” din Craiova a noii Secții de etnografie a Muzeului regional.

La Tg. Jiu s-a vizitat mai întîi Poarta Sărutului apoi Masa Tăcerii și Coloana infinită. Demiurgul Brâncuși trona, în toată măreția lui, pe acest plai, românesc, captînd pe fiecare „mărgică” a Coloanei, stropii învălîtori de toamnă ai soarelui veșnic... Inițial, după cum rezultă din mărturii, Brâncuși intenționa, la rugămintea consătenilor, să ridice, chiar la Hobița un monument închinat eroilor de pe Jiu. Hobițenii doreau un monument ca toate celelalte de pretutindeni



Giulio Carlo Argan la mănăstirea Moldovița.



Mircea Popescu, Jacques Lassaigne și Jiri Kotalik, la lucrările Colocviului „Constantin Brâncuși“

la noi, cu un vultur așezat pe o bucată de stincă. Acest „proiect“ l-a nemulțumit pe Brâncuși, făcându-l să rostească niște cuvinte care au rămas apoi de poimână în lumea sculptorilor noștri „Toată România — a spus el — e plină de ciori“ și a continuat: „eu mă gândesc să fac altceva“. După cite-și amintește Vasile Brâncuși, nepotul artistului, Brâncuși vroia să facă un monument care să slujească satului nu numai pentru sărbătorirea anuală a Zilei eroilor ci și pentru a crea un loc atractiv, demn de interes pentru cât mai multă lume din alte părți: „O să vină turiști aici, o să construiți hoteluri și restaurante, satul o să se ridice“, a spus cu acea ocazie Brâncuși („Itinerar omagial“, de P. Anghel).

Am părăsit orașul Tg. Jiu, unde contemplarea omagială s-a împletit atât de armonios cu cea documentară, făcând popasul următor, la mănăstirea Hurezu, unde am fost primiți cu acea ospitalitate care de veacuri a intrat în „obiceiul pământului“, devenind nestrămutată tradiție. Admirabila arhitectură din epoca lui C. Brîncoveanu, ca și Muzeul de icoane brîncovenesti, recent inaugurat, după reamenajare, în săli spațioase și după principii moderne de ordin muzeografic, la realizarea căruia și-au adus contribuția și unii specialiști în arta medievală românească, a însemnat pentru oaspeții noștri nu numai contactul cu prima mănăstire aflată pe itinerarul călătoriei, dar și primul loc unde au putut constata, pe viu, grija ce se acordă la noi bune păstrări a edificiilor mănăstirești, legate de istoria patriei, posesoare a unei arhitecturi deosebite și a unor colecții artistice de mare preț.

Înainte de a părăsi Hurezu spre a ajunge la Sibiu am fost invi-

tați în atelierul meșterului olar, atât de cunoscut, Șt. OGREZEANU, descendent a unei familii de olari vestiți în toată țara, atelier instalat chiar în incinta mănăstirii.

La Sibiu, firește, obiectivul principal al popasului, era Muzeul Brukenthal, vechiul așezământ de cultură și artă din orașul de pe malul Cibinului, care-și sărbătorește, în acele zile o glorioasă aniversare: 150 de ani de la înființarea și deschiderea sa. Participanții la Colocviul Brâncuși au fost invitați de onoare la festivitățile prilejuite de această sărbătorire, care s-a inaugurat cu un concert de muzică clasică și preclasică, susținut de orchestra de cameră a filarmonicii din Cluj și de prodigioasa formație corală „Madrigal“ din București, în sala cu ornamentație în stilul secolului al XVIII-lea din clădirea muzeului. Îndesebi au reținut atenția și au încântat, colindele și melodiile străvechi, executate cu rară sensibilitate și strălucire, de către corul „Madrigal“.

În a doua zi a șederii noastre la Sibiu, în cadrul desfășurării festivităților ocazionate de aniversarea Muzeului Brukenthal, împreună cu oaspeții sosiți din întreaga țară, participanții străini la Colocviul Brâncuși au luat parte la inaugurarea Muzeului etnografic al tehnicii populare, organizat — ca secție distinctă — în parcul natural Dumbrava Sibiului. Noul muzeu în aer liber — domeniu în care România posedă numeroase și exemplare realizări — este o unitate specializată pe profilul tehnicii populare țărănești, prezentând istoria acesteia. Exponatele sînt constituite din felurite ateliere artizanale și instalații tehnice autentice provenite din întreaga țară. Transplantarea și reconstruirea lor s-a făcut cu maximă fidelitate,

obținându-se în această privință, un rezultat demn de toată lauda, putîndu-se cu ușurință învedera dezvoltarea ulterioară, riguros proiectată și planificată. Actualelor obiective transferate în muzeu — mori cu mijloace de măcinare manuale, morilor de apă, de vînt, diferitelor teacuri — li se vor alătura, în splendidul parc, pe malul lacului, într-un viitor apropiat, atelierele prelucrătoare a atât de diverselor materii prime autohtone utilizate la noi, încă din vremuri imemorabile.

Oaspeții noștri nu au putut să nu remarce, pe lângă aspectul tehnologic de impresionantă simplitate în unire echilibrată cu motivele ornamentale implantate armonios unor forme, cel mai adesea, moderne.

Vizitarea Muzeului Brukenthal, a colecțiilor sale de artă plastică universală și românească, a secției de artă populară și de icoane pictate pe sticlă — artă tradițională a poporului român — a încheiat în mod fericit programul nostru sibian.

Traversînd mijlocul Transilvaniei, cu o scurtă oprire la Sighișoara, la Muzeul de istorie medievală; la Bicaz și Piatra Neamț, cu gîndul la ținta finală a acestei călătorii — au fost parcurși, în total, peste 2 000 de km — mănăstirile din nordul Moldovei.

În nordul Moldovei s-au vizitat numai trei din mănăstirile pe care ni le propusese: Sucevița, Moldovița și Voronețul. Acestea, cu toate deosebirile — de ordin istoric, artistic, arhitectonic — dintre ele, fără îndoială că au, un anume numitor comun, binecunoscut de noi toți, dar foarte ușor sesizat, în concluziile lor și de către fiecare dintre oaspeți: ele realizează pe un plan superior sinteza cea mai pregnantă în pictură, arhitectură și peisaj.

Ceea ce i-a uimit pe oaspeți, este măiestria zugrăvirilor noștri din vechime, care le-a permis să distribuie cu atîta judiciozitate, în fresce, figurile și scenele, încît acestea, pun în valoare, în primul rînd, proporțiile armonioase ale bisericii, scoțînd în relief virtuțile ei arhitectonice. La fel de uimitoare, misiunea de liant a culorilor între elementul arhitecturii și cel al cadrului peisagistic. S-a observat, de asemenea, și a fost explicată, multitudinea motivelor decorative, în mare majoritate florale și nu geometrice, tocmai spre a înscrie pictural în echilibru ideal cu peisajul și, în același timp, cu decorația și podoabele specifice costumului și țesăturilor din aceste părți ale țării.

Astfel s-a epuizat Colocviul Brâncuși, programul și ordinea de zi.

Rezultatele și urmările — desigur — pozitive, figurează pe ordinea de zi a viitorului.

VIOREL OPREA

CENTENARUL GRIGORE ANTIPA

Împlinindu-se 100 de ani de la nașterea marelui nostru om de știință Grigore Antipa, Ministerul Învățământului, Academia Republicii Socialiste România, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Ministerul Industriei Alimentare au organizat sărbătorirea centenarului, Comitetul de organizare avînd ca președinte pe tov. Jean Livescu, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, adjunct al ministrului învățămîntului.

Festivitățile centenarului Grigore Antipa s-au desfășurat în Capitală între zilele de 7—10 dec. 1967, avînd ca principal punct o sesiune de comunicări științifice de mare amploare, atît prin numărul cit și prin calitatea lucrărilor prezentate. La această sesiune au luat parte și invitați de peste hotare (din Austria, R.P. Bulgaria, Canada, Franța, R. D. Germană, R. F. a Germaniei, Italia, R.S.F. Iugoslavia, Statele Unite ale Americii, Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice), care au prezentat comunicări. Peste o sută de comunicări au fost susținute de oameni de știință români — academicieni-cercetători din institutele academiei și din cele departamentale, cadre didactice din institutele de învățămînt superior (București, Cluj, Iași, Constanța, Craiova, Galați etc.) și din învățămîntul mediu, muzeografi — în primul rînd de la Muzeul Gr. Antipa, dar și de la Muzeul Brukenthal, din Iași, Oradea, Focșani, Botoșani. Multiplele direcții de cercetare și activitate practică ale lui Grigore Antipa s-au reflectat și în spectrul larg al lucrărilor prezentate: poluarea apelor, tehnici de cercetare hidrobiologică, sedimentologie, studii zoo- și fitocenologie în ape, nevertebrate și vertebrate acvatice, piscicultură, geografie, geologie, paleontologie, biologie generală, genetică, botanică, fiziologie și anatomie, nevertebrate terestre, entomologie și vertebrate. Unele lucrări au fost consacrate activității științifice și concepțiilor lui Grigore Antipa, relevînd aportul său la dezvoltarea hidrobiologiei, ecologiei, geografiei și muzeologiei, nu numai în țara noastră ci adesea chiar pe plan mondial: inovator în domeniul muzeologiei, prin concepția de prezentare ecologică — în diorame —, el a fost și un precursor în vastul domeniu al biologiei, prin sintezele sale care întrunesc mai multe discipline. Savanții străini care au ținut să cinstească prin prezența lor această festivitate, i-au adus un călduros și vibrant omagiu, cu atît mai valoros cu cît vine de la unii din cei mai buni cunoscători ai disciplinelor în care a lucrat și Grigore Antipa. Prof. Reinhart Liepolt (Viena) îl con-

sideră ca „cel mai bun cercetător al Dunării“; Prof. Wilhelm Schäfer arată că „Antipa a anticipat vremurile sale, unind mai multe discipline înrudite“; Prof. Georg Uschmann (Jena — R.D.G.) îl consideră ca fiind cel mai mult influențat de ideile și metodele profesorului său Ernst Haeckel, marele evoluționist fiind în punctul culminant al activității sale; Prof. Maurice Fontaine (Franța) îi aduce lui Grigore Antipa „omagiul solemn al Muzeului de Istorie Naturală din Paris“ și socotește că el „are dreptul la profunda grațitudine a oamenilor“, iar „Franța recunoaște în el un mare savant și un ilustru prieten“. La Sofia și Budapesta au fost de asemenea organizate manifestări în cinstea centenarului Gr. Antipa, la recomandarea UNESCO, sub a cărui egidă s-a publicat și o broșură monografică, în țara noastră.

