







REVISTA MUZEELOR

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

Redacția: Calea Victoriei nr. 120

Sectorul I, București

telefon 13.98.17

Administrația: str. Brezoianu nr. 23—25

telefon 14.67.99

Coperta: JEAN EUGEN

COPERTA I

Colonie de pelicani în Delta Dunării

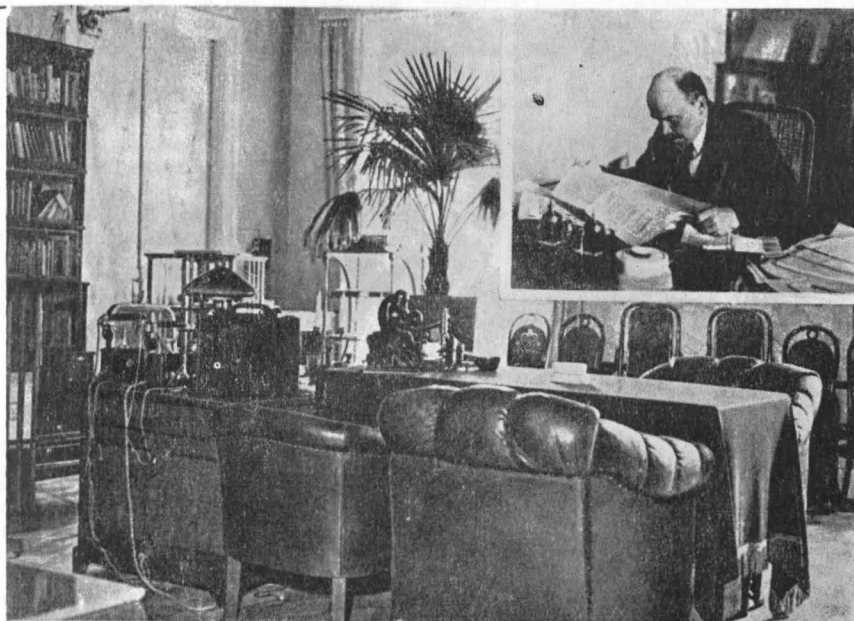
COPERTA IV

Brânduse de primăvară de la Vîrful cu Dor din Bucegi (foto ing. Constantin Ciuceanu)

AMINTIREA LUI LENIN ÎN MUZEE ȘI CASE MEMORIALE

DIN UNIUNEA SOVIETICĂ

STELIAN POPESCU



Cabinetul de lucru al lui V. I. Lenin

Numeroase sînt în Uniunea Sovietică locurile istorice, muzeele și casele memoriale legate de amintirea creatorului primului stat socialist din lume. Poporul sovietic conservă cu pietate tot ceea ce amintește de marele Lenin, iar dragostea pentru viața și opera sa capătă în acest an al centenarului nașterii sale o nouă semnificație.

O vizită recentă la Muzeul Lenin din Moscova, la filialele sale din Leningrad și Ulianovsk, cît și la unele case memoriale, monumente, locuri unde a trăit și muncit Vladimir Ilici, ne-a prilejuit o trecere în revistă a unei vieți clocotitoare, consacrată în totalitate cauzei celor ce muncesc.

Cu ajutorul miilor de exponate ce alcătuiesc conținutul muzeelor și caselor memoriale din cele trei orașe amintite parcurgem anii copilăriei și tinereței lui Volodea Ulianov, începuturile activității revoluționare, contactul cu operele marxiste, credința fermă în invincibilitatea cauzei clasei muncitoare și remarcabilele sale aptitudini de organizator și conducător.

Diversele documente și fotografii, picturile și sculpturile păstrate cu cea mai mare grijă, dezvăluie chipul viu al genialului conducător al muncitorilor din întreaga lume. Înfățișarea vieții și activității sale în strînsă legătură cu principalele evenimente istorice permite o înțelegere profundă a rolului lui Vladimir Ilici în diferitele perioade ale dezvoltării mișcării revoluționare.

Pornind de la orașul natal Ulianovsk și pînă la Colirele Gorki de lîngă Moscova, unde și-a trăit ultimele clipe ale vieții, se poate scrie o întreagă epopee istorică.

În orașelul de pe malul Volgăi, vechiul Simbirsk, se stabilea, în 1869, venind din Nijni Novgorod, Ilia Nicolaevici Ulianov, inspector al școlilor primare din gubernie. Aici, într-o căsuță de lemn închiriată de Ulianovi pe strada Strelețkaia, s-a născut la 10/22 aprilie 1870 Volodea,

cel de-al treilea copil al lui Ilia Nicolaevici și al Mariei Alexandrovna Ulianov. În toamna aceleiași an, familia s-a mutat într-o casă cu parter și etaj de pe aceeași stradă. Între anii 1878—1887 familia Ulianov a locuit pe strada Moskovskaia, astăzi strada Lenin, la nr. 58, într-o casă de lemn cu un etaj. La sfârșitul anului 1924, Comitetul gubernial de partid a deschis în ea Muzeul istoric revoluționar, iar mai târziu, în urma numeroaselor scrisori al căror conținut exprimau preocuparea oamenilor sovietici pentru păstrarea locurilor legate de viața și activitatea lui Lenin, Congresul Sovietelor din gubernia Ulianovsk a hotărât restaurarea casei și organizarea muzeului memorial V. I. Lenin.

