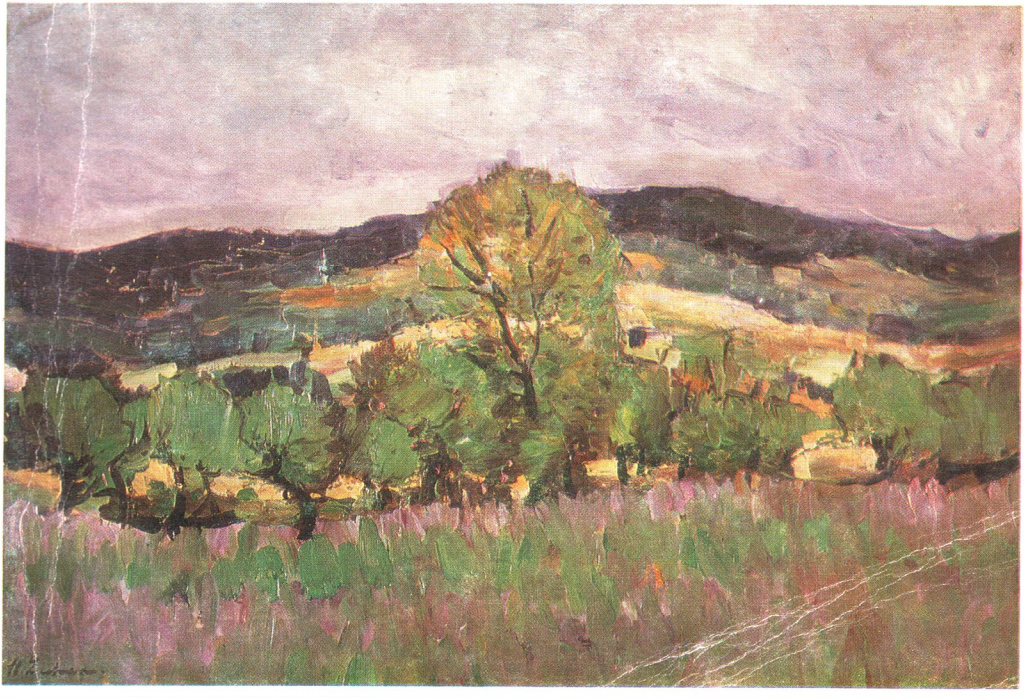
REVISTA MUZEELOR 2 1969



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Vizitați MUZEUL DE ARTĂ POPULARĂ
HANUL DOMNESC - SUCEAVA

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA MUZEELOR

APARE SUB ÎNGRIJIREA DIRECȚIEI MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR DIN C.S.C.A.
Redactor șef: LUCIAN ROSU

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția: Calea Victoriei nr. 120
București, sectorul 1.
telefon 13.98.17
Administrația: str. Brezoianu nr. 23—25
telefon 14.67.99

Coperta: JEAN EUGEN

COPERTA I
Ștefan Luchian — Dealul Hînganilor
COPERTA IV
Ștefan Luchian — Scrînciobul

Din expoziția comemorativă «Peisajul și compoziția de plein-air în opera lui Șt. Luchian», de la Muzeul de artă a R. S. România.

https://biblioteca-digitala.ro

DIPLOMELE DE ÎNNOBILARE ŞI ICONOGRAFIA LUI NICOLAUS OLAHUS

ANDREI KOVÁCS

Pe lîngă textul lor, diplomele de înnobilare ale lui Nicolaus Olahus au o deosebită valoare documentară şi prin prezentarea artistică. Scopul lucrării de faţă este introducerea ca documente iconografice referitoare la Nicolaus Olahus a diplomelor sale de înnobilare şi revizuirea — în lumina acestor documente — a reprezentărilor marelui umanist.

Prima diplomă, emisă de Ferdinand I al Ungariei la 23 noiembrie 1548 la Bratislava, scrisă pe pergament, este decorată cu un şir de miniaturi marginale în partea stîngă şi superioară, iar în dreapta apare o ghirlandă vegetală [1]. Miniatura reprezentînd blazonul se găseşte în colţul superior din stînga al textului [2]. Chenarul imaginii se compune dintr-o ornamentaţie formată din elemente arhitectonice. Două coloane pe baze înalte susţin o cornişă dublă proeminentă, din care porneşte o arhivoltă, decorată cu două medalioane în linia colonetelor care susţin cornişa superioară. Accentul compoziţiei cade pe scutul tăiat (taillé) al blazonului pe care se suprapune o bandă albastră. În bandă se vede un inorog alb (pictat cu albastru deschis) fugind. Sus şi jos apar, pe un fond aurit, trei coline verzi, din care creşte cîte o creangă de laur. În partea dreaptă inferioară şi stînga superioară pe fond alb se găseşte cîte un trandafir cu cinci petale purpurii. Coiful de turnir cu vizieră este aşezat asupra scutului. Lambrechinul auriu-albastru şi argintiu-purpuriu este fixat cu o coroană regală din care se înalţă, în poziţie crescîndă, inorogul de pe bandă. Doi lei, ridicaţi pe picioarele din spate, cu capul încoronat şi cozile împletite susţin scutul [3].

Miniaturile din chenarul stîng reprezintă o galerie de regi şi regine, grupaţi după regulile heraldicii [4]. Fiecare imagine are un ancadrament arhitectonic: două coloane la margine susţin o arhitravă, pe care apare numele celor înfăţişaţi. Cadrul se deschide la un balconaş delimitat de un parapet şi de faldurile baldachinelor sau a perdelelor. Într-o măsură mai mare sau mai mică, el oferă privelişte unui peisaj deluros. Primele două miniaturi reprezintă doi domnitori şezînd pe tron, faţă în faţă, cu coroană şi mantie purpurie tivită cu hermelină, ţinînd în mîna

1. Mărimea: 60,4 × 81,5 cm; se găseşte la Budapesta, Magyar Országos Levéltár (Arhiva Naţională Maghiară), Arhiva familiei princiare Esterházy, repos. 2—3, fasc. K, nr. 162; descrie: Radocsay Dénes, *Österreichische Wappenbriefe des Spätgotik und Renaissance in Budapest*, Extras din Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, XVII 1964, fasc. 3—4, p. 96—101.
2. Mărimea aproximativă: 18,4 × 16 cm.
3. Descrierea în textul diplomei: «Scutum cuius medium monoceros albi coloris, in arcula obliqua coloris caesij a leua in dextram ceu exiliens, cauda moliter elata et intorta obtinet. In summa et ima eiusdem scuti parte, colore aurea, lauro viridi cum baccis ex colliculo idem viridi assurgente, angulis vero scuti dextro inferiore et leuo superiore, coloris albi, rosis duabus rubris obtinentibus; scuti latus utrumque claudunt duo leones colore fului coronati, iubati, ore hiante, lingua exerta et in pedes posteriores erecti, qui pedum anteriorum unguibus ceu cum digitis scutum praehensum tenent, caudis eorum sub ipso scuto decussatim cœuntibus. Supra scutum autem est galea aurea corona regia redimita et ex quae faciei obijcitur parte cancellata, quam torneamentalem uocant, tenys aureo et caesio colore uariegatis ob ipso cono utrinque laciniatim defluentibus, et supra coronam monocerotem eadem, quae in scuto est forma extante, quem admodum hec suis queque locis et coloribus in hijs nostri litteris mellus expressa cernuntur».
4. Mărimea lor aproximativă: 8 × 10 cm.

https://biblioteca-digitala.ro

1

2

3

Fig. 1. Matei Olah și familia sa (detaliu din Di ma de la 1548).
Fig. 2. Peisajul cu cetatea Landsee (?) (det din Diploma de la 1548).
Fig. 3. Ursula Olah și familia sa (detaliu Diploma de la 1548).
Fig. 4. Peisaj cu Nicoletum (?) (detaliu Diploma de la 1548).
Fig. 5. Helena Olah și Ladislau Olasz (det din Diploma de la 1548).
Fig. 6. Peisaj cu Nicoletum (?) (detaliu din Di ma de la 1548).
Fig. 7. Figura lui Nicolaus Olahus (detaliu Diploma de la 1548).

Fig. 8. Diploma de innobilare a lui Nicolaus Olahus din 1548.

4

5

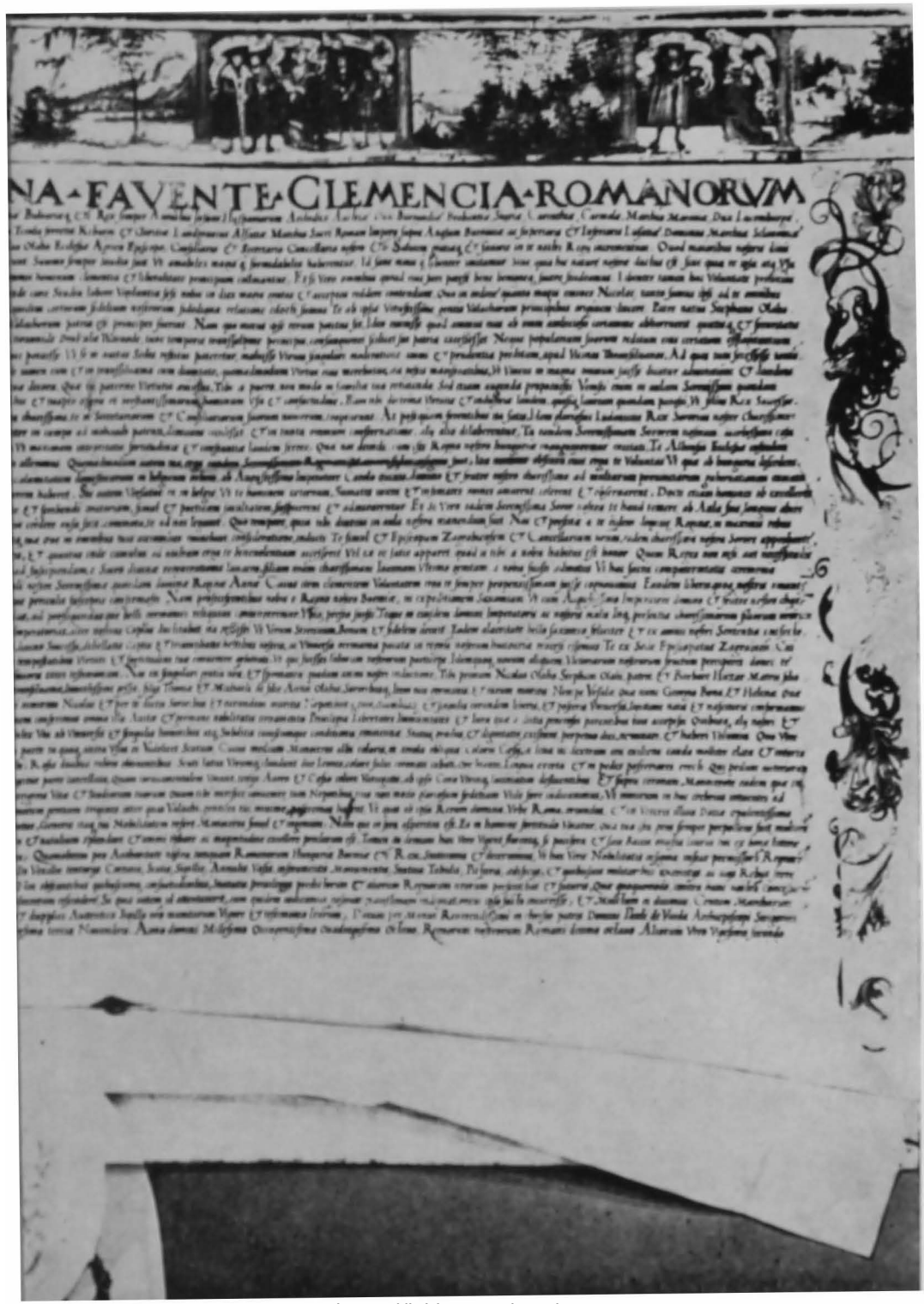
6

7

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



NA · FAVENTE · CLEMENCIA · ROMANORVM

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

dreaptă sceptrul. Inscripția de deasupra lor ne ușurează identificarea: Carol al V-lea, împăratul Germaniei și Vladislav al II-lea, regele Ungariei (CAROLUS V. IMPER) și (VLADISLAUS REX). Sub miniatura ce-l reprezintă pe Carol al V-lea sînt înfățișați Ludovic al II-lea, fiul lui Vladislav și regina Maria, soția lui Ludovic al II-lea (LUDOVICUS REX. MARIA. REGI.) Regele Romanilor, Ferdinand I, fratele lui Carol al V-lea și al Mariei cu soția sa Ana (fiica lui Vladislav) sînt reprezentați în miniatura următoare (FERDINANDUS. RO. REX. ANA. REGI). Pe imaginea următoare apar fiii lui Ferdinand, arhiducii Maximilian (viitorul împărat Maximilian al II-lea) și Ferdinand de Tirol (MAXIMILIANUS. FERDINANDUS.) Ultima miniatură o reprezintă pe Ioana, fiica lui Ferdinand (IOANNA). Chenarul din stînga se termină printr-un motiv vegetal compus din vrejuri și un frag stilizat.

În registrul superior, la dreapta miniaturii care-l reprezintă pe Vladislav al II-lea, apare din nou blazonul lui Olahus, cu inscripția R/EVERENDISSIMUS/ D/OMINUS/ NIC/OLAUS/ OLAH AGRIEN/SIS/. În loc de coif e figurat aici semnul demnității sale ecleziastice, infula episcopală. Această miniatură delimitează galeria regilor de galeria următoare, reprezentîndu-i pe membrii familiei lui Olahus. Miniaturile respective sînt de dimensiuni mai reduse decît cele anterioare [5].

În prima imagine din acest registru vedem figura îngenuncheată a episcopului, rugîndu-se în fața unui crucifix. El poartă veșminte bisericești și are așezate în față semnele demnității sale, infula și cîrja episcopală cu obișnuitul sudarium. În spatele său se vede marginea unei păduri, iar în spatele crucii se observă un peisaj deluros. Miniatura următoare înfățișează un grup de cinci persoane, îmbrăcate în haine nobiliare și așezate în semicerc: o femeie și un bărbat la stînga, iar pe partea opusă, ceva mai retrase, încă trei figuri: un tînăr fără barbă, o fată și un băiat. Filacterele de deasupra lor arată numele: ELIZABET. MATHEUS OLAH și THOMAS./AN/NA. MICHAEL. Este familia fratelui episcopului, Matei, soția sa Elizabeta și copiii Toma, Ana și Mihail. Imaginea următoare reprezintă un peisaj: un mal de rîu cu copaci, pe malul celălalt un șir de dealuri, dintre care unul este încoronat cu o cetate, unde se pot distinge zidurile exterioare, o clădire lungă articulată prin turnuri și cu un donjon în extremitatea dreaptă. În centrul scenei următoare se vede o femeie cu mîinile împreunate, la stînga-doi bărbați în mantii, iar în partea opusă doi tineri. După inscripții, sînt cumnații lui Nicolaus Olahus, Cristofor Chazar și Gheorghe Bona, primul și al doilea soț al Ursulei, sora lui Olahus, și fiii ei, Nicolae Chazar și Gheorghe Bona /CHRISTO/ /PHORUS/ CHAZAR /GEORGIUS/ BONA. URSULA OLAH. NICOLAUS CHAZAR GEORGIUS BONA/. În miniatura următoare, reprezentînd un peisaj, se vede pe primul plan panta unui deal acoperit cu copaci și tufișuri, în stînga se zăresc două clădiri, dintre care una cu turnuleț. În spate se vede linia unei văi, delimitată de un șir de dealuri. Cele două figuri care apar în miniatura următoare, după mărturia filacterelor îi reprezintă pe Ladislau Olasz, cumnatul lui Olahus, și soția sa, Elena, sora episcopului /[LADIS] LAVS OLAS[Z]. HELENA OLAH/.

În ultimul peisaj se observă și cîteva figuri omenești. În colțul sting se vede malul unui lac sau al unui bazin, iar în partea cealaltă niște copaci acoperă parțial o clădire. În spate se vede o altă clădire cu un portal semicircular, avînd metereze în partea superioară. La marginea lacului se observă două figuri fugind, în centru un grup de trei siluete, la dreapta două figuri și un cățel.

Chenarul din partea stîngă îl constituie o ghirlandă vegetală, tratată în culori vii.

Pe baza caracteristicilor stilistice, realizarea artistică a acestei decorații — de o bogăție excepțională, neîntîlnită pînă atunci printre diplomele de înnobilare — o putem atribui unui pictor vienez. Numele lui însă nu-l cunoaștem. Cercetările lui D. Radocsay [6] au demonstrat doar atît, că pictorul acestei diplome s-a format sub influența tradițiilor școlii dunărene, reprezentată la începutul secolului de Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer și Wolf Hubert. Din epoca executării diplomei cunoaștem numai un singur pictor vienez, Jakob Seiseneger; ținînd seama însă de considerentele stilistice, numele acestuia nu poate fi legat de al meșterului diplomei.

Miniaturile reprezintă în total douăzecișidouă de figuri. În timpul pictării diplomei trăiau încă șaisprezece din ele. Dintre cei reprezentați în galeria domnitorilor, nu mai erau în viață: Vladislau al II-lea, Ludovic al II-lea și regina Ana. Radocsay a demonstrat însă că reprezentările lui Vladislau, Carol al V-lea, Ludovic al II-lea, Ferdinand I și Ana se pot lega de prototipuri existente. Pe baza acestei afirmații putem presupune că aceste portrete sînt autentice, în ciuda neconcordanței timpului. În ceea ce privește portretele copiilor lui Ferdinand, ele corespund ca vîrstă, cu excepția celei reprezentînd-o pe Ioana. În timpul emiterii diplomei ea avea numai doi ani, iar imaginea o înfățișează ca tînără femeie.

Pe baza autenticității acestor reprezentări putem presupune că activitatea miniaturistului era legată de curtea din Viena. Numai acolo putea să aibă prilejul de a vedea portrete autentice ale domnitorilor decedați.

---

5. Mărimea lor aproximativă: 6 × 7,8 cm; 6 × 8,4 cm; 6 × 10,4 cm; 6 × 8,4 cm; 6 × 10,4 cm; 6 × 6,4 cm; 6 × 6 cm.

6. Radocsay, D, *op. cit.* p. 101.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre membrii familiei Olahus, în 1548 nu mai trăiau fratele său Matei și cumnatul său Cristofor Chazar. Dat fiind faptul că nici Elizabeta nu apare în documente (singura știre de care dispunem în legătură cu ea fiind această miniatură) considerăm foarte probabil că în anul 1548 nu era în viață nici ea. Restul familiei trăia la Viena, în preajma episcopului. Reprezentările lor pot fi deci autentice, dar din pricina lipsei unui material iconografic de confruntare, acest lucru nu poate fi demonstrat.

Cît privește peisajele — care au un rol însemnat în ritmarea compoziției și în contrabalansarea miniaturilor mai sumbre reprezentîndu-i pe membrii familiei lui Olahus — putem pune întrebarea, dacă ele au într-adevăr numai acest rol compozițional sau și o semnificație mai adîncă în legătură cu viața episcopului. Este ciudat că pictorul a ales tocmai asemenea peisaje pentru a înviora compoziția. Primele două le depășesc pe celelalte și ca mărime. Se pare că ultimele două peisaje reprezintă același grup de clădiri din spate și dinspre fațadă. Scena de gen din ultima imagine ne aduce aminte de locul de odihnă preferat al marelui umanist, vila sa Nicoletum din Viena, în cartierul Sfînta Margareta, spre Schönbrunn. Din testamentul [7] său reiese că

Fig. 9. Portretul lui Nicolaus Olahus (detaliu din Diploma de la 1558).

acest « tusculanum » era așezat în mijlocul unei grădini: se vorbește în document despre vii și livezi apartenente clădirii. Turnulețul din prima imagine ar putea indica locul capelei, care apare în documente și mai tîrziu [8]. Nu știm însă, dacă această casă a existat deja în 1548.

7. Merényi Lajos, *Oláh Miklós végrendelete* (Testamentul lui N. Olahus), Történelmi Tár (Magazin istoric), I, 1896, p. 140. « Domnum etiam et curiam illam aliam, quae est extra civitatem, ad Sanctam Margaritham, et Nicoletum denominatur, ac quam aliquot ante annos una cum hortis, vineis, agris, fenetis et aliis ad eam pertinentibus, simul etiam cum capella ibidem existente Dnae Lucretiae, consorti Dnis Ioannis Listii, Secretarii et Consiliarii Maj-tis Caes-ae et Regiae ipsiusque Dnae Lucretiae haeredibus ac posteritatibus emi, ac et proprijs manibus meis una cum litteris emptionaliter dedi, donavi ac de facto contuli, ita et in eodem statu nunc quoque relinquo, sicuti antea dedi, ordinavi, constitui et disposui ».

8. Szerémi, Emlékek a Majthényi, kesseleőköi és berencsi Majthényi bárok és urak családi levéltárából (1451—1728), (Monumente diplomatice din arhiva familială a baronilor și domnilor Majthényi din Majthény, Kesseleőkeő și Berencs), Történelmi Tár (Magazin istoric) II—1897, Testamentul lui Ioan Lisrthy, p. 42, 45, 47.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 10. Prima pagină din Diploma de înnobilare a lui Nicolaus Olahus de la 1558.

https://biblioteca-digitala.ro

Cetatea din primul peisaj seamănă foarte mult prin cadrul geografic, prin dispoziția identică a edificiilor și prin formele curioase ale donjonului cu două gravuri, datînd din secolul al XVII-lea, reprezentînd cetatea Landsee[9] (Lanser, Lánzsér) din Austria. Cetatea din apropierea Vienei a fost achiziționată de Olahus în anul 1553. Cu această presupusă identificare termenul post quem al pictării diplomei ar fi acest an. Presupunerea ni se pare motivată și prin reprezentarea anacronică a arhiducesei Joana de Habsburg. Pictarea mai tîrzie a diplomei este un caz obișnuit deoarece se făcea pe cheltuiala privilegiatului și nu neapărat de către miniaturistul cancelariei emitente.

Care este conținutul iconografic al acestor miniaturi? În ceea ce privește domnitorii, e clar că ele ilustrează cariera lui Olahus, care și-a început ascensiunea la curtea lui Vladislau al II-lea, iar în timpul lui Ludovic al II-lea a devenit secretar al regelui și al reginei Maria, numită după Mohács regentă a Țărilor de Jos de către fratele său Carol al V-lea. Olahus o însoțește la Bruxelles, devine reprezentant al lui Ferdinand I pe lîngă Carol al V-lea, apoi, intercindu-se la Viena, devine secretar, pe urmă conducător al cancelariei lui Ferdinand I, episcop de Zagreb, tezaurar și regent, episcop de Eger. Îi însoțește pe arhiducii Maximilian și Ferdinand în războiul Schmalkaldic, o botează pe arhiducesa Johanna[10].

Beneficiarul titular Olahus, fiind cleric, prerogativele nobiliare donate se transmit descendenților fraților săi. Astfel putem explica prezența într-un număr atît de mare a membrilor familiei sale.

Miniaturile diplomei aruncă o lumină și asupra felului și condițiilor de viață ale lui Olahus însuși și ale familiei sale.

Diploma a doua, în care i se conferă lui Olahus titlul de baron al Imperiului Romano-German, a fost emisă la 17 aprilie 1558 de Ferdinand I la Viena[11]. Ea este redactată în forma unei cărți. Textul începe pe versoul primei foi. Înainte de a trece la descrierea decorului miniat al acestei fețe, trebuie să spunem cîteva cuvinte și despre prezentarea grafică a textului. În această privință diploma reprezintă o adevărată colecție a diferitelor tipuri de litere folosite în secolul al XVI-lea: de la caracterele gotice tîrzii, pînă la literele de tip antiqua, ba chiar unele cu trăsăturile caligrafiei din perioada barocului; găsim deci aci oglindirea diferitelor școli de caligrafie din secolul respectiv. Prin prelucrarea individuală a caracterelor grafice și prin unele asemănări evidente, se pare că redactarea diplomei poate fi atribuită celui mai renumit caligraf al cancelariei vieneze, Gheorghe Bocskay, care își începea activitatea în slujba cancelariei regale, tocmai la acea epocă[12].

Ornamentația bogată include textul, ca un chenar. În aceeași linie cu inițiala numelui împăratului este așezat blazonul lui Olahus, inclus într-un cadru decorat cu meandre roșii pe fond auriu. Cu toate că în textul diplomei descrierea blazonului este identică[13] cu cea din prima diplomă, observăm unele greșeli în pictarea lui. Astfel în loc de scut tăiat, scutul este împărțit cu argint (pictat cu albastru deschis) — pe flancul drept sub bandă și pe flancul stîng deasupra benzii. Pe acest fond este pictat cîte un trandafir cu șase petale purpurii.

Textul și blazonul sînt încadrate de un chenar miniat. Reprezentările din registrul superior și inferior sînt pictate pe un fond destul de rece, decorat cu ornamentație liniară argintie. Bordurile laterale au un fond ocru, mai cald, decorat cu romburi aurii. Ornamentația figurală se compune din motive vegetale naturale sau stilizate și dă impresia unei grădini cu flori; unele

---

9. Merényi Lajos, Bubics Zsigmond, *Herczeg Esterházy Pál nádor* (Prințul Paul Esterházy palatinul), (1635—1713) Budapest 1895, repr. p. 45, 58, text. p. 57—58.
10. Radocsay, D. *op. cit.* p. 106.
11. Mărimea: 39 × 31,2 cm; se găsește la Budapesta, Magyar Országos Levéltár, Arhiva familiei Esterházy, vol. 2—3, fasc. K, m, 163, descrie Radocsay, D. op. cit. p. 101, 106; Jakó Zsigmond, *Nicolaus Olahus a művészetpártoló*, (N. Olahus, ocrotitor al artelor) Korunk, 1968, p. 203.
12. Czakó Elemér, *Bocskay György betűi*, (Literele lui Bocskay György), *Magyar Iparművészet* (Artele aplicate maghiare), V—1902, p. 73—76; Jakó Zs. op. cit. p. 204.
13. Descrierea în textul diplomei:
« Scutum cuius medium monoceros albi coloris, in arcula obliqua coloris caesii a leus in dextram ceu exiliens, cauda molliter elata et intorta obtinet in summa et ima eiusdem scuti parte, colore cereo, lauro viridi cum baccis ex colliculo idem viridi assurgente, Angulis vero scuti dextro inferiore et leuo superiore, coloris albi rosis duabus rubris obtinentibus. Scuti latus utrumque claudunt duo leones, colore fului coronati, iubati, ore hiante, lingua exerta et in pedes posteriores erecti, qui pedum anteriorum unguibus ceu cum digitis scutum praehensum tenent, caudis eorum sub ipso scuto decussatim coeuntibus. Supra scutum autem est galea aurea corona regia redimita et ea quae faciei oblicitur parte cancellata, quam tornamentalem vocant, teniis aureo et caesio colore, variegatis, ab ipso cono utrinque laciniatim defluentibus, et supra coronam monocerotem eadem, quae in scuto est forma extante quem admodum haec suis quaeque locis et coloribus in his litteris, melius expressa cernuntur ».

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 11. Nicolaus Olahus, gravură în cupru de Hans Seebald Lautensack.

Fig. 12. Figura lui Nicolaus Olahus după gravura lui Lautensack.

Fig. 13. Nicolaus Olahus, relief de pe placa funerară.

Fig. 14. Nicolaus Olahus, litografie — 1859.

https://biblioteca-digitala.ro

dintre ele cresc din vase de stil Renaştere, altele sînt libere, la multe apărînd frunza laurului heraldic al lui Olahus. Această vegetaţie bogată este animată de păsări, fluturi, insecte şi figuri simbolice.

Pe latura stîngă apare pasărea phoenix ridicîndu-se din flăcări. Tot aci apare trandafirul heraldic al episcopului pe o creangă de laur.

În colţul stîng al registrului inferior se vede blazonul lui Olahus, ţinut de doi lei, pictaţi cu trăsături nervoase. Scutul este pictat invers. Pictorul timbrează scutul cu un crucifix surmontat de mitra arhiepiscopală. Sub scut se vede o monogramă compusă din literele H, G şi B, cu data de 1560.

În dreapta blazonului este înfăţişată figura lui Olahus, prezentată din profil, în aceeaşi poziţie ca şi pe prima diplomă; arhiepiscopul este îmbrăcat în alb, tunicella şi mantella purpurie, ţinînd între mîinile împreunate cîrja arhiepiscopală şi ridicîndu-şi capul spre o cruce de procesiune cu patru noduri. Lîngă cruce se observă şi o pălărie arhiepiscopală purpurie. Barba încadrează faţa marcantă a prelatului, iar pe părul cenuşiu se vede tăietura circulară a tonsurii.

Pe la mijlocul registrului inferior vedem simbolul bisericii, pelicanul hrănindu-şi puii cu propriul sînge, într-un cuib de lauri.

În colţul din dreapta al acestui registru găsim şi unicornul din blazonul lui Olahus.

Pictorul HGB (sau HCB), care a pictat miniaturile la doi ani după emiterea diplomei, nu ne este cunoscut. Trăsăturile caracteristice ale concepţiei sale decorative, măiestria în utilizarea culorilor, elementele fantastice şi reale cu care presară compoziţia, persistenţa unor trăsături gotice tîrzii şi în acelaşi timp folosirea în mare măsură a motivelor Renaşterii, arată că avem de-a face cu un meşter de seamă al şcolii de miniaturi vieneze [14]. Faptul că nici unul dintre cele două blazoane nu este pictat conform regulilor heraldice şi mai ales inversarea scutului din blazonul inferior, demonstrează că autorul nu era în slujba cancelariei emitente. Afirmaţia se întăreşte şi prin neconcordanţa datei emiterii şi a pictării. Nu poate să fie vorba nici despre o lărgire în acest sens al blazonului, descrierea lui în diplomă fiind identică. Demnitatea eclezialstică se exprimă numai prin ornamentele exterioare ale blazonului. Faptul că pe gravurile reprezentîndu-l pe Nicolaus Olahus apare în anii 1558, 1560 şi 1561 blazonul în forma iniţială este şi el un argument în plus că este vorba despre o pictare greşită a blazonului.

Decorul diplomei îl reprezintă pe Olahus înconjurat de simbolurile bisericii, al cărei demnitar e şi de cele ale blazonului său. Explicaţia acestora din urmă se dă de altfel şi în textul diplomei cu prilejul descrierii blazonului.

Pe baza celor prezentate mai sus apare limpede că imaginile care-l reprezintă pe Olahus sînt izvoare iconografice contemporane. Rămîne de văzut, pe baza confruntării cu reprezentările autentice cunoscute ale lui Olahus, dacă aceste imagini redau sau nu, în mod veridic, trăsăturile sale.

În lucrarea sa despre iconografia lui Olahus, György Rózsa [15] consideră drept autentice şi prototipuri ale reprezentărilor ulterioare, două: prima este gravura în cupru a lui Hans Seebald Lautensack, datată în anul 1558; acesta îl prezintă pe arhiepiscop în bust, văzut din faţă; celălalt document autentic iconografic este relieful de pe placa funerară a lui Olahus, care îi prezintă figura în întregime. Reprezentarea din urmă pare a fi puţin idealizată [16]. Cele două reprezentări se datează la vîrsta de 65, respectiv la 75 de ani. La data pictării diplomelor prelatul avea 55, respectiv 67 de ani.

Gravura lui Lautensack ne înfăţişează un bărbat cu o faţă ovală puternic brăzdată, cu nas coroiat, orbite adînci, mustaţă şi barbă neagră presărată cu fire albe. În privinţa trăsăturilor feţei, gravura se aseamănă mai mult cu miniatura de pe diploma din 1548. Pe miniatura a doua nasul este mai scurt şi lipsesc ridurile feţei, probabil din cauza tehnicii şi a dimensiunilor reduse. Această miniatură prezintă o mai mare asemănare cu relieful funerar. Meşterul H.G.B. n-a văzut diploma din 1548, fapt care se demonstrează şi prin pictarea greşită a blazoanelor. Asemănarea compoziţiilor reprezentîndu-l pe Olahus se datoreşte probabil indicaţiilor date de Olahus însuşi.

---

14. v. Radocsay, D. *op. cit.* p. 106.
15. Oláh Miklós legrégibb arcképe (Járt-e Hans Seebald Lautensack Magyarországon?), *Magyar Könyvszemle* (Revista de bibliologie), LXXVI—1960, p. 422—428. (Cel mai vechi portret al lui N. Olahus a fost oare Hans Seebald Lautensack în Ungaria?).
16. S. Gyárfás, Tihamér, *Oláh Miklós és Drugeth György siremlékei Nagy-Szombatban*, (Monumentele funerare ale lui N. Olahus şi Gh. Drugeth la Trnava), Archeológiai Ertesitö, (Revista de arheologie) 1890, p. 258—263.

https://biblioteca-digitala.ro

Deosebirile dintre cele două miniaturi nu ne autorizează însă să contestăm autenticitatea uneia sau alteia dintre ele.

Dintre reprezentările lui Olahus, diplomele au ajuns prin moştenire în arhiva familiei Esterházy şi n-au mai fost folosite ca reprezentări ale prelatului. Este mai interesant drumul parcurs ulterior de gravura lui Lautensack [17]. Clişeul a fost folosit de trei ori pentru ilustrarea cărţilor tipărite cu ajutorul material al lui Olahus. Din cauza uzării clişeului şi fiindcă în 1560 — cînd a fost folosit pentru ultima oară clişeul din 1558 — prelatul avea deja 67 de ani şi nu 65 cum apare pe inscripţie, imaginea a fost reinnoită prin xilogravura lui Donat Hübschmann, făcută cu mici diferenţe, dar la un nivel calitativ cu mult mai scăzut, datorită şi dezavantajelor tehnicii şi talentului mediocru al executorului. Şi acest clişeu a fost folosit de trei ori. Această gravură este folosită de obicei în lucrările referitoare la Olahus, ca ilustraţie.

Gravurile următoare, deşi se leagă de modele autentice, în privinţa asemănării se îndepărtează tot mai mult de ele.

În anul 1742, în cartea iezuitului Carol Péterfy, despre sinoadele bisericii romano-catolice din Ungaria, apare o gravură în cupru, executată după xilogravura lui Hübschmann. Gravorul necunoscut a reprodus şi monograma lui Hübschmann. În ediţia a doua din acelaşi an, apare o gravură în cupru, executată după acelaşi prototip, semnată de Jeremias Gottlieb Rugendas.

La începutul secolului al XIX-lea, gravorul Adam Ehrenreich a făcut portretul lui Olahus tot după tipul Lautensack-Hübschmann-Rugendas.

Acelaşi tip apare în poziţie inversată şi pe o litografie din 1859.

Paralel cu acestea apar şi reprezentări făcute din imaginaţie, fără modele autentice.

În colecţia de picturi a abaţiei benedictine din Pannonhalma (R.P. Ungară) se păstrează o compoziţie alegorică atribuită unui pictor aparţinînd atelierului lui Francesco Solimena, dar prelatul reprezentat nu se aseamănă cu Olahus.

Xilogravura apărută în 1856 în revista « Vasárnapi Ujság » nu are nici o asemănare cu reprezentările autentice ale lui Olahus [18].

Este foarte problematic tabloul păstrat în Trnava (R.S. Cehoslovacia), la fosta mănăstire a franciscanilor, reprezentîndu-l după mărturia inscripţiei din 1634, pe cardinalul Petru Pázmány. [19] Pictura poartă urmele unei restaurări din secolul al XIX-lea, iar în colţul superior din dreapta apare într-o formă greşită, dar totuşi identificabilă, blazonul baronal al lui Olahus, în locul penelor de struţ ale blazonului Pázmány de Pásztó. O cercetare efectuată la faţa locului ar putea demonstra dacă avem de-a face cu o suprapictare a unui portret mai vechi al lui Olahus sau restauratorul a copiat din neştiinţă blazonul lui Olahus pe pictura înfăţişîndu-l pe Pázmány. La fel ca şi acesta din urmă, în secolul al XVII-lea, în timpul arhiepiscopatului său, Olahus a fost unul dintre patronii mănăstirii, despre care aminteşte şi în testament [20].

Prelucrarea — din punct de vedere iconografic — a diplomelor lui Olahus, pe lîngă faptul că pune la dispoziţia istoriografiei noi reprezentări autentice ale marelui umanist, lărgeşte cunoştinţele noastre cu privire la mecenatul, gustul artistic al lui Olahus, trăsături care nu pot lipsi din înfăţişarea unui înalt demnitar eclesiastic din epoca Renaşterii.

ANEXA

Lista reprezentărilor autentice ale lui Nicolaus Olahus.

1. — Miniatură. Mărimea 7,6 × 6 cm. După 1548 (1553?). Pictor vienez necunoscut, *Diplomă de înnobilare*, Budapesta, Magyar Országos Levéltár, (Arhiva Naţională Maghiară), Arhiva familiei princiare Esterházy, repos. 2—3, fasc. K, nr. 162.

2. Gravură în cupru. Mărimea 11,7 × 8,5 cm. Inscripţii TU ES SPES REFUGIUM ET PROTECTOR MEUS DNE DEUS; EFFIGIES R: D: NICOLAI OLAHI ARCHIEPI:

---

[17] v. **Rózsa, Gy.** *op. cit.*

[18] **Idem.**

[19] **Vayer Lajos,** *Pázmány Péter ikonográfiája,* **(Iconografia lui P. Pázmány), Századok (Secole) LXIX—1935, p. 299—301; Görösdonyi Vargha Zoltán,** *Egy-két szó Pázmány Péter ikonográfiájához,* **(Cîteva cuvinte privind iconografia lui P. Pázmány, Századok LXIX—1935, p. 508).**

[20] **Merényi Lajos,** *Oláh Miklós végrendelete,* **p. 144.**

https://biblioteca-digitala.ro

ET COMITIS PERPETUI STRIGONIEN: PRIMATIS LEGATI NATI, AC SUMMI SECRETARII, ET CANCELLARII REGII IN HUNGARIA ETC ANNO AETATIS SUAE LXV.
Deasupra blazonului: INSIGNIA EIUSDEM DOMINI STRIGONIENSIS.
Semnat: H/ans/ S /cebald/ L /autensack/.
A apărut: a) Missa evangelica quid sit...per D. Joannem Faber, Viena, 1558;
b) B.V.M.[21] nr. 447;
c) B.V.M. nr. 474;

3. — Miniatură: Mărimea: cca. 7,6 × 7,6 cm. 1560. Semnat cu monograma H.G.B. *Diplomă de înnobilare*, Budapesta, Magyar Országos Levélt r — Arhiva familiei princiare Esterhazy, repos. 2—3, fasc. K, nr. 163.

4. — Xilogravură. Mărimea 11,7 × 8,7 cm. După gravura lui Lautensack. Inscripţiile sînt aceleaşi cu diferenţa că la titulatură s-a adăugat abreviaţia « EC »; Vîrsta « LXVII »; la inscripţia de mijloc s-a adăugat « EC 1560 ». Semnat la stînga blazonului cu monograma: D/onat/ H/übschmann/.
A apărut: a) B.V.M. nr. 473;
b) B.V.M. nr. 484;
c) TELEGDI M: Az kereszt:nységnec fondamentomiról; Viena, 1562. Singurul exemplar la Bibl. Univ. din Basel;

5. — Relieful de pe placa funerară. În catedrala din Trnava. Marmură roşcată. Mărimea: 263 × 133 cm. Inscripţia este scrisă pe plăci de bronz aşezate la laturile mai scurte ale epitafului. SEPULTURA REVERENDISS: ET ILLUSTRISS: IN CHRISTO PATRIS ET DOMINI DOM: NICOLAI OLAHI ARHIEPI STRIGONIEN, LOCIQ EIUSDE PERPET ET COTUS HONTEN COM: PRIMATIS HUNGARIAE LEGATI NATI, SUMMI ET SECRETAR CANCELLAR LOCUMTENENTIS ET CONSILLIARII PER HUNGARIAM, NECNO COMPATRIS DIVORUM FERDINANDI ET MAXIMILIANI IMPERATOR ROMANORUM ET HUNGARIAE REGUM-MORITUR ANN: DO: MDLXVIII DIE XVI IANUAR VIXIT ANN: LXXVII DIES V.
Sculptor necunoscut 1568.

6. — Gravură în cupru: Mărimea 11,8 × 8,7 cm. Gravorul necunoscut reproduce exact gravura lui Hübschmann, 1742. A apărut: Sacra concilia Ecclesiae Romano-Catholicae in regno Hungariae celebrata...Collegit. Illustravit. P. Carolus Péterfy e Societate Iesu pars prima... pars secunda...Posoni Typis Haeredum Royerianorum, Anno MDCCLII. Înaintea paginii a 39-a din partea a II-a.

7. — Gravură în cupru. Mărimea 12,6 × 9,5 cm. Dedesubt NICOLAUS III OLAHUS ARCH. EPISCOPUS STRIGONI Obijt. Rymaviae. XVI. Ianu Anno MDXVII. Semnat sub inscripţie: « J /eremias/ G /ottlieb/ Rugendas sc /ulpsit/ Posony ». A apărut: În ed. a II-a a cărţii lui Péterfy.
Imprimat: « Viennae Austriae typis Kaliwodianis. ANNO M.DCC. XLII. prostant Posonii Michaelem Kochberger Bibliop. » — partea a II-a înaintea paginii 39.

8. — Gravură în cupru. 1830. După desenul lui Wilhelm Gottfried Bauer a executat Adam Ehrenreich, pe baza tipului Lautensack — Hübschmann — Rugendas.

9. — Litografie. Mărimea 26,5 × 17 cm. Institutul litografic: « Lauffer és Stolp » Pesta 1859. A apărut: Török, J., Magyarország primása, Pest, 1859, între p. 8 şi 9.

РЕЗЮМЕ

В статье, с иконографической точки зрения, изучены грамоты жалования в дворяне Николауса Олахуса, выданные ему королем Венгрии Фердинандом I (первая — 23 ноября 1548 года, вторая 17 апреля 1558 г.). Обе грамоты украшены миниатюрами, изображающими Николауса Олахуса; это первые известные до сих пор изображения. Проводится всесторонний анализ миниатюр; в свете этих миниатюр вытекает вся проблема иконографии, представляющей Николауса Олахуса.

RÉSUMÉ

Les diplômes d'ennoblissement donnés à Nicolaus Olahus par Ferdinand I, roi d'Hongrie (le premier à 23 novembre 1548, le deuxième à 17 avril 1558) sont étudiés du point de vue iconographique. On trouve dans tous les deux des miniatures représentant Nicolaus Olahus et qui sont ses premières représentations connues jusqu'aujourd'hui. On fait une large analyse des miniatures et compte tenu, on a repris tout le problème de l'iconographie représentant Nicolaus Olahus.

[21] **Szabó Károly, – Hellebrant Arpád,** *Régi magyar könyvtár* **(Biblioteca veche maghiară — B.V.M.), Budapest, 1896, vol. III, tom. I.**

https://biblioteca-digitala.ro

DATE NOI DESPRE CULTURA MATERIALĂ MEDIEVALĂ URBANĂ DIN MOLDOVA

ALEXANDRU ANDRONIC

Medievistica noastră şi-a îmbogăţit în ultima vreme în mod simţitor domeniul cunoaşterii mai amănunţite a vieţii urbane din Moldova datorită unei permanente confruntări a surselor documentare interne şi externe cu numeroasele date arheologice, obţinute din abundenţă în urma cercetărilor efectuate la Suceava, Piatra Neamţ, Vaslui, Iaşi, Baia, Bîrlad, Roman şi Siret.

Astfel, pentru cunoaşterea vechimii aşezărilor de caracter urban din secolul al XIV-lea din Moldova, considerăm ca un bun cîştigat pentru actuala istoriografie precizările recente privind existenţa încă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea a unei liste locale de oraşe moldoveneşti [1]. Aceasta fiind cea mai veche informaţie scrisă despre oraşele medievale din Moldova, ar fi fost foarte normal ca specialiştii noştri să fi încercat a rezolva, pe baza datelor arheologice existente, problema atît de spinoasă a constituirii ca atare a oraşului medieval din Moldova.

Abundenţa documentelor de natură arheologică, intrate deja în circulaţia ştiinţifică în urma publicării numeroaselor rapoarte de săpături, ne permite a preciza că toţi acei care s-au ocupat, de altfel cu deosebită competenţă, de problema genezei oraşelor medievale din Moldova [2] şi Muntenia [3], au folosit cu precădere tocmai datele furnizate de arheologia medievală, iar concluziile la care au ajuns reprezintă, după părerea noastră, rezultatul unei aprofundări a problematicii respective, ceea ce infirmă din capul locului aserţiunea cercetătorului M.D. Matei că mecanismul intern al procesului îndelungat de constituire a aşezărilor urbane din Moldova ar fi fost doar intuit de cercetătorii preocupaţi a cunoaşte şi rezolva cît de cît această problemă [4].

Dovada că rezultatele unor cercetări din domeniul culturii materiale medievale urbane din Moldova au depăşit de mult faza intuirii ne-o oferă dezlegarea problemei genezei aşezării urbane feudale Iaşi, cu care prilej s-au documentat etapele de dezvoltare ale acestei aşezări medievale, subliniindu-se îndeosebi constatarea că aşezarea medievală urbană de la Iaşi a luat naştere dintr-o aşezare rurală, în virtutea unui îndelungat proces social-economic [5].

Pentru înţelegerea procesului îndelungat de transformare a aşezării rurale Iaşi într-o aşezare urbană, încă la începutul epocii feudale, de o importanţă deosebită au fost descoperirile de pe locul curţii domneşti din Iaşi, unde s-au identificat niveluri de locuire din perioada feudalismului timpuriu. Materialele arheologice descoperite la Iaşi, la curtea domnească, şi aparţinînd aşezării feudale timpurii sînt reprezentate mai ales prin ceramica de tip Hlincea II, datînd din secolele XI—XII, precum şi prin ceramică şi obiecte de os din secolul al XIII-lea.

Astfel, fragmentele ceramice descoperite în nivelul de locuire din secolele XI—XII aparţin unor vase lucrate la roata înceată de picior, dintr-o pastă cu nisip în compoziţie, de culoare brun roşcată sau cenuşie şi cu un decor caracterizat prin linii paralele, dese sau rare, mai mult sau mai puţin adîncite în pastă. Această ceramică îşi găseşte cele mai apropiate analogii în ceramica descoperită în Moldova în aşezările, datînd din perioada feudalismului timpuriu, de la Dăneşti [6], Hlincea [7] şi Răducăneni [8]. În plus, ceramica mai sus-amintită este asociată la curtea domnească şi cu un amnar de fier, foarte asemănător cu cel descoperit în aşezarea din secolele XI—XII de la Hlincea, corespunzînd fazei Hlincea II [9].

---

[1] Al. Andronic, *Oraşe moldovene în secolul al XIV-lea, în lumina celor mai vechi izvoare ruseşti*, în «Romanoslavica», Bucureşti, XI, 1965, p. 203 şi urm; C. C. Giurescu, *Tîrguri sau oraşe şi cetăţi moldovene*, Bucureşti, 1967.

[2] Al. Andronic, *La contribution des recherches archéologiques à l'histoire de la ville de Jassy*, în «Dacia», N.S., IX, 1965, p. 463 şi urm.

[3] Şt. Olteanu, *Cercetări cu privire la geneza oraşelor medievale din Ţara Romînească*, în «Studii,» XVI, 1963, nr. 6, p. 1255 şi urm.

[4] M. D. Matei, *Probleme de cultură orăşenească în Moldova medievală*, în „SCIV", 16, 1965, 3, p. 533.

[5] Al. Andronic, Eug. Neamţu şi M. Dinu, *Cercetările arheologice de la Curtea Domnească din Iaşi*, în «Arheologia Moldovei,» vol. V, 1967, p. 169 şi urm.

[6] M. Petrescu-Dîmboviţa şi Em. Zaharia, *Sondajul arheologic de la Dăneşti*, în «Materiale,» VIII, p. 54, fig. 11/4.

[7] *Santierul Hlincea-Iaşi*, în «SCIV», IV, 1953, 1–2, p. 316, şi urm. fig. 5/23.

[8] D. Gh. Teodor, *Săpăturile arheologice de la Răducăneni*, în «Materiale», VIII, p. 723, şi urm.

[9] *Santierul Hlincea-Iaşi*, în «SCIV», IV, 1953, 1–2, p. 312. şi urm. ; fig. 7/7.

https://biblioteca-digitala.ro

Nivelul de locuire din secolul al XIII-lea este documentat prin resturi de ceramică și de obiecte din corn. Fragmentele ceramice descoperite în acest nivel provin de la vase lucrate la roată, dintr-o pastă zgrunțuroasă, cu nisip și scoică pisată în compoziția ei, cu ardere neuniformă, de culoare cenușie și cu pete roșii sau cenușii-roz sau de culoare roz-gălbuie. Vasele au buza dreaptă și puțin evazată în afară.

Deosebită importanță prezintă descoperirea a patru împungătoare de corn de cerb care păstrează urme de prelucrare. După stadiul de prelucrare, de la tăiere și șlefuire pînă la finisare și ornamentare, aceste obiecte de corn reprezintă resturile unei activități meșteșugărești bine precizate, atestînd, după toate probabilitățile, existența unui atelier pentru prelucrarea cornului.

Astfel, două împungătoare, după operația de desprindere din cornul de cerb, au fost doar ascuțite puțin și șlefuite la vîrf, păstrînd la capătul opus numai urme de tăiere. Al treilea împungător, mai lung, a fost șlefuit în întregime, dîndu-i-se și o formă patrulateră la partea superioară. În fine, al patrulea împungător, după șlefuire și finisarea formei, a fost ornamentat cu un decor din puncte adîncite și linii incizate.

Împungătoare din corn, asemănătoare ca formă și ornament, au fost descoperite în așezările feudale timpurii din secolele X—XII nu numai în Moldova, ci și în Dobrogea. Astfel, decorul din puncte sau puncte în cercuri se întîlnește pe obiectele de os descoperite la Garvăn [10] sau la Dănești [11], dovedindu-se prelucrarea în această vreme a osului și cornului în unele așezări rurale. De asemenea sînt concludente și descoperirile din așezarea feudală timpurie de la Răducăneni, unde este atestată prelucrarea cornului de cerb [12], precum și din așezarea de la Prodana—Bîrlad, din secolele XII—XIII, unde s-a documentat prezența unui atelier pentru prelucrarea cornului [13].

În felul acesta, descoperirile de pe locul curții domnești de la Iași, atestînd existența unor niveluri de locuire din perioada feudalismului timpuriu, contemporane cu așezările feudale timpurii rurale de la Dănești, Hlincea, Răducăneni și Prodana-Bîrlad, dovedesc continuitatea de locuire în această parte a așezării feudale Iași tocmai acolo unde, datorită cercetărilor arheologice din ultima vreme, a fost identificat nucleul inițial al tîrgului feudal.

Incontestabil, aceste niveluri de locuire aparțin unei așezări cu caracter rural. De asemenea, resturile de cultură materială descoperite la Nicolina, Hlincea, Holboca, Dancu, Abator, Capul Rediului, Munteni și dealurile Copou și Breazu [14] prezintă la rîndul lor importante dovezi arheologice referitoare la existența în această vreme și a unor așezări rurale, situate în jurul viitorului tîrg feudal Iași, și care au gravitat din punct de vedere economic către centrul urban de mai tîrziu.

De asemenea, este importantă și constatarea, făcută în urma săpăturilor metodice de pe teritoriul orașului Iași, incluzînd și locul vechii curți domnești, că în așezarea medievală de la Iași, transformată în oraș dintr-o așezare rurală, nu s-a putut surprinde existența unei horodiști. Reprezintă oare această constatare un indiciu că orașele noastre medievale n-au cunoscut faza horodiște? Indiscutabil că nu. Pentru așezarea de la Iași, mecanismul constituirii din punct de vedere topografic al nucleului viitorului oraș medieval nu cunoaște această fază. La Iași lipsește o fortificație din pămînt și lemn, de tipul horodiște, care să fi precedat atît fortificația din piatră a Curții și Palatului Domnesc, cît și fortificația viitorului oraș.

În schimb, această fază preurbană a fost identificată recent pe teritoriul actualului oraș Suceava, unde a fost descoperit șanțul și valul de apărare al unei așezări datînd din prima jumătate a secolului al XIV-lea, mai precis dintr-o perioadă anterioară mutării capitalei Moldovei aici și a extinderii teritoriale a tîrgului feudal Suceava, proces care a avut loc către sfîrșitul secolului al XIV-lea și în prima jumătate a secolului al XV-lea. Descoperirea acestui șanț și val de apărare al unei așezări aflată între Calcaina și Mirăuți și care reprezintă sub raportul topografic și al documentelor arheologice o fază preurbană, constituie tocmai veriga de legătură atît de mult căutată de unii cercetători în ceea ce privește rezolvarea problemei referitoare la desfășurarea mecanismului intern al îndelungatului proces de constituire a orașelor medievale din Moldova [15]. Totodată se impune și semnalarea unei particularități a horodiștei de la Suceava, care, din punct de vedere topografic, nu coincide teritorial cu nucleul orașului feudal din secolele XIV—XV, acesta din urmă dezvoltîndu-se în faza imediat următoare, dincolo de limitele teritoriale ale horodiștei respective.

Această așezare existentă la Suceava, anterior construirii primelor fortificații de piatră de la Șcheia sau de la Cetatea de Scaun, sau chiar a fortificațiilor de pe teritoriul orașului medieval Su-

---

[10] I. Barnea, *Meșteșugurile în așezarea feudală de la Garvăn (sec. X-XII)* în «SCIV,» VI, 1955, 1—2, p. 110—113, fig. 6/1,9; Idem, *Byzance, Kiev et l'Orient sur le Bas-Danube du X-e siècle*, în «Nouvelles Etudes d'Histoire», București, 1955, p. 169, și urm., fig. 4/4; idem în «Dinogeția,» București, 1967, p. 84—95, fig. 44—48.

[11] M. Petrescu-Dîmbovița și Em. Zaharia, *op. cit.*, p. 56, fig. 9/2.

[12] D. Gh. Teodor, *op. cit.*, p. 786, fig. 5/7.

[13] D. Gh. Teodor, V. Palade și E. Papușoi, *Santierul arheologic Prodana-Bîrlad*, (în manuscris).

[14] N. Zaharia, *Recunoașteri arheologice executate de colectivul Muzeului de Antichități din Iași în 1953, în cuprinsul Moldovei*, în «SCIV,» VI, 1955, 1—2, p. 287; Idem, *Cercetări de suprafață efectuate în Moldova în cursul anului 1954*, în «SCIV», VI, 1953, 3—4 p., 898—899.

[15] Încă din 1951, I. Nestor a atras atenția asupra importanței locului situat între Cetatea de Scaun, vechea curte domnească și biserica Mirăuți, unde s-a efectuat atunci un sondaj, deoarece aici ar fi trebuit să apară, «*neapărat, urme serioase de construcții în cazul în care vechiul oraș s-ar fi întins în această regiune*». Cf. «SCIV», III, 1952, p. 431.

https://biblioteca-digitala.ro

ceava, trebuie să fi fost de tipul acelor aşezări care sînt numite în documentele latine *forum* sau în cele slavone *torg*. În felul acesta se clarifică într-o mare măsură cunoaşterea etapelor de evoluţie ale aşezărilor de caracter urban din Moldova a căror nomenclatură medievală este cît se poate de elocventă: *forum-oppidum-civitas*, corespunzînd în actele slavone denumirilor de: *torg-misto-gorod*.

Astfel, socotim absolut necesar să modificăm tabloul prezentat recent privind fazele iniţiale ale procesului formării oraşului medieval moldovenesc [16], în sensul admiterii ipotezei că şi unele din oraşele noastre au cunoscut faza horodişte, ca fază preurbană.

Însă, este absolut necesar să facem rezerva cuvenită că această fază, dovedită deocamdată în aşezarea premuşatină Suceava, nu este obligatorie pentru toate aşezările de tip urban din Moldova, deoarece nu toate aşezările s-au constituit ca oraşe în aceeaşi vreme. Indiscutabil, se impune o cercetare foarte atentă şi o analiză gradată a tuturor elementelor furnizate de documentele arheologice, a căror confruntare cu datele izvoarelor scrise devine absolut obligatorie.

De aceea Moldova medievală va cunoaşte aşezări de caracter urban aparţinînd acestor trei tipuri: *forum*, *oppidum* şi *civitas*. A fost deci un proces într-adevăr foarte îndelungat de constituire a oraşelor medievale, mecanismul său multiplu şi variat se cere a fi diferenţiat în funcţie de cercetarea arheologică, care, la rîndul ei, se impune a fi extrem de riguroasă şi perseverentă.