La lucrări au asistat și Prof. P. Banfield — directorul Muzeului din Ottawa (Canada) și Prof. Rodek — directorul Muzeului din Colorado (S.U.A.), primul-secretar general, iar al doilea — vicepreședintele Consiliului Internațional al Muzeelor (I.C.O.M.) — secția de științele naturii — care ne-au vizitat țara în această perioadă.

În sălile Muzeului „Grigore Antipa“ a fost deschisă și o expoziție documentară dedicată marelui savant român; biroul său, cu aparatura științifică pe care a folosit-o peste 50 de ani, cît timp a condus muzeul, obiecte personale, diplome, fotografii cu familia sau colegii de studenție, manuscrisele unor lucrări de faimă mondială, o parte din cele peste 140 publicații ale sale cu autograful său — apropiie pe vizitator de acest ilustru om de știință patriot, care a dus faima țării noastre departe peste granițe și al cărui nume va fi cinstit și peste veacuri.

M. T.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ LA LICEUL „ION NECULCE“ DIN BUCUREȘTI

Răspunzînd sarcinilor de popularizare a comorilor artei populare românești și de instruire estetică și patriotică a oamenilor muncii, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România organizează, în afara sediului, acțiuni culturale-educative printre care și expoziții temporare.

Active și convingătoare mijloace de popularizare a bogatului și nesecatului tezaur artistic, expozițiile temporare sînt dedicate,

fie prezentării artei populare în general, fie diverselor sale genuri sau unor teme speciale. Cu aceste ocazii se expun, alături de obiecte din trecut, de o incontestabilă valoare documentară și artistică, și piese mai recente, măturii ale modului creator de folosire a valorilor tradiționale ale poporului român. De obicei, aceste expoziții sînt însoțite de conferințe pe teme de etnografie și artă populară, exemplificate prin prezentare de diapozitive și filme din filmoteca muzeului sau a studiourilor cinematografice.

Continuînd această frumoasă tradiție, Muzeul de artă populară al R. S. România a organizat la începutul lunii noiembrie o expoziție de artă populară românească la liceul „Ion Neculce“ din București. Ea se încadrează într-un ansamblu de manifestări culturale inițiate cu prilejul sărbătoririi a 45 de ani de la înființarea liceului. Concomitent cu expoziția se ține și un ciclu de conferințe privind genurile artei populare românești. „Arta populară românească“, „Creația artistică în lemn“, „Tesături și broderii populare“, „Portul popular românesc“, „Ceramica populară românească“, „Obiceiuri populare“, sînt doar cîteva din temele ce vor fi prezentate.

Categoria principală de vizitatori sînt elevii de liceu. Organizați în grupuri sau vizitînd individual în timpul liber, elevii cercetează cu multă curiozitate și atenție exponatele, analizează atît aspectul lor, necesitatea și valoarea lor artistică, raportată deseori la aspectul actual al portului popular, cît și modul de expunere a obiectelor.

Într-un spațiu de cca. 220 m² sînt expuse 250 obiecte de artă populară dintre cele mai reprezentative, grupate pe genuri și pe categorii.

Pe lîngă ansambluri de costume populare femeiești și bărbătești și costumele de copii, sînt prezentate piese de găteală a capului și de îmbrăcăminte (cămăși, cătrînțe, haine din dimie și cojoace), scoarțe și textile de interior, piese de mobilier și unelte de uz casnic, împletituri și obiecte din scoarță de copac, ceramică smălțuită și nesmălțuită, punîndu-se accentul pe jucării și figurine din ceramică. Într-un cuvînt, sînt reprezentate aproape toate genurile artei populare prin ceea ce au ele mai frumos, original și caracteristic.

Parcurgînd expoziția, tînărul public vizitator rămîne cu imaginea vie a unei arte populare, bogate și de veche tradiție. Piese expuse sînt măturii convingătoare ale fanteziei și talentului artistului popular, creator de veritabile opere de artă, care se disting prin echilibrul și frumusețea formelor, prin compozițiile ornamentale și armoniile cromatice ce încîntă ochii prietătorilor.

Astfel, în procesul complex de instruire și educare a elevilor, alături de micile muzee școlare cu diferite profile, aceste acțiuni aduc o contribuție importantă, realizând o popularizare activă și eficientă a artei populare românești, înrîurind direct procesul de educare estetică și patriotică a tineretului.

Expoziția, deși de proporții mai reduse, ilustrează concepția și gustul artistic al poporului nostru, precum și grija de care se bucură în prezent arta populară în țara noastră.

H. FORMAGIU,
GH. NISTOROAIA

EXPOZIȚIA „ARTA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ” ÎN CEHOSLOVACIA

Potrivit articolului 28 al Acordului cultural dintre Cehoslovacia și România, s-a deschis la Muzeul etnografic din Uherské Hradiště, expoziția „Arta populară din România”, organizată de către Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.

Președintele Comitetului Național Uherské Hradiště, D-l František Laga a accentuat, la recepția oficială care a avut loc în cinstea delegației române, că deschiderea acestei expoziții la Uherské Hradiště nu este întâmplătoare. D-sa a subliniat că Uherské Hradiště este centrul cultural al unei regiuni importante din punct de vedere etnografic a Cehoslovaciei, că această regiune a fost eliberată, în 1945, de trupe române împreună cu cele sovietice și că după război s-au manifestat aici în special, bune raporturi de prietenie cu poporul român.

Ca mărturie mai stau, în ultimul timp și relațiile de prietenie, dintre cooperativa agricolă „Prietenia română-cehoslovacă” din Banov, și cooperativele agricole din Moldova.

Deschiderea oficială a expoziției a avut loc într-o sală nouă, modernă, a Muzeului etnografic slovac. Expoziția, ca o trecere în revistă a portului popular din toate regiunile etnografice ale României, este completată cu exponate tradiționale de artă și meșteșuguri populare, care desăvîrșesc, prin formele lor interesante, prin decorul și compoziția ornamentală, imaginea de ansamblu asupra specificului cultural al fiecărei regiuni etnografice reprezentate. Obiectele expuse au fost alese de către specialiștii Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România din

București — Marcela Focșa și Jadwiga Formagiu — iar Catalogul expoziției a fost redactat de către directorul muzeului, dr. Tancred Bănățeanu. Expoziția a fost organizată de către Colegiul muzeului slovac, cu ajutorul Ministerului Culturii de la Praga.

Specialiștii care au vizitat pînă acum expoziția au apreciat în mod deosebit valoarea documentelor culturii naționale a poporului român, care sînt expuse acum pentru prima dată în Cehoslovacia.

Obiectele expuse fac dovada bunului gust și a artei țesătoarelor și cusătoreșelor care-și cunosc perfect meșteșugul și care ridică valoarea țesăturilor prin armonia culorilor. O altă categorie de obiecte poartă mărturia măiestriei mîinilor sculptorilor în lemn și a olarilor români. Covoarele din Oltenia și Muntenia, cergile, gubele transilvănene și ceramica neagră din Moldova atrag, în special, atenția vizitatorilor.

Expoziția este împărțită în cinci secțiuni: Moldova, Muntenia, Oltenia, Transilvania și Banatul. Fiecare regiune este reprezentată prin costume și piese de port, semnificative pentru bogăția de ornamente și tehnicile de lucru. Expunerea este îmbogățită de piese din lemn, ceramică, covoare etc. fotografii și material documentar, care dovedesc interesul deosebit al etnografiei românești pentru studierea culturii populare.

Expoziția, ocupă o suprafață de 230 m², obiectele fiind așezate în vitrine, despărțite prin panouri. Culoarea de fond a vitrinelor și a suprafeței panourilor este albă, cu marcarea elementelor speciale în negru. Pe acest fond alb, fiecare obiect expus se detașează expresiv, pînă la cele

mai mici detalii, în cîmpul vizual al vizitatorului. Expunerea obiectelor tridimensionale este completată de mari fotografii, care ajută la evocarea atmosferei locale.

Expoziția de artă populară românească a provocat un interes deosebit, fapt pentru care s-a solicitat deschiderea ei, în continuare, și la muzeele etnografice din Martin și Brno.

Cu toate că bogata literatură de specialitate în domeniul etnografiei și în special în materie de artă populară românească este binecunoscută la noi, actuala expoziție, de documente autentice, lărgeste considerabil sfera acestei cunoașteri. Dar nu numai atât. Ea a mai îndemnat și la reflecții asupra utilității cooperării viitoare între colectivele științifice ale celor două muzee, privind cercetări comune asupra culturii populare.

Înțelegerea și strădaniile celor două muzee ne permit să presupunem că și în acest sens vom putea obține rezultate bune. Am accentuat adeseori asupra necesității concretizării cunoașterii reciproce a istoriei culturii popoarelor noastre. Schimbul de expoziții inițiat prin acordul cultural constituie un prim pas în acest sens.

Cea de-a treia expoziție din ciclul „Arta populară a țărilor europene” organizată la Muzeul slovac din Uherské Hradiště contribuie în mod sigur la buna dezvoltare în viitor a acestor legături directe prin buna sa organizare, prin atmosfera cordială a vernisajului, prin prezența delegației române și prin interesul extraordinar manifestat de marile publice.

Dr. Josef Jančář

Într-o sală a expoziției.





Mănăstirea Putna, după un desen din anul 1737.

Profesor preot
dr. Gheorghe Moisescu:
MĂNĂSTIREA PUTNA.
LA 500 DE ANI DE LA
ÎNTEMEIERE
DAS KLOSTER PUTNA.
500 JAHRE SEIT
DER GRÜNDUNG
1466—1966, Viena, 1966, 95 p.