Casa memorială muzeu a fost deschisă la 6 noiembrie 1929. Au trecut deci de atunci mai bine de patru decenii, răstimp în care casa a fost vizitată de aproape 6 milioane de oameni veniți din toate colțurile Uniunii Sovietice precum și din numeroase țări ale lumii. Pășim cu emoție în încăperi în care Lenin și-a petrecut anii de școală. Salonul e spațios și luminos. Un divan, fotolii, o masă rotundă, un pian cu partituri îngălbenite de vreme ne fac să ne amintim și de dragostea pentru muzică a lui Lenin, care nu l-a părăsit toată viața.

Exponatele din camera tatălui, Ilia Nicolaevici, și a mamei lui Vladimir Ilici, Maria Alexandrovna, vorbesc vizitatorilor despre caracterul și preocupările lor multilaterale. Rezultă din cele expuse că Maria Alexandrovna și-a educat copiii în spiritul unei discipline raționale, consimțite, le-a insuflat dragoste pentru muncă și cultură. Urcăm pe o scară în camera lui Volodea Ulianov. O cameră destul de mică, cu un pat de fier, o masă și două scaune de lemn. Pe perete, un raft de cărți alături de o hartă geografică, iar pe masă sînt expuse fotocopii ale certificatelor sale școlare. La absolvirea liceului, în caracterizarea pe care i-a făcut-o direcția școlii se scria: *«Deosebit de talentat, sînguincios în permanență, Ulianov a fost în toate clasele primul elev și la absolvirea școlii a fost distins cu medalia de aur ca cel mai vrednic la învățătură și comportare»*.

Liceul clasic de băieți în care a învățat Vladimir Ulianov între anii 1879 și 1887, pe care l-am vizitat, este în prezent școala «V.I. Lenin». Într-una din clase a fost fixată o placă pe care scrie: *«Vladimir Ilici Ulianov (Lenin) a urmat aici clasa a patra în 1882—1883»*. Totul se păstrează cu multă grijă și dragoste.

În Ulianovsk, orașul care are astăzi peste 300 000 de locuitori, se află și o filială a Muzeului Central V.I. Lenin din Moscova, deschisă la 2 noiembrie 1941, cu interesante exponate locale.

Știm cu toții că perioada de maximă profunzime și intensitate revoluționară a lui Lenin este aceea de organizator și conducător nemijlocit al Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Activitatea sa neobosită pentru pregătirea teoretică, politică și militară a Revoluției din Octombrie, în care Lenin s-a aflat la cel mai înalt post de comandă al marii ridicări revoluționare, activitatea sa practică pentru făurirea noului aparat de stat, pentru organizarea pe baze noi a producției, pentru nimicirea intervenției străine, cit și uriașele eforturi pentru refacerea economiei naționale, își găsesc o ilustrare vie în toate muzeele și casele memoriale cu profil biografic, cit și în cele ce au un alt conținut istoric ca: Muzeul Revoluției din Moscova și Leningrad, Muzeul de istorie, Muzeul Forțelor Armate Sovietice etc.

În Leningrad, minunatul oraș de pe malurile Nevei, evenimentele istorice contemporane sînt legate nemijlocit de activitatea lui Vladimir Ilici. Din cele peste 50 de muzee și case memoriale ce se găsesc aici — fapt ce-i confirmă orașului o dublă tradiție — cele care păstrează memoria lui Lenin sînt asaltate de vizitatori. Este o confirmare firească pentru tot ceea ce Lenin a gîndit și înfăptuit aici, în orașul care-i poartă astăzi numele.

Alături de Muzeul Lenin sau de cel al Revoluției, care sintetizează multe aspecte din viața și activitatea lui Vladimir Ilici, Leningradul păstrează și se mîndrește cu alte case memoriale și locuri istorice.

Pe străduța Ilici, de pildă, la nr. 7, se află o casă veche unde leningrădenii și oaspeșii străini, cuprinși de o adîncă emoție se opresc și citesc cuvintele scrise pe placa memorială: «În această casă, la apartamentul nr. 13, din 14 februarie 1894 pînă la 25 aprilie 1895 a trăit și lucrat Vladimir Ilici Lenin». Este una din primele case conspirative unde a locuit Lenin, după ce a sosit din Samara la Petersburg. Locuința aceasta se afla nu departe de Institutul tehnologic, unde exista un puternic grup revoluționar marxist, cu care Lenin stabilise strînse legături. Tot aproape se afla și biblioteca publică, devenită mai târziu «Biblioteca Saltîcov-Scedrin», unde venea deseori Lenin și se întâlnea cu membrii grupului marxist.