Nu este lipsit de interes ca în stadiul actual al cercetărilor să încercăm o primă clasificare a centrelor urbane medievale moldoveneşti pornind de la constatările mai sus expuse.

Dintre oraşele moldoveneşti existente în secolul al XIV-lea unele provin din centre urbane puternic dezvoltate încă din epoca romano-bizantină şi feudală timpurie, ca Cetatea Albă şi Chilia.

Altele se constituie ca oraşe din aşezări fortificate de tipul horodiştilor încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea, aşa cum ne apare Suceava, centru deosebit de important, aflat în strînsă legătură cu procesul de unificare şi închegare a statului feudal de sine stătător al Moldovei. Centrele urbane ca Suceava şi fostele capitale ale Moldovei, Baia şi Siret, trebuie să fi cunoscut faza *forum* sau *torg* în prima jumătate a secolului al XIV-lea, deoarece în a doua jumătate a secolului al XIV-lea ele sînt numite *oppidum* şi *civitas* în documentele latine, sau *misto* şi *gorod* în documentele slavone.

În situaţia de *oppidum* trebuie să fi fost şi tîrgul Hotin, care împreună cu cetatea respectivă şi cu celelalte cetăţi ale Ţării Şepeniţului, Ţeţina şi Hmielov au intrat în componenţa statului feudal moldovenesc independent pe la mijlocul sec. al XIV-lea [17].

În faza *forum* şi *torg* se aflau în a doua jumătate a sec. al XIV-lea oraşele Iaşi, Roman, Tîrgul Neamţ şi Piatra lui Crăciun. Celelalte oraşe moldoveneşti menţionate în documentele interne din prima jumătate a sec. al XV-lea au cunoscut şi ele iniţial faza *forum* sau *torg* devenind centre urbane puternice în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Spre sfîrşitul sec. al XIV-lea şi în prima jumătate a sec. al XV-lea, procesul de urbanizare a oraşelor din Moldova cunoaşte în unele centre întîrzieri, iar în altele o accelerare în funcţie de factorii social-economic şi politic. Din acest punct de vedere prezintă un deosebit interes concluziile la care s-a ajuns în cercetarea comparativă a oraşelor medievale Suceava şi Iaşi, constatîndu-se un paralelism frapant însă variat ca intensitate, iar în ceea ce priveşte desfăşurarea în timp şi un decalaj de aproape o jumătate de secol în favoarea Sucevei, capitala Moldovei la acea vreme.

În încheiere, se cuvine să subliniem că viaţa orăşenească din Moldova medievală a cunoscut etape, ajungînd în sec. al XV-lea la apogeul dezvoltării sale. Ea constituie o mărturie vie a activităţii de zi cu zi a făuritorilor de bunuri materiale, adevăraţii făuritori ai istoriei. Dovada cea mai concludentă o reprezintă întreaga bogăţie de material arheologic şi istoric, păstrat de veacuri, subliniind mai pregnant ca orice, creaţia originală a poporului nostru, care n-a trăit izolat de restul lumii civilizate.

РЕЗЮМЕ

За последнее время, обработка данных документов и тех, которые были получены вследствие археологических раскопок, привела к выяснению многих вопросов относительно генезиса первых городских поселений в Молдове.

Были установлены этапы их эволюции, а также и существование в некоторых поселениях фазы — городище, предшествующей городской.

RÉSUMÉ

Dans les derniers temps la corroboration des dates obtenues des documents avec celles fournies par les fouilles archéologiques ont abouti à l'éclaircissement de beaucoup de problèmes concernant la genèse des premiers établissements urbains de la Moldavie.

On a clarifié de même leurs étapes d'évolution, aussi que l'existence d'une phase préurbaine pour certains sites.

---

[16] M. D. Matei, *Op. cit.* p. 533 şi urm.

[17] Al. Andronic, *Oraşe medievale în sec. al XIV-lea, în lumina celor mai vechi izvoare ruseşti*, p. 214–215.

https://biblioteca-digitala.ro

AȘEZĂRI DE OLARI PE VALEA OLTEȚULUI

SILVIA ZDERCIUC,
MIHAIL BUTOI,
GHEORGHE MIHAI

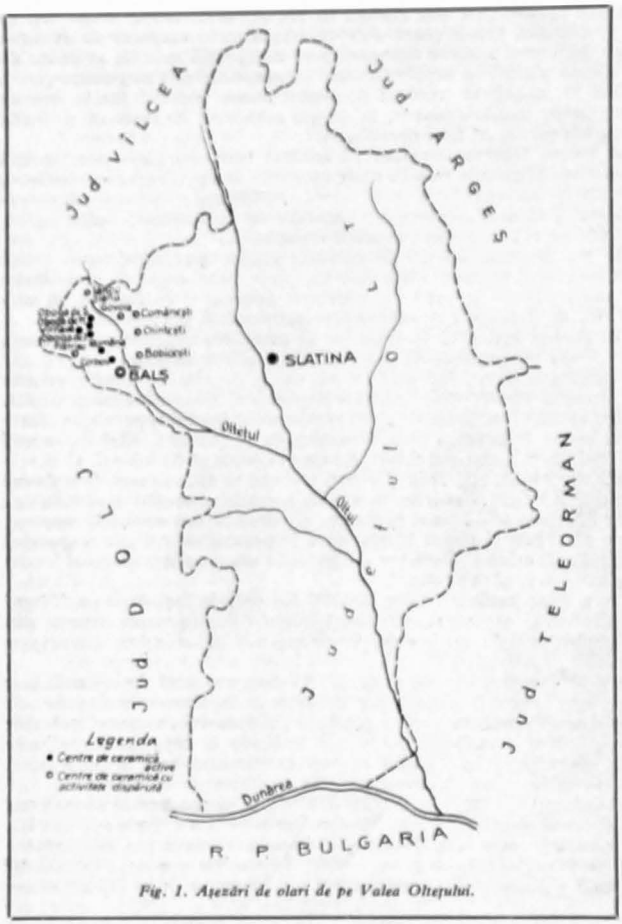


Fig. 1. Așezări de olari de pe Valea Olțului.

În apropiere de orașul Balș, se găsește un grup de sate, situate de-a lungul Olțului, care au practicat sau mai practică și astăzi meșteșugul olăritului: Chintești, Govora, Comănești și Bobicești pe malul stîng, Corbeni, Rom na, Pietriș, Oboga de jos, Oboga de mijloc cu cătunul Vîrnava, Oboga de sus și Iancu Jianu pe malul drept. Literatura de specialitate le cunoaște parțial și le consemnează produsele sub denumirea de ceramică de Oboga [1].

Satele de olari de pe Valea Olțului sînt așezări vechi, menționate în numeroase documente încă din secolul al XVI-lea. Atestările documentare ale olăritului ne parvin abia din sec. XIX, deși formele și decorul ceramicii de pe Olteț au origini mult mai îndepărtate, amintindu-ne de culturile neolitice.

Așezate într-o zonă colinară, ocupația principală a locuitorilor este agricultura, așa cum ne este transmisă de cel mai vechi recensămînt cunoscut cu privire la ocupațiile locuitorilor din această

[1] B. Slătineanu, *Ceramica Românească*, București, 1958, p. 100–101; Barbu Slătineanu, Paul H. Stahl, Paul Petrescu, *Arta populară în R.P.R.*, *Ceramica*, București, ESPLA, 1958; T. Bănățeanu, *Ceramica populară românească* în «Arta Plastică», nr. 3, 1955; Paul Stahl și Paul Petrescu, *Ceramica țărănească din Oltenia*, în «Arta Plastică» nr. 1, 1957; Paul Petrescu, Elena Secoșan, *Arta populară, Îndreptar metodic*, București 1966, p. 151–152, Barbu Slătineanu, Paul Petrescu și Paul Stahl, *Manual de ceramică populară*, Edit. de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1958, p. 90–91.

https://biblioteca-digitala.ro

zonă [3], confirmată şi de datele statistice cuprinse în dicţionarul geografic al lui Locusteanu din 1889 [3]. Din punct de vedere etnografic, aşezările de pe Valea Olteţului se încadrează în zona Romanaţi.

Olăritul constituie meşteşugul cel mai dezvoltat, alături de numeroase alte meşteşuguri practicate în regiune — cojocăritul, fierăritul, împletiturile de nuiele şi papură etc.

Grupul de sate de olari de pe Valea Olteţului formează unul din cele mai importante centre de ceramică din ţara noastră, relevîndu-se atît prin bogăţia formelor şi a compoziţiei ornamentale, cît şi prin cea a cromaticii sale. Prin măiestria lor, cei aproape 150 olari cîţi mai lucrează în Corbeni, Romîna, Oboga de jos, de mijloc şi de sus, aduc un aport important la creşterea valorii artistice a ceramicii româneşti.

Cu toate trăsăturile sale particulare, ceramica de pe Olteţ prezintă şi similitudini cu numeroase centre de ceramică din ţara noastră, încadrîndu-se astfel specificului ceramicii româneşti.

Lutul de oale — materia primă — este procurat din matca Olteţului, iar humele colorate, în parte, ca şi smalţul, din comerţ.

Prelucrarea lutului, modelarea vaselor, uneltele folosite, nu se deosebesc de tehnica ceramicii populare în general, cu excepţia unor termeni locali, de mai puţină importanţă.

Se lucrează ceramică smălţuită şi ceramică nesmălţuită. Exceptînd cazul a 2—3 olari de la Corbeni, formele de ceramică nesmălţuită sînt din ce în ce mai reduse, rezumîndu-se doar la cîteva forme de oale şi la jucării.

Categoriile ceramicii smălţuite sînt mai numeroase, fiecare formă avînd la rîndul ei mai multe variante. Se lucrează ulcioare, clondiraşe pentru băut ţuică şi vin, cofe, căni, oale (unele din ele denumite « lăscăriţe »), « taiere », străchini, castroane, « sacsii » (ghivece pentru flori), « ghivece » (forme de vase folosite pentru « ţăst »), ibrice, putinee pentru bătut untul, borcane speciale pentru vin, sfeşnice, talere, butoiaşe pentru ţuică, ploşti, tămîierniţe, jucării, figurine etc.

Motivele ornamentale geometrice, îndeosebi valul şi spirala, predomină. Alături de ele, motivele zoomorfe şi antropomorfe prezintă unul din caracterele specifice ale acestei ceramici, îndeosebi pentru Oboga de jos. Din ce în ce mai mult îşi face apariţia decorul floral, decor care aduce cu sine o varietate şi mai mare a nuanţelor cromatice.

Numeroasele tehnici de ornamentare utilizate dau o notă de varietate în plus diversităţii compoziţiilor ornamentale. Amintim pe cele mai frecvente — *relieful înalt*, folosit în special la decorarea urcioarelor de nuntă şi a vaselor de mare capacitate; decorarea cu « făchieşul », cu zimţarul sau zgîrieciul, cu degetul sau unghia, cu cornul (cea mai răspîndită tehnică de ornamentare, cu varianta ei, *jîrăvirea cu cornul*), cu pensula, prin ştampilare, cu paiul, cu titirezul, picate cu lingura etc.

Unităţile de măsură folosite sînt capul şi vasul, întîlnite şi în numeroase alte centre de ceramică din Oltenia şi Muntenia [4]. Capacitatea unui cuptor se măsoară după numărul de vase ce intră în el. Capacitatea obişnuită a unui cuptor este de 50 vase [5]. Într-un vas intră de exemplu, 16, 14, 10, 8 urcioare, într-un cap de vase — 1600, 1400, 1000, 800 de urcioare [6].

Satele de olari de pe Valea Olteţului cunosc mai multe moduri de desfacere a produselor. În trecut, cu căruţa, parcurgeau în etape satele spre tîrgurile de vară şi de toamnă, azi cu camionul se asociază 3—4 olari, desfăcîndu-şi marfa pe pieţe fixe. Uneori, olarii din Corbeni mai transportă cu coşuri, un număr restrîns de vase spre a le vinde săptămînal pe piaţa Balşului. Între cele două războaie mondiale, sînt semnalaţi negustorii de vase, ce cumpărau o cantitate mare de oale pe un preţ scăzut şi le revindeau la Slatina şi Craiova cu un cîştig important [7].

Producţia olarilor cunoaşte o activitate maximă în perioada tîrgurilor şi bîlciurilor tradiţionale (moşii de iarnă, vară, toamnă, bîlciurile din august, septembrie şi octombrie).

Cu mici excepţii, olarii, fie că aparţin de un sat, fie de altul frecventează aceleaşi tîrguri, pregătind vase anume, după cererea cumpărătorilor şi după anotimp.

Regiunile parcurse cuprind Oltenia, o bună parte din Muntenia, ajungînd uneori pînă în Dobrogea şi Moldova, în ultima vreme chiar şi în Transilvania.

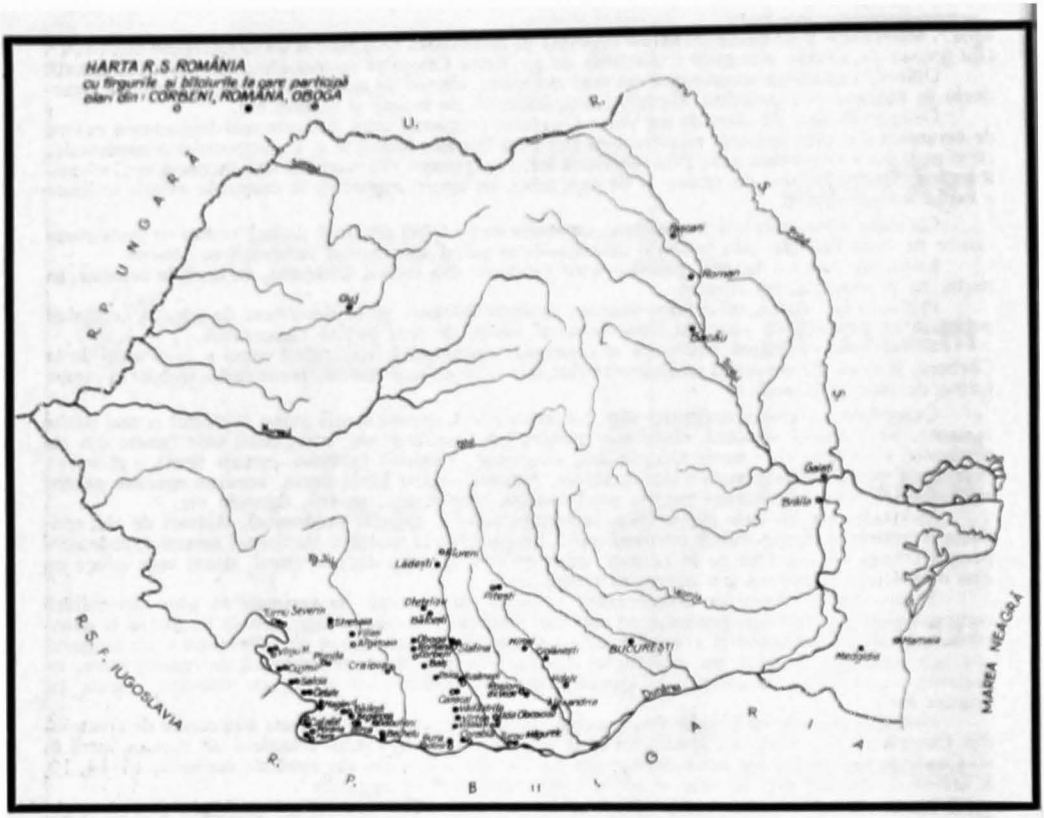
În trecut se semnalează cazuri cînd olarii de pe Olteţ treceau în Bulgaria la diferite tîrguri, de unde procurau adesea şi hume colorate [8].

Malul drept al Olteţului găzduieşte cele mai importante centre de olari, multe din ele cu activitate în floare. Prima aşezare de olari, la 3 km de Balş, este Corbeni, cel mai puternic centru de ceramică nesmălţuită din zonă. Pînă în anul 1925, a aparţinut împreună cu Romîna, de comuna Vîrtina [9], iar după această dată sînt alipite oraşului Balş [10].

---

[3] Manuscrisul nr. 384/385/1819. *Catagrafia satelor din plasa Oltul de jos şi Oltul de sus, jud. Romanaţi.*
[3] C. Locusteanu, *Dicţionarul geografic al jud. Romanaţi*, Bucureşti, 1889.
[4] Tancred Bănăţeanu, *Ceramica din Glăjeşa, reg. Craiova*, Bucureşti, 1965, p. 27–31.
[5] Informator, Murgăşan Marin, Romîna.
[6] Informator, Turcitu Dumitru, 42 ani, Romîna.
[7] Informator, Cîrstea Iancu, 64 ani, Romîna.
[8] Ibidem
[9] C. Locusteanu, *op. cit.*, p. 82 şi 215.
[10] Legea administrativă din 1925.

https://biblioteca-digitala.ro



Prima menţiune documentară a comunei Vîrtina o găsim în hrisovul voievodului Pătru din anul 1564 (7072) aprilie 18 [11], iar Corbenii apar cu denumire precisă de moşie, într-un document din 1596 (7104), 7 iulie, printre proprietăţile întărite de Mihai Viteazul, vestiţilor săi căpitani Radu, Preda şi Stroe Buzescu, proprietate întărită printr-un alt document şi în 1598 [12].

Din sec. al XVII-lea avem numeroase documente care ne informează despre Corbeni, ca moşie cu vad de moară pe apa Olteţului [13]. În a doua jumătate a sec. al XVII-lea, Corbenii aparţin de Mănăstirea Brîncoveni, situaţie ce va dura pînă la secularizare. Actele de danie şi de întărire a obligaţiilor faţă de mănăstire, date în 1644, 1676, 1698... 1861, sînt concludente [14].

Datele documentare privind meşteşugul olăritului la Corbeni ne sînt furnizate de un document din anul 1843, în care sînt menţionate numărul şi denumirea vaselor, pe care olarii din Corbeni erau obligaţi să le predea gratuit proprietarului moşiei, respectiv Mănăstirii Brîncoveni, fiindu-i necesare «*pentru praznicul ce se apropie*» [15].

Majoritatea olarilor de la Corbeni produc forme smălţuite şi nesmălţuite, asemănătoare cu cele de la Oboga şi Româna. O notă aparte o constituie obiceiul olarilor de la Corbeni ca vasele de mare capacitate să fie însemnate fie cu numele meşterului care le-a confecţionat, fie cu cele ale clientului. Mai fac excepţie 2—3 olari, care începînd de prin 1940, lucrează forme de ceramică nesmălţuită, asemănătoare cu cele de la Tg. Jiu, pe care în limbajul local le şi denumesc «oale de Tg-Jiu». «*Am început să facem astfel de vase, de cînd olarii de la Tg. Jiu nu mai vin cu căruţele de oale pe la noi*», ne informează meşterul olar Mitriţă Dumitru din Corbeni.

---

[11] Arhivele Statului Bucureşti, Condica mănăstirii Călui, ms. 722, f. 232.
[12] *Doc. privind Ist. Rom. veac XVI, T.R.*, Bucureşti) 1953, p. 216, 306.
[13] M-rea Călui (indicele cronologic 8) D.G.A.S., 1953.
[14] M-rea Brîncoveni (indicele cronologic D.G.A.S., Bucureşti, 1949.
[15] Arhivele Statului Bucureşti, M-stirea Brîncoveni, dos. 143/1843, şi f. 7, dos. 226/1846; Doc. privind Ec. T. Româneşti 1800—1850, vol. II, p. 840, şi p. 941.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2. Oală nesmălțuită, cu decorul specific »cotului« — Romdna (colecția Muzeului de artă populară al R. S. Romdnia), (foto Dan Grigorescu).

Fig. 3. Jucării antropomorfe-Oboga (colecția Muzeului de artă populară al R. S. Romdnia), (foto Dan Grigorescu).

Fig. 4. Strachină, comuna Iancu Jianu (colecția Muzeului de artă populară al R. S. Romdnia), (foto Dan Grigorescu).

Fig. 5. Figurină — Oboga de Jos (colecția Muzeului de artă populară al R. S. Romdnia), (foto Dan Grigorescu)

https://biblioteca-digitala.ro

Alături de formele de vase înrudite îndeaproape cu cele gorjene, olarii din Corbeni au mai transpus motivele ornamentale geometrice de Tg. Jiu şi pe forme specific locale: ibricul, clondirul, strachina, puşculiţa etc.

Materia primă din care se confecţionează acest gen de vase, spre deosebire de ceramica tradiţională, este un lut de calitate superioară, ce nu se mai scoate din matca Olteţului, ci de pe un deal numit « Chilia » de la adîncime de 12—15 m. Cromatica decorului, spre deosebire de cea a vaselor autohtone, scoate şi mai mult în evidenţă fondul cărămiziu al vaselor.

Astăzi în Corbeni mai lucrează 24 olari, faţă de cei aproape 60 ciţi lucrau în trecut. Alături de olarii autorizaţi, tradiţia locală a mai păstrat sub denumirea de « *ciorogari* », numele multor olari care lucrau clandestin.

Româna este situată în imediata apropiere a Corbenilor şi aparţine tot de oraşul Balş. Vechimea localităţii poate fi reconstituită tot pe baza documentului din 18 aprilie 1564, în care apare comuna Vîrtina, de care aparţinea. Spre deosebire de Corbeni şi Oboga, vechimea meşteşugului nu este consemnată de nici un document istoric. Formele vaselor, anumite motive ornamentale şi generaţiile de olari reconstituite, ne dau posibilitatea să afirmăm că vechimea meşteşugului e egală cu cea de la Corbeni şi Oboga.

Astăzi Româna deţine numărul cel mai mare de olari, care se ridică la 70, deşi tradiţia locală mai păstrează numele a peste 100 de olari din trecut.

La Româna întîlnim în special decorul geometric: valul denumit local «cotel» şi spirala constituie elementele ornamentale cele mai răspîndite. Combinate cu linii şerpuite, cu benzi de buline, aceste elemente simple redau o diversitate de compoziţii ornamentale, deosebind astfel pe un creator de celălalt. La definirea personalităţii artistice a fiecărui creator în parte contribuie, alături de diversitatea compoziţiilor ornamentale, şi nuanţele cromatice în care sînt realizate. Cele mai reuşite forme ale ceramicii smălţuite sînt străchinile, taierele şi ulciorăşele, cu puţine excepţii ibricele de nuntă cu decor reliefat.

Ceramica nesmălţuită lucrată aici se reduce la cîteva forme de oale. La eleganţa formei se adaugă simplitatea decorului realizat cu humă albă.

« Fluiericele », cum sînt denumite jucăriile, constituie un alt produs important al olarilor de la Româna. Ele sînt reprezentări de animale (cîini, cai) şi păsări (cocoşi, cuci, pupeze şi guguştiuci), talentul creatorului manifestîndu-se prin maniera în care este redat penajul păsărilor şi blana animalelor, precum şi prin expresivitatea mişcării capului.

În ultima vreme, sînt tot mai numeroase fluiericele în formă de urcioare şi sfeşnice. În mod obişnuit ele sînt angobate, iar petele de smalţ verde strălucitor scot şi mai mult în evidenţă albul angobei.

Oboga, cea mai puternică aşezare de olari de pe malul drept al Olteţului, are în componenţa sa 3 sate: Oboga de jos, Oboga de mijloc cu un cătun Vîrnava şi Oboga de sus, împărţire menţionată şi în sec. XIX [16] şi care se păstrează pînă în anul 1968, cînd comunei Oboga îi sînt adăugate localităţile Călui şi Gura Călui.[17]

Moşie a Buzeştilor în sec. XVI şi XVII [18], o vom întîlni pomenită în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, în aşezămîntul lui Matei Morânglavul şi al soţiei sale Maria, cînd alături de moşiile închinate schitului Şerbăneşti Vîlcea, se numără şi « *partea treia din moşia Oboga sud Romanaţi ce iaste partea mea (alături de alte moşii şi robi ţigani)* » [19].

Prima menţiune documentară a olăritului de la Oboga ne parvine din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, cînd meşteşugul olăritului era aşa de dezvoltat, încît autorităţile jud. Romanaţi erau obligate să caracterizeze astfel economia judeţului: « *. . . industria există în starea cea mai rudimentară, ea mărginindu-se la . . . olăria ce se crează la Oboga* » [20].

Dezvoltarea meşteşugului la Oboga, la începutul sec. XX, ne este confirmată şi prin participarea unui număr mare de olari, la concursul de olărie ţinut la Bucureşti în 1910 [21].

În Oboga, formată din 3 sate şi un cătun, mai lucrează azi doar vreo 60 olari, iar numărul lor este în descreştere.

Cel mai important din aceste 3 sate îl constituie Oboga de jos, care se evidenţiază atît prin calitatea artistică a produselor sale, cît şi prin folosirea cu precădere a decorului figurativ pe taiere, talere şi îndeosebi a reliefului înalt de pe ulcioarele de nuntă, categoria cea mai importantă şi interesantă a ceramicii de Oboga. Ulcioarele de nuntă lucrate la Oboga se deosebesc de cele obişnuite printr-un decor şi o cromatică mai bogată. Adesea ele capătă înfăţişări de păsări — barză sau găină cu puii aşezaţi în cuib, pelicani, raţe, de peşte, sau forma unor figurine antropomorfe, a căror asemănare cu figurinele preistorice este evidentă. Printre motivele decorative, şarpele este ornamentul cel mai des întîlnit. În seria motivelor decorative mai întîlnim şi alte reprezentări: broasca, leul etc. Pe unele ulcioare de nuntă, datînd din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, apar în mod frecvent 7 figuri omeneşti. Cromatica bogată subliniază caracterul festiv al ulcioarelor de nuntă.

---

[16] Indicatorul comunelor rurale după noua organizare a legii comunale, Bucureşti 1865, p. 79.
[17] Buletinul oficial al jud. Olt. 1968, p. 5.
[18] Arhivele Olteniei, Anul XV, ianuarie-iunie 1937, Însemnări pe marginea volumului *Monografia judeţului Romanaţi* de Şt. N. Ricman, dr. Fr. Iosif, V. Enescu, Paul Constantinescu, p. 186—187.
[19] Col. Mih. Seulescu nr. 56, Condica Pantelimonului, f. 193, şi V. publ. « Oltenia » Cartea F. nr. 2/15. I. 1940, p. 22.
[20] Expunerea situaţiei jud. Romanaţi, 1875, 1904, fila 4.
[21] Colecţai Muzeului de artă populară al R. S. România, inv. nr. c 411, 412, 240, 242, 207.

https://biblioteca-digitala.ro

O altă categorie importantă a ceramicii smălțuite, lucrată la Oboga, o constituie jucăriile. Alături de pușculițele de formă rotundă, cu decorul geometric al ulcioarelor transpus pe ele, olarii de la Oboga au modelat pușculițe în formă de: lei, câini, delfini, redate într-o cromatică cu predilecție de nuanțe închise: verde măsliniu, brun roșcat etc.

Fluierele, cele mai multe zoomorfe, reprezintă cerbi, căprioare, girafe, urși, câini de rasă etc. Smălțuite fildeșiu sau cărămiziu, petele neregulate de nuanțe închise scot și mai mult în evidență originalitatea lor.

Jucăriile antropomorfe sînt reprezentări de personaje femenine în costume de epocă (sec. al XVIII-lea) și completează varietatea acestei ramuri speciale a ceramicii populare.

Alături de chiupurile amforoidale cu gîtul alungit și decor alveolar, chiupurile nesmălțuite decorate cu un val pronunțat de humă albă ne amintesc de formele vechi nesmălțuite, lucrate altădată la Curtea de Argeș.

Acestor vase de capacitate nesmălțuite le putem adăuga alte două categorii, strachina cu decorul spiralic de angobă albă, acoperind întreaga suprafață a vasului, ulcioarele cu corpul ovoidal sau bitronconic, pe suprafața cărora decorul spiralat alternează cu linii șerpuite. Decorația altor ulcioare nesmălțuite cuprinde fragmente de linii frînte, într-o alternanță ritmică cu benzi de un verde măsliniu intens.

Satul Pietriș sau Tomeni, nume sub care apare în documentele feudale, este atestat în sec. al XVI-lea și aparține de com. Baldovinești [22]. Meșteșugul olăritului, ca și celelalte meșteșuguri, este de dată mai recentă.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, Pietriș a adăpostit 6 olari, ce practicau olăritul concomitent cu meseria de cruceri. Majoritatea din ei au învățat meseria de la olarii din România.

Categoriile de vase, puține la număr, nu prezintă valori artistice deosebite, fiind mai mult o ceramică de uz curent.

Localitatea Iancu Jianu, situată la 16 km de Balș, este cel mai depărtat centru de ceramică de pe Valea Oltețului. Proprietate a Buzeștilor, ea este cunoscută în documentele epocii feudale sub numele de *Ciuturoaia* sau *Cepturoaia* [23]. O dată cu intrarea în patrimoniul familiei Știrbei, satul își schimbă denumirea în Știrbei [24], denumire pe care o păstrează pînă în 1950, dată la care capătă numele de Iancu Jianu, în amintirea vestitului căpitan de haiduci.

Alături de alte meșteșuguri practicate în localitate, cojocărit, fierărit, împletituri din nuiele — olăritul cunoaște în a doua jumătate a sec. al XIX-lea o mare dezvoltare.

Datele documentare cu privire la vechimea meșteșugului lipsesc. Știm doar că în 1910, olarul Marin Florea zis Gogete din Știrbei, participă cu mai multe obiecte la concursul de olărie organizat la București [25].

În tradiția locală se mai păstrează, de asemenea, numele unor olari; numele multora a dispărut însă, deoarece, pe la 1900, existau în comună aproape 50 de olari [26].

Importanța centrului de ceramică de la Iancu Jianu ne este confirmată și prin faptul că numeroși tineri din satele învecinate veneau să-și facă ucenicia aici. Semnalăm cazul vestitului Mitriță Viscol din Oboga, care și-a făcut ucenicia la Marin Florea Preda zis Gogete, specializat în borcane cu decor în relief, de șerpi și broaște. Aceste motive ornamentale au fost transpuse de Mitriță Viscol pe vasele de mare capacitate și ele devin caracteristice pentru Oboga, după încetarea practicării meșteșugului la Iancu Jianu, în jurul anului 1930 [27].

Deși cu un puternic specific local, creația artistică a olarilor de la Iancu Jianu face parte integrantă din creația artistică a celorlalte centre de olari de pe Olteț. Formele cele mai reușite din fondul păstrat sînt strachinile cu decorul lor predominant geometric (spirala, linia șerpuită, solzii de pește). La valoarea lor artistică contribuie în mare măsură și cromatica: galbenul puternic al ornamentelor conturat cu albastru închis sau brun este accentuat de fondul strălucitor, cărămiziu-roșcat. O altă serie de strachini cu decor vegetal și geometric, realizat cu albastru cobalt și roșu pătlăgea, ne amintește de ceramica de Vama.

A doua categorie de vase lucrate la Iancu Jianu, ce merită o mențiune specială, sînt vasele de mare capacitate, cu forme perfecte, de o armonioasă eleganță, la care motivele ornamentale, brîul alveolar și valul, sînt un indiciu în plus al vechimii centrului, la care se mai adaugă elementele de decor zoomorf: motivul șarpelui sau al broaștei.

La majoritatea vaselor de mare capacitate, cromatica decorului are caracter monocrom. La cîteva vase vechi însă, întîlnim un decor vegetal, realizat în nuanțe de galben și verde, accentuat de fondul roșu-cărămiziu, ce capătă o nuanță de roșu pătlăgea, culoare atît de specifică ceramicii populare din Țara Oașului.

---

[22] *Doc. privind Ist. Rom. sec XVI, Ec. Ț. Românești*, vol. III, p. 127.
[23] Frunzescu C., *Dicționar statistic*, 1872, și O. G. Lecca, *Dicționar istoric, arheologic și geografic al României*, București, 1937, p. 129 și 492.
[24] C. Locusteanu, *op. cit.*, p. 202 și p. 209.
[25] Colecția M.A.P. al R. S. România, inv. nr. c 217, 218, 219.
[26] Informator Petre Pădureanu, 75 ani, Iancu Jianu.
[27] Informator Gh. Neacșu, 72 ani.

https://biblioteca-digitala.ro

Celelalte categorii de vase, lucrate altădată la Iancu Jianu, sînt reprezentate prin forme obișnuite, care nu se deosebesc de producția centrelor învecinate.

Centrele de olari de pe malul sting al Olteţului sînt atestate documentar în a doua jumătate a sec. al XVI-lea [28]. Producția lor reconstituită nu e mai veche de ultimul pătrar al secolului trecut. Activitatea lor a încetat în anii celui de-al II-lea război mondial.

Au fost identificate 4 sate în care s-a practicat olăria de către un număr redus de olari: Comăneşti, Govora, Chinteşti, Bobiceşti, aparţinînd de comuna Bobiceşti. Satul cu cei mai numeroşi olari a fost Comăneşti, unde sînt încă cunoscute numele a 15 olari. În rest numărul olarilor nu trece de 5, de fiecare sat.

Aceste sate-cătune, în care s-a practicat altădată olăritul, sînt nişte mici filiale ale centrelor Oboga şi Româna. Producția lor, în bună parte reconstituită, nu face nici o excepție de la producția satelor învecinate. Merită menționată doar prezența unor bolduri de casă, smălțuite, cu un decor alveolar şi măşti omeneşti în relief, asemănătoare prin formă şi colorit, cu cele produse la Dărmăneşti în Muntenia.

Cercetarea ceramicii populare de pe Valea Olteţului ne-a dezvăluit fenomene mai puțin cunoscute ale acestei străvechi îndeletniciri. Prin formele şi motivele sale ornamentale — cu precădere geometrice (spirala, valul şi brîul alveolar etc.) — se înrudeşte cu ceramica culturilor neolitice din Oltenia: Starčevo-Criş, Vinča, Vădastra, Sălcuța, descoperită în aşezările din zona Slatinei, ca şi cu ceramica dacică.

Alături de decorul geometric, reprezentările zoomorfe şi antropomorfe sînt caracteristice zonei. Aceste reprezentări, care au avut cu siguranță anumite semnificații magice în trecutul îndepărtat, au pierdut în cea mai mare parte cu trecerea timpului, sensurile inițiale, rămînînd doar elemente cu funcție decorativă, transmise din generație în generație.

În ceea ce priveşte formele de vase lucrate la Corbeni, Româna şi Oboga, se observă părăsirea formelor tradiționale, cu deosebire în cazul ceramicii nesmălțuite şi transformarea formelor smălțuite în piese destinate cu exclusivitate decorului, reduse la dimensiuni miniaturale. Creşterea numărului de vase smălțuite se observă şi din cantitatea de smalț folosită pe măsură ce scade producția ceramicii nesmălțuite. Astăzi folosesc pentru un cap de vase, 30 kg de smalț, altădată foloseau 2 kg de smalț pentru stropit, îndeosebi smalț verde şi brun închis.

Tehnicile de ornamentare sînt înlocuite tot mai mult prin ornamentarea cu pensula, folosită îndeosebi la decorația florală.

Atestările documentare pomenesc doar de ceramica smălțuită. Cea nesmălțuită, uzuală, nu făcea parte din categoriile cerute de proprietarii feudali, deşi ea este păstrătoarea elementelor tradiționale autohtone. Multe din piesele de ceramică, pomenite în documentul din 1843 (ibrice, talere,) sînt forme împrumutate ce au pătruns şi s-au păstrat pînă astăzi în producția satelor de olari de pe Olteț.

Deşi fiecare olar cunoaşte şi poate să lucreze toate categoriile de vase, se observă fenomenul specializării pe forme de vase. Unii ştiu să modeleze mai bine vase de mare capacitate, alții ştiu să facă ulcioare frumoase, iar alții fac numai jucării etc. Această specializare dă posibilitatea creşterii valorilor artistice la o categorie de vase sau alta.

Meşteşugul olăritului a fost transmis din generație în generație, însuşirea tainelor meşteşugului făcîndu-se de la o vîrstă foarte fragedă. Se semnalează cazuri destul de frecvente a căsătoriilor de olari din sate diferite, fenomen ce a dus la transmiterea unor elemente dintr-un sat în altul.

Adesea elementele ornamentale de pe vase sînt transpuse pe alte categorii de artă populară. Cităm cazul lui Constantin Diaconeasa din Oboga, ce transpune pe ouăle încondeiate acvila, peştele, cocoşul, heruvimul, motive ornamentale întîlnite frecvent pe talerele şi taierele lucrate de tatăl său Marin Diaconeasa, între anii 1930 — 1940.

Meşteşugul olăritului este practicat aproape cu exclusivitate de către bărbați. Excepție face Oboga, în care mai există 2 olărițe ce lucrează şi ele la roată. În rest femeile participă îndeosebi la decorarea vaselor.

Probleme interesante ridică în studiu aşezările de olari de pe Olteț şi familiile de olari, gruparea lor pe anumite străzi, tîrgurile şi bîlciurile la care participă, pe bază de rudenie şi vecinătate.

Cercetările întreprinse în vederea unei cunoaşteri complete a creației populare de pe Valea Olteţului, confirmă, încă o dată, legea unității creației populare dintr-o zonă etnografică, unitate de la care nu face excepție chiar un meşteşug popular, ce-şi desface produsele pe o arie mult mai mare ca limitele zonei din care face parte, cuprinzînd în cazul de față mai multe provincii.

RÉSUMÉ

Les documents du XVIe siècle attestent l'ancienneté des établissments de potiers situés sur les rives de l'Olteţ. Le métier du potier est mentionné seulement dans les documents du XIXe siècle.

Dans beaucoup de ces vilages, on ne fait plus de pots, mais dans d'autres les 150 créateurs populaires nous transmettent aujourd'hui aussi les valeurs artistiques heritées de plusieurs générations de potiers. On travaille de la céramique émaillée et non-émaillée, avec des formes et un décor varié, soulignés par une vive chromatique. Par ces qualités artistiques, Corbeni, Oboga et Româna peuvent être considérés parmi les plus importants établissments de potiers de notre pays.

[28] Arhivele Statului, Mănăstirea Călui, II/2.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. Struț aranjînd ouăle pentru clocit.

CRITERIILE ȘTIINȚIFICE DE ORGANIZARE A VIITOAREI GRĂDINI ZOOLOGICE DIN CAPITALĂ

RADU DIMITRIE

Fig. 2. Struți africani pe uscat.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu peste mult timp Bucureştiul — şi totodată România — va avea o grădină zoologică la un nivel corespunzător ultimelor creaţii în această direcţie pe plan mondial.

Realizarea unui astfel de obiectiv nu este de loc o sarcină uşoară. Crearea, pe de o parte a celor mai adecvate condiţii de menţinere în stare de semi-captivitate a unor reprezentanţi faunistici proveniţi din toate continentele, cu cele mai diverse condiţiuni geografice şi ecologice avînd atîtea adaptări specifice, realizîndu-se totodată posibilitatea de reproducere şi dezvoltare a animalelor, iar pe de altă parte, asigurîndu-se cea mai bună prezentare a lor în faţa vizitatorilor — iată jaloanele de bază de la care trebuie să se pornească în vederea acestei realizări.

Pentru îndeplinirea acestor cerinţe este nevoie de o cunoaştere adîncă a biologiei animalului în libertate, ca şi a unor noţiuni de fiziologie, embriologie, etologie, teritorialism, fenologie etc., precum şi de o temeinică stăpînire a cunoştinţelor de climatologie, fitogeografie, geobotanică, geografie fizică, hidrobiologie, hidrografie etc., toate îmbinate cu profunde observaţii privind biologia animalului sălbatic în condiţii de captivitate şi semi-captivitate, cu întreg noianul de consecinţe generate de aceste condiţii noi pentru el.

De aceea, fără o temeinică pregătire ştiinţifică, o grădină zoologică nu poate lua fiinţă şi nu se poate menţine.

În ceea ce priveşte prezentarea animalelor şi crearea ansamblului general, atît al amplasării în spaţiu, cît şi al relaţiilor funcţionale dintre obiective, trebuie să se ţină seama de o serie de criterii de ordin peisagistic şi arhitectural de mare complexitate, care, luînd în consideraţie şi cerinţele biologice specifice, să asigure condiţii optime de adăpostire pentru animale, în cursul tuturor anotimpurilor, iar vizitatorilor să le ofere un ansamblu unitar, armonios, plăcut şi — mai presus de toate — reconfortant, pentru ca instituţia să-şi poată îndeplini întru totul menirea sa cultural-educativă.

Cunoştinţele biologului, măiestria arhitectului şi execuţia tehnică a constructorului vor forma deci pîrghiile fără de care un astfel de complex nu se poate înfăptui.

★

Grădina zoologică este un muzeu viu. Vizitatorii de toate vîrstele, cu cele mai diferite grade de pregătire, ca şi specialiştii în biologie, vor găsi aici terenul cel mai favorabil pentru a efectua de la simple observaţii asupra înfăţişării vieţuitoarelor, pînă la studii de psihologie animală de mare complexitate.

Spre deosebire de un muzeu de ştiinţe naturale unde exponatele sînt naturalizate, o grădină zoologică oferă vizitatorilor exponate vii. Aici animalele pot fi văzute în cele mai diverse împrejurări şi atitudini. Ele aleargă, zboară, înoată, mănîncă, se reproduc, alăptează şi hrănesc puii, cresc, îmbătrînesc şi mor, au deci manifestările caracteristice lumii vii.

Complexitatea problemelor pe care le ridică menţinerea unei asemenea colecţii vii este şi mai mare, dacă ne gîndim că fiecare specie solicită din partea omului un anumit fel de hrană, de adăpost, de mediu de viaţă, o anumită îngrijire medicală privind bolile parazitare şi infecţioase, traumatismele etc.

Modul în care animalele urmează să fie grupate în viitoarea grădină zoologică a Capitalei trebuie să corespundă unor principii stabilite. Concepţia care trebuie să stea la baza acestui mod de grupare a animalelor va fi expunerea după principiul sistematic, sau al înrudirii dintre vieţuitoare. Pentru peşti, amfibieni şi reptile, acvariul şi terariul rezolvă expunerea după acest principiu, folosindu-se o suprafaţă relativ redusă de teren.

Pentru animalele homeoterme (păsări şi mamifere) este necesar un spaţiu mult mai mare în comparaţie cu al celor poikiloterme. Şi ele vor fi prezentate sub forma grupării pe criterii sistematice, în aşa fel încît fiecare grup de animale (de exemplu struţi, maimuţe, feline) să poată oferi simultan vizitatorilor imaginea de ansamblu a grupului natural din care fac parte, împreună cu caracteristicile a cît mai multor specii ce-l compun.

Un scurt text cu datele cele mai importante despre specificul de viaţă al animalului respectiv, precum şi o hartă reprezentînd repartiţia lui geografică, vor completa trăsăturile esenţiale privind viaţa şi caracteristica mediului de trai al fiecărei specii în parte.

Adoptarea unui alt principiu de grupare a animalelor, de exemplu după regiunile zoogeografice, ar avea darul să fărîmiţeze spaţial integritatea unei prezentări omogene a grupelor naturale, urmînd ca diferite specii ale acelui grup să fie expuse separat, ele repetîndu-se la două, trei şi chiar patru tipuri de regiuni zoogeografice, care ar fi create în mai multe sectoare ale grădinii. După un astfel de principiu, diferite specii de maimuţe ar urma să fie prezentate în patru locuri diferite, corespunzător apartenenţei lor la regiunile neotropicală, etiopiană, indomalaieză şi sudul Palearcticului (Gibraltar). Struţii americani, africani şi australieni ar urma de asemenea să figureze în trei sectoare diferite, corespunzător locurilor prezentării faunei neotropicale, etiopiene şi australiene şi aşa mai departe.

Un asemenea principiu de realizare a unei grădini zoologice ar necesita investiţii costisitoare, prin repetarea aceloraşi tipuri de amplasamente în mai multe locuri, şi ar duce la risipă de spaţiu, de aceea, un astfel de principiu nu mai este adoptat de nici o grădină zoologică.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 3. Lebădă pe lac, Anvers.

Fig. 4. Colțul copiilor de la Grădina zoologică din Anvers.

Pentru ca vizitarea grădinii zoologice să nu fie obositoare se va avea grijă ca modalitatea amplasării în spațiu a diverselor specii să comporte o cît mai largă variație. Pentru evitarea monotoniei, trebuie să se aibă în vedere și faptul că anumite specii constituie o mare atracție, așa că, din loc în loc, se vor expune reprezentanți ai acestor specii. În atari cazuri trebuie prevăzute spații mai largi în fața acestor amplasamente, pentru a evita aglomerarea și staționarea de mai lungă durată din partea publicului, lucru care ar duce la perturbări în buna circulație prin grădină. De asemenea dispersarea se mai impune și pentru amplasamentele acelor specii care, prin temperamentul lor, solicită o încordare prelungită a atenției. În nici un caz nu se recomandă ca amplasarea construcțiilor să facă posibilă vizionarea din același loc a două grupe de animale diferite.

Pavilioanele cu animale de mare atracție nu vor trebui concentrate într-o regiune prea restrînsă și pentru a nu diminua interesul față de celelalte animale expuse. Dacă din motive funcționale și arhitectural-peisagistice unele din ele vor trebui să constituie un centru mai important, totuși va fi absolut necesar ca și fiecare din celelalte sectoare ale grădinii să aibă un punct de maximum interes.

Multe specii de animale cum sînt delfinii, maimuțele, leii de mare și altele, se pot dresa relativ ușor sau se pretează la diferite jocuri, ceea ce amuză publicul de toate vîrstele. Pentru acestea vor trebui create construcții speciale, amplasate și ele cît mai judicios în spațiul grădinii zoologice, ținîndu-se seama de faptul că vizitatorii stau aici îndelung, ca la spectacole.

Pentru copii va fi necesară și o «grădiniță» cu diferite animale inofensive, de obicei pui sau tineret, cu care să se joace, să-i poată mîngîia sau să se fotografieze. Tot pentru ei vor fi la dispoziție ponei, măgărași sau alte animale, cu care să facă diferite plimbări, în trăsurele sau călare.

★

O grădină zoologică nu trebuie să se prezinte ca un depozit înghesuit de animale, ca o menajerie în aer liber, sub justificarea adesea auzită că în acest fel ea poate fi vizitată de public într-un timp scurt. O trecere sumară în revistă a animalelor ar fi departe de a da vizitatorului o idee în legătură cu viața lor.

Pe de altă parte și animalele ar fi obosite și neliniștite de apropierea prea mare a vizitatorilor.

Noua grădină zoologică va trebui să aibă mai întîi aspectul unui mare parc, care să permită o cazare spațioasă pentru animale și un loc de odihnă pentru om, chiar dacă ea nu ar putea fi parcursă în totalitate într-o singură vizită. De altfel vizitele repetate la grădina zoologică sînt un lucru firesc, deoarece chiar și exemplarele aceloraşi specii oferă vizitatorilor în permanență ceva nou, privind comportamentul, apariția de nou-născuți, schimbarea coloritului penajului etc. Pe de altă parte, o grădină zoologică își îmbogățește mereu colecțiile de exponate, oferă totdeauna vizitatorului prilejul de a vedea ceva nou.

Circuitul trebuie făcut în așa fel, încît publicul să treacă de la un loc la altul printr-un mare spațiu verde, prevăzut cu bănci, cu locuri de popas și odihnă.

★

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt aspect caracteristic într-o grădină zoologică modernă este evitarea, în special în cazul mamiferelor, a îngrădirilor cu plase, garduri ori grilaje, pentru ca privirea vizitatorilor să nu fie stînjenită de astfel de obstacole și animalul să-i fie prezentat ca în condiții de libertate. Pe de altă parte, animalul se va simți la rîndul său mult mai bine, nu va avea senzația captivității, ca în cazul limitării cu gratii a spațiului său de mișcare.

Pentru delimitarea spațiului se folosesc șanțurile cu apă, pe care animalul le evită de regulă, iar speciile cărora le place apa n-ar putea escalada malul opus, care este mai înalt.

Șanțul ce limitează teritoriul speciilor reprezintă pentru ele un fel de barieră naturală. Se știe că în natură există bariere care limitează răspîndirea speciilor, sub formă de mări, pustiuri, lanțuri de munți, fluvii, prăpăstii etc. Animalul prezintă deci o toleranță naturală față de aceste bariere, încît el se simte mult mai bine într-un spațiu mai mic, însă înconjurat de astfel de obstacole naturale, decît într-un spațiu mai mare care este însă limitat de zăbrele.

Expunerea pe principiul barierelor naturale, indicat atît pentru vizitatori cît și pentru animale, ridică însă două probleme esențiale, care trebuie să constituie o preocupare importantă pentru colectivul de proiectare a grădinii zoologice și anume:

a) Asigurarea securității vizitatorilor prin împiedicarea evadării animalelor.

b) Asigurarea liniștii animalelor prin împiedicarea săvîrșirii actelor de indisciplină din partea unor vizitatori.

Adesea, animalul, deși obișnuit cu amplasamentul, poate intra, în anumite perioade ale anului sau ale vieții, în stări psihologice sau fiziologice deosebite, legate fie de epoca de reproducere, de migrație, de momentul atingerii maturității etc., fie, incidental, speriindu-se de un zgomot puternic, de un animal scăpat în apropierea amplasamentului său etc. În astfel de împrejurări el poate ușor escalada un zid care pînă atunci i-a fost inaccesibil, sau poate sări un șanț pe care încă nu reușise să-l depășească.

Dar și indisciplina unor cetățeni care nu respectă indicațiile și instrucțiunile privitoare la modul de comportare al vizitatorilor poate cauza accidente deosebit de grave, atunci cînd — prin depășiri de balustrade, lanțuri ori garduri vii — omul ajunge în contact cu animalul.

De aceea, cînd se pune problema stabilirii mărimii și a profilurilor șanțurilor, trebuie avut în vedere toate aceste aspecte, spre a se preîntîmpina accesibilitatea «peste ele» din partea animalelor și «la ele» de către vizitatori.

★

Una dintre condițiile cele mai importante pentru animalul captiv într-o grădină zoologică este spațiul. Niciînd într-o grădină zoologică nu i se va putea asigura animalului spațiul pe care îl are în natură. Altă schimbare privește hrana, pentru care animalul nu mai este nevoit să umble, întrucît îi este asigurată de către om. În sfîrșit, în grădina zoologică, animalul este ferit de răpitori.

Dacă ultimele două aspecte, privind asigurarea hranei și ferirea de răpitori, nu au consecințe atît de esențiale pentru viața animalului în condițiile grădinii zoologice, apoi problema reducerii spațiului avut de animal este deosebit de importantă.

Se știe că animalului îi trebuie un spațiu pentru satisfacerea nevoilor sale de mișcare (mers, sărit, alergat, cățărat, înot, zbor etc.). O limitare exagerată a spațiului său dă naștere la o serie întreagă de urmări defavorabile în viața sa. Astfel, se anchilozează o serie de mușchi, tendoane, articulații; copitele, unghiile, ghearele cresc fără a suferi tocirea normală, ceea ce duce la o dezvoltare exagerată a lor, în urma căreia animalul își deformează mersul, care devine greoi sau chiar imposibil.

Lipsa posibilității de mișcare duce deseori la o lipsă a poftei de mîncare sau a unei digestii normale, cu toate consecințele negative ce decurg de aici.

De asemenea, viața sedentară pune în primejdie viața embrionului la femelele gestante, face masculul incapabil de împerechere sau îi aboleşte instinctul de reproducere. La multe specii împerecherea este precedată de așa-numitele «dansuri sexuale», «boncănit», «rotit» etc. care constau în alergări în diverse direcții, executări de galopuri subite, scormonirea pămîntului cu coarnele, acte care necesită spațiu pentru a se putea desfășura, iar dacă spațiul lipsește, de cele mai multe ori împerecherea nu mai are loc. În lipsa spațiului suficient, surplusul de energie tinde a se consuma prin dărîmarea gardurilor, a adăpostului, atacarea îngrijitorului etc.

În timpul reproducerii multe animale devin agresive, atît față de om cît și față de semenii lor. La unele specii masculul neliniștește femela gestantă, iar la anumite specii, chiar după naștere, femela trebuie să stea separată de mascul, care poate avea o atitudine dușmănoasă față de pui; și în aceste cazuri ele trebuie să fie izolate, deci să existe un surplus de spațiu la dispoziție.

Dacă am mai adăuga nevoia de refacere a spațiului verde prin reînsămînțări, replantări, cînd este nevoie de a da în folosință prin rotație cîte o jumătate din amplasamentul animalelor, se poate deduce importanța unei suprafețe mai mari necesare speciilor dintr-un parc zoologic.

Tot de factorul spațiu este legat numărul de indivizi ai unor specii ce va trebui să existe într-un parc zoologic.

https://biblioteca-digitala.ro

Multe specii din natură sînt poligame (un mascul se împerechează cu mai multe femele) sau poliandre (o femelă se împerechează cu mai mulți masculi). Pentru reușita reproducerii este deci nevoie uneori de mai mulți indivizi din aceeași specie.

Dar chiar la speciile monogame este nevoie de cele mai multe ori ca mai multe cupluri să trăiască împreună pentru a se stimula în vederea reproducerii. Multe specii coloniale, sau care trăiesc în societăți, deși sînt monogame, nu se reproduc dacă nu întrunesc un număr mai mare de cupluri din aceeași specie.

O altă latură, legată de lărgimea spațiului, privește igiena animalelor.

Prin ajungerea în contact cu propriile lor excremente, multe animale se pot infecta și infesta cu germenii diverselor boli provenite de la alți indivizi bolnavi. Într-un spațiu mai mare, posibilitățile de infectare se reduc, iar prin menținerea strictă a zooigienei se elimină și mai mult aceste posibilități.

Spațiul destinat viețuirii animalelor în grădina zoologică va mai trebui să întrunească un « minim ecologic » prin care să li se asigure, în mic, cîte o părticică din condițiile principale pe care le au în natura liberă cum ar fi o porțiune de teren descoperit, însorit, una de teren împădurit, o sursă de apă (bazin, cascadă), o denivelare, prezența unei mici stîncării, niște buturugi pe care să le poată rostogoli etc.

Fig. 5. Rîs.

Fig. 6. Cerbi lopătari pe zăpadă.

Cunoscuta agitație a leilor în cușcă prin fața grilajului, sau acea legănare ritmică a elefanților legați de picior în adăpostul lor, în care se poate desluși schițarea unui mers pe loc, nu este altceva decît rezultatul unui impuls nervos determinat de nevoia de mișcare pe care animalul trebuie să o facă.

În natură, felinele colindă adesea cîteva zeci de km pe noapte, în căutarea prăzii, care mai reclamă și alte eforturi suplimentare, pentru a fi prinsă și transportată; elefantul poate efectua ușor 70—80 km, într-o noapte, pentru schimbarea locului de hrană. Este lesne de înțeles ce surplus de energie au de consumat aceste animale cînd sînt menținute în spații mici, consum pentru efectuarea căruia au loc acele mișcări stereotipe despre care s-a vorbit și care sînt foarte dăunătoare animalului.

★

Un caracter cu totul original pe care îl va avea viitoarea grădină zoologică a Bucureștiului, față de cele din alte țări, va fi oferit de reprezentarea Deltei Dunării. În acest scop va fi creată o deltă în miniatură, în care vor fi expuși cei mai caracteristici reprezentanți ai acestui teritoriu unic în lume, în felul său. Ea va constitui desigur unul dintre cele mai atrăgătoare puncte, atît pentru cetățenii țării noastre care nu au avut ocazia să cunoască delta, dar mai ales pentru toți străinii care au auzit de faima acestui paradis faunistic.

★

https://biblioteca-digitala.ro

Un obiectiv important pe care trebuie să-l îndeplinească grădina zoologică va fi și acela de ocrotire a naturii. Se cunosc, din păcate, suficiente exemple care arată cum influența omului, prin industrializarea sau exploatarea resurselor naturale, cultivarea pămîntului etc. au dus adesea la adînci modificări ale habitatului natural al multor viețuitoare, sau au împuținat anumite specii, care au ajuns pînă în pragul dispariției. Dar chiar prin evoluția lor firească, multe specii — adevărați supraviețuitori ai erelor trecute — sînt în mod natural pe cale de dispariție.

Pentru menținerea în viață a acestor exemplare ce nu se vor mai putea crea niciodată pentru a fi cunoscute generațiilor viitoare, grădina zoologică devine ultimul refugiu al unor specii predestinate pieirii, un adevărat «azil» al unor viețuitoare pe care omul le-a salvat de la o dispariție sigură.