În capitala Austriei, de mai mulți ani, se tipăresc cărți în limba română și germană (aceiași text, bilingv) în condiții poligrafice excelente, cu ilustrații policrome pe hirtie crețată specială. Le tipărește „Verlag rumänisch-orthodoxe Pfarre in Wien“ (Editura parohiei ortodoxe române din Viena), sub îngrijirea redacțională a prof. dr. Gh. Moisescu. Una dintre aceste cărți este și monografia româno-germană despre Mănăstirea Putna, scrisă de prof. preot dr. Gh. Moisescu. Cartea are următoarele capitole:

Mănăstirea Putna. Scurtă privire istorică. Autorul urmărește diferitele momente ale vieții mănăstirii. Zidirea ei s-a început la 10 iulie 1466, în timpul și din îndemnul viteazului voievod Ștefan cel Mare, considerat de contemporani, pentru victoriile lui împotriva turcilor, ca „apărător al tuturor părților lumii“ europene (scrisoarea sultanului Baiazid al II-lea către hanul tătarilor din Crimeia). Zidirea s-a terminat spre sfârșitul anului 1469, iar târnosirea s-a oficiat cu mare pompă la 3 septembrie 1470. Nu se terminase încă zidirea, când înțeleptul voievod al Moldovei a luat măsuri pentru buna dezvoltare materială și culturală a mănăstirii. În 1466 (15 septembrie) îi dăruiește moșia Jicovul de Sus și, în încăperi construite provizoriu din lemn de stejar, instalează o echipă de caligrafi, sub conducerea monahilor Nico-

dim și Casian de la Neamț, care încep scrierea cărților necesare mănăstirii ce se înalță. În 1480—1481, mănăstirea este înconjurată de ziduri și fortărețe puternice. Un incendiu o distruge parțial în 1484, pentru a fi repede restaurată și cu alte clădiri anexe. Există un desen al mănăstirii din anul 1737 (reprodus aici) care arată amploarea acestui măreț monument istoric și arhitectural, înconjurat în afara zidurilor de un șanț de apărare. Ultima restaurare a complexului Putna s-a făcut sub îndrumarea inginerului vienez Karl A. Romstorfer (1902—1904). Lucrări de bună întreținere a mănăstirii se execută și în zilele noastre.

Biserica Mănăstirii Putna. În acest capitol autorul face o descriere a bisericii din incinta mănăstirii, subliniind originalitatea arhitecturală a construcției: planul treflat, intercalarea necropolei („gropnița“) între naos și pronaos, pridvor închis. Mormintele, acoperite cu pietre sepulcrale sculptate cu inscripții slavone, sînt ale lui Ștefan cel Mare, al doamnei Maria-Voichița, ultima soție a voievodului, al Mariei de Mangop (a doua soție), ale fiilor voievodului: Bogdan (m. 1479) și Petru (m. 1480), al lui Bogdan cel Orb voievod (m. 1517), al Mariei Rareș, soția lui Petru Rareș (moartă în 1529) și altele. Cu amănunte, autorul prezintă descrierea bisericii și valoarea ei artistică arhitecturală.

Biserica lui Dragoș Vodă de la Putna. Acest capitol cuprinde prezentarea datelor istorice privitoare la vechea biserică de lemn de stejar ridicată de Dragoș Vodă (c. 1360) în satul Volovăț și mutată în semn de profundă admirație pentru înaintași, de Ștefan cel Mare, în apropierea mărețului monument de la Putna.

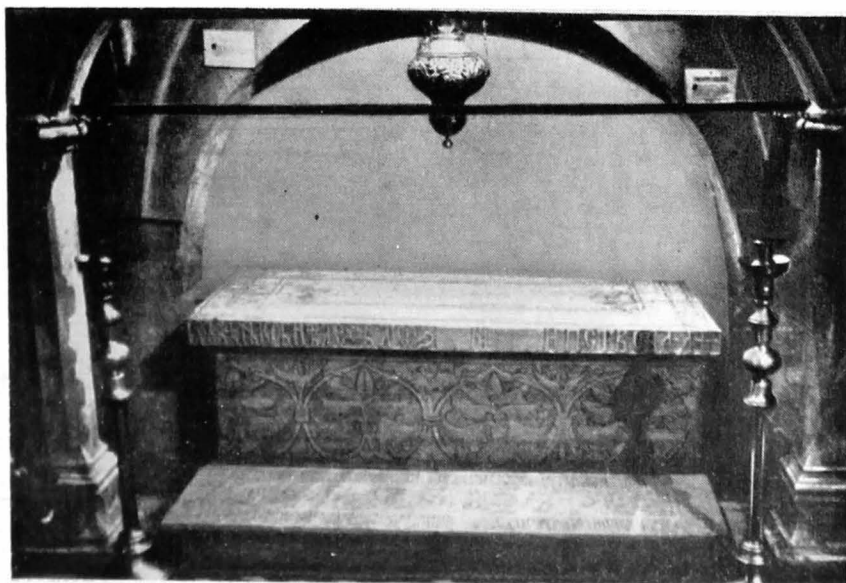
Schitul din stîncă de la Putna și Sihăstria. Nu departe de mănăstire



Coperta cărții apărute la Viena.

se află vestigiile a două monumente religioase cunoscute mai puțin de cercetători: un locaș de închinare (9,50 m × 2 m) săpat în piatră de Daniil Sihuștrul, sfătuitorul lui Ștefan cel Mare, în vremea războaielor lui cu turcii, și ruinele schitului Sihăstria, zidit și el în piatră, se crede, chiar înaintea ctitoriei lui Ștefan cel Mare, Mănăstirea Putna.

Autorul acordă un spațiu și mai mare capitolului „Mănăstirea Putna vechi focar de cultură și artă moldovenească“. Aici, prind contururi precise diferite constatări mai vechi privitoare la epoca de înflorire a culturii românești între anii 1457—1504, în domeniul construcțiilor arhitectonice, artei caligrafice și miniaturisticii, broderiilor cu fire de aur și argint



Mormîntul lui Ștefan cel Mare din Biserica Mănăstirii Putna.

impodobite cu pietre scumpe; al orfevreriei lucrate cu gust artistic și migală de argintari putneni; al sculpturii în piatră (lespezi tombale, stilpi în consolă, briie în torsadă ș.a.) și în lemn de chiparos; al ceramicii și picturii de icoane în stil bizantin în fresco ș.a.

Întreaga lucrare este scrisă într-un stil elevat care exprimă sentimentele de respect și admirație ale autorului pentru frumusețile artei vechi românești.

Monografia prof. dr. Gh. Moisescu rămâne în istoriografia română contemporană ca un model de lucrare științifică ce unește armonios exprimarea caldă evelatoare, cu documentarea îngrijită, care cucerește încrederea și interesul cititorilor. Scrisă și în limba germană, îmbogățită cu o ilustrație care documentează intuitiv și concret textul, ea are în plus meritul de a informa și pe străini despre valoarea artistică și culturală a „stilului moldovenesc” materializat în aspecte atât de variate de-a lungul evului mediu românesc.

DAN SIMONESCU

SARGEȚIA ACTA MUSEI REGIONALIS DEVENSIS, IV—1966 Editura științifică, 1967

După ani de întrerupere, SARGEȚIA își reia apariția; credem că nu e loc mai potrivit pentru a saluta un asemenea eveniment decât în paginile acestei reviste, pentru că SARGEȚIA a fost și este rodul cercetărilor unui colectiv muzeal. Era firesc, și lucrul se putea aștepta mai devreme, ca istoria bogată în toate timpurile, a pământului hunedorean, și cercetările întinse și diverse — mergând de la explorările arheologice pînă la studii de istorie contemporană — care-i sînt dedicate de cei din jurul Muzeului din Deva, să-și aibă o revistă proprie. Și nu se poate vorbi despre acest muzeu și despre revista sa fără a aduce — așa cum o face și acad. C. Daicoviciu în cuvîntul înainte la noul număr al SARGEȚIEI — un omagiu activității neobosite a dr. Octavian Floca, organizatorul și directorul, timp de cîteva decenii, al muzeului și inițiatorul revistei.

Deși încă din momentul apariției, în 1937, revista își propunea un profil larg de preocupări, dezideratul acesta se îndeplinește abia acum, cînd istoriei vechi, care în primele trei numere a avut preponderența sau chiar exclusivitatea, i se adaugă istoria și numismatica medievală, istoria modernă și contemporană, etnografia; remarcăm cu satisfacție că antichitatea continuă să ocupe un loc însemnat, la care obligă

nu numai titlul și tradițiile revistei, dar și istoria ținutului. Cum spațiul nu îngăduie o discuție, fie chiar sumară a fiecărui articol în parte, prezentarea cuprinsului revistei e sugestivă pentru bogăția contribuțiilor acestui al IV-lea volum al SARGEȚIEI, împlinind totodată și un rost de informare: istoria veche: N. Vlassa, Douăsprezece figurine cu cap mobil de la Turdaz; M. Rusu, Depozitul de bronzuri de la Balșa; O. Floca, Statuile primitive antropomorfe de la Baia de Criș; Tr. Bălan, Tezaurul de monede dacice de la Bozeș (r. Orăștie); M. Valea — L. Mărghitan, Așezarea dacică de la Cimpurii-Surduc; R. Vulpe, Capturarea surorii lui Decebal; I. I. Russu, Comorile regelui Decebal; istorie medievală: Gh. Anghel, Un tezaur de monede de argint din sec. XVI, descoperit la Lăpușnic (r. Iliia); B. Basa, Contribuții la cunoașterea situației și a frământărilor țărănești din comitatul Hunedoarei în preajma răscoalei țăranilor din anul 1784, de sub conducerea lui Horea, Cloșca și Crișan; istorie modernă și contemporană: R. Schilling, Despre unele aspecte ale producției fierului în Hunedoara în prima jumătate a sec. XIX (Pe marginea unui raport al administrației din anul 1827); E. Enea, Cîteva date privind lupta revoluționară a muncitorilor din regiunea Hunedoara (1914—1918); M. Valea, C. Enea și Gh. I. Ioniță, Contribuții la cunoașterea situației materiale și a frământărilor țăranimii hunedorene în timpul primului război mondial; I. Frățilă, Date privind situația maselor populare din fostul județ Hunedoara în perioada crizei economice din 1929—1933; C. Clemente, Din lirica Frontului Plugarilor; Gh. I. Ioniță, Încheierea acordului de la Tebea (1935), moment important în lupta P.C.R. pentru crearea Frontului Popular Antifascist; etnografie: V. Butură, Contribuții la studiul instalațiilor tehnice țăărănești din regiunea Hunedoara; N. Dunăre, Portul popular din Țara Zarandului.