Exponatele din apartament, cărți, broșuri, fotografii ale lui Lenin, portrete ale tovarășilor săi de luptă ajută vizitatorii să-și formeze o viziune clară asupra activității revoluționare, creațiune, desfășurată de Lenin în perioada luptei pentru crearea partidului marxist. În casa-muzeu putem vedea pictura realizată de artistul A. Moravov, care ni-l prezintă pe Lenin în momentul în care lua poziție împotriva cunoscutului narodnic Voronțov la o consfătuire ilegală. Unul din cele mai de preț exponate din această casă memorială îl constituie originalul lucrării: «Ce sînt prietenii poporului și cum luptă ei împotriva social-democrației» scrisă aici în 1894. Sînt expuse și 30 de fotocopii din primul și al treilea număr al lucrării, cit și alte interesante mate-

riale muzeistice care fac cunoscută activitatea lui Lenin în răstimpul în care a locuit aici.

În partea de nord a orașului, la cca. 30 km, vizitatorul poposește cu emoție la memorabilele locuri de la Razliv.

Muzeul, inaugurat în 1925 în căsuța lui Emeľianov, reconstituie mediul din timpul cît Lenin a locuit acolo. Într-o căsuță, alături de muzeu, sînt expuse diverse documente care familiarizează pe vizitator cu evenimentele din iulie 1917, cu viața și activitatea lui Vladimir Ilici la Razliv. De cealaltă parte a lacului Razliv, un monument de granit a fost ridicat în 1928, după proiectul arhitectului A. I. Ghegello. Vizavi de monument se află un modern pavilion, unde sînt expuse fotografii, opere ale lui Lenin, un exemplar original al primei ediții din cartea «Statul și revoluția», documentele Congresului al VI-lea al P.C.U.S. din 26 iulie—3 august 1917, cit și interesante obiecte personale.

Unul din locurile memoriale legate de numele lui Lenin este și apartamentul din str. Serdabolskaia nr. 1, cartierul Viborg, unde Vladimir Ilici a stat între 7 și 24 octombrie 1917 la M. V. Fofanova, o participantă activă la mișcarea revoluționară.

Totul s-a schimbat în acest cartier, numai apartamentul cu nr. 20 se păstrează cu cea mai mare grijă. De aici, din ultima sa casă conspirativă, Lenin a îndrumat pregătirea insurecției armate din octombrie. Din această casă, la 24 octombrie, seara tîrziu, el a plecat spre Smolnii — statul major al Marelui Octombrie. În drum spre Smolnii ne oprim emoționați pe str. Hersonskaia nr. 5, ap. 9, la o altă casă muzeu unde a stat Lenin. Aici, în noaptea de 7/8 noiembrie 1917, Vladimir Ilici a scris istoricul decret asupra pămîntului, care a fost adoptat de Congresul II al Sovietelor din Rusia.



Palatul Smolnii din Leningrad

Pe fațada principală de la Smolnii sînt două plăci comemorative pe care scrie:

1. «Aici în Smolnii în zilele Marii Revoluții Socialiste din Octombrie din 1917 se afla statul major al insurecției armate a muncitorilor, soldaților și marinarilor. Din Smolnii, Lenin a condus nemijlocit insurecția armată».
2. «În Smolnii în zilele de 25—26 octombrie (7—8 noiembrie) 1917 s-a desfășurat istoricul Congres al Sovietelor de deputați ai muncitorilor, soldaților și țăranilor din întreaga Rusie, care a creat guvernul sovietic, primul stat de dictatură al proletariatului în frunte cu V.I. Lenin».

Lenin a locuit la Smolnii din noiembrie 1917 pînă la 10 martie 1918, cînd capitala statului sovietic s-a mutat la Moscova. Camera lui Lenin din Smolnii, transformată în muzeu, este una din cele mai de preț tezaure ale poporului sovietic.

După cum se știe, Lenin și-a petrecut ultimii ani de viață la Moscova.

Și aici, ca și la Leningrad, sînt numeroase locuri istorice legate de memoria sa. Unul din aceste locuri, scump poporului sovietic și muncitorilor din lumea întreagă, este cabinetul de lucru și apartamentul lui Lenin din Kremlin.

O emoție profundă stăpînește pe toți cei care vizitează acest apartament, unde totul evocă eforturile gigantice făcute de Lenin într-o perioadă dificilă pentru tînăra republică a sovietelor, ca și personalitatea sa simplă, modestă și atrăgătoare. La 22 aprilie 1965 — ziua celei de a 95-a aniversări a nașterii lui Lenin — o placă de granit comemorativă a fost fixată pe acest edificiu. Ea este ornată cu un basorelief care-l reprezintă pe Lenin cu un creion în mînă, șezînd în fața unei mese pe care se află un manuscris. Jos, o inscripție conchide: «Lenin a trăit și a muncit aici din martie 1918 pînă în mai 1923».