Pe de altă parte, prin menținerea diferitelor specii în condiții climatice și geografice schimbate față de acele avute în locurile lor de origină, grădina zoologică are o largă posibilitate de a urmări aclimatizarea acestora la noi posibilități de viață. Astfel, multe specii exotice originare din ținuturi calde cum sînt: antilopa, nilgau, muntiacul asiatic, lebăda australiană, zebu-ul, cîinele dingo, berbecul cu coamă etc. s-au adaptat în decurs de cîteva generații și ierni la climatul nostru caracteristic din sezonul rece, nemaifiindu-le necesare condiții speciale pentru iernat.

De asemenea, multe specii indigene migratoare, ca lebăda-de-vară, gîsca-de-vară, călifarul alb și cel roșu, rața-cîrîitoare, prepelița, porumbelul-gulerat și cel de scorbură etc. menținute în condițiile aspre ale iernii, s-au adaptat lor, pierindu-le totodată și instinctul migrator.

Grădina zoologică poate deveni deci deopotrivă un loc de aclimatizare atît pentru unele specii exotice cît și pentru unele indigene migratoare, la condițiile neprielnice din unele anotimpuri ale țării noastre.

Este binecunoscută necesitatea unei susținute activități științifice de cercetare în cadrul grădinii zoologice. Diferite laboratoare pentru observarea și cercetarea celor mai variate aspecte ale lumii animale din grădina zoologică, atît sub aspect normal cît și patologic, își au rolul lor pe deplin justificat.

O maternitate și o carantină, cu funcțiunile lor indispensabile, vor fi corespunzător amenajate pentru a-și îndeplini scopul în mod optim.

O atenție deosebită trebuie dată crescătoriei anexe de viețuitoare de consum (iepuri, cobai, șoareci, insecte adulte și larvele lor etc.) ca și colectării de «ouă» de furnici. Se știe că existența unui număr considerabil de specii adulte precum și posibilitatea reproducerii și creșterii, la marea majoritate a viețuitoarelor din grădina zoologică, se bazează pe crescătoria anexă de animale de consum. De aceea, o astfel de crescătorie este absolut indispensabilă într-o grădină zoologică.

Pentru popularea viitoarei grădini zoologice, preconizată a se construi într-un nou amplasament tot în pădurea Băneasa, va fi nevoie să se aducă multe specii reprezentative, pe care actuala grădină nu le posedă. Achiziționarea acestor animale se face în primul rînd prin schimburi, ca fiind cel mai eficient mijloc de înzestrare cu noi specii. În acest scop lucrătorii din actuala grădină zoologică au început încă de cîțiva ani să-și îndrepte atenția spre reproducerea anumitor specii, atît indigene cît și exotice. În momentul de față dispunem de cîteva colecții bogate, dintre care merită să pomenim pe acea de rîși carpatini (ce a atins 20 exemplare) și aceea de struți americani (din care s-au obținut, dintr-o singură pereche, un număr de 95 descendenți în numai șase ani). O parte din aceștia au fost dați pentru înzestrarea diferitelor colțuri zoologice din țară, iar alții au fost livrați în cadrul diferitelor schimburi cu străinătatea.

În organizarea viitoarei grădini zoologice va trebui să se țină seama, după o prealabilă și temeinică documentare, de cele mai bune realizări pe plan mondial, de cele mai valoroase principii generale de construcție, verificate de practica grădinilor zoologice cu îndelungată tradiție, la care se vor putea aplica o serie de soluții originale.

Trebuie de asemenea să se țină seama că o grădină zoologică se face pentru cel puțin un secol înainte. Ca atare, noii noastre grădini va trebui să-i rezervăm spațiu de dezvoltare, de extindere, știut fiind că toate grădinile zoologice vechi au fost frînate, în firesca lor tendință de evoluție, de condițiile limitate de la care au pornit.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные принципы, которых нужно придерживаться при постройке зоологического сада, с тем чтобы были достигнуты обе цели — научная и культурно-воспитательная, для которых они и созданы.

Даны также важные аспекты жизни животных в зоологическом саду: размножение, акклиматизация и т.д., а также аспекты научной исследовательской работы животного мира в условиях полуневоли.

RÉSUMÉ

L'article traite les principes généraux dont on doit tenir compte dans la réalisation d'un jardin zoologique, pour atteindre tant le but scientifique que celui culturel-éducatif.

De même, on présente les aspects importants liés au déroulement de la vie des animaux — reproduction, acclimatation, etc. dans le cadre du jardin zoologique, ainsi que le travail de recherche scientifique du monde animalier dans les conditions de semi-captivité.

https://biblioteca-digitala.ro

ALEXANDRU ȘTEFULESCU

VICTORIA POPOVICI

Alexandru Ștefulescu a văzut lumina zilei în pitorescul Tg. Jiu, în anul 1854. Se trăgea dintr-o familie modestă. A urmat școala primară și școala normală de învățători din acest oraș, iar mai tîrziu a obținut titlul de institutor la București. Al. Ștefulescu s-a format în climatul științific și atmosfera patriotică a acestui ținut bogat în fapte și personalități istorice. A fost un învățător destoinic, cu pregătire temeinică și cu tact pedagogic. A funcționat la o școală primară din Tg. Jiu și mai tîrziu a fost numit revizor școlar al județului Gorj, funcție pe care a deținut-o pînă la moarte. Prin stăruința lui, s-au construit din bugetul jud. Gorj, 37 localuri noi de școală. În timpul răscoalei țărănești din 1907, Ștefulescu a apărat cu tact și la timp pe învățătorii învinuiți de participare la răscoală.

Iată cum l-a caracterizat Nicolae Iorga:

« A fost un institutor inteligent și energic. Are și el voința moșneanului gorjean și puterea lui. Va fi fost și un bun vorbitor, ca oltean ce era!

Era un om ciudat — cum doar printre cei de departe, în ținuturi rurale și rustice, îi mai afli. Voia să știe ce zice în « pieile de cerb » din săculețele cu documente ale moșnenilor. Erau multe în slavonește »... [1]. S-a inițiat în limba latină și limba greacă; a învățat singur paleoslava, ducîndu-se să ia consultații chiar de la marele slavist Jirecek la Viena, a învățat sanscrita. Avînd o bază de cunoștințe serioasă, Ștefulescu s-a aruncat cu patimă asupra comorilor istorice care-i stăteau înainte.

« Pe urma strădduinței lui și a ciudatului pribeag polon Rola Piekarski, și ajutați și de profesorul Iuliu Moisil, Gorjul singur între toate județele țării își are Muzeul — știut ori neștiut de cîrmuirile ce trec » [2]. Una din cele mai importante și mai frumoase realizări *« a harnicului și modestului muncitor în ale diplomaticei vechi muntene »* [3] și a colaboratorilor săi de la Tg. Jiu a fost Muzeul regional al Gorjului, primul muzeu de provincie pe atunci. Muzeul Gorjului a fost înființat în toamna anului 1894, membrii fondatori fiind: Al. Ștefulescu, Iuliu Moisil, inginerul Aurel Diaconovici și pictorul Rola Piekarski.

Prin stăruința lui Diaconovici s-au pus la dispoziția muzeografilor două mari camere la parterul localului Prefecturii. S-a constituit un comitet astfel alcătuit: director Al. Ștefulescu, secretar Iuliu Moisil, casier A. Diaconovici și custode V. Rola Piekarski. S-a redactat un act de fundațiune, scris caligrafic de Piekarski și depus în muzeu. Muzeul a fost sprijinit de dr. C. Istrate, Gr. Manu, L. Mrazec, Spiru C. Haret, și C. Munteanu-Murgoci.

În actul de fundațiune, citim printre altele: *« Pentru a cunoaște îndeaproape mărețele urme strămoșești, pentru a trăi în mai strînsă legătură cu ele, pentru a arăta că sîntem vrednici urmași ai unor așa vestiți străbuni și, iarăși, pentru ca aceste urme să nu rămînă răslețe și uitate pe toată fața și în toate unghiurile județului nostru întemeiatu-s-a acest muzeu în care vor găsi, toți cărora le este scump neamul românesc, trecutul istoric, etnografic, flora, fauna, precum și pe cît va fi posibil, trecutul preistoric al Gorjului ».* Și mai departe: ... *« Avînd nădejde neclintită în sporul rodnic al năzuințelor noastre închinăm făptuirea Muzeului Gorjului sfintelor umbre ale strămoșilor noștri, care cu sabia în mînă au scris în cartea vieții drepturile țării călcate în picioare de vrășmaș în vremi de grijă și de mare cumpănă »* [4].

Fondatorii au colecționat material din toate unghiurile ținutului, iar Ștefulescu conducea cu pasiune și pricepere aceste acțiuni.

Trebuie să menționăm și latura practică aplicativă ce-și impuneau de la început fondatorii muzeului. *« Aici,* spuneau ei, *unde am găsit nenumărate urme ale înaintașilor, aici trebuie să studiem arta românească țărănească, să o facem să renască la viață și să o aplicăm ».*

---

[1] N. Iorga: *Oameni care au fost.* Vălenii de Munte, « Fundația pentru literatură și artă », vol. I, 1911, p. 416—419.
[2] *Op. cit.*, vol. I, Rola Piekarski, p. 359.
[3] Ibidem, vol. I, p. 418.
[4] Iuliu Moisil: *Muzeul Gorjului. Note și amintiri,* « Arhivele Olteniei, » 1926, an V, p. 9—19.

https://biblioteca-digitala.ro

Colecțiile muzeului, ajunse destul de numeroase, au fost grupate în următoarele 8 secții:

1. Secția de preistorie și arheologie. Abundau piese de ceramică din diferite epoci adunate de la Polovragi, Baia de Fier, cuțite și săgeți de cremene din paleolitic, ciocane de piatră din neolitic, multe găsite în dealul de lîngă Cărbunești, tegule cu siglele C. IV C (Cohors IV Cypria) de deosebite forme și mărimi, de la castrul roman de lîngă Bumbești, zeități romane cioplite în piatră, lămpi romane și figuri, diverse obiecte de pămînt ars, aduse tot de la castrul de lîngă Bumbești și multe alte obiecte romane și dacice. Unele din aceste obiecte romane au fost colectate de geologul I. Popescu-Voiteşti.

2. Secția de istorie cuprindea peste 2 000 de hrisoave vechi (din sec. XV—XIX) pe hîrtie și piele de ciută (pergament). Cel mai vechi document al colecției datează din anul 1466, din timpul lui Radu Vodă cel Frumos.

În muzeu se mai găseau manuscrise și pomelnice vechi, cărți domnești și diferite alte acte vechi în limba română și paleoslavă, ca și o scrisoare originală a lui T. Vladimirescu, din 1820.

3. Secția numismatică — cu numeroase monede de aur, argint și aramă, dacice, romane și grecești.

4. Secția de obiecte religioase cu icoane, pomelnice, sfeșnice, cruci de lemn.

5. Secția de artă populară cu costume naționale, obiecte sculptate, sau crestate de lemn precum și ceramică veche și actuală țărănească. Muzeul deținea o frumoasă colecție de ouă încondeiate.

6. Secția de științe naturale cuprindea colecții de insecte, plante, roci, trunchiuri de arbori pietrificați, fosile, cranii, măsele de mastodonți (studiate ulterior de geologul Sava Athanasiu).

7. Secția de arte grafice cuprindea cărți și ziare tipărite la Tg. Jiu.

8. Biblioteca cu cărți și reviste vechi și noi, cumpărate și găsite în podurile caselor.

Ștefulescu a dăruit originalele vechi din colecția sa, monede dace și romane, fotografii de pe monumentele vechi, iar profesorii Moisil, Piekarski și Diaconovici au dăruit alte colecții de științe naturale. Mai apoi s-au adăugat și produse de ceramică în stil vechi, de la școala de ceramică din Tg. Jiu.

Întemeietorii acestui muzeu au pus pe frontispiciul lui, frumoasa maximă indiană « Siddhis sâdhie satam-astu » — « izbîndă fie celor buni în întreprinderile lor » — urmată apoi de maxima greacă: « cunoaște-te pe tine însuți ».

Muzeul a atras atenția și admirația unor personalități de seamă din țară și din străinătate ca: Nicolae Iorga, Al. Vlahuță, D. Onciul, N. Densușianu, dr. E. de Martonne din Franța, profesor la Universitatea din Rennes, a cărui apreciere este consemnată în cartea de onoare a muzeului: « *Le Musée, la riche collection de publications qui y est jointe m'ont laissé dans l'admiration pour l'activité intellectuelle des habitants de Tg. Jiu* ».

Iar Dimitrie Onciul, la 4 august 1901, scria: « *Cînd în fiecare județ se va cultiva iubirea pentru trecutul țării și al neamului ca în capitala Gorjului, atunci numai, vom avea școale de adevărat patriotism* ».

Grație credinței poporului — că cine pierde actele de moșie pierde și moșia —, s-au păstrat în Gorj, acest ținut de moșneni, mii de acte, care, deși neînțelese de ei, totuși n-au fost înstrăinate și au fost transmise o dată cu moșia, din neam în neam.

Al. Ștefulescu și-a depus toată stăruința pentru a îndupleca pe moșneni să dea pentru Muzeul Gorjului prețioasele lor urice.

Așa se explică bogăția de documente originale a Muzeului Gorjului.

Nici un județ din Țara Românească n-are lucrări istorice pe măsura celor scrise și publicate de Al. Ștefulescu. Orașul, județul, mănăstirile vechi, satele dispărute, toate au fost studiate în evoluția lor istorică utilizînd nu numai bogatul material de documente originale din Muzeul Gorjului, ci și cele de la Academie și Arhivele Statului cu referință la Gorj.

A fost o muncă titanică de cercetare, descifrare, de traducere și de interpretare a bogatului material adunat. Al. Ștefulescu a publicat o serie de studii în revista « Jiul », frumos ilustrate de Rola Piekarski, care i-a fost un bun sfătuitor, informator și ajutător în studiile istorice asupra Gorjului.

Rodul acestor strădanii de ani s-a valorificat mai cu seamă, într-o serie de lucrări de mare interes documentar, ca « *Tismana* », ed. I, 1896; ed. II, 1903; « *Încercări asupra istoriei Tîrgu-Jiului* » (1889), « *Gorjul istoric și pitoresc* », « *Istoria Tîrgu-Jiului* » (1906), monografiile despre schiturile Crasna, Lainici, Polovragi, Strîmba și Goleşti, satul Călești, Documente slavo-române relative la Gorj (1908).

Cu toate acestea, contemporanii nu l-au prețuit după cuviință, iar după moartea sa preatimpurie, în plină putere de muncă, în 1910, l-au dat uitării. Muzeul întemeiat de el i-a purtat doar un timp numele. Învățătorii din Tg. Jiu și din Gorj i-au ridicat un bust în fața școlii în care a funcționat.

În orașul Tg. Jiu, nici o instituție și nici o stradă nu poartă numele istoricului pasionat Al. Ștefulescu.

Tot ce a mai rămas din muzeul lui, în urma devastărilor săvîrșite de ocupanți în timpul celor două războaie mondiale, a intrat în patrimoniul noului muzeu județean din Tg. Jiu.

https://biblioteca-digitala.ro

CU PRIVIRE LA „DOSARUL ȘTIINȚIFIC" AL COMPLEXELOR MUZEALE DIN MUZEELE ETNOGRAFICE ÎN AER LIBER

BORIS ZDERCIUC

Organizarea muzeelor etnografice în aer liber în țara noastră a luat o amploare impresionantă. Numai în ultimii zece ani a apărut o serie de muzee în care au fost transferate numeroase monumente de cultură populară — case și construcții anexe, biserici și troițe, instalații tehnice și ateliere meșteșugărești — a căror valoare documentar-științifică, frumusețe artistică și diversitate tipologică oglindesc bogăția și originalitatea culturii populare românești. Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului, Muzeul pomiculturii și viticulturii din Golești-Argeș, Sectorul etnografic în aer liber al Muzeului din Bran — sînt exemple concludente. În același timp, muzeele cu o mai veche tradiție ca, de pildă, Muzeul satului din București și secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj au fost reorganizate, completate și dezvoltate cu noi complexe și bogate colecții de obiecte.

Existența acestor unități muzeale și avantajele pe care le prezintă sistemul expunerii în aer liber au creat premise favorabile pentru proiectarea altor muzee de acest tip în diferite centre ale țării. Astfel, s-a definitivat documentația și proiectul de organizare expozițională a Muzeului arhitecturii vîlcene de la Bujoreni; se află în curs de elaborare proiectele muzeelor etnografice în aer liber de la Iași pentru Moldova, de la Craiova pentru Oltenia, de la Timișoara pentru Banat; într-un stadiu destul de avansat se află studiile tematice și de proiectare pentru muzeele în aer liber privind diferite zone etnografice ca Maramureșul, Gorjul etc.

Diferențiate sub raportul conținutului tematic — muzee generale și muzee specializate — și al ariei de cuprindere — muzee republicane, provinciale, zonale, locale — unitățile etnografice în aer liber din România sînt organizate pe baza unor principii riguros științifice ale etnografiei și muzeografiei contemporane. Unele din aceste principii continuă tradițiile progresiste ale sociologiei și etnografiei — școala sociologică monografică de la București, întemeiată de prof. Dimitrie Gusti, școala etnografică și muzeografică din Cluj, ai cărei fondatori au fost eminenții profesori George Vîlsan și Romulus Vuia — altele au fost elaborate în procesul muncii, prin aplicarea învățăturii materialismului dialectic și istoric la studiul culturii populare.

Simpozionul muzeelor etnografice în aer liber organizat în 1966, manifestare științifică de prestigiu la care au participat numeroși specialiști de peste hotare, a demonstrat în mod concludent valabilitatea științifică și originalitatea concepției tematice și a metodologiei aplicate în organizarea muzeelor etnografice în aer liber din țara noastră, îndreptățindu-ne să vorbim de o școală românească în acest domeniu.

Patrimoniul bogat de construcții, mecanisme și colecții de obiecte existent în unitățile muzeale etnografice în aer liber constituie o bază solidă pentru desfășurarea unor activități științifice și cultural-educative izvorînd din însăși rațiunea de existență a muzeelor. În acest sens, muzeele etnografice din țara noastră s-au dovedit a fi centre puternice de studiere a culturii populare și, totodată organisme active în slujba educării patriotice a maselor. Dinamica vizitatorilor și diversitatea expozițiilor organizate, publicațiile tot mai numeroase care se realizează pe baza colecțiilor muzeale și a cercetărilor de teren desfășurate de muzeografii-etnografi sînt tot atîtea probe care demonstrează amploarea și complexitatea activităților ce au loc în muzeele etnografice.

Valorificarea cuprinzătoare și aprofundată a colecțiilor muzeale presupune însă, ca o condiție esențială, existența unei documentații științifice privind întregul patrimoniu muzeal. Actul de bază al documentării științifice este fișa de obiect, denumită, într-o formulare metaforică, certificatul

▶

https://biblioteca-digitala.ro

de naştere al piesei muzeale. Prin datele pe care le cuprinde, fişa de obiect dezvăluie, în legătură cu piesa la care se referă, un complex de cunoştinţe privind epoca şi mediul istorico-social în care a apărut obiectul, trăsăturile economice şi culturale ale epocii şi mediului care i-au dat naştere, funcţia pe care o îndeplinea şi preţuirea de care se bucura din partea colectivităţii etno-sociale care a făurit piesa şi căreia această piesă i-a servit.

Nu ne propunem să facem o dezbatere asupra necesităţii şi utilităţii fişei de obiect, în general, şi nici să ne înscriem în discuţia, încă destul de controversată, în legătură cu valoarea şi calităţile cutărui sau cutărui formular, dacă e bine să avem fişe « tip » pentru toate categoriile de obiecte, sau dacă formularele trebuie diferenţiate pe genuri, categorii sau grupe de obiecte caracteristice pentru un anumit domeniu al realităţii, care intră în sfera de preocupare a diverselor discipline ştiinţifice. În legătură cu aceste probleme există deja o literatură de specialitate, iar practica muzeografică a elaborat o serie de soluţii. Pornind de la dezvoltarea pe care au luat-o muzeele etnografice în aer liber, ni s-a impus constatarea că în acest sector problema evidenţei ştiinţifice are unele particularităţi care rezultă, pe de o parte, din sistemul expunerii şi organizării expoziţionale a complexelor sau unităţilor muzeale, iar pe de altă parte, din diversitatea categoriilor de obiecte care intră în structura acestor complexe. Nota diferenţială a muzeelor etnografice în aer liber rezultă din expunerea de construcţii autentice, asamblate organic în unităţi sau complexe gospodăreşti, ateliere meşteşugăreşti, instalaţii tehnice, complexe economice specializate (de exemplu stîni), monumente religioase care, într-o imagine veridică realizată muzeografic, redau aspecte economice, sociale, culturale, reale şi concrete, specifice regiunii sau zonei din care au fost desprinse şi transferate în muzee.

Evidenţa ştiinţifică din muzeele etnografice în aer liber trebuie subordonată, după părerea noastră, acestei trăsături proprii tipului de muzeu cu expunere în aer liber. În acest caz, catalogul ştiinţific nu se mai organizează pe genuri sau categorii funcţionale, ci pe unităţi sau complexe muzeale, fiecărei unităţi corespunzîndu-i un ansamblu de documente ştiinţifice şi tehnice care o definesc ca atare. Acest ansamblu de documente ştiinţifice, tehnice şi chiar unele acte cu caracter administrativ, noi îl cuprindem în noţiunea de « dosar ştiinţific » de unitate sau de complex muzeal.

La Muzeul satului din Bucureşti, de pildă, colecţia de obiecte este evidenţiată pe fişe grupate pe fiecare gospodărie, iar prin sectorul de grafică s-au întocmit relevee de gospodării şi planuri în secţiune orizontală şi verticală de construcţii pentru cea mai mare parte din unităţile ce alcătuiesc patrimoniul acestui muzeu. De asemenea Muzeul tehnicii din Dumbrava Sibiului, cu ocazia transferării diverselor instalaţii de industrie ţărănească sau ateliere meşteşugăreşti, întocmeşte o minuţioasă documentaţie ştiinţifică şi tehnică (grafică şi fotografică) de teren.

Toate acestea reprezintă acţiuni utile şi pot constitui componente importante ale dosarului ştiinţific.

Fireşte că prin conţinutul său, dosarul ştiinţific este o lucrare muzeografică complexă în care se cuprinde sistematic şi organizat toată documentaţia ştiinţifică, tehnică, grafică şi fotografică de teren şi sînt evidenţiate în mod sistematic şi detaliat toate momentele esenţiale pe care o unitate (construcţii şi obiecte) le străbate de la identificare, selecţionare, achiziţionare, demontare şi transport pînă la remontare şi transformarea ei în complex reprezentativ pentru scopul pentru care a fost transferată în muzeu, respectiv darea în circuitul de vizitare. Realizarea unei asemenea lucrări solicită timp, iar responsabilitatea pentru înfăptuirea ei cade pe umerii muzeografului căruia i-a revenit sarcina transferării şi organizării muzeografice a unităţii.

Un loc de seamă în dosarul ştiinţific îl ocupă, alături de documentaţia de teren, documentaţia întocmită cu ocazia remontării unităţii în muzeu, planul de amplasare a ansamblului şi planurile construcţiilor, evidenţierea lucrărilor de conservare şi restaurare etc.

Însă piesele de bază ale dosarului ştiinţific de complex le constituie fişa de gospodărie (sau de unitate) şi fişele colecţiei de obiecte. Proiectul de fişă a gospodăriei pe care o prezentăm mai jos corespunde situaţiilor celor mai complexe, respectiv cazurilor în care avem de-a face cu gospodării întregi, formate din casă şi mai multe construcţii gospodăreşti. Ea poate fi însă uşor adaptată şi evidenţei ştiinţifice a instalaţiilor şi atelierelor meşteşugăreşti sau a construcţiilor specializate.

Fişa cuprinde patru părţi:

I. Indicaţiuni generale;

II. Descrierea construcţiilor;

III. Lucrările de transferare;

IV. Menţiuni cu privire la viaţa muzeală a gospodăriei.

Rezultat al experienţei directe, acumulată în cursul activităţii muzeografice de mai mulţi ani, fişa pune accent pe acele aspecte care ni se par absolut necesare pentru cunoaşterea cît mai cuprinzătoare a monumentelor transferate în muzeele noastre etnografice în aer liber, iar prin calitatea, precizia şi obiectivitatea răspunsurilor şi menţiunilor la diferite întrebări angajează în cel mai înalt grad probitatea ştiinţifică şi profesională a muzeografului care o completează.

Realizarea unui muzeu este o operă colectivă într-un dublu sens. Pe de o parte, o lucrare muzeografică angajează, în momentul înfăptuirii ei, colective de colaboratori, de specialităţi diferite, a căror contribuţie se cere evidenţiată. Pe de altă parte, orice lucrare din prezent are un « ieri » şi

https://biblioteca-digitala.ro

în «mîine». Cunoașterea exactă și corectă a înfăptuirilor noastre muzeografice și a orizontului științific în cuprinsul căruia am realizat aceste înfăptuiri, pe baza unei evidențe științifice obiective, va servi celor de mîine pentru îmbunătățirea și dezvoltarea cuceririlor noastre.

FIȘA DE GOSPODĂRIE

I. Indicații generale

1. Denumirea gospodăriei (satul, comuna, județul).....
2. Cîteva date în legătură cu satul (istoric, tipul așezării, populația și structura social-economică a acesteia)
3. Ocupațiile locuitorilor în trecut și azi.....
4. Dacă satul este cooperativizat, data înființării C.A.P., profilul acesteia.....
5. Documentația științifică și cercetările de identificare, selecționarea construcțiilor au fost efectuate de .....
6. Documentația tehnică de teren a fost întocmită de.....
7. Data transferării gospodăriei în muzeu.....
8. Lucrările de transferare (demontare și remontare) au fost conduse de.....
9. Echipa de meșteri care a executat lucrările de transferare (demontare, remontare).....
10. Valoarea totală a gospodăriei (construcții.....materiale de construcție.....transport ..... echipa de meșteri.....colecția de obiecte.....).
11. Unitatea a fost dată în circuitul de vizitare la data de .....
12. Planul gospodăriei .....

II. Descrierea construcțiilor

a) Casa

13. Achiziționată din satul (cătunul).....de către .....
14. Valoarea de achiziție lei .....
15. Numele proprietarului .....
16. Data construirii casei.....numele proprietarului inițial și categoria lui socială.....
17. Numele meșterului sau meșterilor care au construit casa.... dacă meșterii erau localnici sau din alt sat..
18. Planul construcției.....denumirea locală a încăperilor și destinația lor.....
19. Așezarea casei în cadrul gospodăriei, în raport cu punctele cardinale, în raport cu ulița.....
20. Frecvența și circulația tipului de casă în sat și în zonă.....
21. Alte tipuri de case mai vechi și mai noi existente în sat și în zonă .....
22. Valoarea documentar-științifică și artistică a casei .....starea de conservare.....
23. Materialul de construcție.....
    — temelie.....
    — pereți.....
    — acoperiș.....
24. Tehnica de construcție .....
25. Elemente decorative (la prispă, uși, pereți, ferestre, acoperiș etc.).....
26. Dacă de la data construirii casa a suferit transformări și ce anume; dacă a mai fost mutată.....
27. Organizarea interiorului (categorii de obiecte, modul lor de dispoziție în diferite încăperi ale locuinței; sistemul de încălzit și iluminat).....
28. Folclorul casei (obiceiuri și practici legate de alegerea locului, în timpul construcției, la terminare, la intrarea în locuință).....

b) Șura și grajdul (denumirea locală a construcției)

29. Achiziționată din satul (cătunul).....de către.....
30. Valoarea de achiziție .....
31. Numele proprietarului .....
32. Data construcției.....numele inițial al proprietarului și categoria lui socială.....
33. Numele meșterului sau meșterilor care au construit șura.....Dacă meșterii erau localnici sau din alt sat .....
34. Planul construcției, destinația și inventarul încăperilor.....așezarea șurii în cadrul gospodăriei, în raport cu casa, cu ulița, cu punctele cardinale.....
35. Frecvența și circulația tipului de șură în sat și în zonă.....
36. Alte tipuri de șuri mai vechi și mai noi existente în sat și în zonă.....
37. Valoarea etnografică a construcției; starea de conservare.....
38. Material și tehnică de construcție:
    — temelie .....
    — pereți.....
    — acoperiș .....
39. Elemente decorative (la uși, pereți, acoperiș etc.).....
40. Dacă de la data construirii, șura a suferit modificări și care anume.....
41. Obiceiuri și practici (la alegerea locului, în timpul construcției, la darea în folosință).....

c) Bucătăria de vară (denumirea locală a construcției)

42. Achiziționată din satul (cătunul).....de către .....
43. Valoarea de achiziție .....
44. Numele proprietarului .....Numele proprietarului inițial, categoria lui socială.....
45. Data construcției .....
46. Numele meșterului care a executat construcția.....dacă era localnic sau din alt sat.....
47. Planul construcției.....așezarea în cadrul gospodăriei.....
48. Frecvența și circulația construcției în sat și în zonă.....
49. Alte tipuri de bucătării de vară mai vechi și mai noi existente în sat și în zonă.....
50. Valoarea etnografică a construcției.....starea de conservare .....
51. Material și tehnică de construcție:
    — temelie .....
    — pereți .....
    — acoperiș .....

https://biblioteca-digitala.ro

52. Elemente decorative .....
53. Dacă de la data construirii, bucătăria a suferit transformări şi în ce constau acestea.....
54. Organizarea interiorului (sistemul de încălzit, de iluminat, mobilier, obiecte de folosinţă).....
55. Obiceiuri şi practici (la alegerea locului, în timpul construcţiei, la darea în folosinţă).....

d) Alte construcţii gospodăreşti *

56. Denumirea construcţiei .....
57. Achiziţionată din satul (cătunul) .....de către .....
58. Valoarea de achiziţie .....
59. Numele proprietarului .....
60. Data construcţiei .....numele proprietarului iniţial, categoria lui socială.....
61. Numele meşterului care a făcut construcţia.....dacă era localnic sau din alt sat
62. Planul construcţiei şi destinaţia ei.....aşezarea construcţiei în cadrul gospodăriei
63. Frecvenţa şi circulaţia în sat şi în zonă.....
64. Valoarea etnografică a construcţiei; starea de conservare.....
65. Material de construcţie:
— temelie .....
— pereţi .....
— acoperiş .....
66. Elemente decorative .....
67. Transformări suferite de la data construirii pînă în momentul achiziţiei.....
68. Practici şi obiceiuri (la alegerea locului, în timpul construcţiei, la darea în folosinţă).....

e) Intrarea în curte şi felul împrejmuirii

69. Poarta achiziţionată din satul.....de către.....
70. Valoarea de achiziţie .....
71. Numele proprietarului .....
72. Vechimea porţii: data construcţiei.....numele proprietarului iniţial, categoria lui socială .....
73. Material de construcţie .....
74. Elemente decorative (la stîlpi, grinzi, batanţi, acoperiş) .....
75. Frecvenţa şi circulaţia tipului de poartă achiziţionată în sat şi în zonă.....
76. Alte tipuri de porţi .....
77. Valoarea etnografică şi artistică .....
78. Felul împrejmuirii: gard de scînduri, de nuiele, de piatră, de pămînt .....
79. Alte observaţii, date şi informaţii în legătură cu construcţiile achiziţionate, cu tipurile de gospodării etc.....

III. Lucrările de transferare

a) Demontarea

80. Lucrările de demontare s-au desfăşurat în intervalul.....
81. Măsuri luate pentru depozitarea şi protecţia materialului.....
82. Menţiuni cu privire la tehnica demontării .....
83. Observaţii în timpul demontării cu privire la tehnica de construcţie, starea de conservare a materialului etc.
84. Lucrări de întreţinere, conservare, consolidare, ambalare, efectuate pe teren în timpul demontării.....
85. Dacă s-a recuperat tot materialul de construcţie.....
86. Documente şi obiecte găsite în timpul demontării; ce anume, locul unde se găseau acestea.....
87. Dacă s-a procurat de la faţa locului materialul de înlocuire (lemn, piatră, pămînt).....
88. Alte observaţii făcute în faza demontării (condiţii climaterice, atitudinea comunităţii săteşti etc.).....

b) Transport

89. Mijloacele folosite la transportul materialului (căruţe, autocamioane, vagoane) .....
90. Alte observaţii cu privire la transport.....

c) Remontarea

91. Alegerea locului de amplasare a gospodăriei pe terenul muzeului; criterii.....
92. Pregătirea terenului pentru amplasarea construcţiilor; dacă s-au efectuat amenajări.....
93. Schiţa planului de amplasare.....
94. Măsuri muzeografice de tratare, impregnare, conservare şi întreţinere a materialului de construcţie; substanţe folosite, cine a efectuat lucrările .....
95. Fundaţia (dimensiuni şi material de construcţie) .....
96. Temelia (dimensiuni, material de construcţie, izolaţia).....
97. Reconstrucţia pereţilor; dacă s-au făcut înlocuiri de material.....de ce; care părţi.....
98. Acoperişul (materiale originale folosite, înlocuiri).....
99. Documentaţia tehnică şi fotografică în timpul remontării a fost făcută de.....
100. Lucrările de remontare s-au desfăşurat în perioada.....
101. Alte observaţii făcute în timpul reconstrucţiei.....

IV. Menţiuni cu privire la viaţa muzeală a gospodăriei

102. Lucrări de restaurare (temelie, corpul casei, acoperiş); cînd şi de cine au fost executate.....
103. Dacă asupra gospodăriei s-au publicat lucrări monografice sau studii de specialitate, cînd, de cine.....
.....
104. Imagini sau planuri după construcţiile gospodăriei publicate în lucrări de specialitate, albume, studii..
.....
105. Gospodăria a fost prezentată la televiziune sau filmată.....
106. Lucrări de popularizare asupra gospodăriei (pliante, cărţi poştale, ilustrate).....
107. Studiată pentru proecte de diplomă .....
108. Completări de inventar (construcţii şi obiecte) .....
109. Alte observaţii sau menţiuni .....
110. Fişa a fost întocmită de .....la data .....

* Această parte a fişei se completează pentru toate construcţiile nespecificate anterior în mod analitic. Pentru fiecare construcţie se va anexa un nou imprimat şi se va răspunde la toate întrebările din formular.

https://biblioteca-digitala.ro

MATERIALE COMPLEMENTARE FOLOSITE ÎN MUZEELE DE ARHEOLOGIE

CONSTANTIN POP

Muzeul este unul dintre principalii factori de educaţie cetăţenească. În accepţiunea modernă a cuvîntului, *« el nu trebuie considerat ca simplu depozit de colecţii, ci ca institut cu oameni de ştiinţă ce folosesc şi interpretează obiectele de muzeu, creînd ştiinţă tot în folosul publicului »* [1].

În profilul nou al epocii, într-un muzeu modern trebuie să se ţină seama — pe lîngă exponatele originale propriu-zise care dau valoarea documentară — şi de materialul complementar intuitiv.

[1] M. Băcescu, *Tendinţele actuale în muzeografia mondială*, în „Revista Muzeelor", 2, 1966, p. 99.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest « auxiliar » nu poate lipsi, ba chiar este cerut de o expoziție cu profil arheologic. Pentru un astfel de muzeu, materialul complementar intuitiv este format din: copii sau mulaje, machete, diapozitive și diorame, hărți, desene, grafică de specialitate (profile, secțiuni, planuri de săpături), tablouri sinoptice, panouri grafice, picturi, fotografii, fotocopii (cînd tematica majoră le impune), texte generale și explicative, etichete și uneori regeste.

Mulajele sau copiile (din gips, galvanoplastie etc.) au o importanță destul de mare într-o expoziție arheologică. Execuția lor trebuie realizată în așa fel încît să respecte întru totul forma, dimensiunile, culoarea obiectului care lipsește în expunere din diferite motive și care este necesar să fie reprodus. Copii excelente se găsesc în Muzeul Brukenthal (vasul de aur de la Biia), Muzeul de istorie a Transilvaniei din Cluj (lingourile de aur de la Crasna, cana de argint de la Apahida din mormîntul principelui gepid Omharus ș.a.), Muzeul din Tg. Mureș (tezaurul dacic de argint de la Sîncrăieni) etc. Expunerea unor mulaje sau copii fidele originalelor, încadrarea lor justă într-o orînduire sau perioadă istorică dată, ținîndu-se seama, totodată, și de tematica prezentată, asigură compoziției respective veridicitate, eliminînd artificialul.

În unele cazuri, muzeele cu profil arheologic fac apel la machete, aceasta în funcție de condițiile materiale posibile și de cerințele tematicii. Sugestive și bazate pe o reconstituire istorică demnă de toată seriozitatea sînt, în această privință, machetele: « Incinta Sacră » de la Sarmizegetusa — Grădiștea Muncelului, « Cetatea dacică de la Piatra Roșie » (ambele în Muzeul de istorie a Transilvaniei din Cluj și recent și în expoziția « Columnei traiane » din București) [2] și altele — destul de puține la număr ca exactitate — din cîteva muzee. Nu același lucru se poate spune despre macheta podului lui Traian de la Drobeta (în Muzeul Porților de Fier — Tr. Severin), despre cea a castrului de la Jidava (în Muzeul din Pitești) etc., a căror rigurozitate științifică suferă.

Plasarea judicioasă, într-o expoziție, a diapozitivelor și dioramelor, fie alb-negru, fie color și fără a fi prea numeroase, rezolvă plastic unele probleme ce nu pot fi ilustrate cu ajutorul materialului documentar. Combinarea unor machete cu diapozitive, ca în genul « Viața neolitică » din Muzeul din Cîmpulung-Muscel, nu poate fi acceptată sub nici o formă.

Fără a încerca să dăm soluții în ceea ce privește cantitatea, calitatea și importanța copiilor, mulajelor și machetelor ce trebuie să se găsească în cadrul unei expoziții de arheologie, acestea rămînînd la latitudinea fiecărui muzeu în parte, ni se pare interesant să prezentăm — legat de problemea respectivă — Museo della Civiltà romana din Roma — E.U.R. Aici sînt înmănuncheate, sub forma materialului intuitiv complementar, monumentele romane importante din timpul republicii și din fostele provincii ale Imperiului, printre care și Dacia, compartimentate pe diferite tematici: arhitectura (foruri, amfiteatre, circuri, teatre, băi, arcuri de triumf, clădiri publice și particulare, drumuri, poduri etc.), școala, asistența socială, artele plastice, arta militară (castre, arme), monumente funerare și religioase, tezaure, obiecte de uz casnic ș.a. Deci vizitatorul are posibilitatea, fără a se deplasa dintr-o țară sau nici măcar dintr-o localitate într-alta, să-și făurească o imagine aproape completă dacă nu originală, cel puțin informativ multilaterală — despre cultura romană, înțelegînd astfel mai bine aportul incontestabil adus de aceasta civilizației umane. Credem că ideea creării unui astfel de muzeu și în țara noastră ar fi binevenită, în special pentru școli — de unde și denumirea de « muzeu didactic », dînd posibilitatea adăpostirii la un loc a unor piese prezentate sub forma materialului complementar — dintr-una sau mai multe epoci istorice care s-au perindat pe teritoriul României.

Grafica nu poate lipsi dintr-un muzeu cu profil arheologic. Ea este prezentă sub cele mai variate forme: desene, profile, secțiuni, planuri, tablouri sinoptice, hărți, panouri grafice etc. Dar folosirea acestui « auxiliar » impune o anumită limită în ceea ce privește cantitatea lui, pentru a nu da expoziției un aspect prea încărcat și confuz.

Desenele unor profile, secțiuni sau planuri de săpături (ca în muzeele de istorie din Oradea, Sf. Gheorghe), tabelele sinoptice cronologice ale perioadelor de istorie străveche și veche de pe cuprinsul unor județe, înfățișînd totodată grafic uneltele și ceramica specifică acestor epoci (în muzeele istorice din Arad, Craiova, Constanța sau Oradea), oferă muzeelor mari posibilități de a organiza expoziții de o înaltă ținută științifică. Trebuie avut însă în vedere ca desenele, în special cele înfățișînd diferite ocupații, obiecte de podoabă și de îmbrăcăminte, unelte, arme, să fie foarte veridice și sugestive.

O problemă deosebită, care se pune cu acuitate în cadrul unor expoziții arheologice, este aceea a hărților. Ele se pot împărți în două categorii: harta istorică și cea tematică. Harta istorică prezintă un teritoriu dat într-o anumită epocă istorică dată, ca de pildă « Dacia între secolele I î.e.n. — I e.n. », « Dacia, provincie romană », « Migrațiunea popoarelor » etc. Acest material intuitiv complementar este executat în majoritatea cazurilor după hărțile din lucrările de specialitate [3],

---

[2] Machetele au fost executate în laboratorul de restaurare al Muzeului de istorie a Transilvaniei din Cluj, sub conducerea prof. I. Korodi.

[3] În alcătuirea hărților trebuie să se țină seama de cele mai recente teorii și descoperiri istorice, deoarece în majoritatea cazurilor ele sînt executate după *Istoria României*, I, 1960, tratat de specialitate astăzi depășit în unele probleme.

https://biblioteca-digitala.ro

tratînd analitic mai multe fenomene istorice. Luînd ca exemplu harta istorică a Daciei romane — hartă de obicei folosită în muzeele noastre — se poate observa că în același cadru sînt arătate hotarele, sistemul defensiv, orașele, viața economică a Daciei romane. Harta tematică, rar întîlnită la noi, se ocupă doar parțial de problematica hărții istorice. Limitîndu-ne la exemplul dat — « Dacia, provincie romană » — pot fi hărți separate, tratînd numai sistemul defensiv, viața economică din provincia nord-dunăreană sau principalele șantiere arheologice din România, pe regiuni, județe, privind această epocă istorică. Folosirea unor astfel de hărți presupune o oarecare aglomerare a acestui gen de material intuitiv într-o expoziție muzeală, dar are avantajul de a ilustra analitic și sugestiv o singură problemă, ușurînd astfel înțelegerea de către vizitatori a unui fenomen istoric.

Realizarea unui panou grafic impune o serie de cerințe privitoare la natura materialului, mărimea, culoarea lui. Interesante ca concepție ni s-au părut panourile grafice stilizate, prezentate de secția de istorie a Muzeului din Oradea, care nu au ca scop redarea individului (de altfel nici n-ar fi posibil) sau a costumului dintr-o epocă istorică, ci doar sugerează poziția unei piese de îmbrăcăminte, podoabă etc. făcînd apel chiar la obiectul original în plasarea pe panou.

Privitor la picturile și tablourile așa-zise « istorice » din muzeele noastre de arheologie, sîntem de părere că eliminarea în totalitatea lor, unele poate valori artistice, dar în nici un caz științifice, ar duce, pe lîngă o « aerisire » a sălilor de expoziție (vezi această necesitate la muzeele din Gherla, Dej), la înlăturarea unei obișnuințe adînc înrădăcinate în mentalitatea unora.

Fotografiile, parte integrantă a materialului complementar intuitiv, sînt folosite din plin în toate muzeele cu profil arheologic. Ele redau diferite aspecte ale muncii de pe șantierele arheologice, prezintă monumente, obiecte cu variate întrebuințări și chiar reconstituiri. O problemă este și aceea a expunerii fotografiilor aeriene, prezentînd imagini de ansamblu ale unor săpături de specialitate. Acest mijloc, des întrebuințat în străinătate, ajută și la depistarea unor obiective arheologice noi. De pildă o însemnată porțiune a limesului roman din Africa de nord a fost identificată cu ajutorul fotografiilor aeriene [4]. Unele muzee, ca cele de istorie din Oradea și Arad au rezolvat parțial reușita fotografiilor de ansamblu a șantierelor de la Otomani și Sălacea, respectiv Pecica.

Dacă materialul din expoziție o cere, se pot expune și fotografii mărite, pe panouri, în felul fotografiei unui mormînt în situația care să permită identificarea cu ușurință a vaselor aflate în vitrina respectivă din expoziție, sau fotografii cu descoperirea în pămînt a unor vestigii istorice [5].

Alte materiale complementare legate de arta fotografică sînt și fotocopiile. Fotocopiile unor documente antice (ca papirusul Hunt) îmbogățesc o expoziție arheologică. Este adevărat că deocamdată pentru noi acest gen de material intuitiv nu se impune, dar problema poate rămîne deschisă în viitor, dacă se ivesc astfel de cerințe.

Cel mai mare rol într-un muzeu îl au textele generale ce caracterizează o orînduire din punct de vedere social-economic, politic, cultural etc., textele explicative restrînse la un grup de obiecte sau la o cultură carecare și etichetele care definesc sumar piesa expusă, locul de proveniență și epoca de care aparține (în cazul lipsei titlului general al vitrinei ori a textului explicativ). Acest material complementar este de dorit să nu fie prea lung, prea obositor la citit (prezentînd doar esența fenomenului sau momentului istoric respectiv), și să fie expus în locurile cele mai potrivite, cele mai vizibile. În acest context trebuie revăzute, puse de acord cu cronologia actuală și chiar corectate din punct de vedere gramatical, o serie de texte și etichete care se află în prezent în cîteva muzee din țară, cum ar fi de pildă în muzeele din Sf. Gheorghe, Sighișoara ș.a.m.d.

Textele și etichetele (fixate, pe suporturi sau aplicate) pentru a asigura buna lor citire, trebuie să fie scrise pe un material adecvat (sticlă, material plastic, metal), cu litere lizibile (executate în tuș, decupate, turnate etc.). Ori, această prezentare destul de proastă a textelor și etichetelor se întîlnește în mare măsură la muzeele mici din țară [6].

Într-o expoziție arheologică se poate face apel și la regeste, pentru a rezuma conținutul unei diplome militare, a unei tăbliițe cerate, a unei inscripții lungi ș.a.

Stabilirea unei proporții juste între materialul original și cel complementar intuitiv (în sensul că acesta din urmă să nu fie prea numeros) în funcție de posibilități, alegerea adecvată a copiilor, mulajelor, machetelor, fotografiilor, alcătuirea unei grafici verosimile cu o plăcută expresie artistică, confecționarea unor texte și etichete sugestive — sînt doar cîteva probleme ce trebuie să stea în atenția organizatorilor unei expoziții cu profil arheologic. Numai prin respectarea acestor cerințe, muzeul capătă un caracter științific, documentar, bine precizat în timp și în spațiu, reflectînd concepția și personalitatea celor ce l-au creat.

---

[4] Conferință ținută în 1965, la Cluj, de către prof. J. Baradez (Franța).

[5] De exemplu, aflarea într-un turn-locuință din Cetățuia de la Costești, a unor chipuri dacice. Vezi C. Daicoviciu și H. Daicoviciu, *Sarmizegetusa, cetățile și așezările dacice din Munții Orăștiei*, București, 1960, fig. 10.

[6] Oricare ar fi posibilitățile materiale ale unui muzeu sau altul, credem că se poate găsi o formă acceptabilă de prezentare a textelor explicative și a etichetelor. În unele din muzeele noastre acest lucru lasă de dorit.

https://biblioteca-digitala.ro

LECȚIA RECAPITULATIVĂ — „PICTURA ROMÂNEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA"

MARIN NICOLAU

Pentru o mai bună fixare a cunoștințelor asupra picturii românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la clasa a XII-a a Liceului de arte plastice din București, au fost prevăzute cîteva lecții recapitulative la Muzeul de Artă al R.S. România *.

Întrucît numărul elevilor era prea mare, muzeul a fost vizitat în grupuri de cîte treizeci de elevi, spre a se da posibilitatea tuturor să privească concomitent tablourile, pentru a urmări valorile cromatice, pensulația etc. La împărțirea pe grupe, profesorul a ținut seama de preocupările de specialitate ale fiecărui elev (pictură, sculptură, gravură, grafică etc.) și de anumite simpatii ale elevilor între ei, în așa fel încît fiecare grup să fie alcătuit cît mai omogen. În prealabil, s-a recomandat elevilor să recitească materialul predat în clasă.

Pentru a se cunoaște mai îndeaproape caracterele neoclasicismului la noi, a fost analizat *Portretul lui Nicolae Bălcescu* de Ion Negulici. Elevii au vrut să pătrundă — atît la ore, cît și în fața tabloului — modalitățile tehnice prin care Ion Negulici a reușit să realizeze în această lucrare, tipică pentru curentul neoclasic la noi, caracterul marelui nostru istoric. În afară de elementele de desen și compoziție observate în reproducerile în negru-alb și color, ei au analizat în fața tabloului, în primul rînd, dozarea culorilor. Astfel în ceea ce privește construcția bustului, axat pe un desen precis — care redă costumul și nota vremii — elevii au constatat că, spre exemplu, reverul hainei în aparență de o tonalitate închisă, spre negru-brun, este realizat, de fapt, prin griuri verzui spre oliv, care devin în umbrele acestui rever mult mai negre.

În crearea albului de la plastron, s-a observat că zona de trecere de la negru-galben-oliv al reverului, spre alb diluat prin galben, s-a realizat printr-o pensulație largă de ocru-galben și cu unele griuri care apar adesea și pe fond, ceea ce pune și mai mult în evidență fața susținută de verticala bustului. De asemenea, s-a văzut că părul personajului se leagă de griurile verzui ale costumației și că, urmărind îndeaproape să realizeze o unitate cromatică, în totul, pictorul a făcut ca dominanta caldă a feței să se armonizeze cu fondul din jur spre a deveni mai luminoasă pe frunte și pe obrazul personajului.

În concluzie, s-a arătat că întrebuințînd o paletă redusă, dar susținută de o cunoaștere temeinică a cromaticii specifice neoclasicilor, Ion Negulici a reușit să ne redea figura marelui nostru patriot așa cum l-a cunoscut, transmițînd posterității nu numai imaginea fizică, ci și portretul psihic al marelui său model.

Pentru a se exemplifica caracterul romantic al unor lucrări din prima jumătate a secolului al XIX-lea, s-a ales tabloul *România revoluționară* de Constantin Daniel Rosenthal. La cerere, analiza lucrării a început-o un elev de la specialitatea gravură, pe care îl interesa, în această

* Precizăm că la sediul liceului există o sală special amenajată cu aparat de proiecție și ecran unde lecțiile sînt ilustrate, după nevoie, cu imaginile cele mai caracteristice pentru artistul sau epoca dată. Elevii au astfel posibilitatea ca, încă din sala de proiecție să judece la justa ei valoare o operă de artă în ceea ce privește calitatea compoziției sub toate aspectele și să-și dea seama de elementele de stil, integrînd opera analizată în cadrul general al producției artistului de-a lungul vieții acestuia. În același timp, prin comparație, ei pot să integreze pe artist în cadrul manifestărilor generale artistice ale țării din epoca în care operele au fost create și, după caz, în cadrul artei universale.

Reproducerea unei opere de artă și proiectarea ei pe ecran nu poate însă să aspire la egalarea originalului, apărînd așadar, imperioasa necesitate a analizării acesteia direct.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

operă, desenul prin culoare. Deprins cu observarea atentă a fiecărui element în parte, el a descoperit unele elemente din compoziție care dispar — complet sau în parte — în reproducerile în negru-alb sau color. În primul rînd el a observat semnătura artistului « *C. Rosenthal* » urmată de indicația « *Valachie 1850* » ce se găsește scrisă cu litere cursive în culoare roșie, umbrite de negru, pe îmbrăcămintea modelului, litere care trec neobservate și care se înscriu organic în motivele ei. De asemenea, în tablou apare cu mult mai vizibilă partea de sus, albastră, a lancei steagului tricolor, cu pînza fixată în nituri galbene, această lance fiind ruptă în partea de jos și ținută strîns de mîna modelului. La mijlocul tabloului, aproape de umărul femeii, s-a observat că apar grupuri în mișcare, pe un fond întunecat, în care se redă încleștarea luptei, — desigur o aluzie la lupta de la Dealul Spirii. Aci mai este pictat și un arc de triumf care arată simbolic încununarea victoriei acestei lupte; în partea opusă se văd un tun și cadavre. Toate aceste elemente — s-a remarcat pe bună dreptate — arată că *România revoluționară* nu exprimă numai o alegorie întruchipată prin femeia care ține steagul, ci un întreg complex de acțiuni în învălmășagul luptei, pe care ochiul artistului a prins-o ca într-un « gros-plan » în plină desfășurare psihică. Elementele descrise măresc astfel ideea artistului de a reda *România revoluționară* nu ca o simplă alegorie, ci ca un simbol al luptei de eliberare a patriei !

Desenul clasic este realizat printr-o linie adecvată, dar această linie statică face loc avîntului dinamic care reiese din mișcarea brațului stîng strîns pe pînza steagului ce se involburează într-un colorit viu pe umărul modelului și care se continuă în diagonală, pe după capul personajului, intensificînd ideea de mișcare. Mîna dreaptă, care centrează atenția asupra ei prin duritatea desenului și prin brunurile saturate, ciotul rămas din lancea steagului sugerează ideea că, apărînd acest steag în plină desfășurare a luptei, România revoluționară apără libertatea.

Plecînd de la aceste constatări elevii au tras concluzia că, întrebuințînd elemente ale picturii clasice, artistul a realizat, prin folosirea cu patos a unor simboluri, o lucrare romantică, fapt ce înscrie pe Constantin Daniel Rosenthal între reprezentanții acestui curent artistic la noi.

La tabloul lui Theodor Aman intitulat *Vlad Țepeș și solii turci*, elevii au constatat în primul rînd că, în original, opera este cu mult mai clară decît în reproduceri, că elementele compoziției sînt redate minuțios pînă în ultimul plan al tabloului și că ele sînt descrise liniar și cromatic chiar și atunci cînd se văd prin cele două ferestre ale încăperii, fixînd prin turla bisericii un aspect al orașului de atunci. I-a surprins în acest tablou ordinea și disciplina în care sînt rînduite elementele compoziționale, ordine cum numai la un artist ca Aman — prețios și aplecat asupra celor mai mici elemente din compoziție — putea să fie. În această disciplină, în felul în care personajele își ocupă locul lor firesc, în aerul care le înconjoară, așa cum stau ca niște statui ce gîndesc, elevii au desprins primul element ce-i interesa, anume mijloacele artistice ale pictorului în redarea tensiunii psihologice. Coridorul de aer și de lumină, intensificat de prezența dalelor de pe pardoseală, alternînd în negru-gri și gri dominant spre negru — ce desparte cele două grupuri — rupte numai în aparență, dar legate prin liniarismul arhitecturii, devine cel de-al doilea element important în redarea tensiunii psihice dintre cele două grupuri. Semnificativă este și aranjarea personajelor din jurul domnitorului, oarecum în linie dreaptă, mergînd de la stînga tabloului spre centru-fund, și alcătuind un fel de front dur și dîrz, fapt accentuat și mai mult prin podiumul pe care este așezat jilțul domnesc unde stă voievodul. În partea opusă, turcii, mai puțini la număr, înconjurați de slujitorii domnești, sînt și ei uniți într-un grup situat pe prim-plan, dar separați de români prin lumina care cade din abundență asupra lor, înflorindu-le îmbrăcămintea scumpă, simbol al bogăției și orgoliului, aceeași lumină care creează spațialitatea în întreaga lucrare. Prin contrast cu costumele solilor, figura lui Vlad Țepeș este pusă în evidență de o uniformă militară, pe talie și împodobită cu găetane galbene, ceea ce susține dinamica și tensiunea de pe fața voievodului. Mîinile, redate într-o poză adecvată măresc și ele impresia de încordare. Hotărîrea luată de domn este ghicită de boierii din prim-plan de lîngă el, care au și ei figuri bine studiate și sînt îmbrăcați în uniforme albastre. Pînă și soldatul de lîngă coloana din fund, cu mîna în șold, privește bănuitor spre grupul solilor. În privința gesticii, grupul adversarilor voievodului este marcat prin nehotărîre și ezitare — fapt ce face ca frămîntarea lor lăuntrică să crească și mai mult.

Împotrivirea celor două grupuri a fost marcată de artist și printr-o cromatică bine aleasă, legată de intenția sa tematică. Astfel domnitorul este pus în evidență de roșul princiar al estradei pe care stă jilțul domnesc — care reține atenția și concentrează privirea vizitatorului — și de roșul tunicii, roșuri distincte, unul spre vermillon, iar celălalt amestecat cu brunuri, ca și cum unul ar arăta strălucirea și bucuria libertății, iar celălalt tenacitatea și duritatea de caracter a voievodului. În restul grupului românilor, totul este văzut într-o tonalitate rece — albastru de cobalt în lumină și ultra marin în umbră, sau smaragd pe diagonala tunicilor — totul astfel organizat încît domnul să fie văzut la mijloc, monumental și hotărît.