Revista apare în condiții grafice superioare seriei vechi, căreia îi păstrează însă, în linii mari, aspectul-format, punere în pagină, note finale; trecerea notelor în subsol ar fi fost preferabilă pentru o consultare mai comodă. Ilustrațiile, grafice sau fotografice sînt de bună calitate; articolele au rezumate franțuzești. Nu ar fi fost lipsită de utilitate o bibliografie a numerelor precedente și e de sperat ca numerele viitoare să cuprindă, pe lângă contribuții, și acele rubrici care permit realizarea rosturilor multiple ale unei reviste: note, cronică, discuții, recenzii, eventual o rubrică despre viața muzeului (cercetări, săpături în curs, expoziții tematice etc.).

Împreună cu permanența revistei de la Apulum, cu apariția revistei în care scriem, a celei de la Sibiu, a substanțialelor Acta Musei Napocensis, alături de micile serii monografice scoase de mai multe muzee din țară, reparația SARGEȚIEI se integrează într-o mișcare mai largă, specifică ulti-

milor ani, în care menirea și exigențele la care trebuie să răspundă muzeele sînt mari. Desigur că în anii ce vin, publicațiile muzeelor de istorie se vor înmulți și rolul lor va fi mare în dezvoltarea în genere a istoriei regionale, a cărei cauză nu e necesar să mai fie pledată aici. De asemenea, soarta SARGEȚIEI o merită și alte periodice cu tradiții bogate, nu totdeauna legate de muzee, dar care au adus însemnate servicii aceleiași istorii regionale și vieții culturale a respectivei provincii și al căror gol nu a fost întotdeauna și în întregime umplut: ne gândim în primul rînd la Arta și Arheologia, Arheologia Olteniei, Analele Dobrogei.

AL. S. ȘTEFAN

NOTE DE VIZITATOR PRIN CÎTEVA MUZEE IUGOSLAVE

Străbătînd șoseaua ce leagă cele mai frumoase stațiuni de pe litoralul iugoslav al Adriaticei, călătorul întîlnește un peisaj luxuriant în care mîna omului a intervenit cu gust, întregind armonios intențiile generoase ale naturii. În orașele de pe litoral, stilul edilitar modern continuă grațios, artistic, liniile dominante, de rezistență, ale vechilor construcții.

Orașul Rijeka, așezat pe splendida coastă a Adriaticei, te întîmpină familiar, cu forfota caracteristică orașelor-porturi, primitoare cu toți oamenii lumii. Vechi clădiri, monumente istorice și artistice de valoare, fac casă bună cu linia modernă a noilor construcții și după ce vizitatorul atent deslușește armonioasa înlănțuire dintre trecut și prezent, în acest oraș a cărui istorie și viață sînt dintotdeauna legate de mare, va descoperi bucuros existența unui Muzeu al marinei, găzduit în fostul palat al guvernatorilor. Pomorski i Povijesni muzej u Rijeci, instituție muzeală spațioasă, bogată în mărturii deosebit de interesante, originală prin profilul său, îți dă posibilitatea să cunoști istoria orașului Rijeka și multiplele sale relații cu diferite țări ale lumii, de care este legat prin transporturile marine. Alături de costume iugoslave din partea locului, se găsesc colecții de arme din China, Japonia sau Indonezia, iar în cuprinzătoare colecții numismatice figurează monezi neobișnuite, aduse de marinari, din cursele lor. Și pentru că însăși clădirea care adăpostește muzeul este un monument istoric, la etajul I s-a realizat o impresionantă reconstituire a fastuosului interior din palatul guvernatorilor. Colecții de mobilier din secolele XVI—XIX aranjează somptuos cîteva camere: salonul alb al guvernatorului, baronul Bartol Zmajici,



Clădirea Muzeului Național al Revoluției Croate (Zagreb).



Clădirea Muzeului Național al Sloveniei, Liubliana.

stăpînul Rijekăi între anii 1861—1867, dominat de două mari tablouri în ulei, portretele baronului și al soției acestuia; salonul roșu împodobit cu garnituri venetiene; aici, copleșitor este portretul adjutantului Giovanni de Adamich, Iginio Cavaliere Scarpa di ogni patrio incremento benemerito fautore n. 1794 dicese 1866; în camera municipală se află stema orașului, decorații ale timpului, statuete, oglinzi, canapele grele, mobilă masivă.

Etajul II este consacrat istoriei navigației și transportului maritim din Marea Adriatică cu exponate din vechi timpuri pînă în zilele noastre: amfore și statuete cu inscripții din epoca romană, cărți din evul mediu etc.

Muzeul, numit „al marinei“, ilustrează în fapt, multiple aspecte ale vieții sociale și culturale a orașului.

Orașul Koper, așezat și el pe coasta Adriaticei, este de asemenea, deținătorul unui bogat muzeu de istorie: Pokrajinski Muzej Koper. Museo regionale di Capodistria. Istoria veche a regiunii este scrisă pe lespedele de piatră expuse la parter; săli cu mobilă de epocă, stampe și picturi reconstituie epoca medievală; în sălile de istorie contemporană numeroase documente evocă lupta de rezistență în timpul ocupației fasciste. În sălile de la etajul II, exponate ce oglindesc meșteșugul navigației, altele care reconstituie traiul locuitorilor (unde

remarcăm un interior de bucătărie iliră) completează vasta panoramă a vieții oamenilor de pe aceste meleaguri. Istoricul Alberto Primozici de la Casa Studenților din localitate, relevîndu-ne intenția organizatorilor expoziției, ne vorbea de preocuparea de a ilustra cuprinzător lupta maselor împotriva ocupației fasciste, pentru cucerirea libertății și a drepturilor poporului sloven, căruia fasciștii îi interzisera pînă și limba maternă.

Arme, echipamente de partizani, hărți, fotografii, manifeste, ziare, demonstrează lupta tenace a istrienilor pentru libertate. Tradițiile de luptă pentru libertate sînt înfățișate prin documente cum ar fi Proclamația pentru independență dată către istrieni de Angelo Calafatti (prefect al orașului Istria), la începutul secolului XIX.

Obiectele de artă expuse aici oglindesc talentul și înclinația spre frumos a istrienilor: icoane pe lemn, dintre care remarcabilă este cea reprezentînd pe San Nazario, protector al Capodistriei, și sculpturi în lemn din secolul XVI.

O sală de cca 60 m² adăpostește mobilier din secolele XV—XIX, cu măiestrie sculptat de meșteri locali anonimi. O altă categorie de exponate — arghebuze navale din secolul XVII, hărți nautice, o hartă geografică a Istriei, din anul 1784, arme, machete de bărci și vapoare, instrumente marinărești oglindesc ocupația principală a localnicilor.

Părăsim coasta Adriaticei îndreptîndu-ne spre orașele din nordul Iugoslaviei, mai întîi spre Ljubljana. Aici sînt evidente grija și preocuparea instituțiilor de resort de a asigura vizitatorului numeroase posibilități de informare privind monumentele istorice și de artă din localitate. Vizităm Narodni Muzej, Muzeul Național al Sloveniei. Muzeul — un obiectiv cultural de mare prestigiu, situat într-o clădire spațioasă — se ocupă în special de istoria veche a Sloveniei, avînd trei secții importante: arheologie, istoria culturii și cabinetul numismatic. O mare bibliotecă, deservită de 5 salariați, cu circa o sută de mii de volume — considerată a doua bibliotecă mare a Sloveniei — specializată pe probleme de istorie, oferă cercetătorilor o informare operativă, fiind un accesoriu de mare valoare în munca de cercetare.

Cele 30 000 de piese arheologice și circa 20 000 obiecte privind istoria culturii trec prin rotație în sălile de expunere în cadrul unei tematici permanente, dar mereu înnoită cu cele mai proaspete achiziții. Cabinetul numismatic este considerat cel mai mare centru de specialitate din Slovenia.

Desigur că în cadrul unor note nu putem realiza o descriere amplă a unei instituții atît de mari, însă vom enumera cîteva

exponate remarcabile prin frumusețea și importanța lor. În prima sală se găsesc mormintul unei prințese ilire și un vas de bronz, ambele datate din secolul 6 î.e.n. Urmele vechilor colonii romane Emona (Ljubljana de astăzi), Nauportus (azi Vrhnika) datînd prima perioadă a ocupației romane, sau urmele de la Celeia (Celje), sau Poetovio (Ptuj) mărturii importante ale unor civilizații ce au dăinuit în urmă cu secole pe aceste locuri. O altă sală, aproape în întregime dedicată arheologiei slave, aduce în prim plan o mulțime de podoabe tipice acestei culturi, precum și imaginea miniaturizată a unei mari necropole slave de la Ptuj. Ești îndreptat pentru completarea acestor imagini spre orașul stațiune Bled, un vechi centru al culturii slave, unde, în incinta unui castel, se află o expoziție de arheologie.

★

La Zagreb ne-am bucurat de amabilitatea cunoscutului arheolog, profesorul Aleksander Stipčević, care a făcut oficii de gazdă prin Muzeul de arheologie, cel de artă, prin Muzeul Național al revoluției. Ne-am oprit asupra ultimului dintre acestea pentru originalitatea construcției clădirii, pentru însemnătatea și rolul lui în educarea tinerei generații.