Părăsind cabinetul de lucru și modestul său apartament, nu poți să nu rămii adînc impresionat de nesfîrșitul convoi cotidian, din toate colțurile Uniunii Sovietice și diverse țări ale lumii, care, trecînd cu smerenie prin fața Mausoleului, aduc prinosul lor de recunoștință aceluia ce cu puțin peste o jumătate de veac în urmă a făcut să triumfe, pentru prima dată în lume, socialismul victorios.

UN DOCUMENT ROMÂNESC DESPRE V. I. LENIN

H. RABINOVICI

În anul 1897 apărea la București o revistă săptămînală editată de Panait Mușoiu și Panait Zosin cu titulatura « Mișcarea socială ». Din această publicație au văzut lumina tiparului, între 16 februarie și 14 decembrie 1897, 35 de numere.

Deschizînd un exemplar purtînd data de 6 aprilie 1897, ne reține atenția o rubrică intitulată « Din Rusia », care consemnează la începutul ei următoarele:

« Ordinea domnește la St. Petersburg, și cu multă dreptate ca altă dată rușii pot să-și numească țarul « tătută ». Marele împărat s-a mai desbărat de o mină de tineri luptători pentru desrobirea proletariatului.

Studentul de la Institutul tehnologic Petru Zaporozetz a fost deportat pentru cinci ani încheiați în Siberia Orientală. Prietenii săi: funcționarul de stat Ulianoff, inginer, mecanicienii Krijanovsky și Starkoff, fostul student Zederbaum, studentul de la institutul tehnologic Manjeff, doctorul în medicină Liakhovsky și funcționarul de stat Lepechinsky, toți vor merge să locuiască în aceeași « dulce » țară vreme de trei ani ».

Semnificația notei revistei românești este evidentă: era vorba de informarea cititorilor asupra unei fapte referitoare la mișcarea muncitorească din Rusia, încă înainte de plecarea condamnaților la locul surghiunului. Cele consemnate de revista la care ne referim ne permit unele evocări legate de desfășurarea vieții și activității marelui revoluționar, în anii 80—90 ai secolului trecut.

În decembrie 1887, element protestatar împotriva regimului de asuprire socială și națională al Rusiei țariste, Vladimir Ulianov părăsește Universitatea din Kazan întrucît, scria el rectorului, « în actualele condiții ale vieții universitare nu consider posibilă continuarea studiilor mele la universitate ». Curînd, din ordinul guvernatorului din Kazan el a fost arestat și interzîmțat în același oraș. Era, cum se spune, botezul său revoluționar.

În 1888, Lenin devine membru al unui cerc marxist din Kazan și se dedică studiului lucrărilor lui Marx, Engels, ale lui Plehanov etc. Evitînd o nouă arestare în anul 1889, se mută împreună cu familia sa la Samara (azi orașul Kuibîșev) și, curînd, gazeta locală publică un anunț cu următorul conținut: « *fost student se oferă să dea meditație. E de acord să plece și în provincie* ». Una din marile sale năzuinți era însă terminarea studiilor universitare, eveniment ce are loc în anul 1881.

Sosit la Petersburg în toamna anului 1893, Lenin a desfășurat o activitate intensă în rîndurile proletariatului, menținînd puternice legături cu muncitorii înaintați ai marilor uzine.

După o scurtă perioadă de timp petrecută în Elveția, Franța și Germania el revine la Petersburg și-și asumă conducerea, în toamna anului 1895, a acțiunii care a dus la unificarea tuturor cercurilor marxiste din Petersburg într-o singură organizație politică, « Uniunea de luptă pentru eliberarea clasei muncitoare ».

Pregătînd editarea primului număr al unui ziar muncitoresc social-democratic ilegal, în noaptea de 8 spre 9 decembrie 1895, Lenin și circa 40 de membri ai « Uniunii de luptă » au fost arestați. Timp de 14 luni, între zidurile reci ale închisorii din Petersburg, unde fuseseră închiși numeroși revoluționari din istoria Rusiei, a fost deținut și Lenin. La 13 februarie 1897 i s-a comunicat sentința de deportare în Siberia orientală, pentru o perioadă de trei ani de zile, sub supravegherea directă a poliției.

Este interesant că revista « Mișcarea socială » consemna anunțul citat de noi încă înainte ca Lenin și ceilalți revoluționari să fi ajuns în Siberia, la locul deportării, în cazul lui Lenin satul Șușenskoe, districtul Minunsinsk, gubernia Ienisei.

Cei amintiți în nota publicației corespund în adevăr celor condamnați ca membri ai « Uniunii de luptă pentru eliberarea clasei muncitoare ». Dar să dăm cuvîntul ziarului « *Sînt deportați încă... pentru trei ani: muncitorii Necolai Ivanoff și Vasili Chefgumof, inginerii mecanici Maltșchenko și Bogatirin, bibliotecara Elisabeta Akrinsky, institutoarea Vera Sabielin și studentul Pavel Romanenko* ».



Coperta revistei

DIN RUSIA

Ordinea domnește la St. Petersburg, și cu mai multă dreptate ca altă dată rușii pot să-și numească țara «tătuță». Marele împărat s'a mai desbarat de o mână de tineri luptători pentru desrobirea proletariatului.