În continuare s-a trecut la studierea amănunțită a tehnicii picturale la Nicolae Grigorescu și anume la măiestria artistului în minuirea griurilor pentru a realiza *Atacul de la Smîrdan* și dexteritatea acestui artist în crearea luminozității din neîntrecutele sale tablouri unde apar peisaje ciobănești și care cu boi. În acest scop s-a ales lucrarea *Printre dealuri și muncele.*

https://biblioteca-digitala.ro

Analiza tabloului *Atacul de la Smîrdan* a făcut-o un elev de la specialitatea pictură. El a arătat că, dacă în reproduceri planurile se suprapun și adesea figurile apar lipite pe fond și nejustificate din punctul de vedere al mișcării corpurilor, pe original se găsesc o serie de alte elemente subtil susținute cromatic, ce îmbogățesc conținutul și justifică acțiunea. Orizontul tinde spre linia normală de mijloc a tabloului și coboară în pantă lină spre dreapta și spre fund, către o vîlcea, spre care se îndreaptă în grabă personajele ce se înscriu astfel în peisaj într-un fel care apare normal și justificat. Soldații sînt redați cromatic sub forma unor pete de griuri saturate ce se pierd treptat spre orizont în planuri succesive, în atmosfera sumbră de iarnă și urmăresc avîntat petele roșii ale turcilor — învălmășeala luptei, redați pe griurile de pe sol cu veșmintele lor roșii, înspăimîntați și în dezordine.

În ceea ce privește pensulația de prim plan, Grigorescu a mers pe formă la veșminte, punînd tușe late și scurte și, după nevoie, cîte o pată de culoare saturată și luminoasă pentru a marca anumite elemente din uniforme. În acest fel, el a intensificat ritmica avîntată a liniilor din ansamblu. Ceea ce este admirabil pictat — element care dispare în reproduceri — este mijlocul tabloului și impresia de adîncime de la 5 la 6 km la orizont și mijloc, redată pe pînză pe o lățime de numai 4—5 cm printr-o magistrală dozare a acelorași griuri care măresc iluzia adîncimii. În acest spațiu, marele maestru al culorii care a fost Nicolae Grigorescu pune adesea accente de roșu și de alb colorat cu ocru peste masa de gri, pentru a crea fie lumina unei explozii, fie învolburarea luptei. Aceeași admirabilă mînuire de griuri se găsește și în dreapta tabloului, în penultimul plan, unde apar șiruri de cavalerie conduse de un ofițer călare pe un cal alb, în galop, realizat numai de cinci-șase zvîcniri de pensulă, în gri deschis.

Tabloul apare astfel ca o admirabilă armonie de griuri sumbre și evocatoare, axate organic pe subiectul propus, în care dominante rămîn petele masive de gri, întruchipînd pe soldați, într-o pastă abundentă și saturată în această imagine înfricată a morții, dintr-o zi mohorîtă de iarnă.

Cu privire la lucrarea lui Nicolae Grigorescu *Printre dealuri și muncele*, s-a ajuns la concluzia că ne găsim în fața unui tablou în care, în ceea ce privește meșteșugul, artistul nu mai are probleme, că el lucrează direct, fără schiță prealabilă și fără alt gînd decît plăcerea de a reda farmecul luminii și al obiectelor, prin culoare, ca într-o simfonie a bucuriei și a desfătării depline. Desenul concret se realizează printr-o pensulație largă și sigură, în care detaliul nu lipsește (picioarele boilor care merg), și unde carul și fînul, ca și copilul, deși scăldate în lumină, au o anumită consistență și materialitate.

În lucrare, pensulația este realizată magistral, în aparență haotică, ce creează tușe în direcții foarte diferite, alternarea pe diferite game fără nici o noimă în aparență a acestor tușe lungi cîteodată de 15 cm și altă dată scurte de 1 cm, ridicarea și apăsarea pensulei în diferite locuri special alese în tablou, variantele de tușe rezultate din întrebuințări de pensule de lățimi diferite de la 4 cm la 1 cm, sau tușele făcute cu dunga pensulei, toate acestea fiind elemente care dau nota de stăpînire perfectă a meșteșugului artistic. Impresionante sînt și alternarea pensulei cu cuțitul și suprapunerile de ton, care arată calitățile de adevărat maestru ale marelui nostru pictor.

Această pensulație și gamă de griuri și combinații de alb, galben, ocru, albastru, verde, fac ca totul să se combine organic pe retină și ca tabloul văzut de la distanță să ne dea iluzia de lumină și sentimentul de bucurie, cele două elemente care constituie unitatea de nezdruncinat a tabloului.

Ultima lucrare trecută în planul lecției de recapitulare a fost *Stejarul* de Ion Andreescu, unde elevii și-au manifestat dorința să cunoască tehnica picturii artistului și în special mînuirea tonurilor reci. În primul rînd, cei mai mulți au fost plăcut surprinși să găsească în partea de jos a tabloului notația: « *Semn de recunoștință Domnului Ion Crețulescu, I. Andreescu* », într-o factură care nu deranjează și care tinde să întruchipeze firele de iarbă, integrîndu-se astfel cromatic lucrării propriu-zise.

În rest, copacii și celelalte plante apar puternic desenate. În special tulpina stejarului fixează atenția prin fondul gri-violet peste care s-a venit cu alb, ceea ce a permis să se realizeze scoarța zgrunțuroasă a copacului. Pe laturi și în special în partea stîngă, pensulația lasă impresia de răvășeală cromatică, iar iluzia de adîncime vine dintr-o magistrală îmbinare de tonuri de verde cu ocruri realizate mai ales prin tușe scurte și prin consistențe de culoare.

Cerul este văzut printr-o fulgurare de griuri de diferite nuanțe, dirijate de la dreapta spre stînga și coborînd prin griuri tot mai mate pe fondul cerului, ceea ce ajută ca cioturile din coroana copacului să fie împinse în față și să prindă mai mult viață, deși — element demn de reținut — adeseori unele pete de cer sînt redate la copac prin tușe situate peste masa de culoare.

La copacii de alături s-a creat, din contră întîi cerul, peste care s-a venit cu verdele saturat de diferite nuanțe și apoi cu ocru.

Ocruri în aparență murdare apar și pe orizontala din apropierea tulpinii, înscriindu-se organic în cromatica generală și susținînd în acest fel construcția de verde și de griuri.

Analiza acestor lucrări a urmărit îndeaproape salturile realizate de pictura românească în prima jumătate a secolului al XIX-lea, punctînd cuceririle în timp ale plasticii noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

VECHEA ARTĂ ROMÂNEASCĂ DIN TRANSILVANIA

CORINA NICOLESCU

Fig. 1. Icoană cu două feţe datată 1779: a) Hadighitria; b) Intrarea în biserică a Mariei

Arhitectura şi pictura murală sînt cele mai cercetate domenii ale artei româneşti din Transilvania. Cu patru decenii în urmă, principalele monumente din Haţeg, Zarand, Ţara Bîrsei etc., au fost studiate în lucrări temeinice, continuate recent în sinteze de ansamblu [1] sau prezentări de caracter monografic. Icoanele, manuscrisele şi cărţile ilustrate cu xilogravuri, existente în număr mare în modestele biserici de piatră sau de lemn ale Maramureşului, Bihariei, Zarandului, Haţegului au intrat de curînd în atenţia cercetătorilor. De asemenea, unele colecţii recent expuse în condiţii moderne, ca aceea a bisericii Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului, a Episcopiei Aradului din fosta mănăstire de la Gai şi a mitropoliei Banatului, oferă un material bogat de studiu, contribuind în acelaşi timp şi la cunoaşterea artei şi culturii transilvănene într-un cerc mai larg.

Preocupări mai vechi legate de studierea artei româneşti din Transilvania şi posibilitatea de a selecţiona recent un număr de cca. o sută

[1] V. Vătăşianu, *Vechile biserici de piatră romîneşti din jud. Hunedoara*, Extras din «Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice pentru Transilvania», Cluj, 1930; I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris 1932; idem, *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938; idem, *Das Zeugnis der Denkmäler religiöser Kunst*, extras din «Siebenbürgen», Bucureşti, 1943; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în Ţările Romîne*, vol. I, Bucureşti, 1959; I. D. Ştefănescu, *Les monuments d'art, sources de l'Histoire*, extras din «Byzantion» 1966, t. XXXVI; idem, *Arta veche a Maramureşului*, Bucureşti, 1968; V. Drăguţ, *Vechi monumente hunedorene*, Bucureşt, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

de icoane din Maramureş pînă în Banat [1], ne-au dus la desprinderea cîtorva note particulare acestui gen de artă românească, încă prea puţin cunoscut atît de cercetători şi artişti, cît şi de marele public.

Icoanele cercetate, din care s-a selecţionat o bogată serie prezentată în cadrul expoziţiilor «Roumanie. Trésors d'Art» de la Neuchâtel (Elveţia) şi «Pagini de artă închinate Transilvaniei» de la Bucureşti, sînt cele mai multe de mari proporţii (cca. 90 cm × 80 cm), ilustrînd în afară de chipul Maicii Domnului şi al lui Isus Christos, «praznicele», adică marile sărbători. Ele erau utilizate în absida bisericii, pe durata sărbătoririi respective. De aceea apar frecvent scene reprezentînd Buna Vestire, Întîmpinarea Domnului, Adormirea Maicii Domnului, Naşterea lui Isus etc. alături de portrete de sfinţi ca Sf. Nicolae, Sf. Gheorghe, Arh. Mihail, Sf. Paraschiva etc. Remarcăm că în Maramureş se păstrează pînă tîrziu, în secolul al XVIII-lea, tradiţia bizantină a icoanelor cu două feţe, folosite pentru marile procesiuni sau la tîmple. Astfel de icoane sînt în genere foarte rare în ţara noastră, fiind cunoscute cîteva din Moldova (Neamţ, Bistriţa, Agapia), şi una în Ţara Românească (Biserica Episcopală de la Argeş). O astfel de icoană cu două feţe (fig. 1, a) provenind de la fosta biserică din Văleni (Maramureş), păstrată în prezent în colecţia Muzeului judeţean din Sighet, trezeşte un dublu interes. [2] Pe o parte ea reprezintă pe Maica Domnului cu Pruncul în braţe, iar în partea de sus cei doi arhangheli. Figura Mariei, drapată în maforion roşu-vişiniu, concepută în spiritul artei iconarilor moldoveni din secolul al XVI-lea se detaşează pe un fond bogat de aur. Ea are caracter monumental şi este înrudită cu icoanele de la mănăstirile Humor, Agapia, Pîngăraţi, Neamţu etc. datînd din a doua jumătate a secolului al XVI-lea sau începutul veacului următor. Pe cealaltă parte s-a zugrăvit la 1779, aşa cum arată inscripţia, o altă icoană reprezentînd «Intrarea în biserică a Mariei», lucrată de meşterii locali din Maramureş şi plătită de Goge Toderu şi soaţa sa Palaghia (fig. 1, b.)

Exemplarele expuse în cadrul expoziţiei de la Neuchâtel şi Bucureşti surprind în primul rînd printr-o nebănuită varietate de concepţie artistică, sinceritate şi spontaneitate în redarea sentimentelor. Icoanele — prezentate în cele două expoziţii menţionate — sintetizează în fond cele mai caracteristice trăsături ale picturii transilvănene. Diferite maniere de a reda anatomia figurilor şi a trata mîinile, variate posibilităţi de interpretare a siluetelor drapate, multiple efecte cromatice, iată doar cîteva dintre notele proprii acestei picturi, privită doar sub aspectul formei. Conţinutul iconografic, la o analiză mai atentă, prezintă de asemenea un interes deosebit prin respectarea tradiţiei bizantine, îmbogăţită cu teme locale inspirate din literatura populară. Cu toate presiunile bisericii catolice şi a celei protestante, arta şi cultura românească din Transilvania s-au menţinut secole de-a rîndul în spiritul tradiţional, legate de Moldova şi Ţara Românească. Cercetarea icoanelor duce la această concluzie, întocmai ca şi cunoaşterea altor domenii ale artei româneşti din Transilvania. În pictura de icoane, întocmai ca şi în pictura murală a monumentelor de pe Valea Streiului şi Ţara Zarandului din secolele XIII — XV sau în pictura bisericilor de lemn din Maramureş, păstrate din veacurile XVII—XVIII se menţin unele note arhaice, reminiscenţe ale artei romanice îmbinată cu elemente ale artei bizantine. În genere pictura icoanelor din Transilvania, cu rare excepţii, are caracter popular, fiind realizată de artişti din ţară, de multe ori cu mijloace reduse sub raportul tehnicii. Operele lor poartă însă în acelaşi timp pecetea unei concepţii originale creată într-o etapă mult mai veche, concepţie pe care şi-au transmis-o apoi de la generaţie la generaţie meşterii de ţară, limitaţi ca posibilităţi materiale şi surse de inspiraţie. Icoanele maramureşene, cele din centrul şi estul Transilvaniei ca şi cele din Ţara Făgăraşului şi Ţara Bîrsei oferă imaginea existenţei unor ateliere de pictură, în care lucrau şi se formau artiştii locali în legătură cu Moldova şi Ţara Românească.

Dintru început se impun în ansamblul icoanelor transilvănene cele din Maramureş — care au fost în parte prezentate în studii mai vechi [4] şi într-o lucrare recentă de un interes excepţional pentru cunoaşterea artei din această regiune [5]. Aceste icoane au caracter monumental, ele se impun prin nobleţea stilului, dominat de un grafism propriu, întîlnit cu mult mai rar în alte zone. Figurile şi veşmintele sînt conturate puternic cu linii brune, desenate cu siguranţă şi spontaneitate. Alteori ele sînt tivite cu alb, amintind pictura murală din bisericile păstrate în Ţara Haţegului şi Zarandului, în care sînt evidente o serie de trăsături proprii artei romanice. O notă caracteristică icoanelor din Transilvania în genere, mai accentuată în Maramureş, este bogăţia elementelor sculptate. Frînghia răsucită cioplită în lemnul icoanei alcătuieşte obişnuit un chenar, alteori mărgineşte şi separă scenele sau decorează aureolele. Unele icoane sînt încadrate de stîlpişori sculptaţi cu frunze de viţă şi ciorchini, alteori apar motive de Renaştere tîrzie sau ornamente baroce. În Maramureş o mare parte dintre icoane au fondul împodobit cu motive vegetale incizate şi acoperite

[1] În vederea organizării expoziţiei «Pagini de artă închinate Transilvaniei» deschisă în cadrul Muzeului de Artă al R. S. România la 29 noiembrie 1968 şi pentru prezentarea artei din Transilvania în expoziţia «Roumanie. Trésors d'Art» deschisă la Neuchâtel (Elveţia) de la 5 iulie 1968 la 31 ianuarie 1969, am cercetat cca. 500 icoane din colecţiile Arhiepiscopiei ortodoxe de Alba-Iulia şi Sibiu, Mitropoliei Banatului, Episcopiei Aradului şi Clujului etc.

[2] V. Brătulescu, *Biserici din Maramureş*, «Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", 1943, p. 82 — se dă o descriere a celei de-a doua icoane.

[4] V. Brătulescu, *Biserici din Maramureş*, «BCMI», 1943.

[5] I. D. Ştefănescu, *Arta veche a Maramureşului*, Bucureşti, 1968, p. 81—89, fig. 31—36.

https://biblioteca-digitala.ro

cu preparație de stuc peste care s-a așternut argint patinat. Siluetele figurilor și arhitecturile schematic desenate se detașează pe aceste fonduri, care le dau un rafinament coloristic remarcabil. Unele icoane prețioase din Moldova, păstrate la Humor, Văleni, Agapia, Neamț etc. din secolele XVI—XVII au fondurile incizate, decorate cu motive florale aurite. Este foarte posibil ca acest sistem de împodobire a fondului, comun icoanelor din Maramureș și Moldova să aibă o origină mai veche în arta altarelor gotice și de Renaștere din Transilvania. Coloritul icoanelor maramureșene este caracterizat la unii artiști prin tonuri pastelate, detașate pe fondul de argint patinat. Alteori apar tonuri calde de brunuri arse îmbinate cu galben, ocru și roșu-cărămiziu. Desenul este accentuat cu o tivitură albă sau o linie precisă în sepia.

În centrul Transilvaniei (Cluj, Huedin), icoanele prezintă alte caracteristici. Figurile sînt modelate cu tente viu colorate și lumini albe, draperiile sînt tratate în falduri bogate, grafismul caracteristic Maramureșului apare cu mult mai rar în pictura din această zonă. Fondurile sînt sculptate dar decorul este format din romburi care amintesc altarele gotice. Coloritul este cu totul altul, dominînd un roșu-puternic-vermillon alături de verde metalic sau albastru intens. Fondurile sînt de o tentă verde cenușie sau argintie.

Icoanele din zona sudică a Transilvaniei vădesc existența unor ateliere care au rămas direct legate de cele din Țara Românească. În unele cazuri, ca la biserica din Hunedoara, icoanele de tîmplă sînt realizate de meșteri de mare talent din vremea lui Matei Basarab. Remarcabilă este icoana Sf. Nicolae din tîmpla acestei biserici, alături de cea a Maicii Domnului cu Pruncul, Deisis și Adormirea. Un zugrav, Constantin, și-a lăsat numele și data, 1654, în partea de jos a icoanei reprezentînd scena Deisis [4]. Spre deosebire de icoanele din Moldova și Țara Românească, purtînd rareori inscripții și data, icoanele din Transilvania au însemnări, uneori adevărate pomelnice, alteori chiar crîmpeie de cronică sau de poezie. Apar curent însemnate numele donatorilor, obișnuit fruntași ai satelor — adevărații ctitori și protectori ai artei românești din Transilvania, al căror rol îl au în celelalte două țări române mai ales domnitorii și boierimea. Date fiind condițiile istorice deosebite, după secolul al XIV-lea, cînd jupanii și cnejii din Maramureș, Hațeg, Zarand etc. sînt treptat asimilați de pătura feudală maghiară, țăranii sînt păstrătorii și creatorii culturii și artei românești din Transilvania. De aceea interesul artistic și istoric al acestor opere ne apare și mai puternic. Cercetarea aprofundată a tuturor icoanelor din Transilvania ar adînci cunoștințele noastre despre originea, vechimea și evoluția acestui domeniu, luminînd noi aspecte ale artei românești.

[4] Cu excepția icoanei Sf. Nicolae, celelalte icoane poartă urma unor retușări ulterioare, care nu le-au denaturat însă caracterul originar.

ÎNSEMNĂRI ÎN CASA LUI AVRAM IANCU

RALUCA SIMIONESCU

Casa părintească a lui Avram Iancu, astăzi muzeu memorial.

Cînd se împlineau 100 de ani de la nașterea lui Avram Iancu, Craiul munților, cum îl dezmierdau moții, cu un nume pe cît de semeț pe atît de duios, casa părinților săi, încărcată de adînci semnificații pentru localnici, străjuia, ca și astăzi, intrarea în comună.

Ridicată pe un fundament de piatră, casa fusese durată după obiceiurile locului, din bîrne și acoperită cu șindrilă. După cîteva trepte, la intrare, se află tîrnațul, din care se intră în locuința propriu-zisă, alcătuită din două încăperi — tinda și «casa dinainte». După planul ei, casa seamănă cu multe case ale moților, poate însă lărgimea spațiului te face să te gîndești la părinții lui Iancu: între pereții spațioasei case se puteau crește copii, se puteau citi cărți și se putea gîndi.

În această casă s-a născut și a crescut Iancu; ea a fost martorul zborului său vulturesc și a cumplitelor sale dezamăgiri, ca și a numeroase evenimente revoluționare din Apuseni, în anii 1848—49. Din anul 1924, casa copilăriei lui Iancu a devenit muzeu memorial realizînd într-o densă expoziție și cronica revoluției pa-

▶

https://biblioteca-digitala.ro

şeptiste transilvane, a acelui moment de ridicare a maselor de iobagi pentru dreptate socială şi existenţă naţională, care a concentrat luni de zile sufletul românesc de pe ambele versante ale Carpeţilor.

La centenarul naşterii lui Avram Iancu, revista « Transilvania »[1] publica un *Apel către toţi românii*... pentru organizarea unui muzeu la Vidra, făcîndu-se cunoscut că bătrîna casă părintească a lui Iancu va fi întregită « cu încăperi potrivite anume » acestui scop.

În « Apel » se spunea:

« Sunt atîtea lucruri de cules, cari astăzi se mai găsesc ascunse printre casele vrednicilor noştri români de pretutindeni, mai ales ale bravilor noştri moţi, dar ca mîine, cine ştie, dacă se vor mai păstra(...) Aşa ar fi tablourile, desemnele, fotografiile, stampele, gravurile cari reprezintă pe eroii naţionali de atunci (...).

S-au mai cerut vederi ale comunelor şi cîmpurilor de luptă mai însemnate, arme din acel timp, costume, obiecte purtate ori folosite de personalităţi de seamă din acea vreme, materiale menite să întregească imaginea acelor vremi de luptă.

Prin această nobilă iniţiativă a « Astrei », mărturiile despre revoluţia de la 1848—49 din Transilvania, despre înflăcăraţii ei conducători, strălucite personalităţi a căror viaţă s-a contopit deplin cu lupta de eliberare naţională şi socială în Transilvania, s-au păstrat şi se păstrează pentru generaţiile viitoare.

Cu emoţia firească pe care ţi-o dăruie apropierea de locurile autentice ale marilor evenimente, de mediul şi obiectele martore ale unor mari personalităţi din istoria noastră, vizitatorul pătrunde în casa Iancului, a aceluia care, după cum spunea Bălcescu, încă înainte de împlinirea unui sfert de veac de existenţă, a învăţat să conducă oştile în mari bătălii. Printre obiectele sale personale, fotografiile, documentele, armele moţilor, gloricasele drapele ale luptei revoluţionare prezintă pregătirea şi desfăşurarea evenimentelor revoluţionare din Transilvania, alături de documente ce ilustrează ideea continuităţii luptei ţăranilor ardeleni pentru eliberare naţională şi socială, înfrăţindu-l, peste decenii pe Avram Iancu cu Horea, Cloşca şi Crişan, conducătorii războiului ţărănesc de la 1784—1785. Între numeroasele documente care relevă amploarea revoluţiei paşoptiste transilvănene şi legăturile ei cu revoluţia de dincoace de Carpaţi, participarea moţilor la lupte, încercările de unire a celor două revoluţii — română şi maghiară — împotriva împilatorului comun, monarhia habsburgică, se află exponate dătătoare de profunde emoţii, care amintesc de primii ani de viaţă a lui Iancu: lîngă patul părintesc, agăţat de grindă, după obiceiul locului, leagănul lui Iancu; din lucrurile casei îţi atrag atenţia o ladă de haine, masivă, împodobită lîngă încuietoare cu înflorituri, masa aşezată într-un colţ, acoperită cu o faţă de cînepă învîrstată; pe masă, blide şi linguri de lemn. Apoi obiecte de-ale lui Iancu, devenit acum băiat mare — un brici, păstrat într-o cutie de lemn cu capacul încrestat, dar făcut lui Iancu la naştere, de un alt Iancu, unchiul său, confecţionat de acesta, după cum stă mărturie semnătura de pe cutie: IAHK ABRAM şi data — 1823. Pe podişor, piesă originală, se află canceul lui Iancu. Pe un cuier de haine atîrnă două buzdugane şi două săbii ale lui Iancu, cel care, după ce coborîse din leagăn, se jucase prin curtea casei din Vidra, învăţase la Cîmpeni, apoi la Zlatna şi mai apoi la Cluj la facultatea filozofică şi juridică, în puţinii săi ani de viaţă ajunsese să înţeleagă că « *nu cu argumente filozofice umanitare vei putea convinge pe acei tirani ci cu lancea lui Horea* ».

Şi fluierul lui Iancu e păstrat aici, şi portretele tovarăşilor săi: Simion Bărnuţiu, Gheorghe Bariţ, Eftimie Murgu, Al. Papiu Ilarian, Andrei Mureşanu, acei bărbaţi luminaţi al căror crez în dreptatea cauzei a încălzit şi a însufleţit în luptă miile de moţi[2].

Chiar dacă expunerii muzeale îi lipseşte o oarecare cursivitate, necesară pentru ilustrarea complexităţii momentului istoric al anilor 1848-49 în Transilvania, materialul existent constituie nu numai un bogat mijloc de informare, ci el atinge un înalt grad de sensibilitate prin autenticitatea sa, o mare forţă de comunicare şi de convingere. Respectarea tradiţiilor locale în aranjarea încăperilor, fără a se denatura prin instalarea de vitrine moderne, reconstituirea fidelă a interiorului ţărănesc de acum mai bine de un veac şi jumătate poate fi ridicată la rang de modalitate de expunere; vizitatorul poate uita, de pildă, unele dintre documentele văzute în casa lui Iancu, dar va păstra vreme îndelungată imaginea lui Avram Iancu dintr-un portret mare, încadrat cu un frumos ştergar cusut cu motive din zona Apusenilor, aşa cum se încadrează în casele ţărăneşti doar chipurile cele mai scumpe.

Îndrumarea din muzeu este sumară, dar în fosta comună Vidra, în care copiii află, poate înaintea poveştilor copilăriei, povestiri despre marele lor înaintaş, ea este întregită de comentariile şi de legendele localnicilor. De la localnici vizitatorul va duce splendide legende despre Iancu, încărcate de poezie şi de recunoştinţă populară. De la muzeu va pleca cu ceea ce a reuşit să înregistreze în cursul unei vizite; firesc ar fi însă să găsească aici o mică monografie, un pliant al muzeului, şi chiar şi o culegere a amintirilor care s-au transmis prin generaţii despre Iancu.

Muzeul Iancului este unul din cele mai impresionante muzee memoriale de la noi, şi ar fi în firea lucrurilor ca omul venit să-l viziteze, să poată duce cu sine măcar cîteva pagini cu imagini întregite de biografia unuia din cei mai scumpi fii ai neamului nostru.

[1] « Transilvania », ian. febr. 1924, nr. 1—2, p. 62.

[2] **În rîndurile de faţă nu am urmărit descrierea întregii desfăşurări tematice a casei Iancului. O amplă prezentare, cu preţioase comentarii istorice a fost publicată de prof. univ. Ştefan Pascu, în volumul « Probleme de muzeografie » apărut la Cluj, în 1957.**

https://biblioteca-digitala.ro

EXPOZIȚIE DE ARTĂ POPULARĂ MEHEDINȚEANĂ LA TURNU SEVERIN

C. BABEȚI

Fig. 1. Costum de Izverna

În octombrie 1968 s-a deschis în Palatul Cultural din Tr. Severin, prima expoziție de artă populară mehedințeană, organizată de către Comitetul județean de cultură și artă și Muzeul Porților de Fier*.

Muzeografii specialiști au urmărit oglindirea diversității zonale a creației populare din acest județ, studiată cu prilejul cercetărilor anterioare. În vederea acestui scop, materialele selecționate au fost expuse în nișe, fiecare nișă reprezentînd o secvență cu particularități bine subliniate. Specificul zonal se remarcă îndeosebi la piesele de port și țesături, ceea ce nu împiedică însă desluşirea notelor comune ale creației populare, derivate din unitatea formală și structurală a pieselor.

După ce se parcurg nișele cu exponatele zonei de nord — Izverna, Podeni, Cireșu, unde costumul femeesc și bărbătesc se distinge printr-o ritmică sobră a cromaticii și a decorului, ochiul vizitatorului va înțelege mai ușor specificul creației din zona de cîmpie, mai vie și strălucitoare. Pe panourile din zonele Gogoșu, Cujmir, Vînju, te întîmpină roșul aprins al opregelor crețe, pe fondul cărora sînt țesute, cu mult rafinament, străvechi motive românești ca șarpele, pomul vieții, tratate în foarte variate ipostaze. Zonele Broșteni, Șișești, prin acordurile mai calme, fac trecerea de la zona de munte la cea de cîmpie.

Sînt prezentate în cadrul expoziției opregele înguste și opregele crețe, precum și forme intermediare care explică limpede evoluția acestei piese de port. Se poate urmări o tipologie foarte variată de oprege, determinată fie de tehnica țesăturii — în patru sau cinci ițe — fie de dispoziția ornamentală — oprege cu rînduri dezvoltate pe verticală, pe care se înșiruiesc motive de «postăicuțe» (păstăi), oprege cu «strază» (bandă orizontală la capete), oprege cu «poală» etc.

Tipurile și variantele de cămăși femeiești, determinate în primul rînd de croi, se pot urmări evolutiv de la străvechiul «cămășoi» pînă la cele mai recente forme. Motivele decorative care împodobesc mînecile largi, pieptul și spatele cămășilor sînt fie alese în război fie cusute. Sub raportul dispoziției ornamentale se remarcă cu predominanță cămașa cu altiță, încreț și rîuri pe mînecă, adeseori oblice (coștișate), alături de cămașa cu «blană» pe mînecă. «O bătaie» de vîlnice amenajată pe un fundal amplu completează imaginea varietății pieselor de port femeiesc.

Și în ceea ce privește costumul bărbătesc se pot observa diferențieri de epocă: cămașa mai veche încrețită la gît, cea mai nouă cu guler, sau zonale: în nord cioarecii și «haina» din dimie albă au un decor sobru din găitane negre, în timp ce în sud se ajunge la ornamente și cusături mai complicate.

Scoarțele au la bază rafinate și adeseori îndrăznețe acorduri de culoare, dispuse pe «cîmpuri» și «vergi» cu motive geometrice (linii, șiruri de N culcate) sau zoomorfe, antropomorfe, mai nou florale, interpretate stilizat (îndeosebi ochiul, șarpele). Un exemplar deosebit îl constituie o scoarță «cu călăreți» din comuna Șișești, datînd de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Aceeași pasiune pentru frumos se vădește și în piesele de lemn, fie că e vorba de obiecte legate de industria casnică textilă, mobilier, obiecte de cult, ustensile casnice sau instrumente muzicale. Interesante sînt furcile, cele mai simple făcute dintr-o crăcană cu două brațe, așa cum a fost găsită în pădure, altele luerate meșteșugit, cu un disc central cu motive traforate.

* Un prețios sprijin au dat Elena Secuian de la I.R.R.C.S., Eugenia Tritan de la Casa Centrală de Creație și Georgeta Stoica de la Muzeul satului.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2. Aspect din expoziție

Pe lîngă mesele rotunde și joase, cu scăunele la fel, specifice sud-vestului țării, o piesă remarcabilă de mobilier o constituie lada de zestre. Cîteva exemplare, vechi de 70—80 de ani au un decor incizat bogat, format din romburi, triunghiuri, brăduți, hașuri, reîntîlnindu-se și șarpele sau motivul solar. Un alt motiv străvechi, amintind de ceramica neolitică, este acela al dinților de lup, lucrat în excizie pe bîrdace.

Ceramica este reprezentată doar de centrul Șișești. Pe fondul ocru-gălbui se profilează într-un contrast reținut, dar de efect, motivul șarpelui, al spiralei sau al bradului.

Circuitul expozițional se termină prin reconstituirea unui interior de la munte. Aci se orînduiesc cu mult gust țesăturile casei pe « targă », (culme), pe pat și pe lada de zestre. Vorbindu-ne despre ocupația pastorală a locuitorilor, acest interior rămîne totodată chintesența spiritului practic, care elimină orice surplus din mediul său de viață.

Expoziția de artă populară mehedințeană marchează începutul unei acțiuni, în care comorile românești ale artei populare de pe aceste meleaguri vor fi salvate și prețuite la înălțimea valorii lor.

Fig. 3. Interior de gospodărie din comuna Izverna

https://biblioteca-digitala.ro

DONAŢIA RICHARD KIMAKOWICZ

ILEANA COROCLEANU

Recent, colecţia malacologică a secţiei de istorie naturală a Muzeului Brukenthal din Sibiu s-a îmbogăţit cu peste 250 000 piese, ce reprezintă cochilii ale diferitelor genuri de moluşte din ţară şi din străinătate.

Este vorba de donaţia unei colecţii de moluşte, făcută în octombrie 1967 de către ing. Richard Kimakowicz, care depăşeşte ca proporţii colecţiile ce existau deja de multă vreme în patrimoniul muzeului nostru.

Provenit în urma activităţii intense de colectare şi cercetare a moluştelor din România — muncă întreprinsă de către un pasionat şi neobosit grup de naturalişti sibieni — materialul documentar al muzeului a început să ia aspect de colecţie încă din anul 1852, dată care corespunde primei donaţii făcută de J. L. Neugeboren (1806—1887). Începînd cu această dată, patrimoniul muzeistic este îmbogăţit succesiv, mai ales prin renumitele colecţii ale lui dr. C.F. Jickeli (1850—1925) şi C.A. Bielz (1827—1898). Numai aceste colecţii la un loc numără peste 200 000 exemplare.

Bazele « Colecţiei de moluşte Kimakowicz » au fost puse de asemenea cu mult timp în urmă, aproximativ acum 80 de ani, prin munca pasionată şi neobosită întreprinsă de M. Kimakowicz-tatăl, muncă ce a fost continuată apoi de R. Kimakowicz-fiul.

Donaţia cuprinde colecţia generală propriu-zisă de moluşte precum şi colecţia specială a genului *Alopia*. Moluştele sînt adăpostite în peste 18 000 cutii de carton şi cca 15 000 tuburi de sticlă, care la rîndul lor sînt păstrate în dulapuri speciale.

Colecţia specială *Alopia* conţine peste 40 000 exemplare şi reprezintă, atît prin volum cît şi prin organizarea ştiinţifică, o colecţie unică în ţară şi peste hotare, lucru care merită toată atenţia.

De asemenea nu poate fi neglijat nici numărul mare de dublete, care reprezintă un material important şi valoros, ce poate fi întrebuinţat cu succes în relaţiile de schimb.

Pe lîngă aceste observaţii, o atenţie deosebită trebuie acordată existenţei unui considerabil număr de cochilii ce reprezintă materialul documentar care a stat la baza descrierii unor specii şi forme noi publicate de M. Kimakowicz şi de către R. Kimakowicz, în cea mai mare parte în periodicul societăţii sibiene de naturalişti « Verhandlungen und Mitteilungen des siebenbürgischen Vereins für Naturwissenschaften zu Hermannstadt ». În conformitate cu *Fauna R.P.R.*, vol. III *Mollusca*, fascicula 1, de Alexandru V. Grossu, în cadrul colecţiei Kimakowicz există un număr de peste 80 tipuri, ce aparţin speciilor noi descrise şi publicate de către cei doi autori.

Împreună cu colecţia au mai revenit muzeului nostru reviste de specialitate, tratate şi cărţi ştiinţifice, cca 500 exemplare, din biblioteca personală a donatorului.

Colecţia mai cuprinde şi o cantitate considerabilă de material neprelucrat, ce va permite în viitor diferite studii şi documentări.

O dată cu donaţia « Colecţiei Kimakowicz », muzeul nostru este în prezent în posesia uneia dintre cele mai mari şi importante colecţii malacologice, ce numără aproximativ 500 000 exemplare, acestea reprezentînd în cea mai mare parte cochilii ale moluştelor răspîndite în diferite medii biologice şi din cele mai variate locuri de pe globul pămîntesc. Colecţia în totalitatea ei reprezintă un valoros material documentar atît pentru cercetătorii din România cît şi pentru oamenii de ştiinţă din străinătate.

https://biblioteca-digitala.ro

O VECHE LOCUINȚĂ DIN LAPONIA FINLANDEZĂ

ALFRED KOLEHMAINEN

În septembrie 1967 am avut din nou ocazia să studiez gospodăriile de lemn din Laponia, atît de interesante din punct de vedere etnografic. De această dată mi-am îndreptat cercetările spre Laponia de vest.

Datorită practicării pescuitului în apă dulce, a luat ființă aici o comunitate de pescari, la Muonio, Keimiöniemi, cu căsuțe de lemn datînd încă din secolul al XVIII-lea. Este deosebit de important faptul că pescarii și-au gravat numele lor și anii de locuire pe pereți.

În timpul cercetărilor mele, mi s-a comunicat că pe un promontoriu, nu departe de acest loc, s-a găsit o construcție parțial ruinată (fig. 1), care s-a dovedit a fi din secolul al XVII-lea. Pereții săi erau acoperiți cu crestături, (fig. 2) cea mai veche inscripție fiind din 1608. De asemenea steaua gravată pe un perete ca și scheletul și acoperișul sînt medievale. Tipul gospodăriei însuși, denumit în suedeză « eldstuga » e foarte vechi, cu vatra în mijloc, iar băncile de dormit pe ambele laturi. Șura a fost adăugată mai tîrziu. După un studiu documentat am făcut o reconstituire (fig. 3).

Acum această veche locuință a fost transferată la Keimiöniemi pentru muzeu, alături de alte gospodării.

Fig. 1. Veche gospodărie de pescari din 1608, Muonio (foto A. Kolehmainen).

Fig. 2. Interiorul casei din Muonio (foto. A. Kolehmainen).

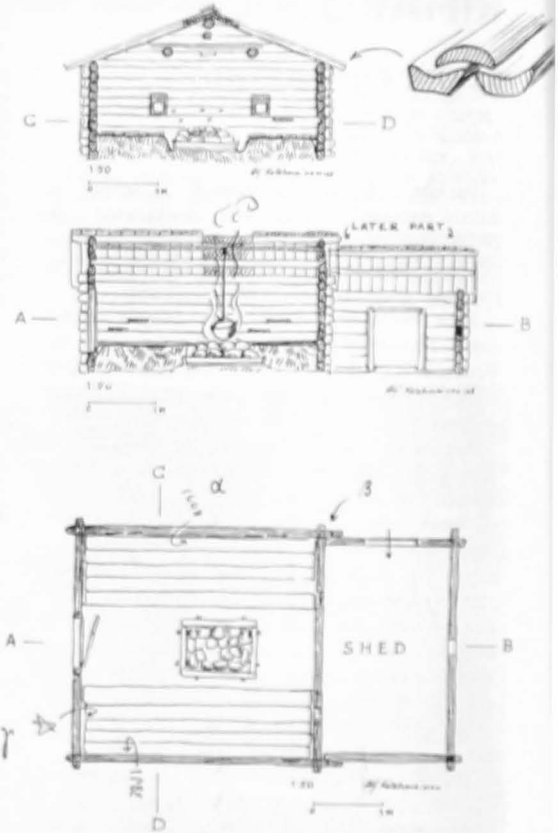


Fig. 3. Reconstituirea locuinței de pescari din Muonio.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎTEVA PĂSĂRI MAI PUŢIN OBIŞNUITE ÎN COLECŢIA MUZEULUI DELTEI DUNĂRII DIN TULCEA

J. B. KISS

În colecţia ştiinţifică a Muzeului Deltei Dunării din Tulcea există cîteva păsări din ordinul Passeriformes, a căror apariţie în jurul oraşului Tulcea este interesantă din punct de vedere ornitologic. În prezenta notă ne vom ocupa cu datele referitoare la 4 exemplare de *Sturnus roseus* L. şi la 4 exemplare de *Monticola saxatilis* L. (1, p. 89—91, 119—121).

DATE BIOMETRICE DE LA STURNUS ROSEUS L. **Tabelul 1**

Sexul şi etatea	Lungimea totală mm	Aripa mm	Coada mm	Tarsul mm	Ciocul mm	Greutatea g	Locul colectării
♀ ad.	225	121	75	28	20	70	Mahmudia
♀ ad.	232	126	74	29	20	80	Mahmudia
♀ ad.	225	123	70	30	20	75	Mahmudia
♂ ad.	228	130	75	31	19	90	Curcuz

DATE BIOMETRICE DE LA MONTICOLA SAXATILIS L. **Tabelul 2**

Sexul şi etatea	Lungimea totală mm	Aripa mm	Coada mm	Tarsul mm	Ciocul mm	Greutatea g	Data colectării
♂ juv.	199	124	71	26	17	55	29.09.1967
♂ juv.	206	118	70	28	17	65	29.09.1967
♀ ad	198	115	65	27	20	65	10.09.1967
♂ ad	207	120	70	31	20	70	10.09.1967

3 exemplare de *Sturnus roseus* L. provin din localitatea Mahmudia, de la data de 27.05. 1967, iar al patrulea exemplar — din localitatea Curcuz — a fost împuşcat la data de 28. 05.1967. Cele patru exemplare au fost colectate din stoluri de cîte 50—60 de păsări. Redăm datele lor biometrice în tab. nr. 1.

La toate exemplarele gonadele erau dezvoltate; acest fapt indică posibilitatea cuibăritului lor pe teritoriul ţării noastre şi în anul 1967.

În literatură se menţionează despre *Monticola saxatilis* L. că ar cuibări foarte rar în Dobrogea; s-a stabilit şi cuibăritul în jurul localităţii Greci, jud. Tulcea (1,/2)

Cele patru exemplare din colecţia muzeului provin de la data de 29.08.1967 (2 exemplare) şi de la 10.09.1967 (2 exemplare) şi au fost colectate de pe dealul Denistepe, lîngă localitatea M. Kogălniceanu, jud. Tulcea. Stolul de provenienţă, format din circa 12—15 exemplare, s-a menţinut pe terasamentele viilor.

Biometria exemplarelor colecţionate este redată în tab. nr. 2.

Prezenţa formelor juvenile de *Monticola saxatilis* L., în luna august nu exclude posibilitatea cuibăritului în regiunea sus-amintită. În cercetările viitoare vom stabili dacă este într-adevăr vorba despre cuibărit, sau numai despre fenomenul de premigraţie.

BIBLIOGRAFIE

1. Dombrovschi, R., *Păsările Romîniei*, Bucureşti, 1946.
2. Paşcovschi S., *Păsări cîntătoare care merită o protecţie specială*, Ocrotirea Naturii, 1962, nr. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

CONSIDERAȚII SISTEMATICE ASUPRA COJOAICELOR (Certhia Familiaris L.) DIN ROMÂNIA

DAN MUNTEANU

Constatarea relativ recentă (Szijj L., 1957) că și în Ungaria cuibărește subspecia central-europeană a cojoaicei, *C.f. macrodactyla* C.I Brehm, năștea în mod firesc întrebarea dacă nu cumva arealul acestei forme se întinde încă mai departe spre răsărit. Mai mult decît atît, R. Dombrowski semnala încă în 1912 unele particularități de colorit ale păsărilor românești, iar de curînd Ch. Vaurie (1959) și G.D. Vasiliu (1968) au consemnat cu semn de întrebare posibilitatea prezenței ssp. *macrodactyla* și în vestul țării noastre.

Ca urmare a acestei situații, mi-am propus să elucidez poziția sistematică a cojoaicelor din România, pe baza materialului existent în muzeele noastre și a celui împrumutat din unele colecții străine *.

Apalina, Deda, Răstolița, Sinaia, Balta Brăilei, Călărași, Căldărușani, Ștaier Moldovița, Moldova Nouă);

B) din străinătate — 24 exemplare, dintre care 8 *C.f. macrodactyla* (Bavaria) și 16 *C.f familiaris* (Suedia, U.R.S.S.).

Examinarea burdufurilor de cojoaice s-a făcut luînd în considerare, în primul rînd, coloritul păsărilor (intensitatea generală a acestuia și nuanța sa ruginie), precum și dimensiunile ciocului.

Privind în serie exemplare aparținînd celor două subspecii la care ne referim, remarcăm cu ușurință că deosebirile dintre ele sînt destul de evidente și constante. Spre deosebire de forma tipică, ce are un colorit mai palid, mai șters, ssp. *macrodactyla* se caracterizează printr-o culoare mai întunecată și în același timp mai intens ruginie a aripilor și a penajului dorsal, avînd totodată ciocul ceva mai lung.

Compararea păsărilor românești cu exemplarele din Germania pe de o parte și cu cele din Suedia și U.R.S.S. pe de altă parte, ne-a condus la concluzia că în toată țara noastră (inclusiv în Munții Apuseni) cuibărește exclusiv forma nominată *C.f. familiaris* L.

Totuși, trebuie subliniat faptul că păsările noastre clocitoare au remigele și tectricele supraalare în general mai întunecate și ciocul mai puțin lung decît subspecia nominată, prin aceste caractere, ele apropiindu-se într-o oarecare măsură de *macrodactyla*.

DIMENSIUNI ALE SUBSPECIILOR C.F. FAMILIARIS ȘI C.F. MACRODACTYLA

Subspecia	Țara	Aripa (mm)	Ciocul (mm)	Autor
C.f. familiaris	U.R.S.S.	♂ (80)63,7 ♀ (55)61,4	14–19	M.A. Voinstvenski 1954
	U.R.S.S.	♂ (8)66,3 ♀ (6)64	♂ (8)15,3 ♀ (6)14,7	măsurători proprii
	Suedia	♂ (8)65,5	♂ (8)16,5	Ch. Vaurie, 1957
	Suedia	♂ 65;68	♂ 14,5;17,5	măsurători proprii
	România	♂ (16)66,8 ♀ (2)64,5	♂ (15)16,9 ♀ (2)14,75	măsurători proprii
	Germania	♂ (10)65 ♂ (5)66,6	♂ (10)18,5 ♂ (5)17,3	Ch. Vaurie, 1957
C.f. macrodactyla	Germania	♀ (2)64	♀ (2)16,25	măsurători proprii

A) din România — 21 exemplare clocitoare (Stina de Vale, Feleac, Reghin, Lăpușna, Deda, Răchitiș-Bilbor, Corbu, Vatra Dornei, Pingărați, Sinaia, Cernica, munții Cozia, Plaviș-eviță) și 35 exemplare de iarnă (Băile Felix, Sîntion, Betfia, Cuzăplac, Reghin, Ideciu,

Cercetînd păsările colectate în lunile de iarnă se constată că ele sînt similare cu cele clocitoare, deși multe au o tentă ceva mai ruginie pe spate și tîrtiță. Între ele un loc aparte îl ocupă un exemplar foarte intens colorat, întru totul asemănător cu cojoaicele din Bavaria, fiind evident că el aparține subspeciei *macrodactyla*; este vorba de un mascul păstrat în colecția Muzeului Banatului (nr. 169/3), colectat la Oravița în 4.II.1906, care

* Țin să mulțumesc și pe această cale tuturor celor care au avut bunăvoința de a-mi pune la dispoziție materiale de cercetare: G. Diesselhorst (München), A. I. Ivanov (Leningrad), M. Dragoș (Cluj), Kohl I. (Reghin), Kovats L. (Oradea), E. Nadra (Timișoara), A. Papadopol (București).

https://biblioteca-digitala.ro

are aripa de 66 mm şi ciocul de 18,5 mm *. Cunoscînd că, în timpul iernii, cojoaicele vagabondează uneori pînă departe de locurile lor de reproducere (nu numai spre sud, ci şi spre celelalte puncte cardinale), este uşor de explicat prezenţa acestui exemplar în sud-vestul României, unde a putut ajunge fie din Ungaria, fie din Iugoslavia, ţări în care trăieşte ssp. *macrodactyla*.

De altfel, putem presupune că şi acele exemplare care sînt caracterizate printr-o tentă mai ruginie decît cea a populaţiei clocitoare sînt păsări eratice, provenite dintr-o regiune în care se manifestă într-o oarecare măsură influenţa apropierii ssp. *macrodactyla*, de exemplu, din Polonia. Personal, am remarcat că, chiar şi cojoaicele din republicile baltice sînt ceva mai viu colorate decît cele din restul părţii europene a U.R.S.S., fără însă a depăşi limitele variaţiei individuale a subspeciei tip.

Cojoaicele care cuibăresc în România aparţin formei nominate *C.f. familiaris* L., dar ele posedă unele slabe caractere de *macrodactyla*. În timpul iernii este prezentă de asemenea forma tipică, chiar dacă este vorba de exemplare aparţinînd unor populaţii mai nordice; din Banat se cunoaşte un exemplar de *C.f. macrodactyla* C.L. Brehm.

Notă asupra speciei *Certhia Brachydactyla* **C.L. Brehm**

În timpul elaborării lucrării de faţă am fost foarte atent la materialul pe care l-am avut la dispoziţie în speranţa identificării unor exemplare necunoscute de *C. brachydactyla* dar nu pot semnala nici un caz de acest fel. Menţionez totuşi că în afara singurului exemplar consemnat în literatura noastră de specialitate /4,6/ (♂, Bezdin, 13.I.1942), în Muzeul Banatului se mai păstrează încă un mascul, determinat chiar de D. Linţia, care a fost colectat în pădurea Casa verde de lîngă Timişoara la data de 16.I.1949.

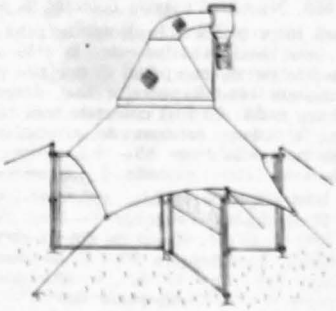
* În catalogul său, D. Linţia (1944) notează la specia *C. f. familiaris* că se impune ca acest exemplar să fie comparat cu material tipic, dovadă că a sesizat particularităţile sale de colorit.

BIBLIOGRAFIE

1. Dombrowski, R.: *Ornis Romaniae*, Bukarest, 1912, pp. 298–300.
2. Dombrowski, R.: *Păsările Romînei*, vol. I, Bucureşti, 1946, pp. 217–219.
3. Hartert, E.: *Die Vogel der paläarktischen Fauna*, Berlin, Bd. I, 1910, pp. 317–320.
4. Linţia, D.: *Catalogul sistematic al faunei ornitologice române*, Timişoara, 1944, p. 41.
5. Szilli L.: *Ecological and geographical studies on the Tree-Creepers of the basin of the Carpathians*. Aquila, t. 63–64/1956–1957/, 1957, pp. 144–155.
6. Vasiliu, G. D.: *Nomenclator avium Romaniae*, Paris, 1968, p. 78.
7. Vaurie, Ch.: *Systematic Notes on Palearctic Birds*. No. 30. The Certhiidae. Amer. Mus. Nov., no. 1855, 1957, pp. 1–8.
8. Vaurie, Ch.: *The Birds of the Palearctic Fauna. Passeriformes*, London, 1959, pp. 536–541.
9. Voinstvenski, M. A.: *Certhidae*. In: G. P. Dementiev, N. A. Gladkov. *Ptiţi Sovetsogo Soiuza*, tom. V, Moskva, 1954, pp. 702–706.

CAPCANĂ AUTOMATĂ PENTRU INSECTE ZBURĂTOARE

CAROL NAGY



Entomologului profesionist sau muzeografului îi stau la dispoziţie astăzi felurite aparate automate sau semiautomate, cu ajutorul cărora poate îmbunătăţi simţitor calitatea sau cantitatea materialului colectat, precum şi explorarea raţională a unor microbiotipuri specifice.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate acestea, colectarea insectelor zburătoare diurne este efectuată în marea majoritate a cazurilor aplicînd metodele clasice de pîndă sau cosire pe vegetație, ceea ce nu asigură întotdeauna rezultate bune. Mai ales unele odonate, diptere, neuroptere, himenoptere sau lepidoptere nu permit apropierea colectorului sau, fiind deosebit de agere, reușesc să scape chiar din fileu. Pe de altă parte se cunosc insecte a căror înălțime de zbor corespunde etajului coroanei arborilor, unde capturarea lor este mult îngreuiată, sau altele care se înalță doar înainte sau după ploile torențiale de vară.

Dificultățile prezentate pot fi foarte ușor înlăturate cu ajutorul capcanei automate a lui Malaise, care a publicat descrierea și schema de construcție a acestei instalații încă în anul 1937; totuși inovația sa a rămas aproape necunoscută pentru specialiști. Întrebuințînd prezentarea originală precum și îmbunătățirile aduse de Townes (1962) și Móczár (1967) am construit această capcană la Stațiunea de Cercetări Marine «Prof. Ioan Borcea» din Agigea încă la sfîrșitul anului 1967, aducînd importante simplificări în construcție și în materialul utilizat. Totodată am folosit în exclusivitate materiale ieftine și la dispoziția oricui.

În urma experimentării instalației ne-am convins că această capcană poate fi recomandată specialiștilor, cu toate că nu am atins recorduri asemănătoare expedițiilor tropicale, unde utilizarea capcanei Malaise a asigurat imense cantități de artropode terestre colectate (Petersen, 1966). În condițiile faunei dobrogene, colectarea medie a fost de cîte 165 de exemplare de insecte pe zi, între lunile aprilie și septembrie 1968. Numărul maxim colectat în perioada cuprinsă între mijlocul lunii aprilie pînă la mijlocul lunii mai a atins de la 230 pînă la 470 insecte pe zi, exceptînd cîteva zile ploioase sau înnorate cînd captura a fost deosebit de săracă sau nulă. Au fost colectate mai cu seamă diptere, al căror procent de abundență este cuprins în medie între 65—70%; himenoptere și îndeosebi Ichneumonide și Chalcidoide 15-20%; himenoptere Apoide, Sphecoide, Chrysidide, Pompiloide, Vespoide 5—7%; Neuroptere 1,2% (mai ales specii de *Chrysopa* și Myrmeleonide); Lepidoptere 3%; Coleoptere 1,8% (sau mai rar pînă la 12%); Odonate 1%; Psocoptere 0,5%; Orthoptere 0,5%; Trichoptere 0,2%; Mecoptere 0,1%; Homoptere și Heteroptere 0,1% (uneori 11%); și Aphidide uneori în masă. Rezultatele noastre sînt oarecum unilaterale, deoarece capcana a fost instalată într-un biotop xeroterm, în vecinătatea dunelor nisipoase maritime și din acest motiv raportul între diferitele ordine de insecte este în dependență de caracterul faunei ținutului. Este demn de remarcat numărul foarte mare de specii și diversitatea lor de nebănuit de la o zi la alta.

Forma îmbunătățită de construcție a capcanei Malaise se bazează pe o instalație de cort cu intrare patrulateră și blocarea zborului liber cu tot atîția pereți concentrici (vezi schița). Ca stativ de bază am utilizat țeavă de apeducte obișnuită, cu un diametru intern de 2,7 cm, care a fost înfiptă cca 30 cm în pămînt cu partea sa bazală, prevăzută cu un dop conic. De la acest stîlp central pornesc patru pereți verticali de 120 cm înălțime și 150 cm lungime, atașați cu inele culisabile pe stîlpi laterali, care sînt tot țevi de apeducte, însă numai de 12,5 cm diametru extern, înalte de 150 cm și înfipte în pămînt; iar partea lor superioară este ancorată cu frînghii de 0,5 cm grosime. Pereții verticali, ca și cortul capcanei, sînt confecționate din pînză verde, de preferat de culoare rezistentă razelor solare. Pereții verticali, pentru atragerea mai accentuată a insectelor antofile, trebuie prevăzuți cu benzi de pînză galbenă, late de 25 cm, atașate la înălțimea de 75 cm. Aici sînt largi posibilități de experimentare privind culorile cele mai potrivite pentru grupurile de insecte urmărite special de colecționar.

Cortul capcanei este pătrat, cu laturile de 300 cm, marginile fiind ancorate cu inele, iar mijlocul atașat fix de inelul central. Acesta este confecționat din tablă de oțel, groasă de 0,25 cm și lată de 5 cm, diametrul extern fiind de 60 cm. Pe acest inel se găsește montat fix conul central și suportul pîlniei de colectare. Conul central de dirijare este acoperit cu un material translucid, de preferat de nylon sau, mai puțin corespunzător, marchizet (material folosit pentru perdele). Noi am utilizat o țesătură rară de gaz elvețian, destinat fileurilor planctonice, densitatea nr. 4, deosebit de rezistent la schimbările de condiții climaterice, menținînd forma sa inițială și în urma ploilor abundente.

Insectele care zboară către fîșia galbenă a pereților despărțitori verticali, se ciocnesc de ea, cîmpul lor vizual este mult micșorat de terminațiile cortului, care sînt intercalate între pereți și coborîte spre pămînt, iar conul luminos oferă o aparentă ieșire, pe unde însă insectele ajung în pîlnia colectoare. Aceasta trebuie acoperită cu un capac transparent și rezistent la dizolvanții organici. În acest scop poate fi folosită o cutie Petri cu diametrul de 20 cm. Pîlnia colectoare se termină în partea ei inferioară cu o prelungire care intră strîns într-un borcan cu gîtul de 4 cm deschizătură și cu două lame, iar marginea superioară a prelungirii are o bordură de 1 cm, pentru a împiedica pătrunderea apei în borcanul colector. În interiorul borcanului sînt fîșii de hîrtie de filtru și un cilindru de sticlă de 25 cm³, în care se găsește vată îmbibată cu cloroform, iar gura cilindrului este acoperită cu un capac din sită de metal, pentru a împiedica aderarea insectelor mici la vată. Toate cusăturile pin-

https://biblioteca-digitala.ro

zelor sînt învelite cu rejansă de 1 cm, ale cărei capete sînt dublat introduse în inele de ancorare.