Muzei narodne revolucije. O clădire rotundă, sprijinită pe 36 de stâlpi puternici, cioplită în piatră, cu uși mari, blindate; o arhitectură care exprimă forță, rezistență, energie. Interiorul este impresionant, iar organizatorii muzeului au știut să pună în mod corespunzător în valoare această clădire, realizînd unul din muzeele cele mai vizitate. Fiecare exponat este interesant în sine, iar forma de expunere realizînd o unitate este totuși diversă adaptîndu-se caracteristicilor exponatului. Un ax care trece prin cele trei paliere ale clădirii are pe el în toate limbile pămîntului scrise pe două părți, lozincă „Proletari din toate țările, uniți-vă!” care, revenind mereu ca un leit-motiv al expoziției, îți creează atmosfera sub semnla căreia se găsesc toate exponatele, căci tema este revoluția iar înfăptuitorii ei, sutele de mii de partizani eroi care sub conducerea comuniștilor iugoslavi, aveau să înscrie pagini de glorie în istoria contemporană a popoarelor iugoslave. Lupta împotriva ocupanților hitleriști avea să aducă în rîndurile luptătorilor oameni din diferite profesii, religii, naționalități dar toți animați de aceeași dorință de a-și vedea patria eliberată. Anul 1941. La început luptătorii aveau arme primitive. În vitrină sau pe niște stative scunde sînt expuse puști de lemn, pistoale vechi, arcane, ciomege cu bucăți de coasă în vîrf, seceri etc. Apoi materiale din care se pregătea muniția, arme adecvate, truse

medicale, mărturii ale unei organizații excepționale, al cărei scop era nimicirea dușmanului fascist. În timp ce parcurgem cu privire diferite documente ale vremii, unele tipărite, altele trase la săpirograf, altele copiate de mînă, ajungem în fața unor stative pe care sînt expuse arme moderne. Hărți, planuri de luptă, fotografii, ștampile, legitimații, permise vorbesc despre aceeași luptă tenace a partizanilor. Presa a avut un rol însemnat în mobilizarea oamenilor. Originale ale ziarelor ce apăreau în perioada anilor 1941—1945, ca de exemplu: Slobodna Dalmacija, numărul din 2 martie 1943, Omladinski Borac, Narodni Vojnik, Glas Korduna — dactilografiat, Vjesnik — tipărit și dactilografiat etc. Expoziția se termină, cu o fotografie mărită mult, după o fotografie ce înfățișează „Primul miting după eliberare al poporului croat”, în 1945, la Elacici.

Muzeul este dotat cu o sală de comunicări, una de film iar în rotonda de la etajul II, un spațiu destul de mare este rezervat unor expoziții temporare, axate pe tematica muzeului, care să aducă, prin schimburi cu alte unități, materiale originale ce nu se găsesc în arhiva muzeului din Zagreb. În vara anului 1967, aici a fost găzduită expoziția: Alte documente despre operațiile militare ale Armatei de Eliberare. Tot aici sînt și unele fotocopii de la Muzeul din Split. O hartă a operațiilor din 20 martie—9 mai 1945 este edificatoare pentru contribuția Iugoslaviei la înfrîngerea fascismului. Tabele cu date statistice, completează aceste imagini. Facsimile ale ziarelor: Udarnik, Naše Borbe, Idemo na prijed, din 10 decembrie 1944 etc. Această expoziție se încheie cu textul discursului adresat de către mareșalul Tito popoarelor Iugoslaviei, la terminarea luptelor pentru eliberarea țării.

★

De la Zagreb, îndreptîndu-ne spre Belgrad, avem să întîlnim în drumul nostru, pe malul stîng al Savei, orașul Sremska Mitrovița, cunoscut încă din vechime, sub numele de Sirmium, care și astăzi păstrează numeroase vestigii ale trecutului său. Și orașul a trecut în decursul veacurilor prin numeroase transformări, schimbîndu-și de multe ori înfățișarea și numele. Peste populația autohtonă avea să vină începînd cu anul 34 î.e.n. stăpînirea romană. Sub dinastia Flavius avea să ia denumirea de Colonia Flavia Sirmiensium. În 297, în vremea lui Dioclețian se va numi Sirmium. În 583 orașul avea să cadă pradă focului, astfel pierînd cele mai importante edificii ale culturii vechi. După venirea Ungurilor în Cimpia Panonică, regiunea Srem a fost teatrul unor lupte îndelungate, iar după în-

frîngerea turcilor în Angora (1402) despoții sîrbi, începînd cu Ștefan Lazarević, aveau să fie deținătorii pămînturilor și ai puterii; orașul devine centru comercial și meșteșugăresc important în perioada de prosperitate a burgheziei, iar în anii socialismului Sremska Mitrovița se dezvoltă ca oraș industrial cu un aspect modern datorită noilor construcții, dintre care se remarcă un complex hotelier deosebit de elegant. Printre instituțiile de cultură ale orașului, Muzeul Srem, de importanță regională, ocupă un loc însemnat pentru bogatele sale colecții de arheologie și Lapidariumul din cadrul lui. La acestea adăugăm descoperirea în localitate a unor monumente ale antichității, precum și monumente mai noi, de artă religioasă, în special biserica ortodoxă din centrul orașului, construcție a secolului XVII, împodobită cu picturi de mîna măiastră a lui Theodor Crăciun. De asemenea un loc aparte în noua arhitectură a orașului este ocupat de cimitirul memorial al luptătorilor antifasciști cu interesantele siluete de monumente funerare în metal și piatră, executate cu sobrietate și măreție în stilul artei moderne.

★

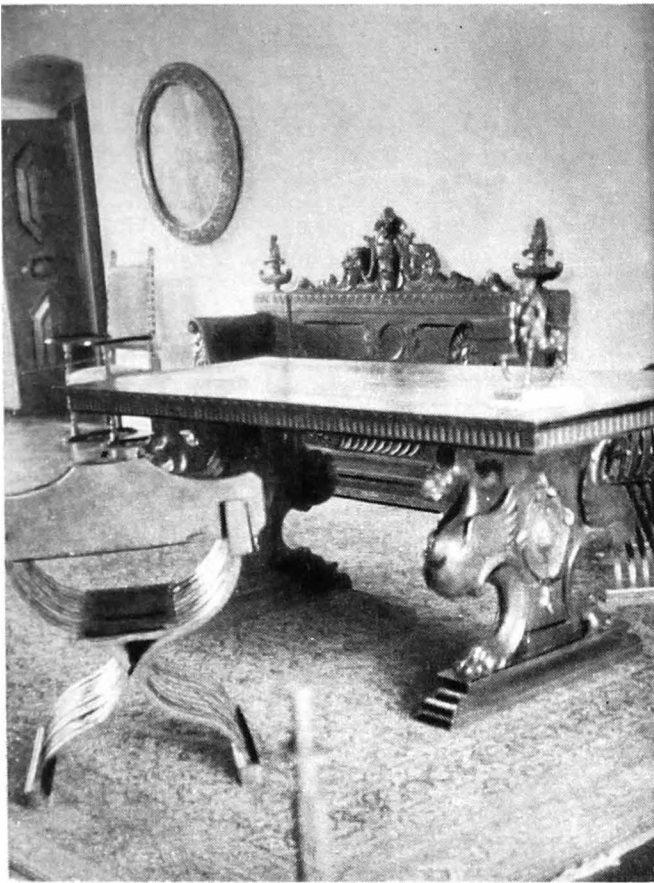
Însemnările de mai sus nu urmăresc decît să enumere cîteva rezultate ale unor strădăniții nobile, puse în slujba valorificării istoriei și tradițiilor popoarelor iugoslave.

G. MAKSUTOVICI

VIZITÎND MONUMENTELE CRACOVIEI

Nu demult am avut prilejul de a vizita strălucitele monumente și muzee ale Cracoviei, vechea și splendidă capitală a statului polonez și reședință a regilor Poloniei. În istoria culturii poloneze și universale Cracovia și-a înscris între altele numele prin vestita Academie Cracoviană — înființată de regele Cazimir cel Mare în anul 1364 — prima mare școală poloneză de învățămînt superior și una din cele mai vechi universități din Europa. Aci și-a făcut studiile în anii 1491—1492 marele învățat Nicolae Copernic din Torun, autorul celebrului tratat De revolutionibus orbium celestium, operă genială care a deschis o nouă eră în istoria gîndirii universale.

Mărturie a acestui strălucit trecut al școlii astronomice poloneze o constituie Muzeul Universității Iagelone unde se află vestita colecție de instrumente astronomice, unice în lume, datînd din secolele XV—XVI.



Mobilă din secolul al XVI-lea.



Privind picturi ale școlii florentine.

În afară de bătrâna cetate universitară am vizitat și alte vestigii istorice ale Cracoviei printre care cele două vechi monumente ale arhitecturii preromane, micuța biserică Saint-Sauveur din cartierul Zwierzyniec și biserica Sfântului Andrei ridicată spre sfârșitul secolului al XI-lea. Zidurile masive ale acesteia din urmă au rezistat jafului și devastărilor săvârșite în timpul invaziei tătarilor.

Dar cele mai vestite splendori cracoviene rămân fără îndoială castelul și catedrala construite pe colinele lui Wawel.

Aici, în castelul Wawel, au locuit majoritatea regilor Poloniei; în catedrala alăturată au fost unși ca regi, iar după moarte, îngropați în criptele dinăuntrul catedralei.

Vizităm cu deosebită emoție castelul Wawel, restaurat excepțional în anii puterii populare. Urcăm pe monumentalele scări care duc la numeroasele săli de așteptare ale ambasadurilor. Pătrundem în sufrageria lui Sigismund I. Pe pereți se află gobelinurile lucrate în fir de aur, argint și mătase, care înfățișează scene biblice, sau așa-zisele verdur reprezentând imaginile diferitelor animale. În jurul mesei impunătoare se găsesc scaune acoperite cu piele de Cordova. În dormitorul regal se află o sobă cu desene chinezești, covoare

de rugăciuni din Persia, mobile în stilul Renașterii din secolul XVI și picturi ale școlilor florentine ca aceea a lui Tintoretto (1518—1594) sau Sebastian Mianardi (1482—1513).

În sala unde regele primea ambasadorii, pereții sînt acoperiți cu gobelinuri care înfățișează diferite parăzi militare, blazoane și monograme. În plafonul sălii se află sculpturi cu tendințe satirice, ca de pildă o femeie de la curte cu gura legată, un principe legat la ochi etc. Din cele 196 de capete sculptate inițial, nu mai există în prezent decât 30.