Studentul de la Institutul tehnologic Petru Zaporozetz a fost deportat pentru cinci ani încheiați în Siberia Orientală. Prietenii săi: funcționarul de stat Ulianoff, inginer, mecanicianii Krijanovsky și Starkoff, fostul student Zederbaum, studentul de la Institutul tehnologic Manjeff, doctorul în medicină Liakhovsky și funcționarul de stat Lepechinsky, toți vor merge să locuească în aceeași «dulce» țară, vreme de trei ani.

Sunt deportați încă în guvernul Arkhanguelsk, din Rusia de Nord, pentru trei ani: muncitorii Neculai Ivanoff și Vasili Chefgunoff, inginerii mecanici Maltschenko și Bogatirin, bibliotecara Elisabeta Akhrinsky, institutoarea Vera Sabielin și studentul Pavel Romanenko.

În sfârșit, în guvernul Vologoda, este deportat, tot pentru trei ani, studentul de la Institutul tehnologic Malichevsky. Cît privește pe muncitorii Zinovieff, Karamicheff, Jakovleff, Babuchkin și pe studentul de la Institutul tehnologic Mark Schatt, toți aceștia sînt puși sub o supraveghere polițienească cu totul excepțională.

Toate aceste proscriseri nu vor opri propășirea mișcării proletare în Rusia și nici vor întârzia măcar cu o secundă izbînda ideilor înaintate... Dimpotrivă.

Articolul analizat

Plecat la 17 februarie 1897 din Petersburg, Lenin a sosit la Krasnoiarsk în martie 1897 și a așteptat aici să i se decidă locul exact al deportării. Pe parcurs, spre locul de surghiun, cel ce avea să joace un rol imens în istoria Rusiei și a mișcării muncitorești internaționale s-a preocupat intens de stringerea unui bogat material de studiu care-i va servi la elaborarea, în Siberia, a lucrărilor sale.

Plecat cu vaporul împreună cu Krijanovsky (viitorul președinte al Comisiei de electrificare a Rusiei după 1917), Lenin ajunge în satul Șuşenskoe, care se afla la 600 de verste de calea ferată. Aici, învingînd greutățile, departe de evenimentele din Rusia, el și-a păstrat cu vigoare și și-a întărit convingerile marxiste, revoluționare.

În deportare, cel pe care «Mișcarea socială» îl numea «funcționarul de stat Ulianoff», scria cu înfrigurare lucrări de căpătîi pentru cei ce erau adepții teoriei lui Marx, Engels, precum și ai teoriei lui.

Reținînd aceste fapte, care au străbătut o perioadă din anii tinereții lui Lenin (cînd a fost deportat el avea 27 ani), recitești cu emoție notița sobră intitulată «Din Rusia» inserată în paginile revistei «Mișcarea socială», azi îngălbenită de vremuri.

Vom face abstracție în acest articol de orientarea revistei susamintite, întrucît nu acesta constituie subiectul nostru. Dar este evidentă preocuparea revistei pentru informarea cititorilor săi asupra frămîntărilor sociale și politice atît din interiorul țării cît și din străinătate. Recitînd ultimul pasaj al susnumitei notițe putem conclue și solidaritatea cu care erau privite acțiunile revoluționare ce aveau loc în Rusia: «Toate aceste proscriseri nu vor opri propășirea mișcării proletare în Rusia și nici vor întârzia măcar cu o secundă izbînda ideilor înaintate... Dimpotrivă».

Socotim că reamintirea la 100 de ani de la nașterea lui Lenin a faptelor legate de viața sa constituie unul din cele mai frumoase omagii aduse activității sale în mișcarea muncitorească internațională.

Articolul din «Mișcarea socială» îl putem plasa la începutul numeroaselor mențiuni ale presei românești referitoare la viața și activitatea lui V. I. Lenin.

ELISABETA IONIȚĂ

Centenarul nașterii lui Vladimir Ilici Lenin prilejuiește trecerea în revistă a marilor tradiții de luptă revoluționară ale clasei muncitoare, luptă purtată sub conducerea Partidului Comunist Român, care în întreaga sa activitate s-a călăuzit și se călăuzește după concepția materialist-dialectică despre lume și societate.

Acest lucru se poate vedea deosebit de clar și vizitînd Muzeul de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România.

Trecînd din sală în sală, privind pe panouri și în vitrine, descoperim documente care dovedesc convingător faptul că viața și activitatea lui V. I. Lenin, precum și lucrările sale, au fost bine cunoscute în țara noastră.

Una dintre primele știri care a apărut în publicistica socialistă din România în ultimul deceniu al secolului trecut, cuprinzînd referiri ale lui V. I. Lenin despre România, o constituie necrologul «Friederich Engels» din 1895 în care se arăta că: «*Rămăs singur după moartea lui Marx, Engels a continuat să fie sfătuitorul și conducătorul socialiștilor europeni. Lui i se adresau pentru sfaturi și directive, în egală măsură, atît socialiștii germani, a căror forță, cu toate persecuțiile din partea stăpînirii, creștea rapid și neconținut, cît și reprezentanții țărilor înapoiate, de pildă spaniolii, românii, rușii, care trebuiau să-și chibzuiască și să-și măsoare primii lor pași*».