Această capcană este de dimensiuni mijlocii, permiţînd o captură relativ mare, dar prezintă dezavantajul că nu este portabilă. Dimensiuni mai mici pot fi proiectate după necesităţi. Prin prelungirea stîlpilor de susţinere, capcana poate fi înălţată pînă la etajul coroanei arborilor, unde se vor putea colecta multe specii de insecte care în mod obişnuit nu se întîlnesc mai jos.

Fiind deopotrivă de ieftină şi simplu de confecţionat, capcana mai prezintă avantajul că nu cere prea multe supravegheri. Noi am schimbat borcanul colector zilnic la orele 6,30, cantitatea de cloroform fiind suficientă pînă în ziua următoare. În cazul cînd borcanul se lasă — ca şi în cazul nostru — pînă în ziua următoare, toate insectele cad înăuntru în timpul nopţii. Nu este de preferat menţinerea materialului pînă la orele mai tîrzii din ziua următoare, deoarece în acest caz el suferă o uscare rapidă şi nu mai poate fi preparat. Se recomandă examinarea interiorului pîlniei de fiecare dată cînd se schimbă borcanul, pentru că la gura de intrare se pot instala păianjeni care capturează o mare parte din insecte. Capcana poate aduna în mod automat cîte 20 000—30 000 de insecte în cursul unei veri. Astfel studiul faunei insectelor din ţara noastră poate fi mult ajutat, iar colecţiile muzeelor substanţial îmbogăţite cu insecte, ai căror reprezentanţi vor fi mai puţin numeroşi după decenii ce se scurg, din cauza reducerii cenozelor spontane şi a aplicării pe scară largă a insecticidelor.

BIBLIOGRAFIE

1. GRESSITT I. – GRESSITT, M. K. (1962): *An improved Malaise trap-Pacific, Inst, Honolulu*, vol. 4, pp. 87 – 90.
2. MARSTON, N., (1965): *Recent modification in the design of Malaise insect traps, with a summary of the insects represented in collections-Journ. Kansas Entomol. Soc.* vol. 38, pp. 154 – 162.
3. MALAISE, R. (1937): *A new insect – trap, Ent. Tidskrift*, vol. 58, pp. 148 – 160.
4. MÓCZÁR, L. (1967): *Trap automatic for capture of flying insects, Folia Entom. Hung.*, vol. 20, pp. 213 – 220.
5. PETERSEN, B. (1966): *The Noona Dan Expedition*, 1961 – 1962. *Insects and other land arthropods, Entom-Medd.*, vol. 34, pp. 283 – 304.
6. TOWNES, H. (1962): *Design for Malaise trap, Proc. Entom. Soc. Washington*, vol. 64, pp. 253 – 262.

CARACTERIZAREA ANTROPOBIOLOGICĂ ŞI FIZIOGNOMICĂ, PRIN RECONSTITUIREA FEŢEI DUPĂ CRANIU, A UNOR PERSOANE DIN COMPLEXUL FUNERAR DIN SEC. II-I î.e.n. DESCOPERIT LA ORLEA

Dr. CANTEMIR RIŞCUŢIA,
Dr. DARDU NICOLĂESCU-PLOPŞOR,
IRINA RIŞCUŢIA

Reconstituirea ţesuturilor moi şi refacerea — pe baze ştiinţifice — a fizionomiei umane, ca un întreg cu valoare în diagnoza antropologică de grupă şi totodată cu valoare de document în identificarea individuală, sînt o necesitate a antropologiei moderne.

Începînd din 1965, noi am propus *studiul reconstituirilor fizionomice ca metodă de cercetare antropologică pe serii*, considerînd că avantajul obţinut prin sporul de informaţie ce-l aduce reconstituirea înfăţişării fizice precumpăneşte asupra dezavantajului rezultat din posibilităţile de eroare ale metodelor actuale de lucru în această direcţie.

Dacă în lucrarea de faţă seria studiată este alcătuită doar din cinci indivizi şi, prin urmare, exploatarea ei statistică nu oferă perspective importante, în schimb, o serie de constatări preliminare asupra materialului ne-au condus spre o altă valorificare a reconstituirilor, şi anume spre domeniul relaţiilor genetice dintre indivizi. Eventuala posibilitate de a urmări înrudirea dintre cazurile studiate, ar fi un preţios auxiliar al cercetării arheologice, în scopul stabilirii unor relaţii familiale şi sociale.

În cele ce urmează, vom analiza o serie de cinci portrete obţinute prin metoda de reconstituire grafică a lui M.M. Gherasimov, completată pe baza unor indicaţii după Krogman.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

La restaurarea părţilor moi am aplicat valorile standard propuse de Gherasimov, iar pentru reconstituirea unor regiuni morfologice am ţinut seamă de corelaţiile şi dependenţele morfologice pe care le-am obţinut din studii pe serii actuale autohtone.

Ceea ce dorim să subliniem este faptul că între rezultatele analizei antropo-biologice efectuate asupra scheletului şi rezultatele sintezei antropo-biologice care este însăşi fizionomia obţinută grafic deocamdată, am întîlnit concordanţe semnificative. Aceste concordanţe nu se limitează însă numai la caracterizarea fiecărui caz în parte, ci apar şi atunci cînd comparăm indivizii între ei: analiza craniologică a pus în evidenţă o serie de asemănări frapante, confirmate independent şi de reconstituirea grafică.

Luarea în studiu a tuturor cazurilor accesibile reconstituirii plastice, precum şi analiza ginii inferioare orbitale, fără ca fizionomia să prezinte şi caractere mongoloide evidente.

Orbitele, ca înălţime şi deschidere, aparţin tipului de conformaţie cu fantă palpebrală mai mult largă, cu pleoapa superioară descoperită şi cu cute tarsale complexe. Globul ocular, cu poziţie mai mult superficială. Oasele zigomatice plate corespund unei feţe fin reliefate. Oasele nazale convexe în partea superioară limitează sus o apertură piriformă cu marginile tăioase, fapt care corespunde unor aripi nazale relativ plate şi slab arcuite. Concordant cu aceasta, apare şi dezvoltarea apreciabilă a spinei nazale.

Profilul ortognat se armonizează cu construcţia masivului facial, realizînd o faţă bine reliefată, avînd afinităţi structurale cu fizionomia armonioasă, des întîlnită la populaţiile circummediteraneene.

Planşa I: Reconstituirea grafică a feţei după craniu la M. 2, M. 3, M. 4, M. 6 şi M. 7 din groapa de est de la Orlea.

morfologică minuţioasă, în scopul stabilirii relaţiilor genetice dintre cazuri ne vor permite — cu multă probabilitate — o aprofundare a acestor constatări.

Prezentăm mai jos fiecare caz studiat, la care am reţinut doar cîteva din aspectele cele mai caracteristice pe care ni le-a oferit analiza reconstituirilor grafice (planşa I).

M.7, bărbat de 40—45 ani, robusticitate osoasă medie, inserţii musculare bine marcate pe craniu, suprafaţa osului netedă.

Secţiunea sagitală a feţei arată un profil drept, cea transversală un contur convex, rotirea laterală a arcadelor şi zigomelor faţă de axul vertical, medie.

Înclinarea orbitelor pe axul orizontal este de tip mongoloid, cu proeminarea înainte a mar-

M. 3, bărbat de 40—45 ani. Bărbat cu construcţie osoasă gracilă, reliefuri musculare slabe, suprafaţa oaselor netedă.

Faţă cu profilul drept şi cu secţiune transversală foarte arcuită. Axul vertical al orbitelor aproape perpendicular pe OAE, rotirea orbitelor în axul vertical pronunţată spre lateral. Orbite relativ înalte şi deschise, corespunzătoare unei regiuni a ochilor caracterizată prin fantă palpebrală largă, glob ocular aparent şi pleoapă superioară descoperită, bogată în cute tarsale; deşi oasele nazale sînt parţial deteriorate, forma nasului a putut fi dedusă fără mare aproximaţie şi în concordanţă cu structura întregii feţe. Apertura piriformă medie ca lărgime şi avînd margini tăioase corespunde unor aripi nazale uşor arcuite şi mijlociu înclinate.

https://biblioteca-digitala.ro

Profilul drept, ortognat, corespunzător unui cap lung și îngust, situează cazul nostru în zona de variabilitate fizionomică a populațiilor mediteraneene.

M.2, femeie de 35–40 ani. Construcție osoasă gracilă, dar cu inserții musculare marcate. Profil facial drept, secțiune transversală a feței arcuită. Rotirea și înclinarea oaselor zigomatice — mijlocie. Orbitele destul de înalte și deschise corespund unei regiuni a ochilor caracterizată prin fante palpebrale larg deschise, pleoape superioare descoperite, spațiul pleoapei superioare înalt. Spină nazală dezvoltată, apertură piriformă cu margini tăioase, conduc la reconstituirea unui nas bine profilat, cu aripi fine și slab arcuit. Ușor prognatism alveolar, deci buze proeminente.

Construcția și caracterele morfologice ale feței și capului amintesc de înfățișarea fizionomică ce apare frecvent la populațiile mediteraneene.

M.6, femeie de 16–17 ani. Construcție osoasă foarte gracilă, reliefuri musculare slabe. Ceea ce caracterizează acest caz este înclinarea puternică a orbitei în sens negativ (cu proeminarea marginii inferioare) și gradul apreciabil de prognatism, care conferă o notă fizionomică aparte.

Prin conformația regiunii frontale, M.6 se apropie de M.2 și parțial de M.3, fără a ne putea pronunța deocamdată pentru existența unei înrudiri între cele trei cazuri.

Semnalăm deocamdată aceste asemănări destul de frapante, cu speranța că, o dată cu reconstituirea plastică, vom spori cantitatea de informație, în mod concludent.

M.4, femeie de 25–30 de ani, de robusticitate medie, inserții musculare medii, suprafața osului netedă.

Prezintă mari asemănări structurale cu craniul M.7, deosebirile față de acesta fiind mai mult datorite dimorfismului sexual. Același profil drept și aceeași arcuire a feței în secțiune transversală, aceeași orientare a zigomelor și arcadelor.

Înclinarea orbitelor în axul orizontal, mai europoidă decît la M.7, de asemenea orbite mai joase și mai închise, corespunzătoare unei conformații a regiunii ochilor caracterizată printr-o deschidere medie a fantelor palpebrale și o acoperire medie a pleoapei de sus, cu o plică mijlociu dezvoltată. Globul ocular cu poziție medie, iar oasele zigomatice gracile.

Nasul este drept, spre convex (în partea superioară flectat în jos, dar în zona oaselor nazale și nu a cartilajelor). Apertură piriformă rotunjită, dar cu margini tăioase, ceea ce corespunde unor aripi nazale fin arcuite, însă mai mult înclinate decît perpendiculare pe planul frontal. Spină nazală bine dezvoltată.

Profil ortognat, construcție facială armonioasă, mare asemănare morfologică, fizionomică și tipologic-structurală cu M.7, cu deosebirea că femeia din M.4 posedă o sutură metopică cu consecințe importante în morfologia craniană.

Afinități puternice cu formele circummediteraneene.

Concluzii

Ceea ce cercetarea de față aduce nou în experiența noastră, în reconstituiri fizionomice după craniu, este, între altele, problema de a se putea stabili și, eventual, testa matematic înrudirea între indivizii studiați, în scopul stabilirii condițiilor și relațiilor sociale.

Metodologia modernă a testării înrudirii dintre indivizii umani este suficient de avansată încît să ne permită la un moment dat elaborarea unei metode aplicabile pe resturi scheletice, așa cum se utilizează, de exemplu, cu multă finețe metoda de expertiză a filiației cu testul X^2 a lui Wichmann sau cu analize discriminatorii.

Sperăm că explorarea exhaustivă a complexului funerar ritual de la Orlea ne va oferi în continuare un material interesant nu numai din punctul de vedere arheologic și antropologic, ci și în direcția reconstituirii înfățișării fizice, pentru o bază biostatistică în vederea obținerii unor progrese în metodologia reconstituirii feței după craniu, ca procedeu de testare a înrudirii.

BIBLIOGRAFIE

1. Gherasimov M. M.: *Reconstituirea feței după craniu* (omul actual și fosil), Editura Acad. de st. a U.R.S.S., Moscova, 1955, (traducere).
2. Krogman W.M.: *The human skeleton in forensic medicine*. Charles C. Thomas publisher, Springfield, Illinois, U.S.A., 1962.
3. Nicolăescu-Plopșor Dardu și Rișcuția Cantemir: *Caracterizarea antropologică și morfobiologică a scheletelor umane din complexul funerar de la Orlea* (sec. II-I î.e.n.), Revista Muzeelor, nr. 1, anul VI, 1969, pag. 71.

RÉSUMÉ

Après avoir reconstituit les visages des cinq individus découverts à Orlea, les auteurs ont étudié leurs relations génétiques et établi que deux d'entre eux étaient frère et sœur.

https://biblioteca-digitala.ro

DOVEZI DE LOCUIRE NEOLITICĂ ÎN JUDEȚUL VÎLCEA

GH. I. PETRE-GOVORA

Regiunea subcarpatică olteană și în special părțile nordice ale ținutului Vîlcii, cu o climă continentală moderată, cu resurse naturale din abundență, oferind la îndemînă materia primă din această parte a Carpaților și a rîurilor, pentru unelte (pe lîngă cea adusă pe cale de schimb), bogată în vînat, izvoare de apă, pășuni și mai ales sare, a permis ca, datorită acestor condiții optime de trai, să apară și aici așezări neolitice stabile, descoperite la Valea Răii, Govora-Sat și Orlești.

Neoliticul vechi

1. Valea Răii, jud. Vîlcea. La 5 km sud-vest de Rm. Vîlcea, în unghiul format de șoseaua ce duce spre Ocnele Mari, cu pîrîul Sărat, pe partea stîngă a acestui pîrîu, se întinde o terasă aluvionară cu o largă deschidere spre lunca Oltului, avînd la nord un adăpost natural format de ridicăturile deluroase. În toamna anului 1961, s-a săpat o fîntînă în curtea brigăzii I.M.A. și cu această ocazie am scos, de la o adîncime de 3 m, 2 rîșnițe, un topor de piatră, silexuri, obsidiană și fragmente ceramice aparținînd culturii Starčevo-Criș [1].

Spre nord de așezarea Criș, la cca. 25 m, am identificat urme de locuire din epoca bronzului, cultura Verbicioara.

Din așezarea Criș, atît în 1961, cît și în 1966, am adunat un bogat material arheologic pe care, în parte, vom încerca să-l prezentăm mai jos.

Ceramica. Din punct de vedere al tehnicii, ceramica Criș de la Valea Răii o putem împărți în trei grupe: a) ceramica lucrată într-o tehnică primitivă, cu pereții vaselor mai groși, fundul masiv, acoperită cu barbotină și avînd ca degresant pleavă; b) a doua grupă o formează ceramica semifină din lut bine frămîntat, în general de culoare cărămiziu-gălbuie, netezită bine în interior și slipuită în negru sau cu un strat foarte subțire negricios; c) grupa a treia este aceea a ceramicii fine, din lut foarte bine frămîntat fără goluri interioare, de nuanță în general cenușie, avînd uneori ca degresant nisip fin fără pietricele. Vasele sînt slipuite și lustruite puternic pe ambele fețe, cu pereții în general subțiri și bine arse. Din această grupă face parte și ceramica pictată.

Ca forme caracteristice amintim vasele mari pentru provizii cu pereții groși, dați cu barbotină, avînd ca decor benzi de brîie alveolare, dispuse orizontal pe pereții vasului (fig. 1/2).

În ceramica din grupa semifină, apare vasul borcan cu gîtul înalt, buza ușor arcuită spre exterior, cu dungi de barbotină dispuse neregulat și lustruit în interior. În exterior, pe gîtul vasului, peste barbotină s-a aplicat o bandă neregulată de vopsea neagră (fig.1/9). Amintim de asemenea și forma vasului cu pîntecul bombat, buza scurtă și îngroșată spre exterior, avînd ca decor un ornament incizat dispus pe vertical și orizontal, în zone (fig. 1/4) precum și vasul cu pîntecul bombat, gîtul înalt, cilindric, buza dreaptă, lustruit în interior. Gîtul vasului este slipuit și lustruit, iar pe corpul lui apare decorul « în spic » făcut « cu unghia », cunoscut în aria culturii Criș [2] (fig. 1/3). Tot în această grupă apare și vasul cu gîtul înalt cilindric, corpul bombat, din pastă în amestec cu pleavă de culoare cenușie, slipuit și lustruit (fig. 1/1).

Unele vase mici din această categorie sînt ornamentate pe întreaga suprafață cu linii incizate în unghi, iar pe corpul vasului sînt plasate mici protuberanțe în formă de « șa » (fig. 1/5).

Alte vase aparțin tipului cu picior înalt, rotund, pătrat, sau multilobat, între care se întîlnesc și vase pictate cu vopsea brună pe fond cărămiziu.

În grupa ceramicii fine amintim forma de strachină cu fundul ușor înălțat (fig. 1/11). Tot aici includem și ceramica pictată, care apare îndeosebi pe vasele mici și pe cupele cu picior. Pictura este executată în două tehnici: una

[1] Așezarea am semnalat-o prof. D. Berciu de la Inst. de Arheologie al Academiei R. S. România care împreună cu un colectiv a efectuat săpături arheologice. Vezi D. Berciu « Zorile istoriei în Carpați și la Dunăre » Ed. Științifică, Buc. 1966, p. 71.

[2] Cf. Iuliu Paul, *Așezarea neolitică de la Poiana în Pisc*, « Materiale » vol. VII, pag. 111 și fig. 5/5.

https://biblioteca-digitala.ro

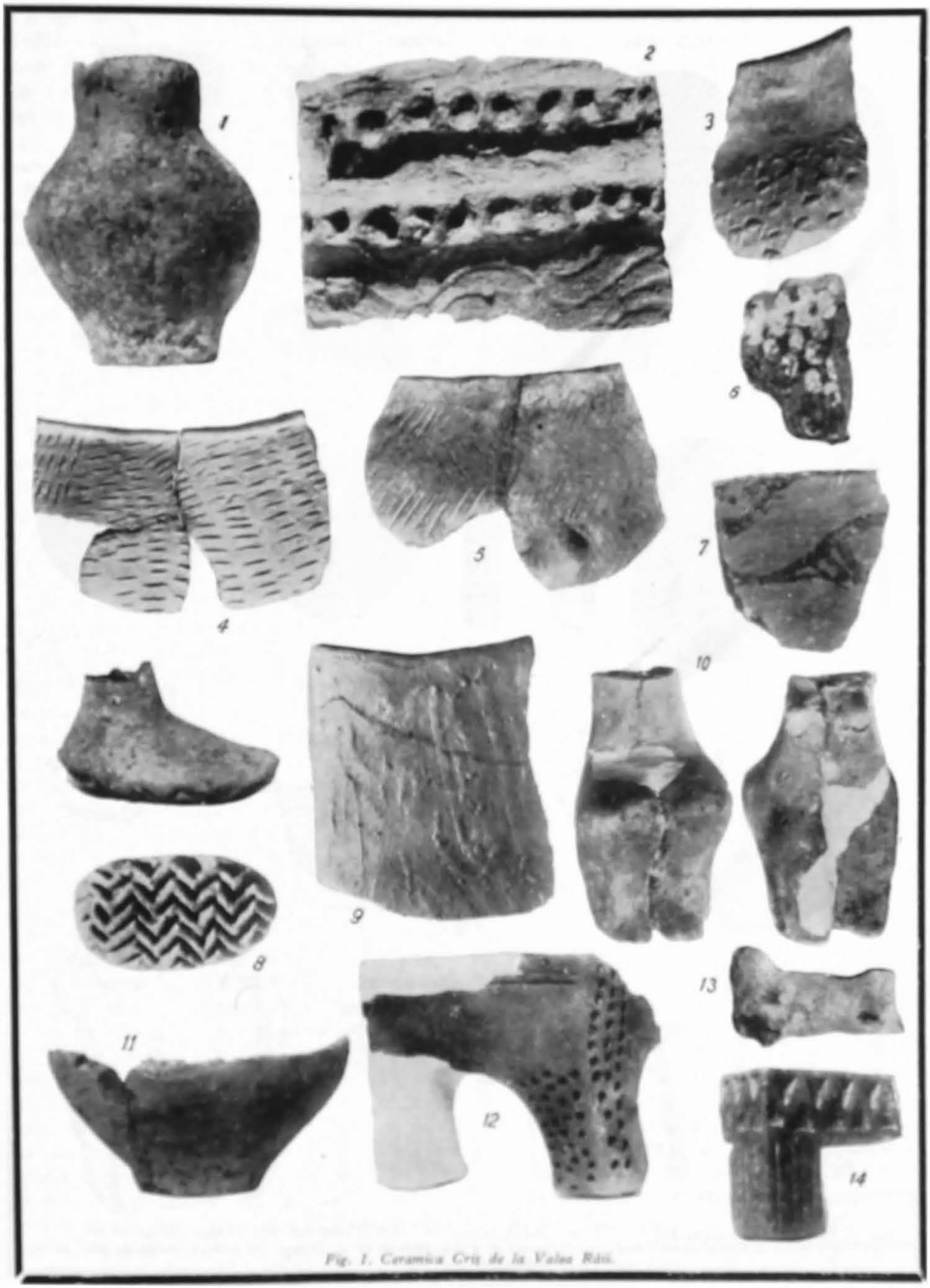


Fig. 1. Ceramica Criș de la Valea Răii.

https://biblioteca-digitala.ro

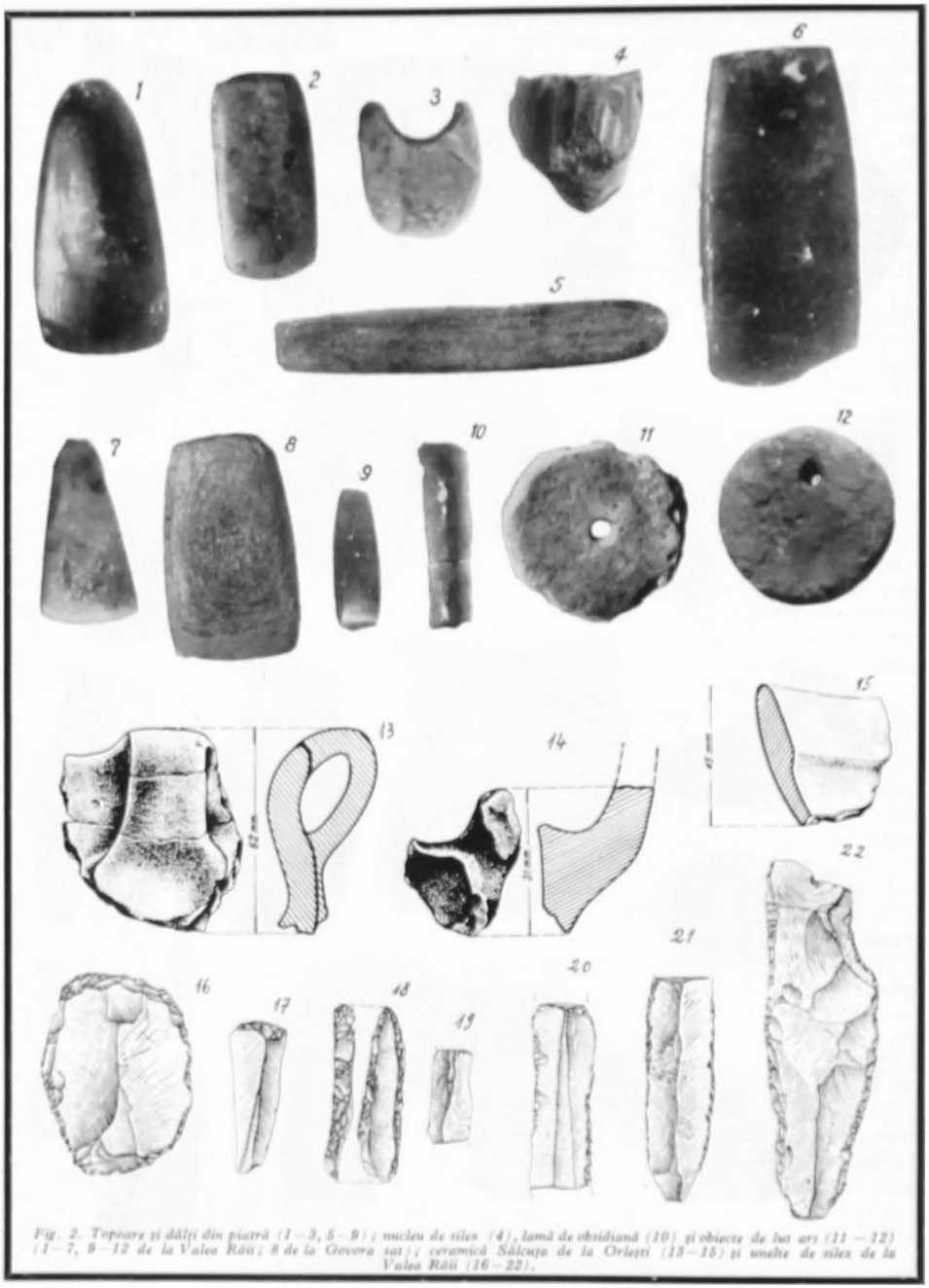


Fig. 2. Topoare și dăltți din piatră (1—3, 5—9); nucleu de silex (4), lamă de obsidiană (10) și obiecte de lut ars (11—12) (1—7, 9—12 de la Valea Răii; 8 de la Govora sat); ceramică Sălcuța de la Orlești (13—15) și unelte de silex de la Valea Răii (16—22).

https://biblioteca-digitala.ro

prin aplicarea culorii albe-brune sau negre pe fondul cărămiziu-roşcat al vasului, realizîndu-se cîteodată decoruri în formă de « fagure » (fig. 1/6), iar alta prin acoperirea întregii suprafeţe a vasului cu o culoare alburie, peste care s-au executat motivele ornamentale cu o culoare brună sau neagră (fig. 1/7).

Alături de ceramică se întîlnesc şi alte obiecte de lut ars. Între acestea, destul de numeroase, sînt greutăţile de război vertical de ţesut (fig. 2/12), care puteau servi şi ca greutăţi la plasa de pescuit, precum şi fusaiolele. Atît greutăţile de război, cît şi fusaiolele sînt bine arse, avînd în pastă urme de pleavă. Se întîlnesc şi fusaiole prelucrate din fragmente de vase cu barbotină, tăiate aproximativ rotund şi perforate în centru (fig. 2/11).

În aşezarea de la Valea Răii ca şi în alte aşezări Criş, apar frecvent altarele mici de cult. Dintre fragmentele găsite se disting două tipuri: cu trei picioruşe şi cu patru picioruşe, din lut bine frămîntat, avînd păioase în amestec, slipuite şi lustruite bine în interior şi exterior. Ornamentarea este executată din linii incizate vertical (fig.1/14), orizontal (fig. 1/12) sau în zigzag, excizat în formă de bandă ce îmbracă întreaga margine exterioară a masei altarului (fig. 1/14). Altă ornamentare este realizată cu un obiect cu vîrful rotund şi constă din găurele adîncite în pastă, dispuse în şiruri, pe picioruşe şi pe corpul altarului (fig. 1/12). Un ornament întîlnit pe picioruşe sau corpul altarelor este cel format din mici protuberanţe singulare sau în grup.

Plastica din lut este reprezentată printr-o figurină care redă un corp de femeie stînd în picioare, căreia îi lipseşte capul din vechime, cu o uşoară steatopigie şi membrele inferioare uşor conturate. Figurina este modelată dintr-o pastă în amestec cu pleavă de culoare cărămizie, iar arderea este neregulată (fig. 1/10).

Un alt obiect plastic este acela ce reprezintă un picior uman (laba dreaptă), care pe talpă are o ornamentare formată din zigzaguri mult adîncite, iar deasupra gleznei o perforare. Piesa prezintă spărtură recentă şi poate să fie dintr-o pintaderă sau un picior de idol antropomorf (fig. 1/8). Amintim de asemenea şi un fragment de idol zoomorf, lucrat într-o tehnică mai primitivă din pastă în amestec cu păioase, modelat stîngaci, ardere secundară, de culoare cărămizie. Capul rupt recent, ar putea reprezenta forma unui berbec (fig. 1/13).

Unelte. Numărul destul de mare al uneltelor din rocă dură sau moale şi a uneltelor de silex sau de os, descoperite în aşezare, ocupă un rol important în dezvoltarea materială a comunităţii de la Valea Răii. Uneltele lucrate din rocă moale prezintă forma de topoare plate şi trapezoidale (fig. 2/7) sau cu plan rectangular (fig. 2/2), avînd o parte bombată şi cu tăişul teşit. Topoarele lucrate din rocă dură (fig. 2-1,6) au aceleaşi forme şi aparţin aceloraşi tipuri, unele avînd partea superioară uşor arcuită (fig. 2/1). Dălţiţele sînt şi ele din rocă moale (fig. 2/7) sau dură (fig. 2/9) şi au o formă trapezoidală.

Deosebit ni se pare un fragment de piesă lucrat dintr-o rocă moale ce prezintă o urmă de gaură sau o arcuire largă, intenţionat şlefuită. În cazul în care este găurită ar putea aparţine unui toporaş votiv (fig. 2/3). O altă piesă lucrată dintr-o rocă de culoare vînătă poate fi atribuită tipului de daltă (lungă 15 cm, lată 2 cm) cu secţiune ovală, teşită la un capăt pe o singură parte (fig. 2/5).

În aşezarea de la Valea Răii s-au descoperit multe rişniţe de mînă, întregi sau fragmentare, precum şi frecătoare. De asemenea s-au găsit mai multe aşchii, lame, nuclee şi percutoare de silex. Între ele amintim aşchii retuşate, lame trunchiate la unul sau ambele capete (fig. 2/19—21), lame retuşate (fig. 2/18,22), gratoare (fig. 2/16,17) şi răzuitoare din aşchii sau lame. Uneltele din lame sînt mai numeroase şi cuprind lame mari folosite ca lame de cuţit şi mijlocii, folosite uneori ca piese componente (lame de seceri) (fig. 2/19,20).

Nucleele descoperite prezintă urme de detaşare a lamelor prin loviri cu percutorul sau prin presiune (fig.2/4). Alături de uneltele de silex s-au găsit aşchii şi unelte de obsidiană de culoare brună-cenuşie cu luciu sticlos transparent. Ele sînt retuşate ca tehnică, în general avînd un profil arcuit şi fiind folosite ca lame de cuţit (fig. 2/10).

2. Govora Sat. Pe vatra satului Govora, comuna Mihăieşti, jud. Vîlcea, am descoperit în punctul « Sub-Coş », pe terasa rîului Govora, un topor din rocă dură de formă trapezoidală teşit spre tăiuş (fig. 2/8), care este tipic culturii Criş, iar în punctul « Stocşor » fragmente ceramice avînd în amestecul pastei pleavă.

https://biblioteca-digitala.ro

Neoliticul tîrziu

3) Orlești, jud. Vîlcea. În punctul Valea Sîlei, am identificat în vara anului 1966, o așezare neolitică a purtătorilor culturii Sălcuța [3]. Din malul săpat de albia pîrîului Sîlea, am scos mai multe fragmente ceramice, chirpici și așchii de silex. Notăm: un fragment de buză de vas din lut în amestec cu nisip și pietricele, de culoare castaniu închis, avînd toarta în bandă lată, ușor supraînălțată, iar la bază o pastilă în relief (fig. 2/13). Din aceeași categorie, de culoare castaniu deschisă amintim și un fragment de strachină cu buza prelung îngroșată spre interior (fig. 2/15). Atît toarta pastilată [4] cît și fragmentul de strachină [5] sînt tipice culturii Sălcuța, faza IV [6]. Din același strat de cultură face parte și un fragment de proeminență prelungită, neperforată, din pastă în amestec cu nisip și pietricele de culoare vînătă în spărtură, slip negru în interior și castaniu închis în exterior (fig. 2/14).

Din cele expuse mai sus reiese că în regiunea nordică a Olteniei, neoliticul vechi se manifestă sub aspectul culturii Starčevo-Criș, iar etapa tîrzie sub aspectul culturii Sălcuța, neoliticul mijlociu manifestîndu-se prin întinderea culturii Boian, din stînga Oltului, semnalată la Valea Răii [7].

Cultura materială a oamenilor de la Valea Răii are trăsături comune cu restul purtătorilor culturii Criș de pe teritoriul României, ducînd o viață stabilă și avînd o economie dezvoltată bazată pe cultura plantelor și creșterea animalelor domestice.

RÉSUMÉ

L'auteur nous fait connaître la découverte du néolithique dans la partie nord-ouest de l'Olténie, présent sous la forme des cultures de Starčevo – Criș et de Boian à Valea Răii et la culture de Sălcuța à Orbești, départ. de Vîlcea. Ces sites sont encadrés dès maintenant dans l'aire de répandue de ces cultures néolithiques.

---

[3] Tot aici, la o adîncime de 4,20 m am identificat un strat de cultură de la începutul epocii bronzului, iar la adîncimea de 2,30 m, o așezare din prima și a doua epocă a fierului. De asemenea pe latura de est a curții bisericii Sîlea, apar fragmente ceramice din epoca bronzului și din perioada geto-dacică.

[4] Vezi D. Berciu, *Contribuții la problemele neoliticului în România în lumina noilor cercetări*, pag. 317, și fig. 144/9,6.

[5] *Ibidem*, pag. 312 și fig. 142/6.

[6] *Ibidem*, pag. 309 și urm. Pentru problemele pe care le implică tipul de toartă menționat vezi P. Roman *Unele probleme ale neoliticului tîrziu și perioadei de tranziție în lumina săpăturilor de la Băile Herculane, Peștera Hoților*, Craiova 1967; D. Berciu, *Catalogul Muzeului arheologic din Turnu-Severin* în «Materiale» I, pl. V A/19–20.

[7] D. Berciu, *Zorile istoriei în Carpați și la Dunăre*, pag. 70.

CERCETĂRI ȘI DESCOPERIRI ARHEOLOGICE ÎN JUDEȚUL TELEORMAN

ION SPIRU

Cercetările de suprafață și săpăturile efectuate în ultimii ani în cuprinsul județului Teleorman au dus la importante și numeroase descoperiri arheologice, dintre care unele încă nepublicate.

De o atenție deosebită s-a bucurat valea rîului Vedea și afluenții ei, Tina, Nanov și Vistiereasa, ca și valea rîului Teleorman, care au oferit și cele mai multe descoperiri.

În cuprinsul județului, aria cercetată cuprinde satele Plosca, Nenciulești, Călinești, Buzescu, Adămești, Nanov, Poroschia, Țigănești, Păuleasca, precum și orașul Alexandria, așezate pe valea rîului Vedea. Pe cursul Teleormanului au fost cercetate satele Lăceni, Măgura-Bran, Puțintei, Cernetu, Șторobăneasa și Beiu.

Urmele așezărilor identificate aparțin paleoliticului inferior, mijlociu și superior, neoliticului, bronzului, fierului, epocii prefeudale (sec. IV) și feudale timpurii (sec. IX-X).

Marele număr de așezări (de exemplu, numai între orașul Alexandria și comuna Țigănești, pe o distanță de 5 km, am identificat aproximativ 20 de vechi așezări,) ca și continuitatea de locuire a omului în această regiune se datoresc condițiilor deosebit de favorabile, ca de pildă, fertilitatea solului, izvoare de apă bogate, pășunat, vînat și pescuit bogat, ca și existența lutului necesar industriei olăritului etc.

Cu toate că această regiune, care este de altfel una din cele mai bogate din țară în vestigii de interes arheologic, a fost cercetată încă din secolul al XIX-lea (Bolliac, Butculescu, Odobescu, Tocilescu), totuși abia în anii construirii socialismului în țara noastră, în urma înființării muzeului din Alexandria și prin cercetările și săpăturile efectuate în cuprinsul fostelor raioane Alexandria, Roșiorii de Vede și Zimnicea, a fost extinsă aria de cercetare arheologică a acestei zone.

În cele ce urmează voi prezenta așezările cercetate, în ordinea vechimii lor:

https://biblioteca-digitala.ro

I. DESCOPERIRI PALEOLITICE

În pietrișurile aluvionare ale rîului Vedea, între punctele Vadul Aninilor și Vadul Coada Pădurii, am descoperit, pentru prima dată în anul 1960, unelte de silex, aparținînd atît paleoliticului inferior (clactonian; levalloisian), celui mijlociu (levalloiso-musterian), cît și celui superior (aurignacian). Cercetările ulterioare au dus la descoperirea unor asemenea unelte, atît la nord, cît și la sud de Alexandria, pe prundul rîului Vedea, între satele Buzescu-Poroschia. Dintre uneltele găsite amintesc așchii clactoniene, răzuitoare și vîrfuri de mînă musteriene, precum și răzușe aurignaciene.

II. DESCOPERIRI NEOLITICE

Resturi materiale de locuire aparținînd neoliticului s-au identificat atît pe terasele cursurilor de apă amintite, cît și în măgurile întîlnite în apropierea apelor și pe terase.

a. La Ripe

De la Alexandria spre Poroschia, trecînd de topitoria de cînepă; pe terasa situată între rîpa a treia și a patra din stînga rîului Vedea, am descoperit la suprafață peste o sută de microlite. Sînt lame neretușate, răzușe mărunte pe lame și așchii cu partea activă în general convexă, lame cu retușe fine pe laturile lungi și așchii etc. Culoarea așchiilor și a silexurilor este cenușie-gălbuie, cafenie etc. Numai săpăturile vor putea oferi o datare precisă a acestei locuiri neolitice.

b. Adămești.

La aprox. 200 m de ruinele vechii biserici din Adămești-Nanov, în malul drept al rîului Vedea, am identificat urmele a două bordeie prăbușite în apă. Fragmentele ceramice aparțin unei locuiri neolitice gumelnițene. Am adunat silexuri, oase și scoici găsite într-o groapă din apropierea bordeielor. Observațiile stratigrafice arată urme de locuire de 1 m grosime. Datorită eroziunii permanente a rîului, așezarea este în pericol de a fi complet distrusă.

c. Alexandria.

Cu ocazia ridicării podului nou din partea de est a orașului, s-au descoperit numeroase fragmente ceramice. Făcîndu-se cercetări și apoi săpături, s-au scos la iveală, între altele, și urmele unei așezări neolitice aparținînd culturii Boian. S-au găsit un bordei și o groapă de bucate.

d. Gorganul.

Pe malul sting al rîului Vedea, la Gorgan, se află urmele unei așezări neolitice sub forma unei măguri, fiind așezată pe platforma înaltă ce formează malul sting al rîului, în capătul de N.E. al orașului. Așezarea are legătură cu malul platformei, care a fost tăiat de locuitorii neolitici, printr-un șanț de apărare. Dimensiunile măgurii sînt de cca 12—15 m înălțime și cu un diametru de 100 m. Din materialul găsit amintesc un fragment de strecurătoare, fragmente de vase, silexuri, o piatră de rîșniță etc.

e. Plosca.

La 1 km sud de gara Plosca, în lunca rîului Vedea, se află urmele unei așezări neolitice sub forma unei măguri înaltă de circa 5—7 m și cu un diametru de 80—100 m. La suprafață au fost găsite mai multe fragmente ceramice, aparținînd culturii Gumelnița, greutăți de lut, unelte de silex, lame, răzușe, precum și foarte mult chirpici.

f. Nenciulești.

În marginea de sud a acestui sat, în stînga rîului Vedea, se află o mică măgură cu dimensiuni aprox. de 40×40m. Pe suprafața ei am găsit același material, fragmente ceramice cu decor de adîncituri dispus în șiruri paralele, silexuri și chirpici. Așezarea aparține unei locuiri neolitice a culturii Gumelnița.

g. Țigănești.

Pe malul sting al rîului Vedea, în partea nord-estică a satului Țigănești se află o mare măgură, asemănătoare Gorganului din Alexandria. Așezată pe platforma înaltă a malului sting al rîului, atrage de departe privirea călătorului. Așezarea de aici, prin materialul arheologic adunat, denotă urmele unei locuiri din neolitic, aparținînd aceleiași culturi gumelnițene.

h. Așezări neolitice am identificat și pe afluenții rîului Vedea. De exemplu pe pîrîul Nanov, la locul « La Silișteș », la circa 3 km vest de satul Adămești, pe terasa care coboară spre pîrîu, se găsește material arheologic, fragmente ceramice, silexuri, chirpici etc. provenite dintr-o așezare neolitică, gumelnițeană.

i. Măgura de la podul pîrîului Nanov.

La circa 4 km de Alexandria, pe șoseaua Alexandria-Turnu-Măgurele, lîngă podul de peste pîrîul Nanov, am identificat o mică măgură cu dimensiunea de 30×30m în diametru, situată în apropierea pîrîului. Fragmentele ceramice, unele cu decor incizat în paranteze, altele cu linii adîncite, denotă o așezare neolitică, aparținînd culturii Gumelnița.

j. Grădinăria C.A.P. 7 Noiembrie.

Lucrîndu-se un dig în vara anului 1967, s-au scos numeroase fragmente ceramice, provenite din malul drept al pîrîului Nanov. Cercetînd așezarea, am constatat că ea se află la circa 100 de metri nord-vest de albia pîrîului și mai multe locuințe au fost scoase parțial la suprafață. Am putut culege fragmente ceramice, tipice culturilor Gumelnița și Boian. Printre altele am găsit o daltă și o lingură de lut.

l. Pe valea pîrîului Vistiereasa, la locul numit « Grădinari » am identificat, în malul sting al terasei ce coboară spre pîrîu, fragmente ceramice provenite dintr-o așezare tîrzie gumelnițeană.

https://biblioteca-digitala.ro

Unele fragmente cu decor liniar purtau urme de culoare albă, ceea ce ar putea arăta o așezare tîrzie neolitică, sau chiar din epoca bronzului. Sînt necesare cercetări noi.

m. Comuna Măgura — satul Bran.

În satul Bran, așezat pe valea rîului Teleorman, se află o măgură înaltă de circa 15 m cu un diametru de 100 m. Măgura a servit ca așezare unor triburi aparținînd culturii Gumelnița. Așezarea destul de mare a avut la început și un șanț de apărare, ce o izola de terasa din stînga a platformei luncii. Materialul ceramic este destul de numeros.

III. EPOCA BRONZULUI

Cu prilejul săpării unor șanțuri la Lăceni, la 50 m de uzina de alimentare cu apă a orașului Alexandria, s-au găsit la o adîncime de 1,5—2m — resturi dintr-un schelet uman. Lucrătorii, încercînd să le scoată, le-au distrus în bună parte, dar au salvat două brățări de bronz și aproximativ 50 de scoici albe, ce alcătuiau inventarul mormîntului. Brățările în formă de spirală erau inegale ca mărime. Pe cea mai mare, lucrătorii au rupt-o în două și au îndreptat-o, crezînd că ar putea fi de aur. Ceramică nu s-a găsit. Pe șanțurile alăturate au fost culese însă fragmente ceramice dacice.

Datorită acestei importante descoperiri, în vara anului 1962, împreună cu muzeograful E. Rosenthal și prof. D. Berciu, am mai făcut o cercetare de suprafață în speranța identificării și a altor morminte, fără a mai găsi ceva. Ulterior, în marginea de sud a satului am identificat și o mică așezare a cărei ceramică se datează în epoca bronzului.

IV. PRIMA EPOCĂ A FIERULUI.

a. Alexandria.

Cu ocazia săpăturilor la podul nou al orașului, ca și în urma cercetărilor ulterioare, au fost descoperite mai multe fragmente ceramice din prima epocă a fierului. Amintim un căuș de lut cu mănușă supraînălțată și cu buton terminal, ornamentat cu caneluri.

Fragmente ceramice aparținînd aceleiași culturi au fost găsite întîmplător pe terasa din stînga rîului Vedea, provenite din mai multe locuințe, descoperite fragmentar.

b. Lăceni.

În partea de vest a satului, pe « Plai » și la « Cișmele », în anul 1960, săpîndu-se cinci gropi pentru însilozarea porumbului, cu dimensiuni mari de 20m × 3m adîncime, s-a dat peste urmele unor locuințe din care s-au scos fragmente ceramice și oase de cai. Cercetînd aceste șanțuri am putut observa profilul unor bordeie. Erau neregulate și destul de mari, unul din ele avînd o latură de 4 m, iar la unele bordeie se vedeau și urme de vetre. Ceramica cu butoni este specifică culturii Hallstatt.

c. Lăceni—Cioroaica.

La 2 km de comună, la locul numit « Cioroaica » în malul stîng al șoselei, luîndu-se nisip din carieră, s-a dat peste urme de veche locuire, documentată prin fragmente ceramice aparținînd aceleiași culturi Hallstatt. Se putea observa profilul bordeielor. La unul din ele sub stratul de pămînt, am observat un strat gros de 2—3 cm de cenușă, în care se mai distingeau încă paie arse și carbonizate, de unde am putut salva trei vase întregi pe care le-am depus la Muzeul din Alexandria.

d. Măgura-Buduiasca.

Cînd s-a arat în punctul Buduiasca, în terasa din dreapta a rîului Teleorman, s-a dat peste urme de locuire veche, aparținînd culturii Hallstatt. Din materialul găsit, amintim un vas mic cu buton terminal și cu mănușă supraînălțată.

e. Comuna Beiu.

În acest sat, în malul stîng al terasei ce coboară spre lunca rîului Teleorman, pe drumul ce duce spre Cervenia, se văd în mal profilurile mai multor bordeie. Cercetînd ceramica găsită, putem afirma că ea aparține unei faze timpurii a culturii Hallstatt.

V. A DOUA EPOCĂ A FIERULUI

a. Alexandria.

Pe terasa din stînga rîului Vedea, la o depărtare de circa 3 km nord-est de orașul Alexandria, cu prilejul unor cercetări prin viile unor locuitori s-au găsit fragmente ceramice, care datează din a doua jumătate a sec. al V-lea î.e.n. Acest fapt a determinat colectivul Institutului de arheologie al Academiei R.S. România, care a făcut săpături aici, să considere ceramica găsită ca reprezentînd o etapă de trecere de la prima la cea de-a doua epocă a fierului, în zona dintre Dunăre și Carpați.

b. Pe terasa de pe malul stîng al rîului Vedea, în pădurea din dreptul spitalului și C.A.P. 30 Decembrie, se găsesc numeroase fragmente ceramice lucrate la roată și din pastă cenușie ca și fragmente groase din pastă neagră. Dovada așezării dacice din acest loc o constituie și urmele bordeielor descoperite cu ocazia săpării gropilor de însilozare.

c. La Ripe.

Pe terasa rîului Vedea, în locul numit « La Ripe », la est de satul Poroschia, atît pe suprafața terasei, cît și în malul rîpilor, se află urme de așezări din Latène. Un mîner de ulcior sau vas mare este lucrat din trei bucăți, foarte frumos executat în torsadă.

d. Drumul către comuna Pielea.

Lîngă ultima rîpă din malul stîng al rîului Vedea, la circa 100 m de firul apei, pe drumul ce duce spre comuna Pielea (Teleorman) am cercetat urmele mai multor bordeie, scoase la lumină de șuvoaiele de apă provenite din ploi.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a putut culege un numeros material ceramic aparţinînd epocii a doua a fierului, fragmente de vase din pastă neagră cu luciu şi pastă cenuşie.

e. Călineşti.

La marginea satului, spre miazănoapte, în locul numit « La Grădineşti », în anul 1961 s-a găsit un tezaur monetar roman de argint, din timpul republicii. Cercetînd cu acest prilej aşezarea am găsit şi numeroase fragmente ceramice din pastă cenuşie lucrate la roată, ca şi văsciorul în care fuseseră îngropate monedele. Sînt aici şi numeroase oase umane, provenite dintr-un cimitir. Sînt necesare noi cercetări spre a se putea data.

f. Lăceni.

La uzina de alimentare cu apă a oraşului, în şanţurile din preajma uzinei s-au găsit fragmente ceramice din Latène.

g. Comuna Cernetu (Atîrnaţi).

În lunca din partea stîngă a rîului Teleorman, sub coasta dealului împădurită pînă aproape de şosea, există urme de locuire dacică aparţinînd epocii a doua a fierului.

h. Valea pîrîului Nanov.

La circa 2 km de oraş, pe malul drept al pîrîului Nanov, sînt de asemenea urmele unei aşezări Latène. Fragmentele ceramice sînt lucrate din pastă atît cenuşie, cît şi neagră, iar unele au ca decor o bandă de trei linii incizate paralel.

Menţionăm că în jud. Teleorman au fost descoperite mai multe tezaure monetare. Primul provine din satul Schitu, unde au fost depistate peste 100 monede dacice, al doilea din satul Poroschia, unde s-au găsit în 1964, pe terasa din stînga « Rîpelor », peste cinci sute de monede de argint romane din sec. III—II şi I î.e.n., iar la Orbeanca s-au descoperit monede thasiene şi fragmente ceramice dacice.

VI. DESCOPERIRI DIN SECOLELE IV—X e.n.

Pînă în prezent s-au datat sigur urmele a două aşezări din acest timp.

a. La circa 1 km sud de podul nou al oraşului Alexandria, aproape de Abator, pe malul stîng al rîului Vedea, s-au descoperit mai multe bordeie, din care au fost adunate fragmente ceramice, obiecte de uz casnic şi o vatră bine conservată.

b. A doua descoperire s-a realizat în partea de vest a satului Ţigăneşti, în valea Tabacului, cu ocazia săpării unui şanţ de irigare. Aici s-au găsit două morminte, avînd ca inventar două vase datate de către C. Preda ca aparţinînd secolului IV e.n.

Ţinem de asemenea să amintim existenţa unei serii întregi de măguri ridicate pe versantul drept şi pe cel stîng ale teraselor ce domină lunca rîului Vedea şi a rîului Teleorman. Ele se înşiruie atît în jurul oraşului şi al satelor Adămeşti, Nanov, Poroschia, Ţigăneşti, cît şi la nord şi sud de ele. Asemenea măguri se află şi în jurul satelor Măgura-Bran, Lăceni, Vităneşti, Siliştea (Grosu), Pielea (Teleormanul) etc. Am cercetat trei din ele pe versantul din dreapta al rîului Vedea, deasupra satului Adămeşti, nu departe de siliştea pîrîului Nanov.

Ele au înălţimea de circa 3—5 m şi cu un diametru de 40 şi chiar 50 m. Pe suprafaţa lor nu s-a găsit ceramică. În schimb s-au observat, în jurul măgurii mari, una sau două măguri mult mai mici, aproape greu de distins, deoarece au fost nivelate, în decursul vremii de lucrările agricole.

La podul Nanovului

Nu departe de măgura amintită de la podul de peste pîrîul Nanov, pe şoseaua Alexandria — Tr. Măgurele, pe panta terasei ce coboară spre pîrîu, se găsesc numeroase fragmente ceramice cu decor de linii incizate paralel, lucrate din pastă de culoare roşcată, cenuşie etc.

La podul nou

În urma lucrărilor efectuate în anul 1956, pentru construirea podului nou de peste rîul Vedea, s-au scos la iveală urmele mai multor bordeie, ce ulterior au fost cercetate de către un colectiv al Institutului de Arheologie al Academiei R.S. România, împreună cu colectivul Muzeului din Alexandria. Cu acest prilej au fost identificate peste 15 bordeie din care au fost strînse fragmente ceramice, unelte de os etc. De asemenea a fost descoperit şi un cuptor.

La Rîpe

În acest loc din malul stîng al rîului Vedea, pe o mare întindere a terasei, între satele Poroschia şi Ţigăneşti s-au găsit fragmente ceramice specifice culturii Dridu şi provenite din aşezările răvăşite de fierul plugului şi al tractoarelor.

Păuleasca

În partea de vest a satului Păuleasca, pe versantul din dreapta rîului Vedea, în iarna anului 1960, s-au găsit fragmente ceramice specifice culturii Dridu, provenind dintr-un cimitir de incineraţie din secolele IX—X. S-au găsit peste 40 de urne aşezate la circa 5—6 m una de alta şi îngropate la o adîncime de 0,50—0,60 m de la suprafaţa solului.

Lăceni

Fragmente ceramice din aceeaşi epocă au fost găsite şi în partea de nord-est a satului Lăceni, pe coasta « Gîrlenilor ». Cum pe acelaşi loc au fost găsite şi oase umane, s-ar putea să existe şi în acest loc un cimitir din aceeaşi epocă.

Ştorobăneasa

În malul rîului Teleorman, la intrarea în sat dinspre miazănoapte, au fost identificate profilurile mai multor bordeie. Din unul din ele a putut fi recuperat un vas aproape întreg, cu desen de linii în valuri, specific culturii secolului IX—X-Dridu.

https://biblioteca-digitala.ro

DESCOPERIREA UNOR AMFORE GRECEȘTI ÎN JUDEȚUL IALOMIȚA ÎN ANII 1960—1961

A. ATANASIU

Fig. 1 — Amforă din Heracleea-Pontica, cu ștampila englifică pe gît, găsită în apropierea cartierului Mircea-Vodă, municipiul Călărași.

Fig. 2 — Amforă din insula Rodos, găsită la Gura-Borcii, la circa 10 km sud de municipiul Călărași.

Fig. 3 — Amforă din Heracleea-Pontica, găsită la Gura-Borcii, la circa 10 km sud de municipiul Călărași.

În luna aprilie 1960, cooperatorii agricoli Mihalcea P. Nicolae și Iancu P. Dumitru, de la C.A.P.-ul din cartierul Mircea-Vodă, municipiul Călărași, în timp ce efectuau lucrări de hidroameliorări, la distanța de 1 km vest de cartierul Mircea-Vodă, au descoperit o amforă, la adîncime de 1 m, într-un strat de arsură.

Amfora are forma ovoidală, umerii torților sînt rotunjiți, iar buza este răsfrîntă în afară (fig. 1).

Pasta din care este făcută amfora conține nisip, nefiind bine malaxată; culoarea ei este cărămizie-deschisă.

Amfora are dimensiunile: înălțimea 66,5 cm, diam. maxim la pîntece 28,5 cm și diam. gurii 10,5 cm.

Pe gîtul amforei este aplicată ștampila englifică, încadrată într-o frunză; ea are dimensiunile: 3,5 × 0,7 cm, iar literele au o mărime de 0,60 cm.

https://biblioteca-digitala.ro

Ştampila este a producătorului MENH [1].

Avînd în vedere numele producătorului, s-a stabilit că amfora provine din Heracleea-Pontică şi se datează la sfîrşitul sec. al IV-lea î.e.n. Ţinînd seama de locul în care a fost găsită, probabil vatra unui bordei, şi de faptul că în primăvara anului 1962, la 1 km sud de acest loc, aproape de malul fostului lac Călăraşi, s-a găsit o altă amforă, căreia îi lipsesc torţile şi gîtul, fiind folosită ca urnă de incineraţie precum şi de alte materiale din a doua epocă a fierului, se presupune că, începînd de prin secolele IV—III î.e.n., în acest loc a fost o aşezare geto-dacică, ai cărei locuitori făceau schimburi de produse cu cetăţile greceşti de la Marea Neagră.

În toamna anului 1961, apele Dunării crescînd au ros malurile, contribuind la prăbuşirea lor. La sfîrşitul lunii noiembrie a aceluiaşi an, s-a desprins o porţiune din malul stîng al Dunării — la Gura Borcii — cuprinsă între km 372—373 şi la adîncimea de 3 m de la suprafaţa actuală a terenului au ieşit la iveală două amfore greceşti, sparte din cauza presiunii pămîntului. Amforele au fost observate şi ridicate de Georgescu Paul, şef de echipaj la draga « Călăraşi », care se afla în apropiere.

Fiind anunţat Muzeul de istorie « Ialomiţa », personalul ştiinţific al acestuia s-a deplasat la faţa locului şi a constatat că amforele au zăcut într-un strat lutos amestecat cu nisip. Cercetînd cu atenţie locul unde s-au găsit amforele s-au mai aflat cîteva fragmente. Nu s-a observat vreun indiciu că în acest loc ar fi fost o aşezare. Una din amfore are forma ovoidală alungită spre picior, buza gurii uşor profilată în afară, este teşită în interior; torţile pleacă de sub partea inferioară a buzei, se îndreaptă în sus şi la cca 8 cm, coboară vertical pînă aproape de extremitatea pîntecelui de care sînt prinse (fig. 2).