Trecînd în sala de mese a lui Sigismund August privim cu admirație frescele de pe pereți care prezintă soarta omului de la naștere și pînă la moarte, precum și o serie de tapiserii cu scene din Paradis și altele din turnul lui Babel. Aceste tapiserii celebre în întreaga lume, au fost executate la Bruxelles după cartioanele picturului flamand Michael Coxian la cererea lui Sigismund August. Toate mobilele și faianțele din această sală sînt lucrate în stilul Renașterii, la Urbino, în Italia. În cea de-a doua sală de mese, pereții au fresce înfățișînd zodiile precum și scene reprezentînd luptele cu Rușii la Orsza. Străbatem apoi sala de judecată, sala de oglinzi și în sfârșit sala tronului

unde nu mai există decât un simplu scaun de pe timpul aceluiași Sigismund August. Aici întîlnim ultima serie de tapiserii care prezintă scenele potopului. În încăperile unde au locuit reginele și doamnele de la curte, pe zidurile acoperite cu piele de Cordova, sînt expuse tablouri celebre de Christofor Amberger, Andrea Del Sarto, Lorenzo di Credi, Pietro Muttoni, Pontormo și alții.

În alte cîteva săli sînt expuse corturi și trofee turcești, covoare persane capturate în luptele dintre austrieci și turci din 1683 în împrejurimile Vienei, lupte la care a participat și Jan Sobiescki IV. Ne atrag în mod deosebit atenția cortul acoperit cu fraze din coran, covorul de înmormîntare, cortul deschis numit „grădina” și cortul rotund. Dintre trofee turcești expuse în expoziția orientală din castelul Wawel trebuie remarcată în primul rînd o cămașă de zale formată din mii de inelușe. Pe fiecare dintre ele este gravată o literă, întreaga cămașă reprezentînd o rugăciune din Coran.

Din vechiul castel construit în stil gotic a lui Cazimir cel Mare nu a mai rămas decât o singură aripă, în care se află în prezent o altă expoziție, aceea a trezoreriei. Exponatele cele mai de preț ale trezoreriei sînt bijuteriile coroanei, datînd din secolul al XI-lea,



Un grup de vizitatori români în fața castelului Wawel.

Catedrala se află în imediata vecinătate a castelului. Capela ei mai păstrează și astăzi mormintele ultimilor doi Jagelloni. Această capelă este una dintre cele mai desăvârșite din punct de vedere arhitectural, mai ales prin splendidul ornament sculptural, operă a florentinului Bartolomeu Berrecci. Castelul și catedrala de pe colinele Wawel reprezintă podoabele fără de preț ale orașului milenar Cracovia și cea mai mare atracție turistică a Poloniei — spun prospectele agenției de turism Orbis. Iar noi, cei care le-am vizitat, spunem cu certitudine că sînt de neuitat.

VALENTIN ALBULESCU



Detaliu dintr-un tavan cu sculpturi satirice.

cupe și tăvi de aur de pe vremea lui Cazimir cel Mare, coroane, coliere și diademe aparținînd familiilor regale precum și cadoul oferit de Papa Inocentius al XI-lea lui Sobiescki al III-lea, cadou compus dintr-o pălărie cu fireturi de aur și o sabie de asemenea tot din aur. Mare parte din exponatele trezoreriei vizitate de noi au luat calea pribegiei în timpul celui de-al doilea război mondial. Am aflat cu emoție că toate aceste piese unice, de o valoare extrem de mare, au fost salvate și transportate în septembrie 1939, prin România și din portul Constanța au fost îmbarcate spre Canada, care le-a găzduit mai bine de 15 ani. Astăzi ele și-au reluat locul în trezoreria din castelul Wawel și pot fi admirate de zecile de mii de vizitatori care trec prin fața lor în fiecare an.

CERCETĂRI ARHEOLOGICE RECENTE LA POMPEI

Pompeii, înfloritorul oraș roman așezat la poalele Vezuviului și distrus de erupția acestui vulcan, a suscitat încă de pe la sfîrșitul secolului al XVI-lea interesul pentru cercetări arheologice.

Noaptea tragică din anul 79 e.n., atît de zguduitor descrisă de martorul ocular Plinius cel Tânăr, a curmat viețile a mii de oameni dar a conservat aproape intact orașul. Stratul de cenușă, gros de 6—7 m, a permis posterității „avide“ de antichități, să facă cunoștință cu impresionantele vestigii ale romanității, prinse „in situ“.

Cercetările sistematice, de amploare, întreprinse din secolul al XIX-lea și pînă în prezent, au dat posibilitatea să se surprindă aproape toate aspectele vieții publice și private antice. Astăzi, mai mult de jumătate din Pompei este descoperit, iar monumentele sale renumite sînt cunoscute în lumea întreagă.

Cu prilejul unei vizite făcute la fața locului, am putut vedea noile săpături de specialitate întreprinse în acest oraș în perioada anilor 1951—1966, și urmări metodele de lucru și procedeele întrebuițate la conservarea și restaurarea edificiilor în aer liber.

Cercetările din partea estică a orașului, de-a lungul „Străzii Abundenței“ și a căii transversale ce iese în „Piața Amfiteatrului“, au dus la dezvelirea în întregime

a complexului de clădiri din imediata vecinătate a mării arene, construită prin anii 80 î.e.n. și obiectivul principal al săpăturilor din veacul al XVIII-lea. La vestul „Pieții Amfiteatrului“ s-a degajat intrarea în incinta grandioasă a Palestrei, unde se țineau jocurile anuale ale „Colegiului tinerilor“ (Collegium Iuvenum). Această clădire sportivă se compune dintr-o mare arenă pătrată, lungă de cca 130—140 m, închisă de un perete înalt, cu intrări spațioase în părțile estice și vestice. În interior se află un lung portic ornamental cu trei laturi, iar în centrul terenului un mare bazin de înot (natatio), înconjurat de platanii seculari, care ofereau tinerilor atleți și luptători răcoarea în timpul repausului. Rădăcinile unui astfel de arbore uriaș se mai pot vedea și astăzi. În unghiul de sud-est al Palestrei



Fig. 1. Pompei Villa di Porta Marina: porticul.

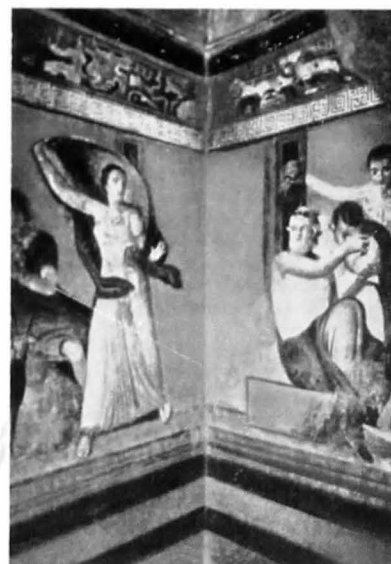


Fig. 2. Pompei. Frescă din Villa dei Misteri.

este o spațioasă încăpere cu destinație sanitar-menajeră unde au încercat, zadarnic, să se refugieze în timpul erupției Vezuviului, oamenii din împrejurimi.

Săpături pe suprafețe întinse s-au efectuat în primul sector al Pompeiului* în apropierea aceleiași străzi a „Abundenței”. Aici au apărut numeroase clădiri care dau un aspect pitoresc acestei artere principale. Printre ele se numără: Casa lui Popidius Montanus, cunoscut din propaganda electorală a latruncularilor (jucători de „pătrățele”, probabil un fel de șah), apoi câteva prăvălii printre care cea a negustorului de stofe M. Vecilius Verecundus, frumos decorată cu fresce, înfățișând pe zeul Mercur cu punga de bani în mână, Venus, divinitatea protectoare a orașului, într-o cvadrigră trasă de elefanți și înconjurată de amorași etc., sau cea a unor vopsitori (infectores); o mare oficină a unor linari și pîslari, care încintă ochiul prin splendide picturi murale, inspirate din mitologia greco-romană: busturile lui Appolo, Jupiter, Mercur, Diana ș.a.; o spălătorie și călcătorie, Fullonica Stephani; „Prăvălia lui Verus” (Bottega di Verus) aparținând unui meșteșugar de vase, după cum demonstrează numeroasele mărturii găsite în incinta clădirii și Casa lui Lucius Ceius Secundus.

În ultimul deceniu au fost reluate de asemenea șantierele arheologice din zona vestică a Amfiteatrului (sectorul II) întrerupte din cauza celui de-al doilea război mondial. Printre numeroasele monumente existente aici se remarcă Casa lui Succesus, denumită așa după o inscripție ce amintește proprietarul imobilului, Casa del Frutteto, bogată în fresce înfățișând celebrele grădini și livezi de fructe pompeiene, Casa Venerei cu o uriașă pictură reprezentând zeița înotînd, pictură cu un puternic efect coloristic. Ultima clădire mare, importantă din acest sector, este Villa Iuliei Felice (numele stăpînei e gravat pe poarta de intrare), o întinsă proprietate particulară, care ocupă o mare parte a laturii de nord-vest a „Străzii Abundenței”. Edificiul se împarte în trei părți distincte: locuința propriuzisă în mijlociul unei grădini,

* Pentru urmărirea mai atentă a planului urbanistic în cadrul cercetărilor și pentru ușurarea vizitării lui, orașul a fost împărțit în sectoare sau regiuni, cartiere, insule etc.

baia dată în folosința publică cu toate încăperile necesare (apodyterium, frigidarium, tepidarium, caldarium și laconicum) și, în sfîrșit, zona „comercială” alcătuită dintr-o circiumă, prăvălie și locuințele de închiriat.