Legăturile existente între mișcarea socialistă din România și mișcarea revoluționară din Rusia, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, au avut ca urmare difuzarea în țara noastră și a unor lucrări ale lui Vladimir Ilici Lenin. Una dintre acestea a fost «Dezvoltarea capitalismului în Rusia», apărută în 1899 la Petersburg. În diferitele sale lucrări, de înaltă ținută științifică, dovedind un larg orizont de cunoaștere și înțelegere a cerințelor dezvoltării societății omenesti, se pot întîlni deseori referiri la evenimentele din România. În 1905, cînd marinarii revoluționari de pe crucișătorul «Potemkin» guvernul român le-a acordat azil politic, V. I. Lenin remarcă: «*Cît privește guvernul român, el a procedat just, ignorînd cererea de a considera pe matrozii răsculați drept delinvenți de drept comun. Ceea ce, de altfel, era și de așteptat de la guvernul unei națiuni care se respectă*».

În anul 1907, cînd în România flacăra revoltei țărănimii din greu asuprită a cuprins aproape întreaga țară, a avut loc la Stuttgart Congresul Internaționalei a II-a la care a participat și Lenin. Delegații mișcării socialiste din România — C. Racovski, N. D. Cocea, Alecu Constantinescu și Andrei Ionescu — au avut prilejul să-l cunoască pe Vladimir Ilici. La Congres, printre problemele discutate a fost și aceea referitoare la cruzimea cu care a fost înăbușită răscoala, în acest sens adoptîndu-se și o rezoluție intitulată: «*Împotriva prigonirilor din România*». Printre cei care au votat-o a fost și V. I. Lenin, asupra căruia făcuse o adîncă impresie această mare ridicare la luptă a țărănimii române. În lucrarea «Caiete despre imperialism», el scria: «*Răscoala țăranilor din România din 1907 (primăvara) a jucat același rol în ceea ce privește îmbunătățirea situației lor ca revoluția din 1905 — 1907 în Rusia*».

La un an după izbucnirea primului război mondial, în septembrie 1915, Partidul social-democrat din România a participat activ la pregătirea și organizarea Conferinței de la Zimmerwald, la care, în fruntea delegației ruse se afla V. I. Lenin. Rezoluția adoptată de conferință, cuprinzînd o serie de principii leniniste, a fost semnată și de reprezentantul P. S. D. din România.

O dovadă de apreciere a activității desfășurate de unii fruntași ai mișcării social-democrate din România o constituie și cartea poștală ilustrată pe care a primit-o C. Dobrogeanu-Gherea în 1910 de la Copenhaga, din partea unui grup de participanți la Congresul Internaționalei a II-a, purtînd următoarea dedicație: «*Bunului tovarăș și excelentului om Dobrogeanu-Gherea salut și frăție din partea Congresului internațional din Copenhaga*». Cartea poștală expusă în muzeu poartă semnăturile lui V. I. Lenin, C. Racovski, Roza Luxemburg, G. Plehanov și ale altor participanți.

Lenin a cunoscut și alți militanți socialiști români, cum rezultă dintr-o serie de mărturii documentare existente în muzeu. O scrisoare din anul 1911 adresată lui I. C. Frimu, secretar al Partidului social-democrat din România, atestă că Lenin îl ruga să intervină în favoarea a doi emigranți revoluționari ruși aflați în România, persecutați de patronul la care lucrau. «*De aceea vă rog, dragă tovarășe, să interveniți în această chestiune, care poate avea drept consecință extră-*

darea tovarășilor noștri. Primiți, vă rog, dragă tovarășe, salutăările mele frățești». Semnează Lenin (VI. Ulianov).

Un eveniment de importanță mondială de care numele lui V. I. Lenin este indisolubil legat, îl constituie victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, moment care a marcat deschiderea unei epoci noi în istoria omenirii. Largul ecou produs în țara noastră de victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie este înfățișat în Muzeu prin numeroase materiale care demonstrează solidaritatea mișcării muncitorești din România, exprimată prin manifestații și demonstrații de masă, precum și prin participarea în mod nemijlocit a unui mare număr de voluntari la luptele pentru apărarea Puterii Sovietice. Este semnificativ faptul că în acea perioadă mulți români l-au cunoscut pe V. I. Lenin. Amintesc pe Mihai Gheorghiu-Bujor, Alexandru Dobrogeanu-Gherea sau I. Dic-Dicescu, care au lăsat bogate amintiri despre întâlnirile și discuțiile lor cu Lenin.