Amfora are următoarele dimensiuni: înălţimea 84 cm, diam. maxim la pîntece 34 cm şi diam. gurii 12 cm.

Ea este lucrată dintr-o pastă fină, lut clisos, bine spălat şi bine frămîntat. Este arsă la culoarea de roz-pal. La suprafaţă are un strat de angobă din aceeaşi culoare.

Pe partea superioară a torţilor este aplicată cîte o ştampilă, însă fiind erodate de apă, nu se pot citi decît literele HPA — pe toarta din dreapta, distingîndu-se şi simbolul, un ciorchine. Ştampilele sînt dreptunghiulare şi au dimensiunile de 5,2 × 1,7 cm. Mărimea literelor este de 0,5 cm.

Pe baza formei şi a ştampilelor de pe torţi, s-a dedus că amfora provine din insula Rodos şi se datează la începutul sec. al III-lea î.e.n., cînd în această insulă luaseră o mare dezvoltare meşteşugurile şi comerţul şi, sprijinindu-se pe flota sa puternică, a putut trimite mărfurile sale la mari depărtări.

Capacitatea amforei este de 20 litri, adică jumătate de metret, capacitate pe care au avut-o, în general, toate amforele importate la noi din insula Rodos la începutul secolului III î.e.n. [2].

O amforă rodiană aproape identică a fost găsită, acum 50 de ani, de Grigore Tocilescu, la Spanţov, lîngă Dunăre, jud. Ilfov [3].

Descoperirea unor amfore din insula Rodos în apropiere de Dunăre dovedeşte că negustorii rodieni veneau cu corăbiile lor pe acest fluviu, aşa cum făceau şi thasienii înaintea lor.

Cealaltă amforă găsită la Gura Borcii are forma ovoidală, mult alungită spre picior, umerii torţilor sînt rotunjiţi, iar buza este răsfrîntă în afară (fig. 3). Pasta din care este făcută amfora conţine mult nisip; nu este densă şi uniformizată printr-o malaxare repetată; are culoarea cărămizie. După forma amforei şi materialul din care este confecţionată, poate fi atribuită Heracleei-Pontice. Determinarea este dificilă deoarece nu se observă nici o ştampilă, iar de la gît lipseşte un fragment, unde ar fi putut, probabil, să fi fost ştampila.

După cum am menţionat mai sus, negăsindu-se alte materiale care să indice că avem de-a face cu o aşezare, se presupune că prin secolul III—II î.e.n. a fost aici un loc de acostare a corăbiilor venite din insulele Mării Egee sau de la cetăţile greceşti de pe ţărmul Mării Negre, care aduceau untdelemn, vinuri şi alte mărfuri, iar de aici erau transportate pe cale terestră spre Grădiştea-Călăraşi, la circa 5 km nord-nord-vest, unde s-a constatat că a existat o aşezare locuită de băştinaşi.

Aflarea amforelor greceşti în această parte a teritoriului ţării noastre demonstrează existenţa schimburilor comerciale ale populaţiei băştinaşe cu grecii.

[1] V. Canarache, *Importul amforelor ştampilate de la Istria*, Bucureşti, 1957, p. 337.

[2] Ibidem, p. 374.

[3] Gr. Tocilescu, *Monumente epigrafice şi sculpturale de la Muzeul naţional de antichităţi*, Bucureşti 1902, p. 182–183.

https://biblioteca-digitala.ro

TREI MORMINTE GETO-DACICE DESCOPERITE LA TULUCEȘTI (jud. Galați)

ION T. DRAGOMIR

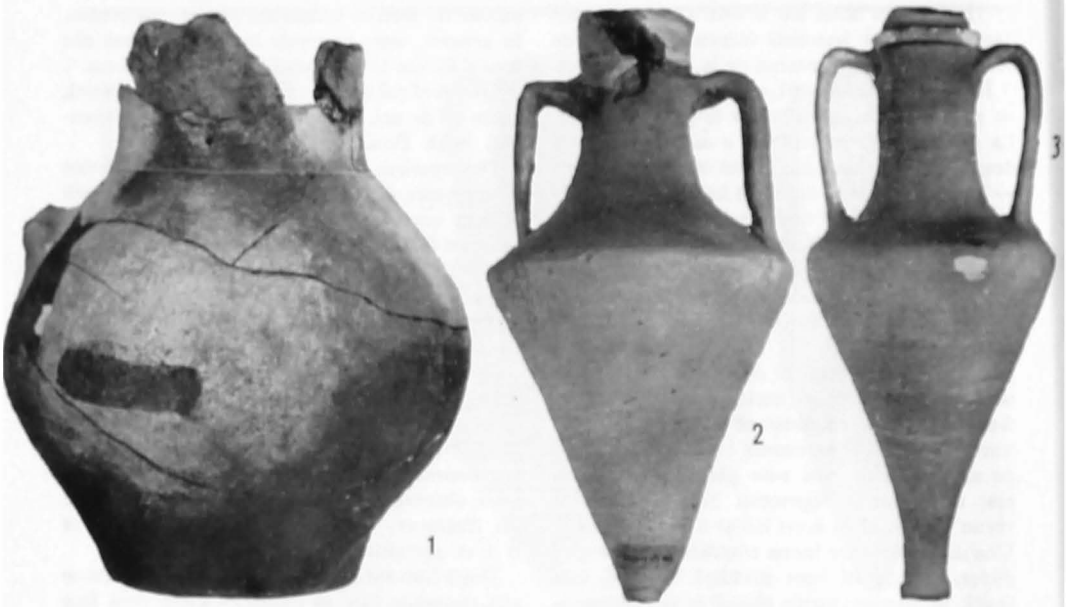


Fig. 1. Tulucești. Urne de incinerație geto-dacice din sec. IV-III e.n.; 1, vas geto-dacic din a doua epocă a fierului; 2–3, amfore elenistice

Cu prilejul unor lucrări întreprinse în vara anului 1964 pe traseul liniei ferate Galați-Bîrlad, în dreptul km 10+800, pe terasa inferioară a lacului Brateș, în apropierea stației Tulucești, au fost descoperite două amfore grecești și un vas de factură geto-dacică din a doua epocă a fierului, ce conțineau oase omenești calcinate, amestecate cu cenușă [1].

[1] Cele trei vase-urnă de incinerație au fost descoperite de către muncitorul Marola Nicolae, care ne-a sesizat punctul arheologic, iar materialele găsite au fost donate Muzeului regional de istorie Galați, în ale cărei colecții se păstrează. Vezi și I. T. Dragomir, *Noi descoperiri arheologice în împrejurimile orașului Galați*, în ziarul «Viața Nouă» anul XX, nr. 6081, p. 2

În urma cercetărilor efectuate la fața locului, s-a constatat că cele trei vase-urnă erau așezate în poziție verticală, dispuse în linie dreaptă, orientate nord-sud, la 1 m distanță unul de altul, fiind descoperite la 2 m adîncime față de nivelul solului actual. În acest punct se afla un strat de pămînt negru, de 0,80m grosime, suprapus solului vegetal, aparținînd unor lucrări anterioare, executate pentru întreținerea căii ferate.

Vasul specific culturii geto-dacice s-a găsit în stare fragmentară. Este lucrat cu mîna, din pastă amestecată cu cioburi pisate și ars la negru-cenușiu, avînd pete mari de culoare gri.

https://biblioteca-digitala.ro

De formă sferoidală, cu gîtul înalt şi buza uşor evazată, măsoară 0,270 m înălţime, 0,247 m diametrul maxim şi 0,145m diametrul fundului (fig. 1/1). O canelură orizontală delimitează gîtul de corpul vasului, iar pe umăr are o proeminenţă de forma unei aripioare. Suprafaţa sa exterioară este netedă şi lustruită. Gura vasului era acoperită cu mai multe fragmente ceramice ce aparţin unor recipiente de formă variată, de aceeaşi factură, care serveau drept capac urnei (fig. 2/1—4).

Atît din punct de vedere tipologic cît şi al tehnicii prelucrării, vasul-urnă împreună cu fragmentele ceramice amintite sînt caracteristice epocii Latène.

Faptul că vasul-urnă de incineraţie prezintă urme evidente de ardere secundară ridică problema dacă nu cumva în cazul de faţă avem de-a face cu anumite particularităţi ale ritului de incineraţie, în sensul că vasul era pus în imediata apropiere a rugului, în timpul combustiei acestuia.

În ceea ce priveşte cele două amfore-urnă, una este lucrată dintr-o pastă bine arsă şi bine frămîntată, amestecată cu nisip, firişoare de mica şi alte impurităţi, aspră la pipăit, de culoare gălbui-roşcată. Are gîtul larg, în diametru de 0,092 m, prevăzut cu un guler sau manşon, lat de 0,025 m, aplicat sub buza uşor profilată a vasului (fig. 1/2). Torţile, ovale în secţiune, cu şănţuire longitudinală, înalte de 0,150 m, sînt prinse de sub guler şi după ce fac o îndoitură de aproape 90° coboară, fiind fixate pe marginea umărului. Bazinul este larg, de formă conică, ascuţit spre fund, măsoară 0,250 m diametrul maxim şi 0,240 m înălţimea. Deşi partea inferioară a amforei lipseşte, totuşi, pe baza unei profilări existente, prin analogii tipologice, deducem că şi exemplarul nostru a avut piciorul de formă tronconică. Pe gît, imediat sub guler, amfora are imprimată, prin apăsare, o ştampilă circulară cu două semne în relief, cu diametrul de 0,025 m (fig. 3). Măsoară 0,450 m înălţime.

Amfora-urnă cu guler de la Tulucești îşi găseşte analogii perfecte cu tipul cel mai bine reprezentat din inventarul depozitului de amfore de la Islam Geaferea[2], din Dobrogea, şi îndeosebi cu amfora-urnă descoperită recent la Brăiliţa[3] (oraş Brăila), într-un important

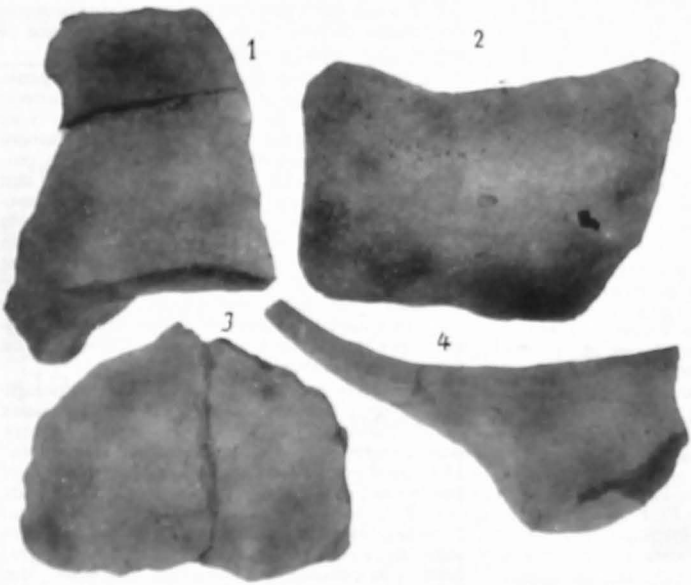


Fig. 2. Tulucești. Fragmente ceramice Latène, folosite drept capac la vasul-urnă de factură geto-dacică.

Fig. 3. Tulucești. Ştampilă de formă circulară cu două semne în relief, aparţinînd amforei elenistice cu guler.

[2] Expectatus Bujor, *Depozitul de amfore de la Islam Geaferea*, «SCIV», 1, an XII, 1961, p. 85—90.

[3] La Brăiliţa, or. Brăila, pe terasa inferioară a Dunării, în apropierea punctului denumit «Vadul Catagaţei», s-au descoperit în ultimii ani nouă morminte de incineraţie geto-dacice, inedite, cu inventare deosebit de valoroase din punct de vedere documentar, folosind drept urne atît vase ceramice de factură locală, din Latène, cît şi amfore greceşti de import, din sec. IV-III i.e.n. Informaţiile primite şi prezentarea materialului

https://biblioteca-digitala.ro

cimitir getodacic de incinerație, datat în sec. IV—III î.e.n.

Dat fiind faptul că ștampilele din această epocă sînt deosebit de numeroase și foarte variate, în special acelea care prezintă simple monograme sau semne în relief, o datare precisă, bazată exclusiv pe semne în relief nu se poate asigura, totuși, după compoziția pastei, tehnica prelucrării și caracterele tipologice, această amforă poate fi atribuită centrului din Heraclea pontică, fiind datată în analogie cu contextul respectiv, în sec. IV—III î.e.n.

Cea de-a doua amforă-urnă este lucrată din pastă bună, amestecată cu nisip foarte fin și multă mica, arsă la roșu-cărămiziu. Are gîtul larg, de 0,085 m diametru și buza profilată, delimitată printr-o șănțuire orizontală. Torțile, ovale în secțiune, înalte de 0,150m, sînt prinse de sub buza amforei, descriu o arcuire și apoi se prelungesc în jos, fixîndu-se în mod simetric pe umărul vasului (fig. 1/3). Bazinul este conic, ascuțit în zona fundului și se termină printr-o ușoară evazare concavă în interior. Măsoară 0,200 m diametrul maxim și 0,290 m înălțime. Amfora avea gura astupată cu piciorul unei amfore fragmentare de același tip, servind drept capac urnei.

Tipologic această amforă grecească de import este destul de des întîlnită pe teritoriul patriei noastre și, îndeosebi, în Dobrogea [4], de asemenea în zona nordică de pe linia Dunării și anume în cimitirele autohtone geto-dacice de incinerație de la Zimnicea [5], Brăiliița [6] și Galați [7], datate în sec. IV—III î.e.n., precum și la Tulucești.

După tehnica prelucrării și profilul svelt sîntem îndreptățiți a presupune că centrul de proveniență al acestui tip de amforă este Heraclea pontică [8].

Pe baza materialului local și elenistic, descoperirile noastre pot fi încadrate cronologic în ultima parte a sec. al IV-lea și începutul sec. al III-lea î.e.n. Ritul de înmormîntare în urne cu capac, care se generalizase în lumea tracă în cea de-a doua epocă a fierului, este întîlnit și la Tulucești, la nord de Dunăre, avînd o serie de analogii cu unele din mormintele recent descoperite în cea mai apropiată necropolă geto-dacică de la Brăiliița [9].

Cele trei morminte de incinerație de la Tulucești aparțin cu siguranță populației autohtone geto-dacice, care după cum ne este binecunoscut, practica aproape în mod exclusiv ritul incinerării. Mormintele au fost lipsite de inventar. Totuși, după structura și dimensiunile oaselor umane calcinate din urne, putem deduce că mormintele aparțin unor maturi.

În lumina cercetărilor de pînă astăzi, se poate preciza cu suficientă certitudine că cimitirele vechi autohtone de incinerație, în care s-au găsit materiale arheologice aparținînd culturii geto-dacice, împreună cu obiecte specifice culturii elenistice, din sec. IV—III î.e.n., sînt contemporane, fiind bine documentate pe limesul Danubian, la Zimnicea [10], Făcăieni [11], la Brăiliița, Galați și Tulucești. Amintim de asemenea cimitirele de incinerație binecunoscute din Dobrogea, de la Satu Nou [12], Murighiol [13] și Telița [14] ș.a. datate în sec. IV—III î.e.n., unde s-au descoperit nenumărate materiale arheologice specifice culturii geto-dacice, la un loc cu ceramica elenistică de import.

Descoperirea acestor morminte de incinerație în vase-urnă de factură geto-dacică și elenistică au o deosebită valoare documentară pentru istoria veche a țării noastre, deoarece ele ilustrează în mod concret nu numai existența populației autohtone geto-dacice din partea Dunării de Jos, și în special din împrejurimile Galațiului, ci ne argumentează și caracterul relațiilor economice ale autohtonilor cu lumea coloniilor grecești vest-pontice și chiar cu băștinașii din Sciția Minor, din timpul celei de-a doua epoci a fierului.

Fără îndoială că, activitatea comercială și relațiile culturale ale orașelor pontice cu populația autohtonă nu s-au limitat numai la teritoriul dobrogean, ci ele s-au extins mult la nord de Dunăre, în spațiul carpato-danubian, locuit în acea epocă de către populația geto-dacică.

---

arheologic, ne-au fost înlesnite prin bunăvoința tov. Anastasiu Florian (director) și Harțuchi Nicolae (muzeograf principal), de la Muzeul de istorie din Brăila, cărora le aducem mulțumiri și pe această cale.

[4] V. Canarache, *Importul amforelor ștampilate la Istria*, ed. Acad. R.P.R., 1957, p. 10. fig. 6, p. 192, fig. 31 – 32. Vezi și Expectatus Bujor, *op. cit.*

[5] Raport sumar asupra campaniei de săpături arheologice de la Zimnicea, în « SCIV », an. I, 1950, p. 96 – 98, (responsabil I. Nestor) ; Vezi și *Istoria Romîniei*, vol. I, ed. Acad. R.P.R., 1960, fig. 51 și 52 (cap. red. R. Vulpe).

[6] Vezi nota nr. 3.

[7] În anul 1899, pe teritoriul orașului Galați, în curtea locuitorului Van Til din apropierea grădinii publice, s-a descoperit un mormînt de incinerație geto-dacic, care conținea o amforă grecească de import, din sec. IV-III î.e.n., lucrată din lut ars, de culoare roșie-cărămizie.

Amfora-urnă se păstrează în stare fragmentară din antichitate și actualmente se află în colecțiile Muzeului de istorie Galați, marcată ca numărul de inventar 2931.

[8] I. B. Zeest, *Keramicheskaia Tara Bosfora*, « Materiali i Issledovania po Arheologii SSSR », nr. 83, Izdatelstvo Academii Nauk SSSR, Moskva, 1960, p. XXII/43.

[9] Vezi nota 3.

[10] Vezi nota 5.

[11] I. Barnea, *O cercetare arheologică pe Borcea*, « Revista Muzeelor », nr. 2, an III, 1966, p. 157 – 158, fig. 3.

[12] Bucur Mitrea, C. Preda și N. Anghelescu, *Sanctierul Satu Nou, Necropola geto-dacică*, « Materiale », VIII, Ed. Acad., Buc., 1962, p. 369 – 372, fig. 1.

[13] Expectatus Bujor, *Săpăturile de salvare de la Murighiol*, « SCIV », IV, 3 – 4, 1955, p. 571 – 580, pl. II/4.

[14] G. Simion și Gh. I. Cantacuzino, *Cercetările arheologice de la Telița*, « Materiale », VIII, Ed. Acad., 1962, p. 369 – 381.

https://biblioteca-digitala.ro

DOUĂ CUPTOARE DE ARS ŢIGLE ŞI CĂRĂMIZI DESCOPERITE LA ROMULA

G. POPILIAN

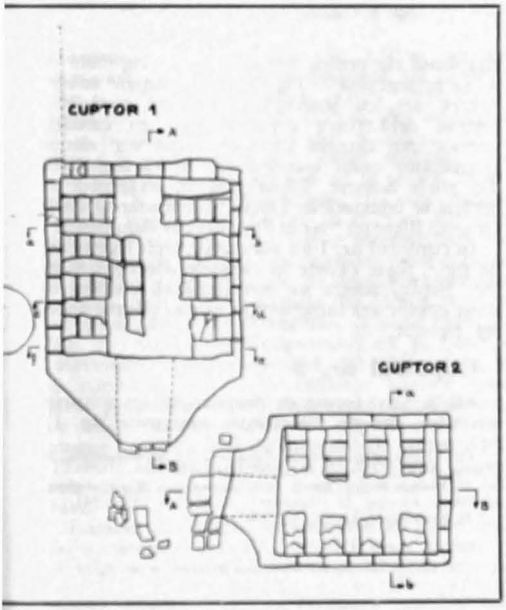


Fig. 1. Planul general al cuptoarelor

În timpul lucrărilor pe şantierul arheologic de la Romula, din 1968, conduse de prof. D. Tudor, s-au săpat şi două cuptoare de ars materiale de construcţie. Într-unul se ardea ţiglă iar în celălalt cărămidă.

Aceste cuptoare se află la circa 50 m în afara laturii de nord a incintei oraşului antic, construită de Filip Arabul, în grădina casei locuitorului Constantin Rotunjeanu şi la circa 100 m nord-est de poarta de nord-vest a cetăţii. Ele au fost amplasate în apropierea pîrîului Potopin, dar pe o terasă înaltă, unde era dificil să se aducă apa necesară fabricării cărămizilor şi ţiglelor din rîul amintit. Mai degrabă s-ar putea presupune că ţiglele şi cărămizile erau făcute jos lîngă Potopin şi după aceea erau aduse pentru ardere, la cuptoarele ce se aflau pe terasă. Aşezarea cuptoarelor pe terasă ar putea fi pusă în legătură cu faptul că terenul de la poalele terasei este inundabil.

Numeroasele fragmente de cărămizi şi chirpici arse pînă la vitrificare, scoase la suprafaţă de tractoare, ne-a determinat să presupunem existenţa unor cuptoare. Acestea au fost amplasate sub suprafaţa solului antic, prin săparea unor gropi corespunzătoare. Gropile asigurau soliditatea necesară cuptoarelor, împiedicînd prăbuşirea lor sub presiunea transmisă de greutatea ţiglelor sau a cărămizilor, clădite deasupra, în vederea arderii. Cele două cuptoare sînt, dacă li s-ar prelungi virtual laturile lungi, perpendiculare unul pe altul, avînd gurile apropiate, pentru a fi uşor de alimentat concomitent cu combustibilul necesar (fig. 1,2). În faţa cuptoarelor se găsea o groapă de formă rectangulară, unde se păstra şi de unde se manevra combustibilul. Groapa era pavată cu fragmente de cărămizi şi de ţigle. Pe acest pavaj s-a aflat un strat de cenuşă şi bucăţi de cărbuni, scoase din cuptoare.

Cuptorul nr. 1

Cuptorul propriu-zis este o construcţie dreptunghiulară, cu colţurile rotunjite, cu lungimea la exterior de 4,12 m, iar la interior de 3,40 m şi cu lăţimea de 3,75 m la exterior şi 3,25 m la interior (fig. 1,3). El se compune din două părţi principale şi anume: 1) partea inferioară, constituind camera de foc şi 2) partea superioară, constituind camera de ardere a ţiglelor.

Camera de foc a fost săpată, mai mult de jumătate, în solul antic şi este căptuşită cu un « zid » de chirpici de formă dreptunghiulară [1]. Alimentarea cuptorului se făcea printr-un canal boltit, lung de 1,75 şi larg de circa 1 m. Camera de foc era împărţită în două de un zid central, longitudinal, construit tot din chirpici, lat de 0,40m (fig. 4). Acest sistem de cuptor cu un zid median se întîlneşte şi la unele cuptoare de la Oltina [2], Constanţa [3], Micia [4], Aquincum (în Pannonia) [5], Novae (în Moesia Inferior) [6]. Zidul median, care pornea de la distanţa de 0,50m de peretele interior al gurii de alimentare, pentru a lăsa spaţiul liber necesar introducerii fără dificultate a combustibilului, se termina cu circa

[1] Tot cu chirpici erau căptuşiţi şi pereţii cuptorului de la Garvăn (Gh. Ştefan, *Un cuptor roman de ars ţigle descoperit la Garvăn*), în « SCIV », VIII, 1–4, 1957, p. 339–345.

[2] M. Irimia, *Cuptoarele romano-bizantine de ars ceramică de la Oltina*, în « Pontice, Studii şi materiale de istorie, arheologie şi muzeografie » Constanţa, 1968, p. 386, fig. 5.

[3] A. Rădulescu, *Monumente romano-bizantine din sectorul de vest al cetăţii Tomis*, Constanţa, 1966, p. 14 şi urm.

[4] M. Irimia, *op. cit.*, loc. cit.

[5] B. Kuzsinszki, *Das grosse römische Töpferviertel in Aquincum bei Budapest*, în « Budapest Regiségei, » XI, 1932, p. 43, fig. 24 şi p. 44, fig. 25.

[6] B. Вилков, *Печи за производство керамика от Новае*, *Археология*, 1, 1966, p. 46

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2. Vedere generală a celor două cuptoare.

Fig. 3. Cuptorul pentru ars țigle. (nr. 1)

1m înaintea peretelui posterior al cuptorului (fig. 1). Din cele două canale principale, pornesc canale secundare, perpendiculare, cinci pe dreapta și tot atîtea pe stînga, largi de circa 0,35 m și înalte de 1,30—1,40 m. Nivelul canalelor secundare este cu circa 0,35—0,50 m mai sus decît nivelul canalelor principale, longitudinale. Ele sînt despărțite prin cîte patru pereți intermediari pe fiecare latură, construiți ca și pereții camerii de foc din chirpici acoperiți cu un strat de lut, păstrat numai pe cîteva mici suprafețe. Zidurile laterale despărțitoare erau legate de zidul median prin bolți, construite tot din chirpici. La cuptorul nr. 1 nu se mai păstrează decît o singură boltă (fig. 6).

Partea superioară a cuptorului, care servea pentru arderea țiglelor era închisă de pereți de chirpici, de aceeași factură cu cei ai focarului. Din acestia nu s-a păstrat decît o porțiune înaltă pînă la maximum 0,35 m, dar înălțimea lor nu trebuie să fi fost mult mai mare. Ceea ce constituie o particularitate a cuptoarelor de la Romula este faptul că partea superioară nu avea o podea străpunsă de orificii verticale ca la cuptorul de la Sarmizegetusa [7]. Țiglele erau aranjate anume pentru ars, cu interspații necesare circulației aerului cald (care corespundeau cu canalele laterale din camera de foc), după un sistem asemănător celui întrebuințat în cărămidăriile din zilele noastre. Lipsa podelei străpunse de orificii se constată în Dacia, la cuptoarele de la Orheiul Bistriței [8] iar în Pannonia la Aquincum [9].

În cuptorul nr. 1 nu s-au găsit decît fragmente de țigle, toate căzute în canalele din camera de foc. Faptul acesta ne îndeamnă să credem că acest cuptor era întrebuințat numai pentru arderea țiglelor.

Cuptorul nr. 2

Are aceeași formă de dreptunghi, cu colțurile rotunjite, dar de dimensiuni mai mici (fig. 1).

[7] Oct. Floca, *Der römische Zigelofen von Sarmizegetusa*, în «Dacia,» IX-X, 1941—1944, p. 431—440.

[8] D. Protase și Șt. Dănilă, *Un cuptor roman de ars cărămizi la Orheiul Bistriței*, în «Apulum,» V, 1965, p. 557—561.

[9] B. Kuzsinszki, *op. cit.*, loc. cit.

Fig. 4. Secțiune în cuptorul nr. 1 pentru ars țigle.

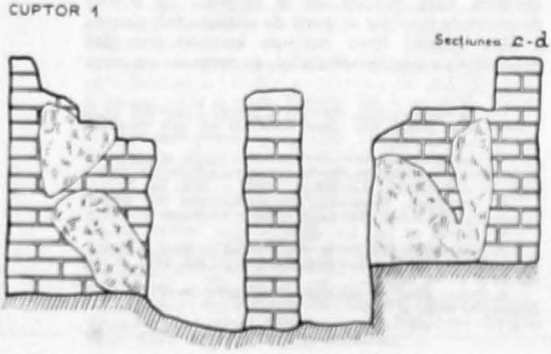
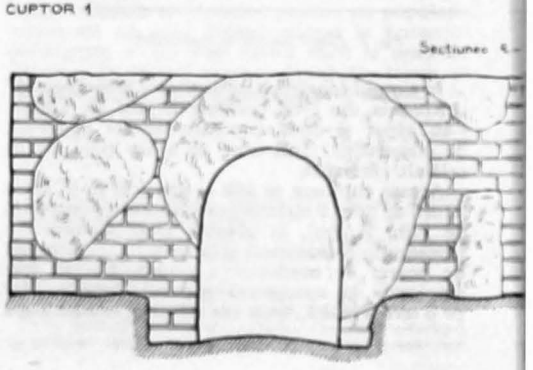


Fig. 5. Secțiune transversală în cuptorul nr. 1.



https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 6. Cuptorul nr. 1, vedere din spate.

Fig. 7. Secțiune transversală în cuptorul nr. 2.

Lungimea exterioară este de 3,50 m iar cea interioară de 3 m. Lățimea măsoară 3m la exterior și 2,50 m la interior. Gura cuptorului, lungă de 1 m și largă de 0,75 m, era acoperită de o boltă, formînd un canal. Cuptorul nr. 2 (fig. 1,2) are un singur canal median, din care pleacă, de data aceasta de la același nivel, simetric la dreapta și la stînga, cîte cinci canale laterale largi de la 0,40 m la 0,75 m. Ele sînt despărțite de cîte patru pereți intermediari, pe fiecare latură. Zidurile intermediare dintr-o parte și alta sînt legate între ele, pe deasupra canalului median, prin bolți construite din cărămidă, care nu s-au păstrat în întregime, ci s-au prăbușit (fig. 7). Atît laturile cuptorului cît și zidurile intermediare sînt construite din chirpici ca și la cuptorul nr. 1. În canalele laterale s-au găsit prăbușite numai fragmente de cărămizi, de unde concluzia că acest cuptor era folosit numai pentru astfel de material de construcție. Trebuie subliniat faptul că în nici unul dintre cele două cuptoare nu s-au găsit cioburi de vase.

Datarea celor două monumente se poate face cu o oarecare precizie, datorită unor raporturi stratigrafice dintre cuptorul nr. 2 și o groapă antică ce se afla în apropierea lui. Groapa străpunge pămîntul ars de iradierea căldurii din cuptor, deci este ulterioară cuptorului. În groapă, pe lîngă numeroase fragmente de vase de lut, s-a găsit și o monedă de la Severus Alexander (starea proastă a monedei nu ne-a permis să precizăm anul emisiei), care ne oferă un *terminus ante quem*. Epoca în care au fost construite cuptoarele este cel mai tîrziu, aceea a primei jumătăți a secolului al III-lea e.n., contemporană cu cuptorul de la Sarmizegetusa [10]

Este demn de amintit că alături de cele două cuptoare a mai fost semnalat și un al treilea, care va fi dezvelit în viitoarele campanii de săpături. Este foarte posibil ca în acest loc să fi existat un adevărat cartier al cărămidarilor și olarilor, așa cum s-au descoperit și în provinciile învecinate, Pannonia [11] și cele două Moesii [12]. Este pentru prima dată cînd se descoperă la Romula asemenea monumente, a căror existență era presupusă, cu o oarecare siguranță, presupunere izvorîtă din concluzia logică a prezenței, aproape în exclusivitate, a cărămidei în clădirile cunoscute pînă acum în acest oraș roman, situat în cîmpia românățeană, unde nu existau alte materiale de construcție [13]. Faptul că n-au fost găsite ștampile ale unităților militare pe nici o țiglă și pe nici o cărămidă, ne îndreptățește să credem că această cărămidărie de la Romula nu era o cărămidărie militară ci probabil satisfăcea numai materialele necesare construcțiilor civile ale orașului. Această ipoteză este întărită și de existența la Romula a unor cărămizi cu ștampilele unor cărămidari civili [14]. V. Christescu [15], menționează și alte cărămidării particulare în Dacia romană la Sarmizegetusa [16], Apulum, Potaissa, Porolissum, Drubeta și Dierna.

Cuptoarele de la Romula constituie a doua descoperire de acest fel din Oltenia [17]. Inscripția lui Aurelius Mercurius, magister in figlinis [18] atestă existența unei cărămidării, în sec. al III-lea și la Drubeta, dar locul acesteia n-a fost precizat pînă în prezent.

---

[10] Oct. Floca, *op. cit*, loc. cit.

[11] B. Kuzsinszki, *op. cit*, loc. cit.

[12] A. Jurisić, în *Travaux des excavations et des recherches. I*, Beograd, 1956, p. 129 – 130; V. Velov, *op. cit.*, loc. cit., și D. Mitova-Gjenova, *Ново за керамика и керамиди от Нова*, *Археология*, 1, 1966, p. 38 – 45.

[13] D. Tudor, *Oltenia romană*, ed. III, București, 1968, p. 96.

[14] Ibidem, Supplementum Epigraphicum, nr. 118 – 119, 121 – 125.

[15] *Viața economică a Daciei romane*, Pitești, 1929, p. 74 și urm.

[16] Cf. Oct. Floca, *op. cit.*, p. 439.

[17] În Insula Banului – Gura Văii (jud. Mehedinți) s-au descoperit în urmă cu doi ani, două cuptoare care însă nu pot fi datate mai devreme de secolul al IV-lea e.n. Inf. M. Davidescu.

[18] Al. Bărcăcilă, *Une ville daco-romaine: Drubeta*, în « L'Archéologie en Roumanie, » București, 1938, p. 50.

https://biblioteca-digitala.ro

TEZAURUL MONETAR DE LA STUPINI

EUGEN CHIRILĂ ŞI
VASILE LUCĂCEL

Micul tezaur monetar pe care-l prezentăm în cele ce urmează a fost descoperit în satul Stupini (com. Archiud, Bistriţa), în primăvara anului 1959, în grădina casei cu nr. 103, într-o temelie veche de casă.

Tezaurul se compune din 11 monede de aur emise în sec. al XVI-lea în Ungaria, Boemia, Carinthia, Frisia de Vest, Transisalana şi Turcia. Lista monedelor este următoarea:

Ungaria

Maximilian II (1564—1576)

1. Ducat, 1567, K-B. Av. MAX (imilianus) II D (ei) G (ratia) EL (ectus) RO (manorum) I (mperator) S (emper) AV (gustus) GE (rmaniae) HV (ngariae) B (ohemiae) R (ex). Fecioara cu pruncul în braţe. Sub ea un scut cu armele Austriei.

Rv. S (anctus) LADISLAVS REX 1567; K—B. Sfîntul Ladislau, cu coroană, armură, halebardă şi glob cruciger, în picioare, din faţă, G=3,55g.

Rudolf II (1576—1608)

2. Ducat, 1579, K—B. Av. RVDOL (phus) II D G RO I S AV GE HV B R. Tipul ca la nr. 1.

Rv. Legenda şi tipul ca la nr. 1, dar cu data 1579. G=3,45g.

3. Ducat, 1582, K—B. Av. Ca la nr. 2, dar A în loc de AV. Rv. Ca la nr. 1, dar cu data 1582. G=3,45g.

Boemia

Rudolf II (1576—1608)

4. Ducat, 1592. Av. RVDOL (phus) II D G R IM S A G H B R. Împăratul, cu coroană şi armură, încins cu sabia, ţine sceptrul şi globul cruciger. La picioarele lui un crin fără chenar, reprezentînd o marcă de monetar din Praga dintre anii 1583—1601 [1]. În cîmp, de o parte şi de alta a împăratului, cîte un scut încoronat, cu armele Boemiei (stînga) şi ale Ungariei (dreapta). Rv. ARCHID (ux) AVS (triae) DVX BVR (gundiae) MA (rchio) MO (raviae) 1592. Vultur bicefal încoronat purtînd pe piept armele Austriei şi Burgundiei. G=3,45g.

Carinthia

Ferdinand II (1527—1564)

5. Ducat, 1564, Av. FERDI (nandus) D G EL RO I S AV R HVN. Ferdinand, cu coroană şi armură, încins cu sabia, ţinînd sceptrul şi globul cruciger, în picioare, din faţă.

Rv. BO (hemiae) ZC (=et caetera) REX IN (fans) HI (spaniarum) ARCH (idux) AV (striae) B (urgundiae) CA (rinthiae) ZC 1564. Scut încoronat, cu armele Carinthiei. G=3,25g.

Frisia de Vest

6. Ducat, 1593. Av. MO (neta) NO (va) AVR (ea) DOMI (norum) WESTFRISI (ae). 1593. Scut încoronat, cu armele Frisiei de Vest. Rv. DEVS FORTITVDO ET SPES NOS (tra). Soldat cu armură, halebardă şi sabie, în picioare, din faţă. G=3,50 [2].

7. Ducat, 1596. Identic cu nr. 6, dar cu data 1596. G=3,45g.

Transisalana

8. Ducat, f.a., 1582—1586. Av. MON (eta) OR (dinata) TRAN (s) IS (a) L (anae) VA(lore) VNG (arico). Sfîntul Ladislau, cu coroană, armură, halebardă şi glob cruciger, în picioare, din faţă. La picioarele lui un leu spre stînga, reprezentînd armele oraşului Campen, unde este emisă moneda. Rv. PATRONA VNGARIAE. Fecioara cu pruncul. Sub ea un semn de monetar compus din două cîngi încrucişate. G=3,45g.

Turcia [2]

Soliman II (1520—1566).

9. Altun, emis în 926 (1520) la Cairo.

Murad III (1574—1595).

10. Altun, emis la 982 (1574) la Constantinopol.

11. Altun rău păstrat, emis înainte de Soliman II, reprezentînd pare-se cea mai veche piesă

[1] J. Cejnek, *Österreichische, Ungarische, Böhmische und Schlesische Münzprägungen von 1519—1705*, Wien, 1936, p. 36.

[2] Monedele turceşti au fost determinate de prof. O. Iliescu de la Cabinetul Numismatic al Academiei R. S. România, Bucureşti. Îi aducem şi pe această cale cuvenitele mulţumiri.

https://biblioteca-digitala.ro

turcească de aur descoperită în Transilvania.

Monedele nr. 1—7 sînt ducaţi, care-şi au originea în ţechinul veneţian şi sînt emişi în Ungaria din 1325, deci pe timpul lui Carol Robert, în imperiul german din 1559 şi în Confederaţia olandeză de la 1586, după reforma monetară a contelui de Leicester [3].

Moneda nr. 8 este un aşa-numit «hongarsche dukaat», ducat de tip unguresc, emis la Campen, în provincia olandeză Transisalana (Overyssel) între 1582—1586, cu scopul de a stăvili circulaţia ducatului unguresc, deosebit de apreciat din cauza excelentei sale calităţi [4].

Piesele 9—11 sînt altuni. Numele piesei în turceşte era sultani altuni, ultimul cuvînt însemnînd aur. Greutatea pieselor era 3,43g. [5]

După cum s-a arătat mai sus, tezaurul constă din piese emise în Ungaria, Boemia, Carinthia, Frisia de Vest, Transisalana şi Turcia. Compoziţia tezaurului de la Stupini este asemănătoare, în mic, cu a celui de la Baia Mare [6] şi pare a fi influenţată de aceiaşi factori. Cele două tezaure, cel de la Stupini şi cel de la Baia Mare pot fi considerate caracteristice, în ce priveşte compoziţia, pentru circulaţia monedelor de aur în Transilvania la sfîrşitul sec. al XVI-lea şi începutul sec. al XVII-lea.

Ce valoare în denari reprezenta tezaurul? Un ducat valora la 1596, data ultimei monede din tezaur, 160 denari [7]. Cele 11 piese vor reprezenta deci 1760 denari [8].

După cum s-a mai spus, cea mai recentă piesă de tezaur este un ducat din Frisia de Vest emis în 1596. Datele furnizate de tezaurul din Baia Mare arată că un ducat olandez are nevoie de circa 4—5 ani [9] ca să ajungă din Olanda în Transilvania. Credem deci că nu greşim afirmînd că tezaurul de la Stupini a fost îngropat în jurul anului 1600. Data aceasta indică şi motivele îngropării tezaurului — probabil starea de nesiguranţă cauzată de luptele şi mişcările de trupe ce au loc în Transilvania la acea vreme.

Cu acestea încheiem consideraţiile noastre asupra modestului tezaur de la Stupini care, fără a aduce elemente noi, confirmă datele pe care le posedăm în legătură cu circulaţia aurului în Transilvania la sfîrşitul sec. al XVI-lea şi începutul sec. al XVII-lea.

---

[3] F. Schrötter, *Wörterbuch der Münzkunde*, Berlin-Leipzig, 1930, s.v. Dukat.

[4] A. Engel — R. Serrure, *Traité de Numimatique moderne et contemporaine*. Première partie, Paris, 1897, p. 88—89.

[5] F. Schrötter, s.v. Altun.

[6] E. Chirilă — O. Bandula, *Tezaurul monetar de la Baia Mare*, Baia Mare, 1966, p. 43—47.

[7] T. Horváth, *A magyar aranyforint értékváltozása 1490—1700 között* (Fluctuaţiile valorii ducatului unguresc de aur între 1490—1700), în NumK, LVIII-LIX, 1959—1960, p. 37.

[8] Un altun cîntăreşte 3,43 g, deci aproape cît este greutatea oficială a ducatului, 3,49 g. Nu am mai crezut necesar să facem un calcul separat pentru altuni. Pentru preţurile diferitelor mărfuri la sfîrşitul sec. al XVI-lea trimitem la lucrarea lui S. Goldenberg, Cluşul în secolul al XVI-lea. Bucureşti, 1958, p. 358—361.

[9] E. Chirilă — O. Bandula, *op. cit.*, p. 46.

UN DOCUMENT INEDIT REFERITOR LA BISERICA SF. NICOLAE DIN ŞCHEII BRAŞOVULUI

ALEXANDRU MARCU

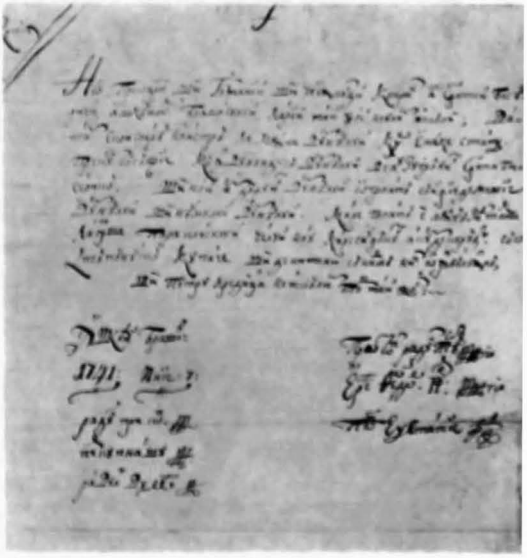


Fig. 1. Copia făcută între anii 1764—1783 după actul de danie din 7 iunie 1741.

Biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului — important centru al dezvoltării culturii româneşti în evul mediu şi mărturie a permanentelor legături între cele trei ţări româneşti, a stat continuu în atenţia diferiţilor cercetători. În afară de cunoaşterea activităţii culturale ce a gravitat în jurul bisericii, o atenţie deosebită s-a acordat însuşi monumentului.

Deoarece în acest articol se tratează un aspect legat de evoluţia edificiului bisericii Sf. Nicolae,

https://biblioteca-digitala.ro

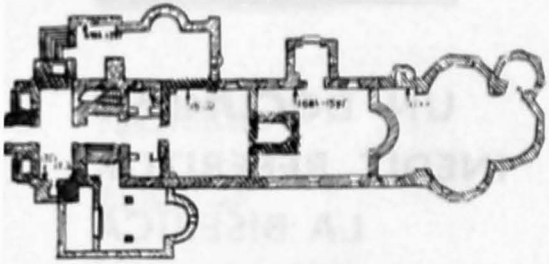


Fig. 2. Etapele de construcție a bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului.

considerăm necesară o succintă prezentare a principalelor etape în care a fost construit.

Pregătiri pentru începerea lucrărilor de construcție se fac încă din 1495 cu ajutorul domnului Țării Românești — Vlad Călugărul [1]. Neagoe Basarab a trimis meșterii necesari pentru alcătuirea planului bisericii, precum și ajutor în bani, astfel că la 1521 erau aproape terminate nava bisericii, altarul și clopotnița cea veche [2]. În anul 1583, Petru Cercel mărește biserica cu altar și hore noi, spre apus ridică tinda femeilor, un paraclis și un pridvor cu stîlpi, clădindu-se totodată și turnul [3]. Cu ajutorul material al lui Aron Vodă, în 1594 este terminat turnul început în vremea lui Petru Cercel, iar biserica este zugrăvită [4]. În anii 1733—1734 este construit paraclisul de la sud, iar în 1735—1738 este înfrumusețat cu picturi murale și icoane de zugravii Ranite Grigore din Craiova, Gheorghe, Ion și Mihail [5]. Biserica a fost din nou mărită în anul 1740 în timpul lui Radu Tempea II, cînd altarul și horele vechi au fost dărîmate și s-au construit un altar și hore noi, nava bisericii lungindu-se cu 6,60 m [6]. Ultimele modificări sînt aduse bisericii în 1751 cînd se ridică turnul ceasornicului [7] și în 1750—1752 cînd se construiește paraclisul de la nord [8].

În arhiva Muzeului din Brașov se păstrează un document (Fig. 1), ce completează informațiile referitoare la biserica Sf. Nicolae din Șchei, cu numele unui pictor pînă acum necunoscut — Enache Stama [9].

Documentul scris în chirilice, de fapt o copie, are data de 7 iunie 1741. Din studierea materialului pe care s-a scris putem determina perioada cînd a fost copiat documentul.

Hîrtia este de proveniență locală, fabricată la Brașov în manufactura de hîrtie ce a funcționat aici între anii 1712—1848 [10], avînd ca filigran stema orașului, coroana și trunchiul de copac cu rădăcini. Comparînd filigranul hîrtiei acestei copii, cu filigranul altor coli provenind de la manufactura de hîrtie din Brașov, se poate vedea că un astfel de tip de filigran a fost întrebuințat pentru perioada 1764—1783 [11], de unde și concluzia că documentul a fost copiat în perioada amintită mai sus, cu toate că are data de 7 iunie 1741, iar copistul a imitat foarte bine semnătura lui Radu Tempea II [12].

În cazul nostru, avem de-a face cu un act de danie prin care preoții și gocimanii bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului dăruiesc lui Enache Stama « o groapă care e lîngă zid tocma la ușa paraclisului celui nou ». Este vorba de paraclisul construit în anii 1733—1734 (n.n.) deoarece « îndurîndu-se dumnealui au zugrăvit Sfînta Biserică ».

Cunoscînd că în anul 1740 se mărește nava bisericii cu altar și hore noi și că dania este făcută la 7 iunie 1741, îl putem considera pe Enache Stama cel ce a pictat biserica în urma refacerii din 1740. Se ridică însă o problemă neclară în actul de danie și anume: dacă Enache Stama a pictat întreaga biserică sau numai partea nou construită. Deoarece prețul unei gropnițe este comparativ mai mic decît prețul pentru zugrăvirea unei biserici, credem că Enache Stama a zugrăvit numai partea bisericii ridicată la 1740, respectiv altarul și cele două abside.

Mai interesant ni se pare un alt fapt învederat de document: dat fiind că pictorul nu este plătit în bani, ci pentru munca sa este dăruit cu « *o groapă să-i fie de moșie dumnealui și neamului dumnealui* » rezultă că este un localnic — un șcheian.

Prin relevarea contribuției lui Enache Stama la istoria monumentului bisericii Sf. Nicolae, lista pictorilor se completează cu încă un nume de artist brașovean.

« Noi preoții și gocimanii și ceilalți clirici ai Sfintei Besearici a Șcheilor Brașovului carii mai jos ne vom iscăli; dat-am scrisoarea noastră la mîna dumnealui Kir Enake Stama precum să se scie că îndurîndu-să dumnealui de au zugrăvit Sfînta biserică și noi am dăruit dumnealui o groapă să-i fie de moșie dumnealui și neamului dumnealui. Care groapă e lîngă zid tocma la ușa paraclisului celui nou care s-au făcut acum de curîndu. Să o stăpînească cu pace și de nimeni să n-aibă nici o învăluială. Și pentru credință ne iscălim toți mai jos: În Șcheii Brașov: 1741; Iunie; 7 ».

---

[1] Candid C. Mușlea, *Biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului*, I (1292—1742). Brașov, 1943, p. 245.
[2] Ibidem, 246.
[3] Ibidem: Cf. C. Nicolescu, *Biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului*, Buc. 1967, p. 13—14.
[4] Candid C. Mușlea, *op. cit.*, p. 249; Cf. C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 16.
[5] Candid C. Mușlea, *op. cit.*, p. 194; Cf. C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 16.
[6] Candid C. Mușlea, *op. cit.*, p. 249—250.
[7] Ibidem, p. 250.
[8] C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 16.
[9] Arhiva Muzeului din Brașov, nr. 1150.

[10] Jako Zigmond, *Az erdély papírmalmok feudálizmuskori történetének*. Vazlata II (1712—1848) în « Studia Universitatis Babeș-Bolyai » Series Historia, F. 1, 1964, p. 55—56.
[11] Mulțumim și pe această cale tov. G. Nüssbächer pentru ajutorul dat la datarea copiei.
[12] Vezi Candid C. Mușlea, *O dinastie de preoți și protopopi, Radu Tempea*, Brașov, 1939, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

CU PRIVIRE LA CELE MAI VECHI DRAPELE TRICOLORE ALE OŞTIRII DIN ŢARA ROMÂNEASCĂ

ELENA POPESCU şi C-TIN CĂZĂNIŞTEANU

Fig. 1. Drapel din Ţara Românească — 1849.

Controversa dacă s-au păstrat sau nu primele drapele tricolore înmînate de către domnitorul Alexandru Ghica armatei din Ţara Românească, la 1834, se cere a fi reluată acum, cînd coroborarea unor documente inedite cu cercetarea atentă a celor deja cunoscute este de natură nu numai să arunce lumini noi asupra problemei, dar să o şi limpezească, poate, în chip definitiv.

Generalul P.V. Năsturel — care printre cei dintîi s-a ocupat de istoricul drapelului în general şi a celui militar în special [1], cu o pasiune şi competenţă ce merită a fi subliniate — aprecia că cele mai vechi steaguri aparţinînd oştirii moderne muntene, existente la acea vreme (1902 n.n.) în colecţia Muzeului artileriei de la Arsenalul armatei şi transmise ulterior Muzeului militar, datau de la Barbu Ştirbei (1849—1856) [2] şi nu de mai înainte. Argumentele esenţiale aduse în sprijinul presupunerii sale erau că stindardele respective se încadrau spiritului « *organizaţiunei armatei din acel timp* », că starea lor de conservare oferea totuşi « *un indiciu destul de serios spre a ne face să credem că ele ar putea fi mai vechi decît anul 1849* », că nu era de crezut că toate să se fi pierdut, întrucît au rămas alte cîteva exemplare anterioare, că, în fine, « *corespund încă şi modelelor care au fost reproduse atunci în Albumul oştirei* » [3], apărut în 1852. Lipsa cifrului domnesc de la colţurile acestor drapele, generatoare de altfel a nedumeririlor şi incertitudinilor urmaşilor, o explica P.V. Năsturel prin schimbările aduse de aşezarea căimăcămiilor în principate, între anii 1856—1859. Caimacamii puşi în fruntea unor guverne provizorii, nu-şi puteau aroga dreptul de a da oştirii alte steaguri, mai ales că cele existente se aflau în stare bună. Cum însă însemnele fostului domn nu puteau fi menţinute mai departe, au recurs la înlocuirea « monogramei » acestuia cu acvila [4], simbol reprezentat şi pe stema ţării.

Cercetătorii mai apropiaţi nouă, pornind de la premisa că din timpul lui Alexandru Ghica şi pînă la 1 septembrie 1863 nu s-ar fi conferit alte drapele militare, ajung la concluzia că stindardele atribuite de P.V. Năsturel epocii lui Barbu Ştirbei sînt de fapt acelea date de către domnul regulamentar muntean la 1834 [5]. Ideea şi-a făcut treptat loc şi a determinat catalogarea celor opt drapele în discuţie, din colecţia Muzeului militar, ca certă din 1834. Această părere a fost parţial însuşită şi de către noi [6], pînă cînd găsirea unor mărturii — ce atestă, fără echivoc că s-au acordat steaguri oştirii atît de puterea revoluţionară la 1848, cît şi de Barbu Ştirbei în anul următor înăbuşirii mişcării din Ţara Românească şi urcării lui pe tron [7] — ne-au condus la necesitatea revizuirii punctului de vedere iniţial.

În primul rînd trebuie subliniat că, în prima jumătate a lui septembrie 1848, puterea revoluţionară a dat unităţilor militare steaguri proprii [8], expresie a suflului înnoitor ce cuprinsese toate sectoarele de activitate ale Ţării Româneşti. Restatornicirea rînduielilor regulamentare a dus

[1] Vezi colonel P. V. Năsturel, *Steagul, stema romînă, însemnele domneşti, trofee*, Buc., 1903.

[2] Ibidem, p. 58—62.

[3] « Revista artileriei, » an. XVI. Buc., martie 1902, p. 249—251.

[4] Ibidem, p. 250—251.

[5] Vezi Anton Velcu, *Steagurile României*, în « Enciclopedia Română, » Buc., vol. I, 1938, p. 78—79; *Memorialul drapelelor oştiri romîne*, în « Buletinul Muzeului Militar Naţional », an I, nr. 1, din 1937, p. 23—24; A. Potoscki şi A. Velcu, *Catalogul colecţiilor-steaguri stindarde, fanioane*, mss. 172, în biblioteca Muzeului Militar Central, f. 8—12.

[6] Elena Popescu şi C.-tin Căzănişteanu, *Piese din colecţia de drapele a Muzeului Militar Central*, în « Revista Muzeelor », nr. 2, 1964, p. 138—139. Greutatea în clasificarea lor a fost înlesnită de factura asemănătoare a pînzelor drapelelor date în această perioadă, asemănare care mergea pînă la identitate aproape.

[7] Cf. C. Căzănişteanu, *În legătură cu drapelele instituite în timpul revoluţiei muntene de la 1848*, în « Materiale de istorie şi muzeografie, » M.I.B., vol. IV, p. 265—272.

[8] Arh. St. Buc., Minist. de război, Depart. ostăşesc, dos. 98/1848, d. 547 şi 768.

https://biblioteca-digitala.ro

însă la distrugerea sau la scoaterea lor din dotare, după mai puţin de o lună de zile [9]. Nici după această împrejurare neobişnuită nu s-a recurs — fie şi provizoriu — la întrebuinţarea drapelelor ce se găseau în armată înainte de izbucnirea revoluţiei şi care se aflau depuse la Arsenalul armatei. O bună bucată de vreme, formaţiunile oştirii ţării au fost puse în situaţia de a nu avea stindarde.

Abia în noiembrie 1849, domnitorul Barbu Ştirbei avea să înceapă acţiunea de distribuire a unor alte drapele armatei din Ţara Românească. Prin ordinul de zi nr. 143 din 15 noiembrie 1849, adresat tuturor trupelor, domnul făcea cunoscut că, întrucît puterea revoluţionară « au desfiinţat şi steagurile oştirii », sosise momentul ca şi unităţile militare să « redobîndească semnele care sînt fala unei oştiri » [10]. În consecinţă poruncea « a se prenoi după feţele şi forma de mai înainte » (de revoluţie n.n.) şi a se încredinţa batalioanelor de infanterie şi divizioanelor de cavalerie « aceste steaguri, ca un sfînt depozit al cinstei, al credinţei şi al supunerii către legi ».[11]

Solemnitatea acordării lor s-a efectuat eşalonat, în funcţie de data la care s-au putut confecţiona. Cele dintîi s-au dat unităţilor din garnizoana Bucureşti, respectiv Regimentului 1 infanterie şi Divizioanelor 1 şi 2 cavalerie [12]. Stabilită pentru zilele de 18 şi 19 noiembrie 1849 [13], festivitatea s-a amînat pentru 21 şi 22 ale aceleiaşi luni [14], cînd s-a desfăşurat pe cîmpul Colentinei într-un cadru pe cît de ceremonios pe atît de fastuos.

Formaţiunile din provincie le-au primit ceva mai tîrziu. Steagurile Regimentelor 2 şi 3 infanterie şi al Divizionului 3 cavalerie urmau « ca îndată ce se vor pregăti », să se expedieze « cu într-adîns împreună şi cu cuvenitele porunci » [15]. Astfel către sfîrşitul lunii decembrie se trimiteau la Brăila, comandantului Regimentului 2 infanterie, maiorul Gr. Lăcusteanu, prin sublocotenentul Cătuneanu, « două steaguri, cu două perechi ciucuri, două batoane cu păserile (acvilele n.n.), două tocuri de muşama cu ciucurii lor, şase coţi galoane şi 1/2 pachet de ţinte» [16]. La aceeaşi dată o adresă similară fusese înaintată spre Craiova, comandantului Regimentului 3 infanterie, colonelul I. Solomon, prin sublocotenentul Cacaleţeanu [17]. Ambii şefi de unităţi aveau să ducă la capăt însărcinarea pusă de către domn şi conducerea armatei, în luna următoare, adică în ianuarie 1850. Singura unitate care nu intrase în posesia drapelului la această dată era Divizionul 3 cavalerie [18], pentru care nu se executase încă pînza; probabil îl va fi primit în cursul uneia din lunile din prima parte a anului 1850.