Lucrări de excavație s-au întreprins și la Porta di Sarno (identificată probabil cu antica Porta Urbulana, atestată de o inscripție oscă), în estul orașului, Porta di Nocera (în sud) și pe Via Nocera, ultima mare arteră de comunicație care străbate cartierul estic al Pompeiului de la nord la sud. Aici s-au săpat numeroase necropole, printre care amintim: mormîntul cu epitetul EVMA-CHIA L (uci) F(ilia) SIBI ET SVIS, monumentul funerar al „bancherului” (argentarius), L. Ceius Serapionus, ridicat de către soția acestuia, Helvia, groapa sepulcrală a libertului P. Vesovius Philerus, augustalis, cavoul dumvirului L. Cellius, tribunus militum a populo sau mausoleul circular al unei femei, Veia Barchilla, construit și pentru soțul ei N. Agrestinus Equitius Pulcher etc.

S-au continuat săpăturile și într-o serie de villae suburbane, din partea de nord-vest și de vest a orașului, ca de pildă în Villa lui Diomede, în villa din apropierea „Porții Marina”, unde se mai văd și astăzi resturile celor 43 de coloane ale unui portic (fig. 1) sau în Villa dei Misteri.

Cu această ocazie edificiului „misterelor” cu pereții aproape în întregime acoperiți de fresce (fig. 2) i s-a putut face planimetria exactă a celor 47 de încăperi. Proprietatea e compartimentată în trei mari unități: 1) locuințele stăpînilor cu atrium și veranda; 2) peristilul, baia, curtea interioară a bucătăriei și porticul meridional; 3) intrarea, dependințele și încăperile rezervate personalului și lucrătorilor agricoli sezonieri.

Cercetări de mai mică amploare s-au întreprins și în alte puncte ale orașului la Porta di Vesuvio, Porta di Capua, Porta di Nola ș.a.

Viitoarele lucrări arheologice (în sectoarele II-V și IX, din partea de nord-est și est, puțin cunoscute) coordonate de către Direcția Generală a Antichităților și Artelor din cadrul Ministerului Instrucțiunii Publice vor completa, în anii următori, cu date inedite, imaginea Pompeiului, care și așa cum se prezintă astăzi, lasă impresii de neuitat.

CONSTANTIN POP

EXPOZIȚIA „HENRI BREUIL”

La Paris a fost deschisă pînă în 1967 de către Fundația Singer-Polignac, cu concursul mai multor instituții culturale și specialiști, o foarte interesantă și originală expoziție — o retrospectivă integrală — cu privire la viața și opera celebrului preistorician francez, de renume mondial, abatele Henri Breuil (1877—1961)¹.

Prin texte sugestive — unele inedite, — multe fragmente din imensa operă a marelui savant, fotografii revelatoare, din diferite etape ale vieții și desene pline de farmec și de realism — scene după cele mai renumite desene după gravurile din peșterile din Franța, Spania și Africa — se prezintă evolutiv și palpitant.

La terminarea studiilor teologice, în anul 1900 Henri Breuil declară hotărît superiorilor săi, care intenționau să-l determine a se consacra numai carierii eclesiastice: „Voi merge pînă în Kamciatka, dacă e necesar, dar nu voi renunța niciodată la cercetarea științifică!”.

Cu anul 1900, începe marea aventură a vieții abatelui Breuil: cercetarea, cu pasiune neînfrîntă și cu larg orizont, din toate punctele de vedere, a gravurilor, desenelor și incrustațiilor din peșterile paleolitice. La început sînt cercetate peșterile, La Mouthe,

¹ Fondation Singer — Polignac, Henri Breuil (1877—1961) Paris, 1967, 72 p. 91 fig.



Abatele Breuil în cabinetul său de lucru cu colaboratoarea sa Miss M. E. Boyle 1947.



Franța, peștera Niaux: Bizon gravat pe lut.



Peștera Les Trois Frères: scenă mitică.

din provincia Dordogne, cu desene parietale din aurignacian, perigordian și magdalenian, Combarelles, în 1901, unde împreună cu L. Capitan și D. Peyrony sînt precizate aproximativ 300 de gravuri rupestre zoomorfe și anthropomorfe, Font-de-Gaume, tot din provincia Dordogne, unde fuseseră descoperite figuri de bizoni, cai sălbatici, mamuți, reni, cervidee, rinoceri, urși și lupi.

În anul 1902, Breuil este chemat de E. Cartailhac să studieze, în toate detaliile, celebrele peșteri din Spania, de la Altamira, descoperite după cum se știe, printr-o fericită întimplare — rămasă legendară — de către Don

Marcellino S. de Sautuola, în anul 1869.

După ce își ia licența, în anul 1905 începe să-și pregătească teza de doctorat la Facultatea de științe de la Fribourg, alegîndu-și ca subiect Stilizarea figurilor în arta gravurilor rupestre din epoca renului.

În anul 1906 începe cu Alcade de Rio și continuă cu H. Obermaier și P. Wernet studiul peșterii de la Castillo din Spania, iar în 1908 se reîntoarce la peștera de la Niaux și La Portes din sudul Franței, ale căror gravuri de culoare neagră și roșie le studiază amănunțit cu E. Cartailhac. Numai în Spania au fost identificați în 260 de zile, 267 pereți

cu picturi. Pe baza desenelor și săpăturilor executate, H. Breuil și E. Cartailhac demonstrează la Fribourg, în cunoscuta „bătălie aurignaciană”, anterioritatea perioadei aurignaciene față de solutrean. Acum, abatele Breuil începe să publice cunoscutele sale lucrări asupra tehnicii pietrii cioplite din paleolitic, cu numeroasele desene ale gravurilor și instrumentelor de os.

În anii 1911 — 1920 abatele Breuil, cu o mică întrerupere în timpul primului război mondial, cînd a fost infirmier, a scos la lumină gravurile rupestre de la Alpera, Pileta și Minateda, din Spania orientală; în anul 1921 se încep cercetările de lungă durată de la renumita peșteră Les Trois Frères cu scenele ei mitice și acel zeu al vîntătorilor, cu figură de vrăjitor.

În anul 1929, abatele Breuil este numit la Collège de France, iar în 1931 își începe călătoria în Africa de Sud și în China, cu încercarea, pe baza unui enorm material documentar, de reconstituire a marilor etape a artei peșterilor.

La 13 mai 1938, abatele Henri Breuil este ales membru al Academiei franceze.

În anii celui de-al doilea război mondial, studiază peștera de la Lascaux și face o lungă călătorie de studii în Africa de Sud, unde lămurește vestitul complex pictural al „Damei albe” de la Brandberg, datat între 1612 — 1212 î.e.n., cu afinități mediteraneene evidente, iar în anul 1950 descoperă în Rhodesia de Sud și în sud-vestul african vestitele gravuri de sfîncși-grifoni și de grupuri de tinere dansatoare muzicante.

Ultimii ani ai vieții sale, abatele Breuil îi consacră publicării lucrărilor sale de sinteză, adevărate îndreptare pentru studierea paleoliticului în general și al gravurilor rupestre în special.

La 14 august 1961, abatele Breuil moare, aproape neștiut de nimeni, în locuința sa modestă de la Isle-Adam, avînd alături de el numai pe Miss Mary E. Boyle, colaboratoarea sa cea mai devotată.

Expoziția de la Paris și broșura publicată cu acest prilej au evocat o viață și o operă consacrate uneia din cele mai importante etape din epoca străveche a omenirii.

ION BERCIU

Ion ARDELEANU—Hotărârile Conferinței Naționale a P.C.R., program al dezvoltării multilaterale a culturii românești (p. 3). • Aurelian SACERDOȚEANU — Stema lui Dan al II-lea în legătură cu familiile Huniade și Olah (p. 5) • Pavel CHIHAIА — Un sculptor român din epoca Brâncovenească: Lupu Sărățan (p. 17) • Hans PLATTNER — Carl F. Jickeli (1850—1925) p. (23) • Tancred BĂNĂȚEANU, Mircea DUMITRESCU — Preliminarii la organizarea Muzeului de artă populară al R.S. România (p. 25) • Petru DEMETRU-POPESCU — Aportul Muzeului de artă în prezentarea epocii Renașterii la lecția de istorie (p. 28) • Cristian BENEDICT — Cu privire la esența și funcțiile generale ale muzeului de artă (p. 30) • Lucia MUREȘEANU — Etnografia clasei muncitoare: obiect și direcții de cercetare (p. 32) • Maria ARIMIA și Herbert RABINOVICI — Noi fotografii intrate în fondul documentar al Muzeului de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România (p. 38) • Carol BORSZICZKI — Acvaristica în muzee în condițiuni nefavorabile (p. 49) • Șerban BOICESCU — Folosirea fulgerului electronic în fotografierea la mică distanță și macro-fotografie (p. 50) • Ludovic KOVÁTS — Date cu privire la frecvența speciei *Gavia stellata* (Pont.) în România (p. 55) • Iosif BERES — Răspîndirea bizamului (*Ondatra zibethica* L.) în depresiunea Maramureșului (p. 57) • Zoe STOICESCU — La Muzeul regional de științele naturii din Ploiești o noutate: cabinetul de protecția plantelor (p. 59) • Florea COSTEA și Alexandru MARCU — Sabia judeului Brașovului (p. 60) • Rica POPESCU — Branul în sistemul legăturilor comerciale dintre Brașov și Țara Românească în secolele XIV—XVI (p. 62) • Paul PĂLTĂNEA — Cîteva stampe inedite referitoare la orașul Galați (p. 66) • Marcela FOCȘA — Contribuții la studiul portului popular din Orăștie (p. 70) • Paula CONSTANTINESCU — Pictorița Elena Popeea în Muzeul de artă al R.S. România (p. 74) • Marin NICOLAU-GOLFIN — Între Preziosi și Szathmary (p. 78) • Viorel OPREA — Colocviul Constantin Brâncuși (p. 82) • M. T. — Centenarul „Grigore Antipa” (p. 85) • H. FORMAGIU și Gh. NISTOROIA — Expoziția de artă populară românească la liceul „Ion Neculce” din București (p. 85) • Dr. Josef JANČAR — Expoziția „Arta populară românească” în Cehoslovacia (p. 86) • Dan SIMONESCU — „Mănăstirea Putna,” apărută la Viena (p. 87) • Al. S. ȘTEFAN — „Sargeția” (p. 88) • G. MAKUTOVICI — Note de vizitator prin cîteva muzee iugoslave (p. 88) • V. ALBULESCU — Vizitînd monumentele Cracoviei (p. 90) • Constantin POP — Cercetări arheologice recente la Pompei (p. 92) • Ion BERCIU — Expoziția Henri Breuil (p. 93)