Anii 1918—1920, marcați de o creștere impetuoasă a avântului și combativității revoluționare, s-au caracterizat și printr-un proces profund și rapid de radicalizare în cadrul mișcării muncitorești din țara noastră. Operele lui V. I. Lenin, editate în această perioadă, au jucat un rol important în procesul de clarificare politică-ideologică a socialiștilor asupra necesității transformării partidului socialist în partid comunist și aflarea sa la Internaționala a III-a. Manifestul lansat și principiile adoptate la primul Congres al Internaționalei a III-a, au fost difuzate în publicații ale mișcării socialiste din țara noastră. Astfel a fost și broșura « Internaționala Comunistă », prefațată de Lenin, care a fost editată în 1920 în București de către Partidul Socialist.

La 1 iulie 1920 a apărut primul număr al revistei « Lupta de clasă », organ teoretic al partidului socialist și mai tirziu al P. C. R. În acest număr s-a publicat paragraful 2, capitolul V, din lucrarea lui V. I. Lenin « Statul și revoluția » sub titlul: « Trecerea de la capitalism la comunism ». Tot aceeași revistă (nr. 6, septembrie 1920) — cuprinde o parte din raportul prezentat de V. I. Lenin la al VIII-lea Congres al Partidului Comunist Rus (bolșevic), publicat sub titlul: « Bolșevicii-comuniști și clasa țărănească de mijloc ». Alte lucrări ale lui Lenin traduse în limba română în acei ani: « Menirea tineretului comunist », broșură cuprinzând discursul lui rostit la al III-lea Congres al U. T. C. din Rusia; « Democrația burgheză și dictatura proletară », publicată în 1920 de Cercul de Editură Socialistă din București; « Eroii Internaționalei de la Berna », apărută în 1920; « Problemele Puterii Sovietelor » în aceeași editură; « Boala copilăriei comunismului » cu o introducere de Ion Pas și altele altele.

« Crearea partidului comunist pe baza ideilor înaintate ale marxism-leninismului, ca detașament de avangardă al clasei muncitoare, a reprezentat o etapă superioară în mișcarea revoluționară și democratică din România » — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu la a 45-a aniversare a creării Partidului Comunist Român.

Una din preocupările permanente ale P. C. R. a fost cristalizarea liniei generale politice, a tacticii și strategiei sale, avînd permanent în atenție necesitatea aplicării în viață a învățăturii leniniste. În această direcție, cu toate condițiile deosebit de grele ale ilegalității, s-a continuat activitatea de tipărire și răspindire a operelor clasice ale marxism-leninismului. Sub aspect legal sau ilegal, adesea cu coperți false, conspirative, au fost tipărite sau șapirografiate sute și sute de exemplare din operele lui V. I. Lenin.

În ianuarie 1924, moartea lui Vladimir Ilici a îndurerat întreaga omenire muncitoare. Pe prima pagină a ziarului « Socialismul » — organ al P. C. R. — din 27 ianuarie 1924, articolele semnate de D. Fabian, Al. Dobrogeanu-Gherea — militanți care l-au cunoscut pe Lenin — sînt unite sub titlul: « Tovarășul Lenin a murit. Dar Revoluția Proletară înaintază ».

Amintirea lui Lenin a rămas vie, a fost permanent prezentă, călăuzind lupta proletariatului. Lucrările lui au continuat să apară în diferite publicații. În revista « Cultura proletară », publicație legală a P. C. R., apar: « Una din problemele fundamentale ale revoluției » în 1926, « Viața și opera lui Lenin » — în 1927 și numeroase altele. Lucrări ca: « Imperialismul, stadiul cel mai înalt al capitalismului », « Ce-i de făcut? », « Un pas înainte, doi pași înapoi », « Statul și Revoluția » etc., au circulat printre deținuții comuniști și antifasciști din diferite închisori și mai ales la Doftana.

După 23 August 1944, în cei 25 de ani ai puterii populare, Partidul Comunist Român s-a preocupat în mod permanent de traducerea, editarea și răspindirea în țara noastră a bogatei opere teoretice a lui Vladimir Ilici Lenin, a acordat și acordă o mare atenție studierii învățăturii marxist-leniniste de către membrii de partid, de către masele largi populare.

Așa cum se poate vedea și din exponatele existente în Muzeul de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România, învățătura marxist-leninistă a fost permanent un far călăuzitor al întregii activități a Partidului Comunist Român în opera de construire a societății socialiste în țara noastră. De la Eliberare, în România au fost tipărite 169 de titluri din lucrările lui V. I. Lenin într-un tiraj de 6.400.000 exemplare, din 1960 începînd editarea operelor complete în 55 de volume.

CORIOLAN PETRANU

ȘI

ARTA POPULARĂ

DIN

TRANSILVANIA

GEORGE MANEA



Activitatea lui Coriolan Petranu — personalitate marcantă a vieții științifice din Transilvania dintre cele două războaie mondiale — nu a constituit, până în prezent, obiectul unei analize, deși roadele muncii sale îl recomandau ca un deschizător de drumuri în domenii foarte diferite.

În rindurile ce urmează, ne vom opri asupra aportului său în domeniul cercetării artei populare din Transilvania.