S-ar putea crede aşadar, că sînt suficiente elemente care să permită concluzia că nu rezistă realităţii faptele supoziţia celor ce considerau că, după 1834, doar Alexandru I. Cuza ar fi dat steaguri noi armatei în septembrie 1863, şi că deci drapelele de la Muzeul militar ar fi cele dintîi ce s-au dat oştirii muntene de către Alexandru Ghica.

Dar nu numai descoperirea că s-au mai dat cel puţin două rînduri de stindarde, după cele instituite de către Alexandru Ghica la 1834, ne îndreptăţeşte să socotim că cele mai vechi drapele ale armatei permanente din Ţara Românească păstrate aparţin oricum epocii de după anul 1848. Sînt observaţii şi indicii mai categorice şi ca atare mai convingătoare.

În primul rînd, drapelele militare premergătoare mişcării de la jumătatea secolului al 19-lea din Ţara Românească, dacă s-ar fi menţinut, ar fi trebuit să poarte neapărat cifrul domnului, al lui Alexandru Ghica în speţă, sau al lui Gh. Bibescu, dacă admitem că şi acesta ar fi putut acorda asemenea însemne armatei. Într-adevăr, puterea revoluţionară, atunci cînd a hotărît schimbarea drapelelor oştirii, a stabilit ca vechile stindarde să fie remise statului major « spre a le depune la arsenal » [19]. Unităţile la rîndul lor, confirmînd primirea drapelelor noi, raportau ministrului de război, generalul Christian Tell, că pe « cele vechi stindarde cu ciucurii şi ireţii lor » le-au înaintat « deodată cu aceasta spre a să depune la arsenal » [20]. Prin urmare asupra integrităţii pînzei drapelelor depuse la arsenal spre depozitare nu s-a intervenit în nici un fel; de altfel nici nu exista vreun motiv să o facă, fiind scoase din uz şi înlocuite de altele. Aşa încît îndepărtarea cifrului de pe aceste drapele, determinată de transformările survenite în structura social-politică a Ţării Româneşti, în răstimpul la care ne referim, apare ca imposibilă. O asemenea operaţie nu s-a putut efectua decît în timpul căimăcămiei, cînd conjunctura generală a împins cu mai multă stringenţă la transformarea drapelului, prin scoaterea cifrului domnesc şi înlocuirea lui cu acvilă, lucru evident şi astăzi.

Chiar dacă am face abstracţie de cele de mai sus, lipsa constatată a unui anume accesoriu de la vîrfurile acestor drapele, ar fi suficientă pentru a constitui criteriul hotărîtor care să îngăduie datarea lor ca certă din 1849. Cînd a schimbat drapelele unităţilor în septembrie 1848, Ministerul de război, din vremea stăpînirii revoluţionare a trimis numai pînzele noi, ca hampe urmînd a fi folosite « batoanele cele vechi », avînd în vîrf « vulturii cei vechi cu crucea », însă « tăindu-le coroanele » [21]. Că ordinul dat a fost respectat întocmai ne-o confirmă colonelul

[9] Ibidem, f. 861, şi 864 şi dos. 101/1848, f. 266.
[10] « Buletin oficial al Principatului Ţării Româneşti », Buc., nr. 111, din 5. 12. 1849, p. 443—444.
[11] Anul 1848, în « Principatele Române », Buc., 1902, p. 278.
[12] Arh. st. Buc., Minist. de război, Rgt. 1 infanterie, dos. 16/1848, f. 105.
[13] Ibidem, Depart. ostăşesc, dos. 32/1849, f. 153.
[14] Ibidem, dos. 1/1849, fo. 159.
[15] Arh. st. Buc., Minist. de război, Rgt. 1 infanterie, dos. 16/1849, f. 105.
[16] Ibidem, f. 9.
[17] Ibidem.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem, dos. 98/1848, f. 547.
[20] Ibidem, f. 688.
[21] Ibidem, f. 547.

https://biblioteca-digitala.ro

N. Pleşoianu, comandantul Regimentului I infanterie care, într-un raport de răspuns adresat generalului Christian Tell, arăta că înmînarea drapelelor s-a făcut «după ce s-au ţintuit de batoanele cele vechi cu orînduiala descrisă în numerarisitul ordin»[22], adică acela prin care i se încredinţau drapelele şi în care se fixa protocolul de urmat, inclusiv tăierea coroanelor. Or, vulturii de la vîrfurile originale în discuţie au toate coroanele princiare intacte.

Sînt şi unele deosebiri heraldice care nu pot fi omise şi care vin să întărească afirmaţiile noastre. Acvila din vremea lui Alexandru Ghica — aşa cum apare pe coperta cărţii din 1842 «Annuaire de la Principauté de Valachie» şi în desenul colorat, din aceeaşi lucrare[23], desen ce înfăţişează printre alte insemne militare şi drapelul oştirii — este ca cea de pe steagurile din colecţiile Muzeului militar, atribuite eronat domnului regulamentar şi pe care noi, mai mult ca generalul P.V. Năsturel, avem toate elementele necesare să le considerăm ca fiind contemporane lui Barbu Ştirbei. Vulturul era reprezentat la Alexandru Ghica cu zborul luat, ţinînd într-o gheară un hanger şi în cealaltă un buzdugan din lame fosate, iar cel din centrul pînzei se pare că era amplasat pe un cîmp alb[24], pe cînd acvila de pe steagurile rămase are zborul lăsat, iar în gheare strînge o baionetă, în loc de hanger, şi un buzdugan neted, fără fose, iar acvila din mijloc este aşezată direct pe tricolor, ocupînd cea mai mare parte a cîmpului galben şi călcînd foarte puţin, cîmpul albastru şi cel roşu[25].

Este de asemenea greu de admis că, într-o perioadă destul de îndelungată, ar fi rezistat atît de bine nişte drapele din mătase pictată şi care, conform obiceiurilor timpului erau foarte des solicitate la diverse manifestaţii, fiind astfel supuse intemperiilor şi acţiunilor distrugătoare ale diverşilor factori nocivi. Exemplul cel mai grăitor din acest punct de vedere îl prezintă alte trei drapele de la Alexandru Ghica, domneşti însă[26], aflate de asemenea în colecţia Muzeului militar, asupra paternităţii cărora nu există nici un dubiu şi care sînt într-o stare de descompunere incomparabil mai avansată.

Faptul că de la Alexandru Ghica nu s-a păstrat nici un drapel militar nu trebuie să surprindă. Cauzele care au făcut să dispară steagurile date în vremea revoluţiei s-ar putea să fi determinat şi dispariţia celor dintîi.

Din analiza tuturor elementelor, reiese că cele mai vechi drapele ale armatei române moderne din Ţara Românească care au reuşit să înfrunte vitregia vremurilor, datează din anii 1849—1850, şi au fost instituite de către Barbu Ştirbei. Identificarea lor cu primele steaguri înmînate oştirii muntene la 1834 socotim a fi fost o eroare ce se cerea rectificată.

[22] Ibidem, f. 688.
[23] «Annuaire de la Principauté de Valachie», Buc., 1842, p. 112–113.
[24] Ibidem.
[25] Col. P. V. Năsturel, *op. cit.*, p. 58.
[26] Ibidem, p. 49–50.

CONTRIBUŢIE LA PRECIZAREA ZONELOR DE CHILIM ÎN TRANSILVANIA

MARCELA FOCŞA

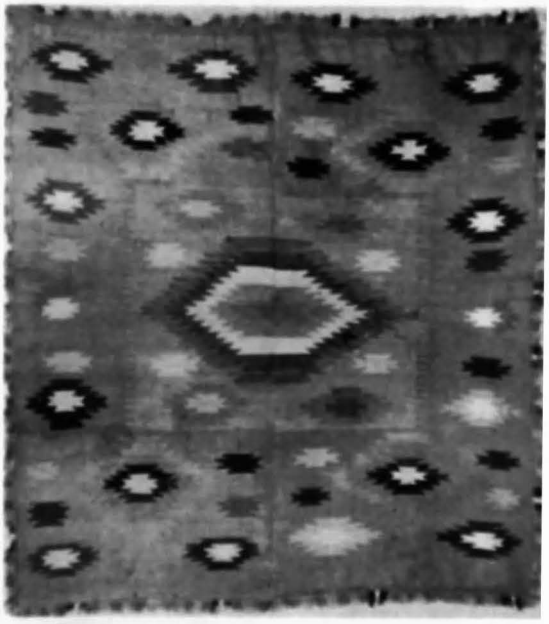


Fig. 1. Faţă de masă din Cîpăna de Jos, jud. Alba.

Este un lucru în general cunoscut că în Transilvania ţesătura de lînă în gen chilim destinată interiorului[1] nu are o răspîndire generală[2]. Zonele cele mai bine reprezentate în colecţiile de muzeu prin chilimele lor sau cunoscute mai

[1] Lăicerul şi scoarţa sînt principalele tipuri de chilim folosite în interioarele ţărăneşti.
[2] Astfel, în vestul Transilvaniei — din Oaş pînă în Arad, în Sibiu, aproape în întreaga Hunedoară etc. nu s-au folosit ţesături chilim.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 3. Foaie de scoarță din Spini, jud. Alba.

temeinic prin cercetări de teren, sînt în nord — Maramureșul și, în mai mică măsură, Năsăudul, iar în sud — Aradul, Hațegul, Orăștia, Făgărașul și Branul.

Într-o serie de zone din această provincie, țesătura de lînă de interior este reprezentată prin alte genuri, de un caracter mai arhaic — țolul, cerga și lepedeul de lînă; chiar dacă în aceste zone chilimul a intrat în ultima vreme în uz, el nu poate fi considerat ca o țesătură tradițională, specific locală.

Din această distribuire geografică a chilimului se poate trage concluzia deci, că chilimul ca gen de țesătură, reprezentat prin scoarță și lăicer, s-a dezvoltat cu precădere în teritoriile de graniță cu provinciile vecine — Banat, Transilvania, Moldova, provincii în care chilimul a cunoscut o mare înflorire.

Sondajele și cercetările întreprinse recent de Muzeul de artă populară în centrul Transilvaniei, în jud. Alba[3], au dus la identificarea unor țesături tradiționale de lînă în gen chilim, de tipul lăicerului și a scoarței. Aceste țesături au fost găsite în apropierea Blajului, în cîteva sate de pe cursul Tîrnavei Mici — Simcel, Spini și Căpîlna de Jos.

Din cele 6 piese achiziționate, una singură este un scutec cu care se învelea copilul duminica, atunci cînd era scos la plimbare. Celelalte 5 piese sînt țesături de interior — 2 fețe de masă, o velință cu care se acoperă patul obișnuit și două covoare folosite în alcătuirea patului de paradă.

Denumit local pat cu «băbauă», patul de paradă este acoperit în partea superioară cu un fel de baldachin din lemn pe care se așază un străjac și pînă la 12 perne. În față se agață 1—3 covoare asociate uneori cu lepedee[4].

Toate chilimele găsite aparțin sfîrșitului secolului al XIX-lea — începutului secolului XX. Ele sînt țesute din urzeală din în sau bumbac, cu fire subțiri și rare, și din bătăală din lînă. Cu excepția scutecului, confecționat dintr-o singură foaie de țesătură, toate celelalte sînt confecționate din două foi, fiind bordate de jur împrejur cu franjuri sau cu dantele în colți croșetate. Dimensiunile lor sînt în genere mici. Tehnica de ales este alesul cu fire întrepătrunse.

Din punct de vedere al structurilor compoziționale, aceste chilime se remarcă prin varietatea lor, compoziția de tip lăicer în vărgi și cu rînduri

[3] Colectiv — M. Focșa, E. Lupu.
[4] În patul cu «băbauă» se culcau copiii, care erau astfel ascunși de covoarele agățate în fața patului.

https://biblioteca-digitala.ro

transversale de motive fiind deopotrivă reprezentată ca și formele compoziționale ale scoarței propriu-zise.

Din cele șase piese achiziționate, scutecul și velința de pat (« lepedeul ») sînt învărgate; compoziția în vărgi cu rînduri de motive alese se regăsește la unul din covoarele pentru patul cu băbauă, într-o realizare artistică de un caracter surprinzător de oltenesc. Celălalt covor de pat și una din fețele de masă sînt compuse în joc de fond continuu; primul, în romburi concentrice cu marginile în trepte, manifestă vădite influențe ale scoarțelor moldovenești prin colorit și compoziție; a doua este « în pătrate », compoziția fiind structurată pe diagonală, prin dispunerea în linii oblice a pătratelor de aceeași culoare. A doua față de masă, cu motiv central și chenarul lat are evidente asemănări cu scoarțele similare din Banat și Secuime.

Motivele ornamentale folosite sînt geometrice — domină rombul și hexagoanele cu marginile dințate. Coloritul, deși într-un fel unitar prin intensitatea lui, cunoaște aceeași diversitate în stabilirea armoniilor cromatice. Dacă unele dintre ele sînt dominate de tonurile specifice Moldovei — roz, azuriu, galben, verde — sau de roșul acela vișiniu atît de cald al Olteniei, altele în schimb se sprijină pe opoziția dintre roșu și verde sau pe combinații puternice de roșu, portocaliu, verde și bleumarin.

Existența acestor chilime pe cursul Tîrnavei Mici, în imediata apropiere a Blajului, ar putea să apară singulară. Prezența însă în jurul Albei și mai departe ; e Valea Ampoiului a unor țesături în tehnica chilimului încadrează fenomenul pe o linie de circulație mai largă, care — paralelă oarecum cu Mureșul — se desfășoară între două zone de puternică dezvoltare a chilimului — Banatul în sud-vest și în est, și nord-estul Transilvaniei pînă în nordul Moldovei.

Legăturile și afinitățile chilimelor de pe Tîrnava Mică cu chilimele bănățene, pe de o parte, cu cele secuiești și nord-moldovene și prin ele cu Maramureșul, chiar, se datoresc probabil unui proces mai vechi de pătrundere a chilimului din aceste direcții, elementele preluate fiind adaptate necesităților interiorului din zonă.

În orice caz, cu aceste constatări, se lărgește aria de producție și circulație cunoscută a chilimelor în Transilvania, urmînd ca cercetările viitoare să aducă alte completări.

TIPUL FÎNTÎNII CU CAPTAREA APEI DE PLOAIE CĂZUTĂ PE ACOPERIȘUL CASEI

IVAN IURAȘCIUC

Fig. 1. Modul de captare a apei pentru fîntîna cu apa de ploaie.

Pînă în prezent se cunosc mai multe tipuri de fîntîni săpate în pămînt la diferite adîncimi sau folosind ca sursă captarea apei de izvor[1]. Condițiile diferite în care locuitorii unor așezări lipsite de apă, datorită factorilor naturali — adică din lipsă de izvoare sau a imposibilității de a ajunge la pînza freatică prin săpare de fîntîni, își procură apa necesară, fac ca numărul tipurilor de fîntîni să fie în continuă creștere. În satele Medișa și Viile Satu Mare (jud. Satu Mare) a fost întîlnit, alături de alte tipuri, și tipul de fîntînă care are la bază captarea apei de ploaie (fig. 1). În vatra veche a satului Medișa, așezată pe o vale străbătută de pîrîul ce poartă denumirea localității, foarte abundent în apă primăvara, în timpul topirii zăpezilor și foarte sărac vara și toamna cînd de obicei seacă, se folosește tipul obișnuit de fîntînă săpată

[1] Radu O. Maier, *Tipul „fîntînii cu bazin de acumulare"*, în „REF", tom. 10, nr. 6, 1965, p. 641.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2. Fîntîna cu captarea apei de ploaie din satul Mediș.

Fig. 3. În Viile Satu Mare, după umplerea fîntînii, apa prin demontarea burlanului, este dirijată în altă parte.

în pămînt, cu roată sau cumpănă. Mai există un izvor natural la poalele dealului, pe una din cele două uliţe ce leagă casele de pe deal cu cele de pe vale, iar în partea nord-vestică a localităţii, la o distanţă de cca 2,5 km, în urma prospe.ţiunilor geologice, a rămas o fîntînă arteziană.

Înainte de a trece la descrierea fîntînii care are la bază ceptarea apei de ploaie căzută pe acoperişul casei, vom aminti cîteva probleme care au dus la apariţia ei.

Din cauza revărsărilor rîului Mediș precum şi datorită posibilităţilor de a obţine apa pentru alimentaţie din alte surse decît cele aflate în locuri inundabile, fenomenul mutării satului pe terasă[2] sau deal a cuprins şi localitatea Mediș.

Distanţa mare, de peste 300 m între izvorul de la poalele dealului şi ultima casă din uliţa de pe deal în satul Mediș sau lipsa izvorului subteran într-o parte întreagă a localităţii Viile Satu Mare, au constituit alte cauze care au dus la inventarea acestui tip de fîntînă. Ca sistem de construcţie, «fîntîna cu apa de ploaie» este identică cu tipul de fîntînă săpată în pămînt. Forma acestei fîntîni este cilindrică, cu diametrul de la 1,5 la 2m, ghizduită cu piatră, cărămidă sau tuburi de ciment, iar adîncimea variază între 4 şi 6 m. În satul Mediș, aceste fîntîni de obicei sînt cu roată, iar în Viile Satu Mare cu roată şi cumpănă. Acoperişul fîntînilor este de ţiglă sau tablă (fig. 2.)

Cantitatea de apă căzută pe acoperişul casei este captată de burlane şi apoi introdusă în fîntînă. La Viile Satu Mare, după ce fîntîna este umplută, apa din burlane este dirijată în altă parte sau se demontează burlanul care face legătura între casă şi fîntînă. (fig. 3). Ca o particularitate a acestui tip de fîntînă trebuie menţionat faptul că în cazul cînd există pericol ca fîntîna să fie umplută la refuz, burlanul de legătură, care poate fi din tablă, beton sau fier se îngroapă în pămînt, la o adîncime suficientă pentru a nu îngheţa iarna. Apa pentru fîntînă se colectează numai de pe acoperişurile caselor învelite cu ţiglă, tablă sau plăci de azbociment. În Viile Satu Mare, pentru ca apa să ajungă în fîntînă cît mai curată, se curăţă burlanele de colectare cel puţin o dată pe lună.

Fîntîna este situată, de obicei, între casă şi uliţă, şi serveşte unei singure gospodării, spre deosebire de alte tipuri de fîntîni care deservesc o colectivitate[3]. Deoarece apa din acest tip de fîntînă, în cazul verilor secetoase scade foarte mult, fiecare gospodărie de pe cele două uliţe

[2] I. R. Mirces, *Aşezări în Cîmpie Dunării legate de sursele de apă potabilă*, în Anuarul Muzeului satului pe anul 1966, p. 248.

[3] Ştefan Molnar, *Obiceiul de „reînnoire a izvorului" primăvara în comuna Fîntînele*, în Almanahul Muzeului din Sf. Gheorghe, 1879–1954, Tg. Mureş, 1955, p. 72.

https://biblioteca-digitala.ro

din deal ale satului Medişa este obligată să-şi sape fîntîna proprie. Numărul fîntînilor de acest tip în satul Medişa se ridică la aproximativ 45 de unităţi, iar în Viile Satu Mare la cîteva sute. Privitor la Viile Satu Mare, unde tipul fîntînii cu acumularea apei de ploaie este predominant, lipsa de apă este semnalată mai de mult [4], vorbindu-se chiar că pentru satisfacerea acestei necesităţi, populaţia a recurs la săparea «bazinelor de apă». În satele vecine, Solduba şi Homorodu de Sus, sau în satul ceva mai îndepărtat, Măriu[5], se găseşte şi tipul de fîntînă cu groapă de acumulare, asemănător cu cel întîlnit în platforma Dîmbovnicului [6], de formă circulară sau dreptunghiulară, adîncă de 1—2 m. Spre deosebire de fîntîna care are la bază acumularea apei de ploaie şi a cărei apă este folosită şi în alimentaţia oamenilor, după ce prealabil a fost tratată cu piatră de var şi sare, apa din fîntîna cu groapă de acumulare se foloseşte numai pentru spălat şi adăpatul vitelor. S-a întîlnit un singur caz, cînd apa din fîntînă cu groapă de acumulare, după ce a fost tratată cu piatră de var şi sare, era folosită şi în alimentaţia oamenilor.

Interesant este faptul că grupul de case din satul Medişa, aşezate pe una din cele două uliţe de pe deal, pare să preia rolul de conducere în cadrul acestei localităţi. Această situaţie poate fi argumentată şi prin aceea că vatra veche a satului, unde se află şi biserica, fiind aşezată pe o vale inundabilă, toate casele noi din această cauză sînt construite pe deal, magazinul sătesc şi şcoala fiind amplasate de asemenea în această parte a localităţii. De aici rezultă că «fîntîna cu apa de ploaie» — principala sursă de apă pentru această parte a satului — satisface pe deplin nevoile de apă în alimentaţia oamenilor. Interesîndu-ne despre modul în care sătenii din localitatea Medişa, care locuiesc pe cele două uliţe de pe deal s-au obişnuit cu apa din «fîntîna cu apă de ploaie», unul din informatori ne-a spus: «*De la un timp încoace, cînd vin acasă şi trec pe lîngă izvorul de la poalele dealului, cu toate că îmi este sete nu mai beau apa de acolo, ci rabd pînă acasă şi beau din fîntîna cu apă de ploaie*» [7].

Apariţia tipului de fîntînă care foloseşte captarea apei de ploaie, căzută pe acoperişul casei este semnalată în Viile Satu Mare în jurul anului 1910, iar în satul Medişa cu 12 ani în urmă şi este legată direct de folosirea ţiglei, tablei şi plăcilor de azbociment la acoperirea caselor, precum şi a burlanelor la scurgerea apei. Pe baza cercetărilor efectuate pe teren s-a constatat că această variantă a fîntînii care foloseşte acumularea apei de ploaie a fost adusă în satul Medişa din Viile Satu Mare şi în ambele localităţi înregistrează o creştere şi întrebuinţare continuă.

[4] Szatmar Vermegye (*Monografia jud. Satu Mare*), 1910, p. 48.

[5] Maura şi N.M. Dunăre, *Problema apei la Oarţa*, în „Sociologia românească", anul IV, iulie – decembrie, nr. 7–12, p. 431.

[6] Inf. Cherecheş Alexandru, 63 ani, satul Medişa.

IDENTIFICĂRI DE PERSONAJE ÎN PORTRETISTICA SECOLULUI AL XIX-LEA, AFLATĂ ÎN MUZEUL DE ARTĂ AL R. S. ROMÂNIA

PAULA CONSTANTINESCU

Identificarea unor personaje din portretistica secolului al XIX-lea, aflată în galeria naţională din Muzeul de Artă al R.S. România, caută să stabilească cu certitudine istoria unor vieţi despre care nu se ştie nimic pînă acum ori să înlăture unele confuzii care persistă în istoriografia de artă.

1. *Portretul Mariei Maiorescu* [1], executat în 1846 de C. Lecca, a fost identificat pentru prima oară în 1939 [2] cînd aparţinea colecţiei Livia Dymsza-Maiorescu. Din acel an ştim pe cine

[1] Ulei pe pînză, 0,730 × 0,610. Semnat şi datat stg. jos cu negru: Lecca 1846. nr. inv. 4421.

[2] Golescu Maria: *Maria Maiorescu, un portret necunoscut de Constantin Lecca*. «Artă şi tehnică grafică,» iunie – septembrie 1939, p. 34.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

reprezintă, însă articolul are o serie de ştiri inexacte, ca aceea că Maria Maiorescu era nepoata cunoscutului episcop ardelean Ioan Popasu.

Maria I. Maiorescu s-a născut la Braşov. Era fiica lui Ioniţă Popasu şi soră cu episcopul Ioan Popasu (cunoscutul organizator şi animator al învăţămîntului românesc din Braşov). În octombrie 1837 se căsătoreşte cu Ion Maiorescu, fost coleg cu fratele ei la Institutul de teologie Sf. Varvara din Viena. Vine cu soţul său la Craiova, unde acesta fusese numit profesor. În 1840 are un fiu, pe Titu Maiorescu, care devine o importantă personalitate a culturii româneşti. Femeie instruită şi iubitoare de cultură, Maria I. Maiorescu sprijinea acţiunile soţului ei, cunoscut luptător pentru interesele naţionale ale românilor. Era îmbrăcată întotdeauna în straie naţionale.

C. Lecca execută acest portret în 1846 la Craiova şi, în acelaşi an, face şi portretul lui Ion Maiorescu, care îi era prieten încă de pe vremea studiilor făcute la Buda. Profesori la Craiova, ei făceau parte din mişcarea revoluţionară de la 1848, iar Maiorescu, cărturar şi publicist, colabora la revista « Mozaicul » editată de C. Lecca.

Ceea ce surprindem ca neverosimil în acest portret este faptul că, raportînd vîrsta personajului la anul cînd a fost executat portretul, pare nepotrivit ca femeia portretizată să fie o bătrînă. Nu se ştie precis anul naşterii Mariei I. Maiorescu (se cunosc trei date [8]: 1810, 1816 şi 1819); oricare dintre acestea probează însă nepotrivirea vîrstei de 27—36 de ani (cînd a fost datat portretul) cu fizionomia personajului pictat. Portretizata este o bătrînă, trecută de 60 de ani, aşa cum arată figura brăzdată, gura subţiată, conturul moale al musculaturii faciale şi conformaţia pleoapelor.

C. D. Rosenthal — Portretul dr. Adolf Grunau.

C. D. Rosenthal — Dr. Adolf Grunau (detaliu cu autoportretul pictorului).

[8] După datele comunicate de I. Colan de la Biblioteca Muzeului bisericii Sf. Nicolae din Şchei, în registrul botezaţilor figurează două Marii ale lui Ioniţă Popasu. Datele naşterii sînt 1810 şi 1816; E. Lovinescu: *T. Maiorescu*, vol. I, Buc. 1940, p. 19 indică anul 1819.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste nepotriviri, bazate şi pe faptul că în studiul de identificare a portretului din 1939, s-a strecurat o inexactitate a datelor informative privind biografia personajului, ne fac să presupunem că portretizata nu este soţia, ci mama lui Ion Maiorescu — se chema tot Maria — prin care acesta se înrudea cu cărturarul ardelean Petru Maior şi cu Samuil Vulcan, episcopul de Oradea.

Raportul vîrstă-personaj apare ca un argument valabil pentru a socoti îndoielnică identificarea (din 1939) acestui tablou, deşi el se afla atunci la descendenta lui Titu Maiorescu.

2. Portretizat de Mişu Popp, Radu Anghel [4] a fost prezentat, în studiile ce s-au scris despre artist şi despre model, drept un personaj legendar, haiduc, devenit erou de balade populare.

Născut la 1827 în comuna Boteşti, satul Greci, judeţul Dîmboviţa, Radu era al şaselea copil al lui Anghel şi al Destei.

Urmărit în 1865 de poteră este prins la Cîrstieni, comuna Rîncăciov şi dus la Cîmpulung. Pe drum, moare din cauza rănilor şi este înmormîntat la biserica Sf. Troiţa din Cîmpulung. Datele biografice contrazic pe cele furnizate de istoricii de artă, cu privire la portret. Toţi afirmă că haiducul a fost ucis în 1860, iar ştirile recente stabilesc anul 1865. În studiile despre artist citim că Mişu Popp ar fi pictat pe Radu Anghel între 1860—1864 cînd se afla la Bucureşti. În anul 1864 Mişu Popp picta la Cîmpulung Muscel biserica Sf. Nicolae. Probabil că Mişu Popp a avut ocazia să-l vadă şi să audă multe despre el de la preoţii şi localnicii cărora pictorul le-a făcut numeroase portrete.

Desigur, sub impulsul unei puternice impresii, artistul l-a pictat între 1864—1866 în trei variante: portret [5] mărime naturală văzut în întregime, un altul bust şi un studiu de portret datat 1866, ultimul executat deci la Braşov.

Mişu Popp — Maria Gaitanu.

Constantin Lecca — Maria I. Maiorescu

[4] Ulei pe pînză, 1,865 × 1,055. Semnat dr. jos cu negru: M. Popp. nedatat, inv. 1591.

[5] Muzeul de Artă al R. S. România, (inv. 1591), Muzeu Brukenthal şi Muzeul de istorie Ploieşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate stabili acum că la Cîmpulung s-a început executarea portretului în 1864, an la sfîrşitul căruia M. Popp pleacă definitiv la Braşov şi execută portretele pînă la 1866, cînd pictorul era o glorie locală, lucrînd mult şi intens.

Mai putem trage concluzia că acest portret este făcut din imboldul unor impresii ce treziseră în artist interesul pentru Radu lui Anghel, a cărui viaţă şi preocupări exclud realizarea portretului dintr-o comandă, aşa cum lucrau pictorii veacului.

3. În 1846, C.D. Rosenthal execută, la Paris, două portrete ale doctorului Grunau [6], despre care se menţionează de obicei în studii că făcea parte din grupul tinerilor revoluţionari aflaţi la Paris şi îl mai găsim trecut în lista de subscripţie a Societăţii studenţilor români din Paris [7], înscris din 1845. Alte ştiri care să completeze datele vieţii personajului nu se prea cunosc.

Dr. Adolf G. Grunau era fiul doctorului George Grunau originar din Göttingen, şi al Aloisei dr. Merchitz, stabiliţi în Ţara Românească în 1812. George Grunau — tatăl a fost medic al Curţii Domneşti, al Mitropoliei şi « Stab-Doctor » al Polcului I, fiind împămîntenit în 1842. Fiul său dr. Adolf G. Grunau s-a născut în anul 1821 şi a decedat în 1892. A urmat cursurile Colegiului Sf. Sava şi între 1841—1848 medicina la Jena, Göttingen şi Paris, unde se împrieteneşte cu pictorul C.D. Rosenthal, care în 1846 îi face două portrete. Într-unul îl înfăţişează bust, în altul, de mici dimensiuni, realizat în atelierul pictorului, văzut în întregime. Interesant de semnalat este faptul că în această lucrare s-a portretizat şi C.D. Rosenthal, foarte discret. Între tablourile şi schiţele risipite peste tot în atelier se zăreşte clar jos, în dreapta, o schiţă înfăţişînd pe pictor cu paleta în mînă, purtînd un fes roşu pe cap, în atitudine de lucru. Dr. Adolf G. Grunau a fost proprietar în satul Vîlsăneşti încă din vremea studiilor sale la Paris. A participat la revoluţia de la 1848 (cum scrie pe inscripţia mormîntului său) şi a fost multă vreme medic în Vîlsăneşti. În memoriile unui contemporan, învăţătorul Dobrescu-Argeş (1866—1892), se menţionează prestigiul deosebit al dr. A.G. Grunau care a sprijinit emanciparea ţăranilor din satele Văii Vîlsanului. Prieten cu C.A. Rosetti, acesta venea să-l vadă la Vîlsăneşti, unde doctorul acorda asistenţă medicală ţăranilor şi nu pregeta să intre în colibele lor. Mormîntul dr. A.G. Grunau se găseşte în Poiana Nucului, la o depărtare de 500—600 m de satul Vîlsăneşti, şi pe inscripţia monumentului funerar sînt trecute cîteva date ale vieţii sale.

Aceste informaţii, privind viaţa unuia din personajele pictate de Rosenthal, ne fac să simţim mai apropiate elanul şi generozitatea tinerilor revoluţionari, ai generaţiei de luptători de la 1848, ca şi prieteniile şi preocupările artistului.

4. Inscripţia de pe verso a unui portret de bărbat de C.D. Rosenthal ne arată că reprezintă pe Constantin C. Cornescu [8] (1830—1900) în vîrstă de 18 ani. Personajul a fost bun prieten cu scriitorul Alexandru Odobescu şi mare vînător. Autor al manualului de vînătoare ales de Odobescu drept pretext pentru a scrie acea savantă şi subtilă dizertaţie cunoscută sub titlul de « Pseudokinegheticos », este amintit de Odobescu în cartea sa.

Deşi tînăr la 1848, C. Cornescu făcea parte din grupul revoluţionarilor, numele său se află în lista de subscripţie a Societăţii studenţilor români din Paris, [9] înscris din februarie 1846. Căsătorit mai tîrziu cu Elena, fiica Anicăi Manu, Constantin C. Cornescu rămîne, prin pana lui Odobescu, o pitorească figură de erudit şi pasionat vînător.

5. *Un portret de femeie* [10], executat de Mişu Popp poartă pe verso inscripţia cu cerneală: « *Maria Gh. Gaitanu (în etate de 48 ani) de M. Popp/Stlung 1874* ».

Maria Gaitanu s-a născut în comuna Săcele de lîngă Braşov, unde Mişu Popp a pictat o serie întreagă de portrete şi biserici. Fiică a unor gospodari înstăriţi — Gheorghe şi Maria Eremie [11] se căsătoreşte cu preotul Odor din Săcele. Văduvă în 1848, în urma unei epidemii de holeră care-l seceră şi pe soţ, se recăsătoreşte cu agricultorul Gheorghe Gaitanu din judeţul Brăila. Moare în 1895 la Brăila, unde trăia retrasă în casa ei din str. Prusiană nr. 11.

Prin coroborarea ştirilor aflate cu inscripţia de pe versoul portretului reiese că portretizata s-a născut în 1826 şi că Mişu Popp a pictat-o în 1874, cu ocazia unei vizite pe care aceasta va fi făcut-o prin locurile natale, pe la rude, în comuna Satulung unde se află cea mai frumoasă biserică pictată de artist.

Chipul Mariei Gaitanu este printre cele mai realizate artistic din seria figurilor româneşti transilvănene portretizate de Mişu Popp, iar datele biografice completează informarea despre portret.

6. La « *Un portret de femeie în costum de epocă* » [12] unde Chladeck desfăşoară virtuozităţi în redarea materiei şi a detaliilor vestimentare, lucrate cu o precizie şi minuţiozitate de miniaturist, cîteva ştiri vin să sublinieze dificultăţile comenzilor primite de portretiştii secolului al XIX-lea şi aspecte din pretenţiile clientelei, pe care ei trebuiau să le satisfacă.

Portretul reprezintă pe Chiriachiţa Nottara (iniţialele K.N. ale numelui personajului sînt

---

[6] Ulei pe pînză 0,610 × 0,500. Semnat şi datat stg. jos cu roşu: C. Rosenthal – Paris 1846; nr. inv. 3364; un altul cu nr. inv. 4501 se află la Muzeul de Artă din Cluj.

[7] Anul 1848 în Principatele Române, *Acte şi documente*. tom. I, Bucureşti, 1902, p. 81-nr. 26.

[8] Ulei pe pînză, lipită pe carton, 0,210 × 0,170. Semnat dr. jos, sgriat în pastă: C. Rosenthal 1848 à Bukarest. inv. nr. 5757.

[9] Anul 1848 în Principatele Române. *Acte şi documente*. Tr. 1, Bucureşti 1902, p. 81 – nr. 35.

[10] Ulei pe pînză, 0,940 × 0,700. Nesemnat, nedatat. Nr. inv. 4670.

[11] Portretizaţi de asemenea de Mişu Popp.

[12] Ulei pe pînză, 0,790 × 0,640. Nesemnat, nedatat. Nr. inv. 6094.

https://biblioteca-digitala.ro

vizibile pe brățara ce poartă la mîna dreaptă). Prin căsătorie era cumnată cu tatăl actorului C. Nottara și mătușă a acestuia. Chladeck a trebuit să execute portretul după moartea personajului, împrejurare în care rudele, amintindu-și că nu au nimic ca reprezentare a celei dispărute, îl comandă artistului.

Se poate urmări în portret efortul făcut de Chladeck de a realiza o operă valabilă în atari condiții de lucru. Poate mai mult decît în alte portrete, aici este accentuată rigiditatea și uscăciunea, care se explică prin condițiile în care a realizat portretul.

7. Într-un *Portret de femeie* [13], N. Livaditti realizează o operă de fast vestimentar, punînd accentul pe calitatea și însușirile materiei vestimentare (culoare, transparență, strălucire). Portretizata este Elena Mavrogheni, prima soție a lui Petru Mavrogheni, om politic și personalitate financiară a României.

Născută Las Vélas (Spiro Paul), familie de mari bancheri din Atena, Elena Mavrogheni moare de tuberculoză la vîrsta de 33 ani lăsînd 5 copii. În galeria portretelor de N. Livaditti, personajul apare acum fără acea măruntă și firească nedumerire pe care o avem în fața unui chip necunoscut și dacă sub raportul considerațiilor estetice personajul nu interesează, credem că în pictura secolului al XIX-lea, cînd portretul este la modă, nu este lipsit de utilitate să cunoaștem persoanele pictate de artist care îi formau clientela, protectorii și chiar prietenii.

8. *Un portret de bărbat* [14] realizat de C. Lecca este definit printr-o manieră mai originală de recuzită decît procedeele obișnuite de caracterizare întîlnite în portretistica veacului al XIX-lea. Portretul are în stînga o inscripție care cuprinde un fragment melodic în vechea notație muzicală și între rîndurile căreia este intercalat numele de Gheorghios Hrisafides scris în grecește. Fragmentul muzical este un fel de imn de cinstire al numelui celui portretizat.

Acest fragment melodic este de fapt caracterizarea portretului și o modalitate mai originală de prezentare a personajului ceea ce ne face să semnalăm lucrarea sub aspectul identificării numelui și al manierei în care C. Lecca își definește modelul.

Prin descifrarea [15] din tăcerea trecutului a unor chipuri și fapte trezite la o viață cuprinsă în slove, încercăm să privim, dacă este posibil, mai scrutător ceea ce au reușit artiștii acestei epoci academice să redea din personalitatea portretizatului și limitele fiecăruia în parte.

[13] Ulei pe pînză, 0,865 × 0,700. Nesemnat, nedatat. Inv. nr. 4694.

[14] Ulei pe pînză, 0,730 × 0,610. Nesemnat, nedatat. Inv. nr. 4328.

[15] Mulțumim pe această cale tuturor celor solicitați de noi, care au avut amabilitatea să ne transmită oral ori în scris datele ce le cunoșteau despre portretele achiziționate de muzeu cum și celor care ne-au dat informații necunoscute nouă despre operele existente în Galeria Națională: Alice Grunau, V. T. Ionescu, Iulian Kalinovschi, prof. C. I. Pîun, Paulette Sturza, Maria Vasilescu și Elena Zamfirescu.

REFERIRI LA DEPISTAREA LUCRĂRILOR DE ARTĂ ÎN COLECȚIILE PARTICULARE DIN MUNICIPIUL CONSTANȚA

FLORICA POSTOLACHE

Complexă și variată, munca lucrătorului de muzeu cuprinde în sfera sa și preocuparea pentru o cunoaștere din ce în ce mai extinsă a valorilor artistice existente încă în colecțiile particulare. Depistarea și identificarea lor, precum și întocmirea unei evidențe științifice a lucrărilor de pictură, sculptură sau grafică din sectorul particular solicită atenția, cunoștințele și prezența muzeografului, pretutindeni acolo unde ele se află.

Cunoașterea acestui patrimoniu artistic cu circuit închis oferă posibilitatea scoaterii operei valoroase de artă din anonimat, valorificarea superioară a ei și a unor perioade din creația artistului plastic ce o semnează, elucidarea unor semne de întrebare cu privire la opera acestuia sau, în sfîrșit, punerea în lumină o dată în plus a valorii și locului lui în cadrul școlii românești de artă. Importanța cunoașterii valorilor de artă din sectorul particular mai constă și în aceea că în acțiunea de valorificare a operelor prin expoziții retrospective, lucrările colecțiilor pot fi ▶

https://biblioteca-digitala.ro

incluse în expunere sau dau posibilitatea organizatorilor de a-şi lărgi şi întregi studiul şi concluziile lor asupra activităţii creatoare a artistului reprezentat în retrospectivă.

Cu ocazia organizării retrospectivei N.N. Tonitza (1964) de către Muzeul de Artă al R.S.

Constantin Daniel: Femeie în roşu.

România, lucrările *Portret de fetiţă* din colecţia dr. M. Iustian; *Desen*, tuş — colecţia Iancu Jean; *Peisaj*, acuarelă, colecţia dr. Dima şi *Peisaj (Mangalia)*, acuarelă, colecţia M. Mărăcineanu au folosit ca material de studiu colectivului organizator al expoziţiei, unele fiind menţionate în catalog.

În sfîrşit cercetarea colecţiilor particulare de către specialistul din muzeu scoate opera de artă în afara pericolului degradării datorită unor condiţii de conservare uneori necorespunzătoare, prin intervenţia promptă a muzeografului şi prin grija muzeului de a o propune restaurări, acolo unde este absolută nevoie.

Munca de teren depusă de către colectivul muzeului nostru în decurs de 2 ani a dus la cunoaşterea pînă în prezent, a peste 60 de lucrări, supuse regimului complex de evidenţă ştiinţifică muzeală.

Colecţiile cercetate de noi grupează opere de pictură sau grafică semnate de Theodor Aman — *Portret de femeie* lucrare care a figurat la expoziţiile postume ale artistului din 1892 şi 1894; Nicolae Grigorescu — *Portret de ţărancă*, *Luminiş în pădure* şi *Casă ţărănească*; Ştefan Luchian — *Flori*; Nicolae Vermont — *Portret de femeie* (1912); Ştefan Popescu — *Peisaj* (1915), similar ca subiect, factură plastică şi data executării cu lucrarea *Vedere panoramică* din Muzeul de artă Dobrogea; Gh. Petraşcu — *Peisaj marin* (1917) şi *Casă la ţară*; Fr. Şirato — *Peisaj dobrogean*; N. N. Tonitza — *Desen*, acuarelă (datat «Kîrdjali 1916»); Th. Pallady — *Peisaj*; C. Ressu — *Portret de fetiţă*; Vasile Popescu — *Peisaj Balcic* (1937); apoi C. Baba cu un *Portret de fată*; Al. Ciucurencu cu *Femeie în interior* (1935), lucrare înrudită ca dată, subiect, punere în pagină şi subtilitate coloristică cu *Nud* (1935) din expunerea muzeului nostru ş.a.

În această acţiune, considerăm ca cea mai interesantă realizare depistarea a trei lucrări de pictură — un *Autoportret* şi două portrete de femeie — lucrate cu peste 100 de ani în urmă de pictorul bănăţean Constantin Daniel (1799—1873). Semnalate de către Ioachim Miloia în 1932, lucrările se socoteau pierdute.

În *Autoportret* (ulei pe pînză lipită pe lemn, 575 × 470, nedatat, nesemnat) pictorul, dator unor învăţăminte renascentiste de punere în pagină şi ecleraj, s-a portretizat cu pensula în mînă — atribut al meseriei sale.

Portretul *Femeie în roşu* (ulei pe pînză, 575 × 465, nesemnat, nedatat), dă măsura posibilităţilor sale de meşteşug în redarea îndeosebi a specificităţii materialelor (voal, stofă, dantelă) şi de realizare a valorii picturale a culorilor prin lumini ce îmbogăţesc tonurile de roşu şi negru.

A treia lucrare, *Femeie rugîndu-se* (ulei pe pînză, 685 × 515, semnat dreapta jos C. Daniel — prin zgîriere şi — datat: 1862), reprezentînd pe însăşi Sofia Dely, soţia pictorului, este o realizare mai tîrzie care trădează unele şovăieli ale artistului.

Totodată am depistat şi unele falsuri care circulă în număr destul de mare. Între acestea, lucrarea *Cap de fetiţă* (pastel) considerat ca aparţinînd lui N.N. Tonitza a putut fi calificat cu certitudine ca fals, după semnătură, după linia conturului, a rezolvării volumelor şi coloritului.

Evident, activitatea noastră în acest domeniu nu are un punct de încheiere. Continuarea ei cu mai multă atenţie poate duce la descoperiri din ce în ce mai interesante şi la îmbogăţirea patrimoniului artistic al muzeului prin noi şi valoroase achiziţii.

https://biblioteca-digitala.ro

UN PORTRET DE JACOBUS LUCIUS TRANSILVANUS ÎN COLECȚIA MUZEULUI BRUKENTHAL

TINCA TARANGUL

Printre gravurile din Renașterea germană existente în colecția de grafică a Muzeului Brukenthal, se află înregistrat un portret al umanistului Philipp Melanchton, atribuit lui Lucas Cranach I. După ștampilele aplicate pe verso reiese că lucrarea — o xilogravură — a intrat în colecția muzeului în anul 1912. Se pare că înainte de a figura în colecția muzeului, gravura — ruptă în două părți aproape egale — a fost cu neîndemînare lipită în întregime pe o hîrtie groasă, care face dificilă citirea textului tipărit pe verso. Totuși, textul a fost cu greu descifrat și cu acea ocazie s-a constatat tiparul foarte îngrijit, în litere gotice corespunzătoare celor uzitate în secolul al XVI-lea în Germania. Distingem de asemenea litera inițială frumos și bogat ornamentată, rămînînd invizibile numai ultimele cuvinte din rîndul de încheiere și probabil și titlul, dacă a avut. Textul rezumă îndignarea celor ce pregătiseră pentru tipar *Cronica de la Wittemberg*, împotriva unor tipografi care — de dragul cîștigului lor — au îndrăznit să tipărească lucrarea și încă schimbată. Textul tipărit pe spatele gravurii ne îndreptățește să conchidem că lucrarea a ilustrat cîndva un volum tipărit, dar care anume n-am putut stabili.

Gravura reprezintă portretul lui Philipp Melanchton în picioare, ținînd în mîna dreaptă o carte legată, iar în cea stîngă bereta sa. Portretul este însoțit — în dreapta sus — de un cartuș cu un șarpe încolăcit pe cruce, iar — în stînga jos — se află gravat anul 1561, sub care remarcăm blazonul pictorului german Lucas Cranach I (1472—1553), adică dragonul avînd de la mijloc spre spate două aripi de liliac, cu coroană pe cap și cu inel cu piatră prețioasă în gură. Această indicație a condus la atribuirea inițială a gravurii lui L. Cranach I. Dacă ținem seama însă și de anul 1561, gravat deasupra blazonului, nu mai putem fi de acord cu paternitatea lui Cranach I, deoarece acesta nu mai era în viață din anul 1553.

Heller menționează patru portrete ale lui Melanchton executate de L. Cranach I. Noi nu cunoaștem descrierea lor, deoarece lucrarea lui Heller nu există în nici una din bibliotecile din țară și pînă la ora actuală n-am putut lua legătură cu nici o bibliotecă străină. Este posibil ca desenul să fie al bătrînului Lucas Cranach, reluat de tînărul Lucas (1515—1586), al doilea fiu al acestuia, despre care se știe că obișnuia să reia crochiurile tatălui său și că a adoptat chiar și blazonul acestuia, devenit ulterior semnul atelierului.

În cazul gravurii noastre, blazonul indică indiscutabil semnul atelierului, deoarece lîngă piciorul drept al lui Melanchton se distinge monograma gravorului transilvănean Jacobus Lucius (1530—1597), monogramă neobservată pînă acum la noi, dar asupra căreia a atras atenția Nagler [1] încă din 1863 și Campbell Dodgson [2], în 1911.

Charles Brunet [3] ne informează că această xilogravură a fost folosită în mai multe ediții ale lucrării lui Joannis Carionis.

Căutînd cronicile lui Carionis, am găsit în biblioteca Muzeului Brukenthal în două ediții diferite — una tipărită la Geneva în 1572 și alta la Wittemberg în 1580 — același portret al lui Melanchton reprezentat pe toată lungimea foii. Gravurile din ambele ediții au, tipărite pe verso, în limba latină, ultimele rînduri din «Epistola Dedicatoria» semnată în 18 octombrie 1572 de Caspar Peicerus, cel care l-a ajutat pe Melanchton la publicarea cronicii în limba latină, continuată apoi de el pînă la moartea împăratului Maximilian I.

Așa cum am amintit la început, textul de pe spatele gravurii noastre este tipărit însă în limba germană și se referă la cu totul altceva. Dimensiunile gravurilor sînt însă identice (251 × 152), cu deosebirea numai că marginile lucrării noastre au fost tăiate pînă la cadru, înlăturîndu-se astfel și inscripția de deasupra, existentă la gravurile din cronicile lui Carionis unde este indicat — pe lîngă titlul lucrării — și anul ediției apărute. Cum nu cunoaștem anul ediției în

[1] Dr. G. K. Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen . . .* München, 1863, vol. III, p. 1063, nr. 2747.

[2] Campbell Dodgson, *Catalogue of the Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London, 1911, vol. II, p. 347, nr. 32.

[3] Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres rares*. Paris, 1860, vol. I, nr. 1578.

https://biblioteca-digitala.ro

care a apărut gravura în discuţie, nu putem stabili exact din ce tipăritură a făcut parte. Chiar dacă nu am avut posibilitatea să cunoaştem pînă acum care tipăritură cu prefaţa în limba germană a fost ilustrată cu gravura noastră, totuşi s-a putut stabili autorul ei.

Şi de astă dată ne vin în ajutor tot cronicile lui Carionis. Ediţia din 1580 are gravat pe foaia de titlu — într-un medalion încadrat cu o ornamentaţie bogată — capul lui Philipp Melanchton, acelaşi din gravura unde îl reprezintă în întregime. În partea dreaptă a ornamentaţiei marginale din cadrul acestei gravuri, pe o casetă dreptunghiulară, se poate distinge împletitura aceleiaşi monograme gravată lîngă piciorul drept al lui Melanchton din gravura mare, publicată în cele trei tipărituri şi existentă şi în gravura din colecţia de grafică a Muzeului Brukenthal, numai că de data aceasta o însoţeşte şi dăltiţa, semnul de gravor al lui Jacobus Lucius. Monograma formată din împletirea sinuoasă a celor două litere J şi L (ultima poate fi interpretată şi ca un C), ca şi fineţea liniilor din ornamentaţia cadrului, sînt convingătoare în susţinerea autenticităţii lui Jacobus Lucius cunoscut la Wittemberg ca un renumit tipograf dar şi ca un scrupulos gravor în atelierul artiştilor Cranach. Cele patru iniţiale (J.L.C.T.) cu care obişnuia Jacobus Lucius să-şi semneze la început gravurile sale, cu sau fără dăltiţă, semnul special, indică numele său complet: Jacobus Lucius Coronensis Transilvanus, adică transilvăneanul Jacobus Lucius din Braşov (Corona). Aici se pare că a învăţat el arta tiparului şi a xilogravurii, Braşovul la vremea aceea dînd prima şcoală din Transilvania, înfiinţată de către Honterus. Mai recent însă, Jozsef Fitz [4] susţine că Lucius şi-ar fi început cariera la Cluj (Claudiopolis), cam la vîrsta de 15 ani, adică prin 1545, ca angajat al tipografiei Heltai, unde a copiat o serie de ornamente din Wittemberg, imitînd pe Cranach. Către 1560 îl găsim pe Jacobus la Wittemberg, ca tipograf în Oficina lui Luft, dar în acelaşi timp îşi definea şi aptitudinile de gravor în atelierul pictorului Cranach I şi al fiilor săi. În jurul anului 1563 se mută la tipografia universităţii din Rostock, iar de aci, în 1580, se stabileşte la Helmstadt, unde conduce una dintre cele mai însemnate tipografii din Europa, şi moare, doborît de ciumă, în 1597.

La începutul activităţii sale se pare că Jacobus înclina mai mult spre gravură. O dată cu înaintarea sa în vîrstă, el devine renumit mai mult ca tipograf. Este cunoscut în prima direcţie prin ilustrarea cărţilor cu conţinut religios cu numeroase scene biblice, pe multe ornamentîndu-le cu frontispicii, viniete şi litere iniţiale. La Wittemberg, practicînd gravura în atelierul artiştilor Cranach, fără îndoială că a executat — în afara ilustraţiilor de carte în care se simte puternica lor influenţă — şi alte gravuri după desenele lor. Aşa se explică realizarea portretului lui Melanchton din 1561, gravat probabil după Cranach I (1515—1586), despre care se ştie că executase pentru markgraful Albrecht von Brandenburg, printre alte portrete şi pe cele ale lui Martin Luther şi ale lui Philipp Melanchton. Am amintit că la începutul carierii sale, Jacobus Lucius s-a dedicat în special gravurii în lemn. În acest timp, el obişnuia să-şi semneze lucrările cu cele patru iniţiale: J.L.C.T., însoţite sau nu de dăltiţă. Este edificatoare în acest sens, gravura *Iosif cu soţia lui Putifar*, ilustraţie la Catehismul lui Valentin Trocedorfius [5], una dintre cele mai reuşite, executată după monogramistul DB [6] care a trăit în acest timp la Wittemberg şi a cărui semnătură, împreună cu anul 1557, apar pe lucrare, justificînd astfel apartenenţa desenului. În afara acestei tăbliţe plasată pe postament, mai distingem, în aceeaşi xilogravură, deasupra capului lui Iosif, cele patru iniţiale ale lui Jacobus Lucius însoţite de dăltiţă, de asemenea înscrise într-un dreptunghi agăţat pe zidul încăperii, de unde deducem că Lucius a executat gravura după desenul monogramistului DB. Dar Jacobus Lucius n-a semnat toată viaţa numai cu monograma anunţată.

În lucrarea lui Ştefan Verbötz — « Decretum opus Tripartitum » [7] — din 1572, ca şi în « Cronica lui Tinodi », foaia de titlu — în întregime ornamentată — cuprinde la bază şi scena *Lupta lui Hercule cu leul din Nemeea*, semnată cu o altă monogramă a lui Jacobus Lucius, formată de astă dată numai din primele iniţiale caligrafiate într-una singură, însoţită şi de dăltiţă, semnul lui de gravor. Reducerea literelor la cîteva linii, destul de simple, dar decorative prin suprapunerea lor, ne relevă libertatea şi siguranţa cu care îşi caligrafia acum Jacobus Lucius monograma sa formată numai din două litere (J.L.). Mai tîrziu el foloseşte monograma redusă tot la primele două litere, aşa cum le întîlnim şi în portretul lui Melanchton, dar de data aceasta recurge la împletirea lor. Liniile sinuoase, de o formă mai evoluată faţă de cea lapidară de la început, cu sau fără dăltiţă, sînt acum caracteristicile semnăturii sale, aşa cum apare în medalionul de pe foaia de titlu a cronicii lui Carionis, cu capul lui Melanchton, sau cu portretul în picioare al aceluiaşi personaj din cronicile amintite la început, identic şi cu cel din colecţia Muzeului Brukenthal. Portretul gravat din colecţia noastră, după cum am arătat la început, este şi el semnat cu monograma descrisă. Dovedindu-se că monograma împletită aparţine lui Jacobus Lucius, reiese din cele relatate că autorul gravurii din colecţia noastră nu este Lucas Cranach I, ci transilvăneanul Jacobus Lucius, care a lucrat în vestitul atelier al acestor artişti germani.

[4] Fitz Jozsef, *A Magyarar szagi Nyomdaszat*, Konyvkiadas es Konyvkereskedelem Tortenete, II A Reformacio Koraban, Akademiae Kiado, Budapest, 1967.

[5] Valentin Trocedorfius, *Catechesis scholae Goltpergensis Wittenberg* 1561, cap. *Sectum praeceptum* şi cap. *Decimum praeceptim*.

[6] M. Christ, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogryphes, rebus etc.*, Paris, 1762, p. 87.

[7] Stephanus Verbötz-*Decretum opus Tripartitum iuris confuctudinari*, ediţia din 1572, apărută la Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

SĂRBĂTORIREA LUI ŞTEFAN LUCHIAN LA MUZEUL DE ARTĂ AL R.S. ROMÂNIA

În luna decembrie 1968, la împlinirea unui veac de la naşterea lui Ştefan Luchian, Muzeul de artă al R. S. România a dedicat memoriei marelui artist o suită de manifestări omagiale, care au fost incluse în planul Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă privitor la această sărbătorire.

Astfel, la 12 decembrie, s-a deschis expoziţia comemorativă «Peisajul şi compoziţia de plein-air în opera lui Şt. Luchian», organizată în cadrul Galeriei Naţionale. Selecţia de 46 uleiuri şi 60 lucrări de grafică, provenite din colecţii de stat şi particulare a pus în valoare contribuţia hotărîtoare a lui Luchian la fundamentarea concepţiei moderne în pictura românească.

Un simpozion dedicat personalităţii artistului a avut loc în seara zilei de 17 decembrie la Sala mică a Palatului R. S. România, întrunind alături de criticii de artă Mircea Popescu, Octavian Barbosa, Adrian Petringenaru şi Iulian Mereuţă pe M. H. Maxy, directorul Muzeului de Artă şi pe scriitorii Nina Cassian, Radu Boureanu, Vlaicu Birna şi Paul Anghel, care au dat citire unor pagini ce le-au fost inspirate de creaţia «zugravului».