Ион АРДЕЛЯНУ — Решения Национальной Конференции Румынской Коммунистической Партии-программа всестороннего развития румынской культуры (стр. 3) • Аурелиан САЧЕРДОЦЯНУ — Герб Дана II в связи с семьями Хуниаде и Олах (стр. 5) • Павел КИХАЯ — Румынский скульптор эпохи Брынковяну: Лупу Сэрэция (стр. 17) • Ханс ПЛАТТНЕР — Карл Ф. Жиккели (1850—1925) (стр. 23) • Танкред БЭНЭЦЯНУ, Мирча ДУМИТРЕСКУ — Предварительная работа по созданию Музея народного искусства С. Р. Румынии (стр. 25) • Петру ДЕМЕТРУ ПОПЕСКУ — Роль Музея изобразительных искусств Социалистической Республики Румынии в показе эпохи Возрождения на лекции по истории (стр. 28) • Кристиан БЕНЕДИКТ — О сущности и функции музея изобразительных искусств (стр. 30) • Лучия МУРЕШАН — Этнография рабочего класса, тема и направления для исследования (стр. 32) • Мария АРИМИЯ, Херберт РАБИНОВИЧ — Новые фотографии, поступившие в документальный фонд Музея истории Коммунистической Партии, революционного и демократического движения в Румынии (стр. 38) • Карол БОРШИЦКИЙ — Акваристика в музеях в неблагоприятных условиях (стр. 49) • Шербан БОИЧЕСКУ — Использование электронной молнии при фотографировании на небольшом расстоянии и при макрофотографии (стр. 50) • Лудовик КОВАТС — Данные относительно распространения вида *Gavia Stellata* (Pont) в Румынии (стр. 55) • Иосиф БЕРЕШ — Распространение бизама (*Ondatra zibethica* L) во впадине Марамурэша (стр. 57) • Зое СТОИЧЕСКУ — Новость в областном музее естествознания в Плоешть — кабинет протекции растений (стр. 59) • Флоря КОСТЯ и Александру МАРКУ — Меч мэра города Брашов (стр. 60) • Рика ПОПЕСКУ — Бран в системе торговых связей между Брашовом и Цара Ромынякэ в XIV—XVI вв (стр. 62) — Паул ПЭЛТЭНЯ — Несколько неизданных гравюр города Галац (стр. 66) • Марчела ФОКША — Исследования и приобретения в районе Эрштте (стр. 70) • Паула КОНСТАНТИНЕСКУ — Работы Елены Попееа в Музее изобразительных искусств СРР (стр. 74) • Николае МАРИН — Между Прециози и Сатмари (стр. 78) • Виорел ОПРЯ — Символизм Брынкушь (стр. 82) • М. Т. — Сто лет со дня рождения Григоре Антипы (стр. 85) • Х. ФОРМАДЖИУ и Г. НИСТОРОАЯ — Выставка народного искусства организованного в бухарестской школе им. Иона Некулче (стр. 85) • Др. И. ЯНЧАР — Выставка «Румынское народное искусство» в Чехословакии (стр. 86) • Дан СИМОНЕСКУ — Книга «Монастырь Путна», вышедшая в Вене (стр. 87) • Ал. С. ШТЕФАН — «Sargeția» (стр. 88) • Г. МАКСУТОВИЧ — Записки о некоторых музеях Югославии (стр. 89) • В. АЛБУЛЕСКУ — По музеям Кракова (стр. 90) • Константин ПОП — Недавние археологические раскопки в Помпеях (стр. 92) • Ион БЕРЧУ — Выставка Анри Брей (стр. 93).

Ion ARDELEANU — Les résolutions de la Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain, programme de développement multilatéral de la culture roumaine (p. 3) • Aurelian SACERDOȚEANU — Les armoiries de Dan II et les familles Huniade et Olah (p. 5) • Pavel CHIHAIA — Lupu Sărățan, un sculpteur roumain de l'époque de Brancovan (p. 17) • Hans PLATTNER — Carl F. Jickeli (1850—1925) (p. 23) • Tancred BĂNĂȚEANU, Mircea DUMITRESCO — Préliminaires de l'organisation du Musée d'art populaire de la République Socialiste de Roumanie (p. 25) • Petre Demetru POPESCU — La contribution du Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie à l'enseignement de l'Histoire (présentation de la Renaissance) (p. 23) • Cristian BENEDICT — De l'essence et des fonctions du musée d'art (p. 30) • Lucia MUREȘAN — L'ethnographie de la classe ouvrière; objet et directions de la recherche (p. 32) • Maria ARIMIA, Herbert RABINOVICI — Nouvelles photographies acquises par les fonds documentaires du Musée d'Histoire du Parti Communiste, du mouvement révolutionnaire et démocratique de Roumanie (p. 38) • Carol BORSZICZKI — L'aquariophilie dans les musées lorsque les conditions sont défavorables (p. 49) • Șerban BOICESCU — L'emploi du flash électronique dans la photographie à courte distance et en macro-photographie (p. 50) • Ludovic KOVATS — Données concernant la fréquence de l'espèce *Gavia stellata* (Pont) en Roumanie (p. 55) • Iosif BERESȘ — Répartition du rat musqué (*Ondatra zibethica* L.) dans la dépression du Maramureș (p. 57) • Zoe STOICESCU — Une nouveauté du Musée régional des Sciences Naturelles à Ploiești: le cabinet pour la protection des plantes (p. 59) • Florea COSTEA et Alexandru MARCO — Le glaive du maire de Brașov et la Valachie aux XIV^e—XVI^e siècles (p. 64) • Paul PĂLTĂNEA — Quelques estampes inédites de la ville de Galatzi (p. 66) • Marcela FOCȘA — Recherches et acquisitions dans le district d'Orăștie (p. 70) • Paula CONSTANTINESCU — Travaux d'Elena Popea au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie (p. 74) • Marin NICOLAU-GOLFIN • Entre Preziosi et Szathmari (p. 78) • Viorel OPREA — Le Symposium Brâncuși (p. 82). • M. T. Le centenaire „Grigore Antipa“ (p. 85) • H. FORMAGIU, Gh. NISTOROIAIA — L'exposition d'art populaire roumain au Lycée „Ion Neculce“ de Bucarest (p. 85) • Dr. Josef JANČAR — L'exposition d'art populaire roumain en Tchécoslovaquie (p. 86) • Dan SIMONESCU — „Le monastère de Putna“ paru à Vienne (p. 87) • Al. S. ȘTEFAN — „Sargeția“ (p. 88). Gelcu MAKSUTOVICI — Notes d'un visiteur des musées de Yougoslavie (p. 89) • Valentin ALBULESCU — En visite aux monuments de Cracovie (p. 90) • Constantin POP — Recherches archéologiques récentes à Pompéï (p. 92) • Ion BERCIU — L'exposition Henri Breuil (p. 93)



Ion ARDELEANU — The resolutions of the National Conference of the Romanian Communist Party, a programme for a manifold development of Romanian culture (p. 3) • Aurelian SACERDOȚEANU — The coat-of-arms of Dan II in connection with the families Huniade and Olah (p. 5) • Pavel CHIHAIA — Lupu Sărățan, a Romanian sculptor in Brancovan's time (p. 17) • Hans PLATTNER — Carl F. Jickeli (1850—1925) (p. 23) • Tancred BĂNĂȚEANU — Mircea DUMITRESCO — Preliminaries to the organizing of the Museum of Folk Art of the Socialist Republic of Romania (p. 25) • Petre Demetru POPESCU — The contribution of the Art Museum of the Socialist Republic of Romania to History courses (lessons on the Renaissance) (p. 28) • Cristian BENEDICT — On the essence and functions of the art museum (p. 30) • Lucia MUREȘAN — Ethnography of the working class; the object and directions of research (p. 32) • Maria ARIMIA, Herbert RABINOVICI — New documentary photographs acquisitioned by the History Museum of the Communist Party, of the Revolutionary and Democratic Movement of Romania (p. 38) • Carol BORSZICZKI — Aquariums in museums under unfavourable conditions (p. 49) • Șerban BOICESCU — The use of the electronic flash in short distance and macro-photography (p. 50) • Ludovic KOVATS — Data on the frequency of the species *Gavia stellata* (Pont) in Romania (p. 55) • Iosif BERESȘ — Distribution of *Ondatra zibethica* L. in the Maramureș depression (p. 57) • Zoe STOICESCU — A novelty at the Regional Museum of Natural Sciences in Ploiești: the Plant Protection Cabinet (p. 59). Florea COSTEA and Alexandru MARCU — The sword of the mayor of Brașov and Wallachia in the XIVth—XVIth centuries (p. 62) — Paul PĂLTĂNEA — Some unknown engravings showing the city of Galatzi (p. 66) • Marcela FOCȘA — Research and acquisitions in Orăștie district (p. 70) • Paula CONSTANTINESCU — Works by Elena Popea at the Art Museum of the Socialist Republic of Romania (p. 76) • Marin NICOLAU-GOLFIN — Between Preziosi and Szathmari (p. 78) • Viorel OPREA — The Brâncuși Symposium (p. 82) • M. T. The “Grigore Antipa” centennial (p. 85) • H. FORMAGIU, Gh. NISTOROIAIA — The exhibition of romanian folk art in the “Ion Neculce” School Bucharest (p. 85) • Dr. Josef JANČAR — The exhibition of romanian folk art in Czechoslovakia (p. 86) • Dan SIMONESCU — „The Putna Monastery“ published in Vienna (p. 87) • Al. S. ȘTEFAN — „Sargeția“ (p. 88) • G. MAKSUTOVICI — Visitor's notes from several Iugoslav museums (p. 89). Valentin ALBULESCU — Visiting monuments in Cracow (p. 90). Constantin POP Recent archaeological — research at Pompei (p. 92). Ion BERCIU — The Henri Breuil Exhibition (p. 93).]

43.474

Lei