În zilele de 18, 19 şi 20 decembrie, sala expoziţiei comemorative Şt. Luchian a găzduit alte manifestări organizate, ca şi precedenta, de către Secţia de popularizare, studii şi documentare a Muzeului de Artă: o rodnică discuţie în jurul unei «mese rotunde» între muzeografi şi colecţionari, printre care vechi prieteni şi colaboratori ai muzeului nostru ca: acad. Mitu Dumitrescu, dr. Mircea Petrescu, dr. Şt. Jianu, Oct. Moşescu ş.a. precum şi două întîlniri între artiştii plastici Virgil Almăşanu, Camilian Demetrescu, Ion Sălişteanu, Adina Nanu, Anastase Anastasiu şi Grigore Vasile cu reprezentanţi ai tineretului universitar şi şcolar din capitală.

Discuţiile animate, conduse de M. H. Maxy, s-au bucurat şi de participarea pictriţei Laura Cocea, una din nepoatele lui Luchian, care a contribuit prin evocările sale la conturarea împrejurărilor în care au fost create unele din operele expuse.

Tinerii prezenţi în număr de peste 300 şi-au manifestat prin cuvîntul lor interesul viu pentru înţelegerea noului adus de Şt. Luchian în pictura românească.

MARCELA SĂNDULESCU

„PAGINI DE ARTĂ ÎNCHINATE TRANSILVANIEI"

În decembrie 1968 s-a deschis la Muzeul de artă al R. S. România expoziţia „Pagini de artă închinate Transilvaniei", manifestare majoră în cadrul sărbătoririi semicentenarului unirii Transilvaniei cu România. Organizată în două mari săli de la parter, expoziţia a înfăţişat, prin numeroasele şi variatele exponate (icoane, ferecături de cărţi, anafoniţe, cădelniţe etc), multe inedite, pe de o parte aspecte din legăturile culturale permanente de-a lungul veacurilor între Transilvania, Ţara Românească şi Moldova, iar pe de altă parte, influenţele şi întrepătrunderile din creaţia artistică a acestora.

În prima sală sînt prezentate lucrări de artă veche românească, realizări ale meşterilor transilvăneni datînd din secolele XIV—XIX. Atrag aici în mod deosebit prin calitatea şi ineditul lor, icoanele maramureşene, dintre care relevăm pe cea reprezentînd *„Întîmpinarea Domnului"* (1779) executată pe spatele unei icoane moldoveneşti din secolele XVI—XVII şi icoana triptic provenită din biserica satului Mănăstireni, pictată în secolele XVI—XVII. De asemeni trebuie relevate şi valoroasele sculpturi maramureşene care dovedesc un dezvoltat simţ artistic din partea meşterilor populari care le-au ciopîit.

Sala următoare prezintă cronologic, pe etape, picturi şi sculpturi din secolele XIX—XX. Pe primele panouri sînt expuse picturi realizate în primele decenii ale secolului al XIX-lea de artişti munteni, moldoveni şi transilvăneni care înfăţişează scene ilustrînd evenimente din istoria poporului român, ca Uciderea lui Mihai Viteazu, de Constantin Lecca, precum şi portrete de revoluţionari şi oameni de ştiinţă şi cultură care au luptat sau militat pentru libertate şi unire: Portretul lui N. Bălcescu de Gh. Tattarescu, Portretul lui Avram Iancu de C. D. Rosenthal, Cuza-Vodă de C. P. de Szathmary, Mihail Kogălniceanu de Mihail Dan, August Treboniu Laurian de Sava Henţia ş.a.

În continuare atrag atenţia îndeosebi tablourile semnate de nume foarte cunoscute ca N. Tonitza, I. Iser, Şt. Dimitrescu, Cornel Medrea ş.a., care înfăţişează chipuri şi aspecte din timpul primului război mondial.

Cea de a doua parte a sălii cuprinde picturi şi sculpturi realizate după primul război mondial şi care oglindesc frumuseţile Transilvaniei precum şi viaţa şi obiceiurile oamenilor de aici.

În încheiere trebuie să relevăm strădania muzeografilor organizatori ai acestei expoziţii care au reuşit să creeze o atmosferă şi un cadru ambiant mai propice, prezentînd icoanele pe un fond verde, decît folosind expunerea obişnuită pe fond neutru.

SERGIU CHIRTOACĂ

O INIŢIATIVĂ VALOROASĂ

Cu prilejul celui de-al III-lea Simpozion de ocrotirea naturii, al ţărilor socialiste, cu tema «Recreaţia şi turismul în parcurile naţionale şi rezervaţiile analoage» organizat de C.M.N. la Cluj, spre sfîrşitul anului 1968, manifestare de prestigiu cu participare internaţională, s-a organizat din iniţiativa secţiei de ştiinţele naturii a Muzeului din Deva, expoziţia temporară «Rezervaţiile naturale din judeţul Hunedoara».

Expoziţia cuprinde 7 panouri, care prezintă cîteva din rezervaţiile naturale din judeţul Hunedoara, precum şi unele elemente ocrotite din cadrul acestor rezervaţii sau elemente de floră şi faună caracteristice lor.

Primul panou — introductiv — prezintă harta judeţului Hunedoara, pe care sînt marcate rezervaţiile naturale, precum şi un citat din lucrarea «Ardealul» de Nicolae Bălcescu.

Al doilea panou prezintă Arboretumul Simeria şi pădurea Bejan, cu imagini din aceste rezervaţii, precum şi două texte explicative.

Cel de-al treilea panou cuprinde imagini, una reprezentînd Dealul Cetăţii Deva, iar cealaltă Bulzul calcaros al Vîlcanului. Sînt expuse, de asemenea, în cutii incluse în panou, vipera cu corn (Vipera ammodytes), existentă pe dealul Cetăţii Deva, precum şi fosile de moluşte (lamelibranchiate şi gasteropode) din Rezervaţia de la Lăpugiu. Fotografiile şi obiectele expuse sînt însoţite de texte.

Panoul al patrulea cuprinde imagini foto din peşterile Ohaba-Ponor şi Tecuri şi în acest panou, într-o casetă, este expus craniul ursului de peşteră (Ursus spelaeus).

Panoul cinci cuprinde harta Parcului Naţional Retezat, cu răspîndirea populaţiei de capră neagră, precum şi cîteva fotografii cu lacuri alpine din Retezat.

Al şaselea panou, în cîteva fotografii color (de altfel toate imaginile foto sînt color), prezintă cîteva plante şi animale ocrotite existente în rezervaţiile naturale

https://biblioteca-digitala.ro

din jud. Hunedoara, ca: floarea de colț (Leontopodium alpinum), capra neagră (Rupicapra rupicapra), papucul doamnei (Cypripedium calceolus) și zimbrul (Bison bonasus), de curînd aclimatizat la noi.

Ultimul panou, al șaptelea, cuprinde cîteva imagini din Parcul Național Retezat și un text sugestiv care îndeamnă vizitatorul la cunoașterea patriei, a frumuseților sale naturale și la ocrotirea naturii ei.

Desigur, o asemenea expoziție nu poate avea pretenția tratării exhaustive a unei probleme, ea este însă o sinteză a temei prezentate, gîndită și expusă științific și cu mijloace muzeale. Ea are menirea de a face cunoscute vizitatorului unele din ideile de bază ale subiectului propus, de a trezi interesul pentru cunoașterea lor mai temeinică, de a instrui și a educa publicul, în scopul de a-l determina să conserve, să ocrotească elementele de faună și floră rare, rezervațiile și peisajele naturale puse toate sub oblăduirea legii.

Deoarece socotim această expoziție ca o interesantă și valoroasă realizare, vom încerca să arătăm pe scurt etapele pregătirii ei și cîteva din condițiile de care s-a ținut seama pentru a-i asigura reușita. De asemenea, am dori să atragem atenția specialiștilor noștri din muzee asupra acestei interesante și eficiente forme de activitate muzeală — expoziția temporară — pe care unii fie că au uitat-o (din comoditate sau din lipsă de apreciere reală a ei) fie că nu-i asigură importanța cuvenită sau o consideră o formă aridă, anostă, simplă expunere de fotografii sau grafică. Trebuie să arătăm că expozițiile temporare sînt un mijloc de valorificare a patrimoniului muzeal, a colecțiilor muzeelor noastre de științe naturale care nu pot fi suficient cunoscute de public, numai prin expoziția permanentă, care ori cît n-am dori-o rămîne totuși «înghețată» o bună perioadă de timp după organizare, iar completările și înnoirile sînt destul de greu de făcut. Expozițiile temporare pot și trebuie să transforme activitatea specialiștilor din muzee într-o muncă vie, interesantă, atractivă, iar instituțiile muzeale în organisme vii, în continuă schimbare, transformare, înnoire.

În perioada premergătoare organizării propriu-zise a expoziției de care ne ocupăm s-a întocmit o serioasă documentație de teren (studii, observații, fotografii și diapozitive) în scopul alcătuirii tematicii științifice, după care a urmat munca de selectare cu discernămînt a ceea ce era specific zonei respective.

Se relevă o preocupare serioasă pentru prezentarea științifică a tuturor ideilor tematice. Trebuie remarcată grija lăudabilă pentru prezentarea acestora într-o formă estetică fără a neglija principiile de prezentare muzeografică. Imaginile fotografice color reușite, grafica îngrijită și sobră, forma și decorarea panourilor (aceasta din urmă cam încărcată), fac din expoziția temporară a Secției de științe naturale a Muzeului din Deva, un mijloc instructiv-educativ eficient.

Dar ceea ce caracterizează această expoziție este prezența materialului original, după cum s-a văzut, inclus în mici casete pe panouri. Soluția răspunde și unor cerințe de ordin științifico-muzeografic, dar și unor cerințe de ordin estetic. Desigur, nu pot fi introduse în asemenea casete decît obiecte muzeale mai mici, unele plante, nevertebrate, vertebrate inferioare, păsări mici, micro-mamifere, material geologic și paleontologic.

Este important, de asemenea, să amintim că prin grija colectivului de naturaliști de la muzeul din Deva s-a tipărit și un pliant cu aceeași temă, acțiune la fel de valoroasă ca și organizarea expoziției însăși.

Demn de reținut este faptul că panourile sînt astfel construite, încît fotografiile pot fi oricînd înlocuite, deci pot fi folosite și pentru alte expoziții temporare, ba mai mult chiar, ele pot fi incluse în expoziția de bază a secției de științe naturale a Muzeului din Deva, pentru prezentarea temelor de ocrotirea naturii. Este o soluție rațională și economică.

MARIA IACOB

EXPOZIȚIA DE ARTĂ POPULARĂ NORVEGIANĂ

La începutul lunii decembrie 1968 s-a deschis în capitală, sub auspiciile C.S.C.A., o expoziție de artă populară norvegiană.

O selecție riguroasă a permis specialiștilor Muzeului etnografic din Bergen să ne trimită o colecție importantă de piese de port, țesături de lînă, mobilier, obiecte de lemn, ceramică, piese de harnașament, împletituri de paie și nuiele, aparținînd secolelor XVIII-XIX.

Materialul prezentat a trezit un viu interes publicului larg și mai ales etnografilor, care au avut astfel ocazia rară de a se familiariza cu o parte din valoroasa artă scandinavă.

Situată în extremitatea vestică a peninsulei scandinave, Norvegia sau «Drumul nordic» a cunoscut o perioadă de apogeu în evul mediu, cînd din punct de vedere politic, economic și cultural, țara a trecut printr-o epocă de prosperitate. Spre sfîrșitul sec. al XIV-lea, o dată cu pierderea independenței politice se resimte o stagnare în dezvoltarea artistică. Arta populară a căpătat o amprentă provincială, iar centrele rurale, izolate prin configurația geografică au sfîrșit prin a avea trăsături distinctive de la o zonă la alta; așa se explică de ce cultura medievală a supraviețuit în unele așezări 2—3 secole mai mult decît în centrul Europei.

Cu toate acestea, dezvoltarea artistică a acestei țări nu a rămas în afara sferei de influențe europene. Creatorul popular s-a dovedit sensibil la elementele Renașterii tîrzii sau ale barocului, ale stilului rococo sau empire, pe care le-a prelucrat și adaptat concepțiilor predominante din fiecare comunitate țărănească. Nu trebuie să pierdem din vedere nici procesul invers: existența unor elemente de decor pe țesăturile și obiectele de lemn din partea centrală, estică și nord-estică a Europei, care prezintă similitudini cu arta populară nordică.

Arta populară norvegiană se manifestă în modul cel mai caracteristic în prelucrarea lemnului, pictură și țesături. Prelucrarea lemnului și pictura au atins un nivel remarcabil în secolele XVIII și XIX cu deosebire în sudul și estul țării, în zonele Telemark, Hallingdal și Setesdal; aici s-au născut și au lucrat meșteri populari talentați, considerați pe drept cuvînt ca fondatori ai unor adevărate școli de pictură, ca Kittel Rygg (sfîrșitul sec. al XVIII-lea), Herbrand Sata (1753—1830) — creatori ai stilului Hallingdal, ca Thomas Blik (sfîrșitul sec. al XVII-lea) și Ola Hansson (sfîrșitul sec. al XVIII-lea) — în Telemark, sau vestitul pictor Nikuls Buine (1789—1852), care a pictat în Fyresdal strîngînd în jurul său un mare număr de elevi[1].

Secolele XVIII și XIX marchează pentru Norvegia etapa

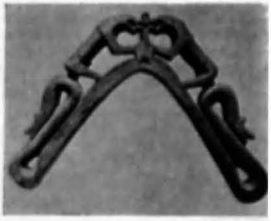


Fig. 1. Piesă superioară de harnașament

Fig. 2. Vas de bere.

[1] L'art populaire norvégien, Editions des deux mondes, pag. 11, 13.

https://biblioteca-digitala.ro

unui nou avînt economic: acum locuința țărănească se lărgește, podelele și plafonul se fac din lemn de esență tare, iar vatra din mijlocul încăperii este înlocuită de cămînul cu horn. Este firesc deci, ca forma pieselor de mobilier să se adapteze noului interior și decorul să se îmbogățească. Cele cîteva cufere și dulapuri în perete prezente în expoziție pentru a ilustra mobilierul, nu sînt suficiente dacă vrem să apreciem adevărata valoare artistică a tîmplarilor și pictorilor din centrele amintite: trebuie să vedem dulapurile masive pictate, paturile grele cu baldachine din lemn traforat sau sculptat peste care s-au aplicat picturi, pereții pictați din locuințe și biserici.

Leit-motivul în pictura mobilierului este frunza de acant cu ramificații luxuriante, avînd forma unui C, îmbogățit cu multe elemente de decor, mai ales în perioada rococo-ului și empireului, păstrînd totuși o notă pregnantă medievală. Meșterii utilizau pentru mobilier vopsele de ulei în tonuri vii, dînd o mare importanță culorii de fond, combinînd bleu și roșu pe fond alb, bleu și alb pe fond roșu, sau tușe de verde, galben, alb și albastru pe fond roșu.

Pereții și tavanul erau pictați în culori de var, mai atenuate, de cele mai multe ori pe fond alb, cu motive inspirate din țesături, reprezentări din Biblie, scene cu regi și militari, animale fantastice.

Aidoma mobilierului, unele obiecte de utilitate zilnică, cum sînt cănile și vasele de bere, farfuriile, căucele au fost sculptate și împodobite cu picturi florale în ulei; este uimitor cît de bine s-a păstrat decorul din interiorul vaselor de bere de pildă, în ciuda folosirii de decenii.

O categorie aparte, foarte bogată ca decor și număr al pieselor componente o constituie harnașamentul lucrat pentru bărbați sau pentru femei.

Preocuparea artistică se manifestă și în acest caz, piesele fiind adevărate sculpturi pictate, îmbinînd un colorit viu cu un decor adesea fantastic, cu lei și capete de dragoni.

O bogată colecție de covoare prezentată în cadrul expoziției ne-a convins de înalta măiestrie artistică a țesătoarelor norvegiene.

În timpul sărbătorilor, pereții celei mai frumoase încăperi erau acoperiți de la bancă pînă la plafon, de covoare de lînă de dimensiuni care nu depășeau 2,25 m/1,75 m. Pe măsură ce pereții au început să fie pictați, acest obicei s-a pierdut în parte.

O variată gamă decorativă și cromatică determină o diferențiere pe zone; fiecare tehnică corespunde unei regiuni distincte, fiind aplicată vreme îndelungată într-un anume ținut. Hardagner și Sogn, două dintre cele mai importante centre ale acestui meșteșug, au fost reprezentate în expoziție de valoroase exemplare.

Covoarele din Hardagner se remarcă prin decorarea cu motivul preferat al trandafirului cu opt petale; culorile violet, galben, alb sînt folosite în acord cu regulile heraldice, spațiile libere sînt umplute cu pătrate mici, dînd impresia în final de gravură în puncte. Cele din Sogn, cu stele în patru și opt colțuri, cu linii în zigzag, crini stilizați și noduri mari — motive lucrate într-un roșu aprins — sînt confecționate într-o tehnică mai primitivă.

Un alt vechi centru în arta țesutului, Gudbrandsdal, se caracterizează prin prezența desenelor figurative și a țesăturii cu fire încrucișate. O valoare deosebită are covorul al cărui subiect este «Adorația magilor», datat în prima jumătate a sec. al XVIII-lea; scena adorării este încadrată într-un oval, dincolo de care se găsesc animale neobișnuite pentru fauna norvegiană — leul și elefantul.

Tehnica perfecționată a țesutului, măiestria îmbinării culorilor și finețea ornamentării pînă în cele mai mici detalii, atestă existența țesutului ca meșteșug secular precum și o sensibilitate deosebită a meșterilor.

Expoziția a mai cuprins țesături din zonele Sunmore și Hordaland, ca și fețe de pernă cu decor geometric și floral. Culorile discrete, extrase din plante își păstrează și astăzi frumusețea și prospețimea. Predomină roșul luminos, nuanțat și plăcut armonizat în contextul țesăturii.

Costumul popular este reprezentat prin cămăși, plăstroane, broboade, mănuși și ciorapi de femeie, din diferite regiuni și datînd din sec. al XIX-lea. În special la cămăși se remarcă motivele ornamentale geometrice sau florale, țesute sau brodate în alb, negru sau colorat, de o rară frumusețe.

Putem înțelege mai bine arta populară norvegiană subliniind cîteva elemente comune cu arta poporului nostru.

Dacă privind un cufăr de călătorie din Telemark pictat cu frunze de acant, gîndul ne poartă spre lăzile brașovenești sau spre cele ungurești pictate cu lalele, comparația se impune cu atît mai mult privind recipientele de bere sau unt din Sogn și Setesdal, lucrate din doage împodobite cu pirogravuri și cofele românești de apă ale ciubărarilor din Vrancea și Apuseni: aceeași dispoziție a cerculețelor încadrate de puncte, făcute cu fierul roșu, aceeași repartiție a motivului la partea superioară și inferioară a vasului și la toartă. Deși tiparele de lemn ale norvegienilor serveau pentru presat untul și cele românești cașul, decorul alcătuit din rozete sculptate și zigzaguri este același; căucele și lingurile sculptate norvegiene ne amintesc de tehnica în care sînt lucrate aceleași piese în Oltenia și Maramureș. În domeniul țesăturilor de lînă, asemănările sînt și mai evidente: covoarele simple, în dungi, cu un colorit stins, bine armonizat ne amintesc fără îndoială de pătrețarele și lăicerele moldovenești, iar țesăturile cu linii frînte și zigzaguri, numite în Maramureș «unda apei», le întîlnim în arta populară norvegiană pe covoarele din Nordfjord și Hordaland.

Aceste asemănări sînt explicabile mai ales pe baza unor afinități de sensibilitate, gîndire, mod de viață — în mici comunități rurale, decît ca niște influențe reciproce, zădărnicite de distanțele prea mari, fără ca unele ecouri să fie excluse.

Expoziția «Arta populară norvegiană» se înscrie pe linia realizărilor muzeografice majore, reprezentînd o contribuție valoroasă la cunoașterea artei și culturii populare norvegiene.

CORNELIA VÎRCOL
MARIA ȘTEFĂNESCU

SALINA DE LA WIELICZKA — UN MUZEU ORIGINAL

Una dintre cele mai mari atracții turistice ale Republicii Populare Polone este salina de la Wieliczka, situată în apropiere de Cracovia (13 km) și datînd din secolul al X-lea. O bună parte din salină este astăzi vizitabilă, galeriile sale subterane adăpostind frumoase sculpturi, săli imense, capele, lacuri naturale — toate tăiate în sare. Traseul pus la dispoziția turiștilor (circa 3 km) cuprinde cele mai vechi galerii ale salinei și constituie un muzeu natural deosebit de interesant, atît prin partea documentară — modul de exploatare a unei saline încă din evul mediu — cît și prin frumoasele sculpturi în sare, executate de artiști anonimi. La acestea se adaugă un muzeu minier, situat la 135 m adîncime, amenajat în ultimii ani.

Începînd cu secolul al XV-lea, mina a fost vizitată de diverși oaspeți regali din Polonia și alte țări ale Europei, iar în secolul al XVI-lea galeriile au fost străbătute de mari umaniști, oameni de stat, oameni de știință, scriitori. Astăzi numărul vizitatorilor depășește cifra de 500 000 persoane anual.

După vechi documente, exploatarea din sec. X a evoluat repede, salina ajungînd în secolul XI un mare centru de producție a sării care purta numele de «Magnum Sal», ceea ce în limba polonă se traduce prin Wieliczka Sól (Salină mare). În secolul XIV, regele Cazimir cel Mare codifică vechile legi, constituind «Statutul salinelor de la Cracovia», după care mina de la Wieliczka era un bun regal, administrat de un înalt funcționar, numit de rege. Încă din secolul al XVI-lea s-a început exploatarea zăcămîntului în etaje, legate prin puțuri de mină prin care se transporta sarea. Salina era exploatată cu ajutorul a 1500 oameni

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. Mina Wieliczka în secțiune, gravură din 1760.

care extrăgeau sarea fie sfărîmată, încărcînd-o în butoaie, fie sub formă de blocuri care ajungeau pînă la 750 kg. În vremea aceea, locul exploatării nu era consolidat, ci săpat sub formă de cochilie, ca să se evite surparea.

Coborîrea în mină a turiștilor se face pe scări în spirală pînă la adîncimea de 63 m de unde începe vizitarea salinei. Prin sala «Augustin» se ajunge la o capelă mică (Sf. Anton) cu un portal, un altar și numeroase statui sculptate în secolul al XVII-lea. De aici se trece în sala «Spalon» care înseamnă «ars», în amintirea unui incendiu din sec. al XVIII-lea. Printr-o cavernă întortocheată se ajunge la o scară ce conduce la al doilea nivel. Se trece pe lîngă capela «Sf. Cruce», ajungîndu-se la marea capelă a «Fericitei Kinga» (Kunigunda) care constituie cea mai de seamă mîndrie a salinei. Este un interior imens, iluminat de lustre de sare cristalină. Pereții acestui mare templu subteran — gri-argintii — sînt împodobiți cu frumoase sculpturi reprezentînd scene biblice. Altarul este dominat de statuia prințesei Kinga, despre care se povestește o legendă legată de descoperirea salinei. Lateral se mai află două altare mai mici și două capele, sculptate în sare de mineri-artiști amatori.

Printr-o galerie scurtă se ajunge la un lac salin, sumbru, în interiorul unei galerii susținute de un puternic stîlp de sare. După ce se trece prin alte cîteva galerii se ajunge la sala «Ursula» de 64 m înălțime, căptușită cu o împletitură de bîrne, cu aspect gotic. Prin alte cîteva galerii, împodobite cu statui, se ajunge în sala Varșovia, exploatată pentru ducele Varșoviei la începutul secolului al XIX-lea. Sala este prevăzută cu un balcon pentru orchestră și cu o scenă de teatru și servește la diferite festivități miniere și ca loc de antrenamente sportive (baschet). Temperatura este constantă vara și iarna (12°C).

Se coboară apoi la al treilea nivel (135 m) unde se află muzeul salinei. Trei săli, săpate din secolul al XVII-lea constituie o rezervație minieră unică în felul său, reprezentînd un document prețios asupra exploatării miniere în timpurile trecute. Aci se demonstrează vizitatorilor modul în care erau coborîți minerii în salină, așezați pe niște ochiuri de sfoară fixate la o coardă centrală foarte groasă, derulată de pe un troliu cu ajutorul unei instalații speciale de lemn. Sînt prezentate apoi diverse instalații miniere de lemn, ce serveau la transportul și ridicarea sării. Unele erau acționate cu ajutorul cailor.

În continuare se află bogata colecție a muzeului, ce ocupă două săli. Acestea sînt amenajate modern, în săli iluminate cu neon și pavate cu plăci de marmură.

Muzeul cuprinde următoarele secții:

— secția arheologică ce înfățișează Wieliczka pe baza cercetărilor arheologice;

— secția de istorie ce prezintă istoria orașului și, separat, a salinelor, ca și luptele pentru libertate duse de mineri, cu numeroase documente, planuri și desene;

— secția de cultură materială arată evoluția exploatării sării din feudalism pînă în prezent, cu ajutorul uneltelor și a desenelor explicative.

— secția de geologie, cu planuri, fotocopii, mostre de roci, resturi fosile ce ilustrează originea și structura zăcămîntului. Muzeul posedă o bogată arhivă și o bibliotecă de specialitate ca și o sală destinată conferințelor și proiectării de filme, întregind astfel cunoștințele oferite numeroșilor vizitatori.

Ing. ELENA IONESCU

LOUISIANA—MUZEU DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CENTRU CULTURAL

La 30 km de Copenhaga, în mijlocul unui parc de pe coasta Sundului s-a organizat, acum un deceniu, cel mai interesant muzeu de artă modernă al Danemarcei: «Louisiana». Denumirea i-a transmis-o vechea vilă care a stat la originea construcției actuale, realizată de reputații arhitecți Jorgen Bo și Vilhelm Wohlert. Folosind cărămida, sticla și lemnul în forma lor primară, aceștia au gîndit și au creat un cadru ideal pentru expunerea și vizionarea operelor de artă. Noile construcții anexate vilei de odinioară — acum transformată în pavilion de intrare — se prezintă sub forma unor lungi pasaje de sticlă ce perpuiesc prin mijlocul parcului, întretăiate de cîteva săli spațioase de expunere.

Sălile și galeriile în succesiunea lor se armonizează perfect cu spațiile verzi, naturale, permițînd alternări de impresii vizuale: vizitatorului i se oferă cînd o operă de artă, cînd o priveliște a parcului și a apei. Privirea odihnită pătrunde apoi din nou în interioare, concentrîndu-se asupra exponatelor.

Colecțiile de pictură, sculptură și artă decorativă ale Louisianei sînt o expresie a timpului nostru. Ele s-au constituit pornind de la fondul de picturi moderne și desene puse în 1958 la dispoziția publicului de către Knud W. Jensen, îmbogățindu-se substanțial în cei 10 ani de existență a muzeului. Deși baza patrimoniului o formează arta daneză din secolul al XX-lea, acesta cuprinde de asemenea și lucrări ale artiștilor străini, ilustrînd cele mai diverse concepții și curente ale plasticii contemporane.

Dintre lucrările expuse se remarcă picturile lui Vilhelm Lundstrøm (1893—1950) care, alături de Olaf Rude (1886—1957) și William Scharff (1886—1959), reprezintă școala constructivistă daneză, ale non-figurativilor Richard Mortensen (născut în 1910), Carl Henning Pedersen (1913) și Asger Jorn (1914) care au îmbinat rigoarea constructivă cu o delicatețe personală a coloritului. Din grupul artiștilor nordici, suedezul Karl Isakson (1878—1922) se evidențiază prin sensibilitatea și exclusivitatea cu care tratează culoarea.

În parcul Louisianei se pot admira de asemenea lucrări de sculptură modernă ale artiștilor danezi și străini dintre care amintim pe cele ale lui Arp, Minguzzi, Calder, Heerup, Søren Georg Jensen. Un deosebit interes în rîndul vizitatorilor trezesc sculpturile lui Robert Jacobsen (născut în 1912), realizate în fier și mergînd pe linia unor căutări de forme pur abstracte.

Cele cîteva exemple de mai sus se referă la expunerea perma-

https://biblioteca-digitala.ro

Louisiana. Sală de expunere.

nentă a muzeului. În afară de aceasta, Louisiana este însă un important centru pentru organizarea expozițiilor temporare precum și a altor activități culturale. Dintre expozițiile care au cunoscut un mare succes de public menționăm: «Capodopere ale artei mexicane», «5000 de ani de artă egipteană», «Henry Moore», «Van Gogh», «Toulouse-Lautrec», «Yves Clein», «Saul Steinberg» etc.

În sălile Louisianei sau în parc se pot audia conferințe, concerte de muzică de cameră clasică și modernă, au loc spectacole de teatru și film.

Revista periodică a Louisianei («Louisiana Revy»), care apare într-un tiraj de 12 000 de exemplare, prezintă reportaje fotografice, articole de artă plastică, arhitectură, teatru, literatură și film.

MARIA MATACHE

A DOUA CONFERINȚĂ A SECȚIEI CONTINENTALE EUROPENE A CONSILIULUI INTERNAȚIONAL PENTRU OCROTIREA PĂSĂRILOR (C.I.P.O.)

La Balatonszemes în R. P. Ungară a avut loc în vara anului trecut cea de-a IX-a Conferință a Secției Continentale Europene a Consiliului internațional pentru ocrotirea păsărilor (C.I.P.O.).

La această conferință au participat ca observatoare 17 țări europene, printre care și țara noastră precum și delegați ai unor organizații internaționale.

Ordinea de zi a cuprins 17 puncte, între care amintim: raportul consiliului executiv; referatul comitetului de lucru (numit în 1966 la Cambridge) asupra studiului convenției internaționale pentru protecția păsărilor de la Paris (1950); raportul biroului internațional pentru cercetarea animalelor sălbatice, ocrotirea păsărilor răpitoare diurne și nocturne, colectarea ouălor din cuiburi, inerbarea păsărilor, importul și exportul păsărilor vii, comerțul cu păsări împăiate, influența pesticidelor asupra păsărilor, problema reziduurilor petroliere, distrugerea mollilor naturale și restabilirea lor, rezervații europene, necesitatea avizării de către instituțiile de ocrotirea naturii a tuturor schimbărilor efectuate în natură.

S-au purtat vii discuții mai ales în problema ocrotirii păsărilor răpitoare diurne și nocturne și au avut ca rezultat acceptarea propunerii delegației române de a se ocroti complet păsările răpitoare, de a se opri importul și exportul păsărilor vii pentru șoimărit și de a se reglementa împăierea păsărilor răpitoare pentru muzee, școli și grădini zoologice.

În discuțiile care s-au dus pe marginea problemei colectării ouălor și puilor din cuiburi cît și a comerțului cu ouă, s-a cerut oprirea completă a colectării lor.

În problema utilizării pesticidelor s-a hotărît numirea unei comisii în vederea întocmirii unei rezoluții în care să se ceară sistarea folosirii pesticidelor de acumulare și cercetarea acestei probleme din toate punctele de vedere. S-a cerut să fie interzise produse ca: Aldrin, Dialdrin, Heptaclor etc.

În ceea ce privește problema inelării păsărilor s-au analizat pericolele legate de această problemă mai ales datorită mortalității puilor inelați la cuiburi. În consecință s-a propus numai inelarea păsărilor adulte.

S-a luat hotărîrea să se ceară guvernelor diverselor țări să creeze legi care să împiedice importul și exportul păsărilor fără o autorizație specială, pentru a avea un control asupra acestei probleme. De asemenea, va fi necesară avizarea de către instituțiile de ocrotirea naturii a tuturor schimbărilor efectuate în natură.

Conferința Secției continentale europene a Consiliului internațional pentru ocrotirea păsărilor (C.I.P.O.) a fost informată de activitatea depusă în 1967, pe linia ocrotirii păsărilor în țara noastră, prin cele două rapoarte înaintate conferinței de către Secția națională a C.I.P.O. (înființată în 1965) și de Comisia Monumentelor naturii.

A fost acceptată propunerea delegației române privitoare la recensămîntul păsărilor răpitoare diurne și nocturne. În cadrul conferinței au fost apreciate progresele realizate în țara noastră în această problemă, subliniindu-se că România este prima țară din sud-estul Europei care a acordat și acordă importanța cuvenită ocrotirii păsărilor răpitoare.

Prețuirea acordată țării noastre a fost dovedită și prin propunerea care s-a făcut ca cea de a XI-a Conferință Continentală Europeană de ocrotirea păsărilor (1972) să aibă loc în țara noastră.

Cea de-a X-a conferință a secției europene C.I.P.O. se va ține în 1970 în Spania.

M. I.

STUDIES IN CONSERVATION
Vol. 12. nr. 3/1967

FOLOSIREA FILTRELOR DE PROTECȚIE TERMICĂ LA FILMAREA SAU TELEVIZAREA OPERELOR DE ARTĂ

Se prezintă rezultatele cercetărilor întreprinse de Doerner Institute din München asupra influenței destructive pe care căldura reflectearelor cinematografiei și televiziunii o exercită asupra unor lucrări de artă.

În lipsa unor surse de lumină rece, singurele potrivite în astfel de împrejurări, autorul recomandă, pe baza experiențelor întreprinse, un filtru pentru protecția termică, care absoarbe razele infraroșii. În același timp se impun și alte reguli: filmarea să se facă în încăperi spațioase (dacă este posibil climatizate), pentru a evita deteriorările care decurg din schimbarea regimului umidității relative (direct influențată de schimbările de temperatură), plasarea obiectului la o distanță cît mai mare, reducerea intensității și duratei de iluminare – factori răspunzători de deteriorarea foto-chimică.

https://biblioteca-digitala.ro

LABORATORUL ŞI CURSURILE PENTRU PREGĂTIREA RESTAURATORILOR LA INSTITUTUL PENTRU TEHNOLOGIA PICTURII DIN STUTTGART

Institutul pentru tehnologia picturii — prevăzut cu laboratoare de chimie, microchimie, fizică şi fotografie (se indică şi echipamentul) — funcţionează atît ca centru de cercetare a problemelor tehnologiei artei şi a metodelor de conservare cît şi ca centru de formare a specialiştilor în restaurarea picturilor murale şi a sculpturii din lemn policrom.

Cursurile de perfecţionare de şase semestre — care nu sînt accesibile decît celor care au un stagiu de trei ani într-un atelier de restaurare autorizat — prevăd o pregătire teoretică (circa 60% din program) precum şi lucrări practice. Ele urmăresc înarmarea cursanţilor cu metodele şi principiile esenţiale de conservare a picturilor.

În cadrul institutului funcţionează şi un curs de un an pentru cei care nu au o pregătire prealabilă în materie de restaurare.

NOTĂ PRELIMINARĂ PRIVIND FOLOSIREA BENZOTRIAZOLULUI PENTRU STABILIZAREA OBIECTELOR DIN BRONZ.

Autorul descrie un nou tratament preventiv al aşa zisei maladii a bronzului, recomandabil în special pentru obiectele aflate într-o atmosferă cu umiditate ridicată. Tratamentul constă în aplicarea unui strat de benzotriazol (prescurtat BTA), care formează compuşi chimici cu atomii de cupru, stabili în soluţiile alcaline apoase sau în solvenţii organici (mai puţin în soluţiile acide) şi rezistenţi pînă la o temperatură de 200°C.

Obiectul este imersat sub vid într-o soluţie de 3% BTA în alcool şi apoi uscat. Pentru a preveni volatilizarea — după 2—3 ani stratul dispare — şi instabilitatea la acizi, se dă cu « Incralac » (o răşină acrilică în toluen).

Pentru stabilizarea obiectelor scoase din săpături se indică acelaşi tratament, cu deosebire că în lipsa unei instalaţii de vid se foloseşte soluţia caldă.

A. MOLDOVEANU

CONNAISSANCE DES ARTS 201/1968

Pentru prima oară o expoziţie consacrată în exclusivitate bronzurilor franceze a fost deschisă la New York la sfîrşitul anului 1968. Sub titlul: « French Bronzes 1600—1800 », Galeria Knaedler a prezentat numeroase piese de prim ordin. Printre cei care s-au oferit să împrumute galeriei diverse piese pentru a fi expuse se numără, în afara colecţionarilor particulari din Paris şi mari muzee americane ca Metropolitan Museum.

Fişele tehnice lucrate de către Jaques Fischer au constituit o preţioasă sursă de documentare, cu abundente referiri istorice şi bibliografice.

Toate operele expuse au fost reproduse în paginile catalogului prefaţat de către Francis Watson, conservator al colecţiilor Wallace şi al colecţiilor regale din Anglia.

Această expoziţie se înscrie printre evenimentele care se impuneau după numeroşi ani de tăcere, în favoarea bronzurilor din perioada imediat următoare Renaşterii, oferind marelui public posibilitatea de a se familiariza cu un aspect mult timp ignorat al artei franceze.

202/1968

Printre experienţele destinate a face muzeele cît mai atrăgătoare, aceea a Galeriei Naţionale de Stat « Victoria » inaugurată la Melbourne în Australia, merită să fie amintită.

Arhitectul Roy Grounds a urmărit să menţină viu interesul vizitatorului, evitînd oboseala creată de monotonia structurii clădirii.

Muzeul are astfel lungi galerii rectilinii dar şi cotituri neaşteptate, diferenţe de nivel.

Sălile sînt variat pardosite: mochetele sînt aşternute în sălile de artă occidentală, lespezile de piatră sînt destinate sălilor Greciei antice, blocurile de lemn Orientului.

Parcurgerea ansamblului muzeistic (aproape 10 km pentru vizitarea completă) se efectuează fără urcarea unei singure trepte, graţie a numeroase ascensoare şi escalatoare care deservesc cele două etaje ale muzeului.

Nici tradiţională, nici ultra modernă, arhitectura a fost adaptată rolului pe care este chemat să-l joace astăzi muzeul: educarea vizitatorului fără a-l obosi, şi stimularea vieţii culturale a oraşului.

În exterior, muzeul se prezintă ca un bloc de piatră albastră de Australia. În interior este constituit din trei părţi, axate pe trei curţi interioare: curtea orientală, ornată cu o grădină japoneză, curtea artei occidentale, în care sînt prezente opere de Rodin şi Henry Moore şi curtea australiană, în formă de teatru elisabetan, care poate fi folosită pentru spectacole.

Plafonul sălii de recepţie, compus din 224 piese de sticlă, este o lucrare deosebită avînd ca temă « Creaţiunea », operă a australianului Leonard French.

Muzeul reprezintă prima etapă dintr-un vast ansamblu cultural care va cuprinde o şcoală de artă plastică, o sală de concerte cu 2 500 locuri, o operă cu 1 800 locuri, un teatru cu 750 de locuri, o sală de conferinţe.

Toate aceste instalaţii, în mare parte subterane, sînt concepute în asemenea manieră încît să fie posibilă trecerea dintr-o secţiune într-alta fără a păşi în exterior.

LA REVUE FRANÇAISE 213/1968

Şcoala Specială Militară Saint Cyr şi Şcoala Militară Iterarmes prezintă vizitatorilor un ansamblu arhitectonic modern, în cadrul căruia se află şi « Muzeul amintirilor ».

Muzeul deţine acest nume încă din 1912, cînd s-au prezentat primele exponate în capela vechii case regale din Saint-Louis, dezafectată în acest scop. Capela a dispărut mai apoi, cu ocazia dărîmării în 1944 a vechii şcoli.

Parterul actualului muzeu adăposteşte aşa-numitul « Sanctuar ». În alveola centrală se înalţă pe un fond de steaguri, maiestoasă, statuia creată de Antoine Bourdelle, care a imortalizat astfel o Franţă armată fără a fi agresivă, ţinînd în mîna dreaptă o suliţă în vreme ce cu mîna stîngă streaşină la ochi, scrutează depărtările.

Sobrietatea, echilibrul şi rigoarea accentuează caracterul simbolic al acestui sanctuar în care nu figurează nici o personalitate în afara lui Napoleon Bonaparte, prezent printr-o pictură semnată de David: « Bonaparte la Saint-Bernard ».

La primul etaj al muzeului se află Galeria istorică, care evocă evenimente importante din istoria şcolilor de ofiţeri şi amintiri referitoare la trecutul generaţiilor glorioase.

Faptele acestora sînt amintite prin diverse exponate: tablouri, gravuri, scrisori, obiecte variate, documente care prin valoarea lor reliefează figuri dispărute, personalităţi care împreună creează imaginea unei epoci, evocînd evenimentele memorabile din istoria Franţei.

Acest original muzeu al amintirilor constituie o lecţie de istorie militară atît pentru elevii celor două şcoli ca şi pentru toţi cei care-l vizitează.

Galeria istorică a muzeului este departe de a fi atins întreaga sa dezvoltare, dar expoziţiile temporare care au loc într-o sală a muzeului contribuie la îmbogăţirea imaginilor oferite de exponatele permanente, muzeul afirmîndu-şi astfel întreaga sa misiune educativă şi culturală.

ANAIS NER

ERATĂ LA Nr. 1/1969

La pag.	col.	rîndul	în loc de	se va citi
92	3	11 de jos	M. Apostol	N. Dinu

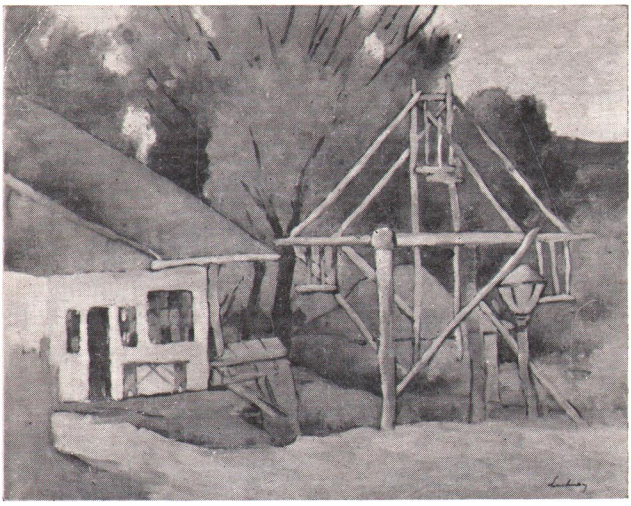
https://biblioteca-digitala.ro

Андрей КОВАЧЬ — Грамоты жалования дворянства и иконография Николауса Олахуса (101) • Александру АНДРОНИК — Новые данные о средневековой городской материальной культуре в Молдове (111) • Сильвия ЗДЕРЧУК, Михай БУТОЙ и Георге МИХАЙ — Поселения гончаров в долине Олтеца (114) • Раду ДИМИТРИЕ — Научные критерии устройства будущего зоологического сада (121) • Виктория ПОПОВИЧ — Александру Штефулеску (127) • Б. ЗДЕРЧУК — Относительно научной документации музейных комплексов в этнографических музеях под открытым небом (129) • Константин ПОП — Дополнительные материалы в археологических музеях (133) • Мария НИКОЛАУ — Лекция по повторению — Румынская живопись второй половины XIX века (136) • Корина НИКОЛЕСКУ—Старинное румынское искусство Трансильвании (139) •Ралука СИМИОНЕСКУ. В доме Аврама Янку (141) • Корнолан БАБЕЦИ — Выставка народного искусства в Турну Северин (143) • Илеана КОРОКЛЯНУ — Дар Рихарда Кимаковица (145) • А. КОЛЕХМАИНЕН — Старинное жилье в Финляндской Лапонии (146) • Г. Б. КИШ — Несколько не совсем обычных птиц в коллекции Дельта Дуная, Тульча (147) • Дан МУНТЯНУ — Относительно кожухов в Румынии (148) • Карол НАГИ — Автоматическая ловушка для летающих насекомых (149) • Док. Кантемир РИШКУЦИЯ, Док. Дарду НИКОЛАЕСКУ-ПЛОПШОР и Ирина РИШКУЦИЯ — Антропобиологическая и физиогномическая характеристика, сделанная с помощью реконструкции лица по черепу из погребального комплекса, относящегося ко II—I вв. до н.э., найденного в Орле (151) • Г. И. Петре ГОВОРА —Доказательства неолитического поселения в уезде Вылча (154) • Ион СПИРУ — Археологические исследования и раскопки в области Телеормана (158) • А. АТАНАСИУ — Находка греческих амфор в уезде Яломица в 1960—1961 гг. (162) • Т. И. ДРАГОМИР — Три гето-дакских погребения, найденные в Тулучешть (164) — Г. ПОПИЛИАН — Две печи для обжигания черепицы и кирпича, найденные в Ромуле (167) • Еуджен КИРИЛЭ и Василе ЛУКЭЧЕЛ — Сокровище монет в Ступини (170) • Александру МАРКУ — Неизданный документ относительно церкви Св. Николае в Шкейи Брашова (171) • Елена ПОПЕСКУ и Константин КЭЗЭНИШТЯНУ — Относительно самых старинных трехцветных знамен войска Цары Ромыняска (173) • Марчела ФОКША — Уточнение трансильванских зон по выделке килима (175) • Иван ЮРАЩУК — Тип колодца, собирающий дождевую воду, падающую на крышу дома (177) • Паула КОНСТАНТИНЕСКУ — Установление персонажей в портретной живописи XIX века в Музее изобразительных искусств С. Р. Румынии (179) • Флорика ПОСТОЛАКЕ — Относительно поисков произведений искусств в частных коллекциях в муниципалитете Констанцы (183) • Тинка ТАРАНГУЛ — Портрет Якобуса Луччуса Трансильвануса в коллекции Брукентальского музея (185). • ХРОНИКА, РЕЦЕНЗИИ, ИНФОРМАЦИИ (187).

Andrei KOVACS — Les diplômes d'ennoblissement et l'iconographie de Nicolaus Olahus (101) • Alexandru ANDRONIC — Des données nouvelles sur la culture matérielle urbaine médiévale de la Moldavie (111) • Silvia ZDERCIUC, Mihai BUTOI et Gheorghe MIHAI — Établissements de potiers de la vallée d'Olteţ (114) • Radu DIMITRIE — Critères scientifiques d'organisation du futur jardin zoologique de la Capitale (121) • Victoria POPOVICI — Alexandru Ştefulescu (127) • Boris ZDERCIUC — Au sujet du « dossier scientifique » des complexes muséaux dans les musées etnographiques de plein-air (129) • Constantin POP — Matériaux complémentaires dans les musées archéologiques (133) • Marin NICOLAU — Leçon recapitulative: La peinture roumaine de la IIe moitié du XIXe siècle (136) • Corina NICOLESCU — L'ancien art roumain de Transylvanie (139) • Raluca SIMIONESCU — Chez « Avram Iancu » (141) • C. BABEŢI — Exposition d'art populaire de Mehedinţi à Turnu-Severin (143) • Ileana COROCLEANU — La donation Richard Kimakowicz (145) • A. KOLEHMAINEN—Une vielle habitation de la Laponie finlandaise (146) • J.B. KISS — Quelques oiseaux moins communs dans la collection du Musée du Delta du Danube, Tulcea (147) • Dan MUNTEANU • Considérations sistématiques sur les Certhia Familiaris L. en Roumanie (148) • Carol NAGY — Le piège automatique pour les insectes volants (149) • Dr. Cantemir RIŞCUŢIA, Dr. Dardu NICOLAESCU — PLOPŞOR et Irina RIŞCUŢIA — La caractérisation anthropologique et physiognomique par la reconstitution du visage selon le crâne de certains individus du complexe funéraire du II—I-ème siècle a.n.è. découvert à Orlea (151) • GH. I. Petre-GOVORA — Quelques témoignages d'habitation néolithique en Vîlcea (154) • Ion SPIRU • Des recherches et des découvertes archéologiques dans le département de Téleorman (158) • A. ATANASIU • La découverte d'amphores grecques dans le département de Ialomiţa pendant 1960—1961 (162) • Ioan T. DRAGOMIR — Trois tombeaux gètes — daces découverts à Tuluceşti (164) • G. POPILIAN — Deux fours à cuire des tuiles et des briques, découverts à Romula (167) • Eugen CHIRILĂ et Vasile LUCĂCEL • Le trésor monétaire de Stupini (170) • Alexandru MARCU — Un document inédit concernan l'église St. Nicolas de Şcheii Braşovului (171) • Elena POPESCU et Constantin CĂZĂNIŞTEANU — Au sujet des plus vieux drapeaux à trois couleurs de l'armée de Valachie (173) • Marcela FOCŞA — Contribution à la détermination exacte des zones des tapis kélims dans la Transylvanie (175) • Ivan IURASCIUC — Le type de la fontaine pour la captation de l'eau de pluie tombée sur le toit de la maison (177) • Paula CONSTANTINESCU — Identification de personnages dans les portraits du XIX-ème siècle trouvés au Musée de l'art de la R. S. Roumanie (179) • Florica POSTOLACHE—Références à la découverte des oeuvres d'art dans les collections privées de Constanţa (183). Tinca TARANGUL — Un portrait de Jacobus Lucius Transilvanus dans la collection du Musée Brukenthal (185) • CHRONIQUE, COMPTES RENDUS, INFORMATIONS (187).

Andrei KOVACS — The ennoblement diplomas and Nicolaus Olahus's iconography (101) • Alexandru ANDRONIC — New data upon Moldavia's urban mediaeval material culture (111) • Silvia ZDERCIUC, Mihail BUTOI and Gheorghe MIHAI — The potters'settlements from the Olteţ Valley (114) • Radu DIMITRIE — The organizing scientific criteria of the future zoological gardens (121) • Victoria POPOVICI — Alexandru Ştefulescu (127) • Boris ZDERCIUC — On the « scientific dossier » of the museal units in the open-air ethnographic museums (129) • Constantin POP — Complementary materials in archaeological museums (133) • Marin NICOLAU — A recapitulative lesson: Romanian painting in the second half of the XIXth century (136) • Corina NICOLESCU • The old Romanian art in Transylvania (139) • Raluca SIMIONESCU — The memorial museum « Avram Iancu » (141) • C. BABEŢI — The Mehedinţi folk art exhibition in Turnu Severin (143) • Ileana COROCLEANU — The Richard Kimakowicz donation (145) • A. KOLEHMAINEN — An old cottage in Finnish Lapland (146) • J. B. KISS — Some less commun birds in the collection of the Danube Delta Museum in Tulcea (147) • Dan MUNTEANU — Some systematical considerations on the bird Certhia familiaris L. (148) • Carol NAGY — An automatic trap for flying insects (149) • Dr. Cantemir RIŞCUŢIA, dr. Dardu NICOLAESCU-PLOPŞOR and Irina RIŞCUŢIA — The anthropological-biological physiognomic characterization by the reconstitution of the face after the skull, of some individuals from the funeral complex of Orlea (the II-I cent. b. our era) (151) • G. I. PETRE-GOVORA — Evidence of neolithic habitat in the district of Vîlcea (154) • Ion SPIRU — Archaeological researches and discoveries in the district of Teleorman (158) • A. ATANASIU — The discovery of some Greek amphoras in the district of Ialomiţa, in the years 1960—1961 (162) • Ion DRAGOMIR—Three Getic-Dacian tombs discovered at Tuluceşti (164) • G. POPILIAN — Two oven for burning tiles and bricks discovered at Romula (167) • Eugen CHIRILĂ and Vasile LUCĂCEL — The monetary treasure from Stupini (170) • Alexandru MARCU • An unpublished document concerning the St. Nicolas church in Şcheii Braşovului (171) • Elena POPESCU and Constantin CĂZĂNIŞTEANU — On the oldest tricolour flags of the army in Wallachia (173) • Marcela FOCŞA — A contribution to the specifying of the kelim zones in Transylvania (175) • Ivan IURASCIUC — The type of the fountain based on the collecting of rain water, fallen on the roof of the house (177) • Paula CONSTANTINESCU — Identification of personages in the XIX-th century portrait painting, found in the Art Museum of the R.S.R. (179) • Florica POSTOLACHE — Some references to the hunting out the works of art in the particular collections in Constanţa (183) • Tinca TARANGUL — A portrait by Jacobus Lucius Transilvanus in the collection of the Brukenthal Museum (185) • CHRONICS, REVIEWS, INFORMATIONS (187).

https://biblioteca-digitala.ro



● Andrei KOVÁCS — Diplomele de înnobilare şi iconografia lui Nicolaus Olahus (101)
● Alexandru ANDRONIC — Date noi despre cultura materială medievală urbană din Moldova (111)
● Silvia ZDERCIUC, Mihail BUTOI, Gheorghe MIHAI — Aşezări de olari pe Valea Olteţului (114)
● Radu DIMITRIE — Criteriile ştiinţifice de organizare a viitoarei grădini zoologice din Capitală (121)
● Victoria POPOVICI — Alexandru Ştefulescu (127)
● Boris ZDERCIUC — Cu privire la « dosarul ştiinţific » al complexelor muzeale din muzeele etnografice în aer liber (129)
● Constantin POP — Materiale complementare folosite în muzeele de arheologie (133)
● Marin NICOLAU — Lecţia recapitulativă « Pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea» (136)
● Corina NICOLESCU — Vechea artă românească din Transilvania (139)
● Raluca SIMIONESCU — Însemnări în casa lui Avram Iancu (141)
● C. BABEŢI — Expoziţie de artă populară mehedinţeană la Tr. Severin (143)
● Ileana COROCLEANU — Donaţia Richard Kimakowicz (145)
● Alfred KOLEHMAINEN — O veche locuinţă din Laponia finlandeză (146)
● J. B. KISS — Cîteva păsări mai puţin obişnuite în colecţia Muzeului Deltei Dunării din Tulcea (147)
● Dan MUNTEANU — Consideraţii sistematice asupra cojoaicelor (Certhia Familiaris L.) din România (148)
● Carol NAGY — Capcană automată pentru insecte zburătoare (149)
● Dr. Cantemir RIŞCUŢIA, dr. Dardu NICOLĂESCU-PLOPŞOR, Irina RIŞCUŢIA — Caracterizarea antropobiologică şi fiziognomică prin reconstituirea feţei după craniu, a unor persoane din complexul funerar din sec. II-I î.e.n. descoperit la Orlea (151)
● Gh. I. PETRE-GOVORA — Dovezi de locuire neolitică în jud. Vîlcea (154)
● Ion SPIRU — Cercetări şi descoperiri arheologice în jud. Teleorman (158)
● A. ATANASIU — Descoperirea unor amfore greceşti în jud. Ialomiţa în anii 1960—1961 (162)
● Ion T. DRAGOMIR — Trei morminte geto-dacice descoperite la Tuluceşti (jud. Galaţi) (164)
● G. POPILIAN — Două cuptoare de ars ţigle şi cărămizi descoperite la Romula (167)
● Eugen CHIRILĂ şi Vasile LUCĂCEL — Tezaurul monetar de la Stupini (170)
● Alexandru MARCU — Un document inedit referitor la biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului (171)
● Elena POPESCU şi Constantin CĂZĂNIŞTEANU — Cu privire la cele mai vechi drapele tricolore ale oştirii din Ţara Românească (173)
● Marcela FOCŞA — Contribuţie la precizarea zonelor de chilim în Transilvania (175)
● Ivan IURAŞCIUC — Tipul fîntînii cu captarea apei de ploaie căzută pe acoperişul casei (177)
● Paula CONSTANTINESCU — Identificări de personaje în portretistica secolului al XIX-lea aflată în Muzeul de Artă al R. S. România (179)
● Florica POSTOLACHE — Referiri la depistarea lucrărilor de artă în colecţiile particulare din municipiul Constanţa (183)
● Tinca TARANGUL — Un portret de Jacobus Lucius Transilvanus în colecţia Muzeului Brukenthal (185)
● Marcela SĂNDULESCU — Sărbătorirea lui Ştefan Luchian la Muzeul de Artă al R. S. România (187)
● Sergiu CHIRTOACĂ — « Pagini de artă închinate Transilvaniei » (187)
● Maria IACOB — O iniţiativă valoroasă (187)
● Cornelia VÎRCOL, Maria ŞTEFĂNESCU — Expoziţia de artă populară norvegiană (188)
● Ing. Elena IONESCU — Salina de la Wieliczka, un muzeu original (189)
● Maria MATACHE — Louisiana — muzeu de artă modernă şi centru cultural (190)
● M. I. — A doua conferinţă a secţiei continentale europene a Consiliului internaţional pentru ocrotirea păsărilor (C.I.P.O) (191)

43 474

Lei 7

https://biblioteca-digitala.ro