Coriolan Petranu s-a născut în anul 1893, în comuna Șiria din județul Arad. Tatăl său, Ioan Petranu, a fost profesor la preparandia greco-ortodoxă română din Arad. După terminarea liceului din Arad, Coriolan Petranu a studiat istoria artelor și estetica, mai întâi la Universitatea din Berlin (1912—1913), apoi la Universitatea din Viena (1913—1916). În anul 1917 a obținut titlul de doctor în istoria artelor, cu lucrarea « Problema conținutului și istoria artelor », susținută la Viena cu profesorul Iosef Strzygowski. A fost numit, în anul următor, funcționar de specialitate la Muzeul de belle-arte din Budapesta. După unirea Transilvaniei cu România, a devenit în 1919 conferențiar de istoria artelor la Universitatea din Cluj. Aici a depus o muncă susținută, organizând primul seminar de istoria artelor al Universității clujene. Timp de doi ani, în perioada 22 ianuarie 1920 — 1 aprilie 1922, a fost inspector general al muzeelor din Transilvania, numit în această calitate de Consiliul Dirigent¹. În anul 1928 este profesor titular de istoria artelor la Universitatea din Cluj. A continuat să dețină această catedră, de la care a reușit să însușească dragostea pentru frumos și pentru arta noastră națională zecilor de promoții de studenți, până la sfârșitul vieții sale, în anul 1945.

¹ Arhiva familiei Coriolan Petranu, Arad, Memoriu de titluri și lucrări, Arad, 1924, p. 13—14.

Arta populară a constituit pentru Coriolan Petranu o pasiune ce se încadra în totalitatea preocupărilor sale de istoria artei românești. În scrierile sale menționa, nu o dată, necesitatea studierii artei populare românești. Astfel, în articolul «Discuții asupra sintezei artei ardelenene», Coriolan Petranu sublinia că «*într-un studiu asupra artei ardelenene este o lacună a nu trata de loc arta țărănească*»². Într-un alt studiu, intitulat «Rolul istoricului de artă român în Transilvania», referindu-se la publicațiile românești de artă, el arăta că acestea, cu tot numărul lor redus, își au importanța lor pentru iubitorii artei românești transilvănene. «*Ele — scria Coriolan Petranu — au deșteptat în sinul publicului nostru cititor interesul pentru problemele de artă, au scos în evidență bogăția artei noastre populare, au luat notă de monumentele noastre religioase și de artiștii români și au preparat terenul pentru istoria artelor ca știință*»³.

Coriolan Petranu lansa adevărate apeluri, în vederea salvării și conservării monumentelor de valoare artistică incontestabilă ale poporului nostru. «*Nu se poate deajuns accentua datoria intelectualului — scria Petranu — de a impune un respect mai mare față de aceste comori de artă ... a ajuta conservarea lor pe cât e posibil și mai ales publicarea lor însoțită de fotografii, planșe arhitectonice, inscripții*»⁴. El însuși a căutat să salveze unele valori de cultură populară. În acest sens este demnă de menționat înființarea la Arad a unui muzeu etnografic, inițiativă luată de el pe cînd era inspector al muzeelor din Transilvania. (Un gând asemănător a fost realizarea, la Arad, a unui «muzeu al vinului», care să cuprindă instalații tehnice țărănești de prelucrare a vinului din zona podgoriei arădene. Din păcate, acest interesant gând nu a prins viață)⁵.

Consultat de către conducerea Palatului Cultural din Arad asupra unui monument de artă populară reprezentativ pentru județul Arad, Coriolan Petranu a cercetat în vara anului 1925 toate bisericile de lemn existente în acest județ. Călătoria de studiu efectuată a avut rezultate însemnate. Concluziile și întreaga muncă de cercetare au fost cuprinse în monografia «Bisericile de lemn din județul Arad», primul studiu de acest gen pentru Transilvania⁶.

Lucrarea a fost apreciată de N. Iorga, care sublinia că «... e cu atît mai merituosă, cu cît asemenea înjghebări (bisericile de lemn, n. n.) ard ori se dărimă». Marele istoric arăta că «astfel de studii ar trebui făcute și pentru alte regiuni»⁷. Despre același studiu fostul său profesor, Iosef Strzygowski, menționa lapidar: «*Eu mă bucur pentru concluzia în legătură cu bisericile de lemn și sint de aceeași părere*»⁸. În aceeași ordine de preocupări, Coriolan Petranu a publicat în anul 1931 studiul «Monumente istorice ale județului Bihor. Bisericile de lemn»⁹.

A urmat apoi studierea sistematică, în mai multe etape, a bisericilor de lemn din întreaga Transilvanie. Această activitate a fost încoronată de un studiu de sinteză, «Bisericile de lemn ale românilor ardeleni»¹⁰. Lucrarea a trezit un viu interes în rînd specialiștilor străini, ca H. Focillon (Paris), Kenneth Conant (Cambridge-Mass), J. Alazard (Alger), P. Clemen (Bonn) etc. În legătură cu ea, Henri Focillon nota următoarele: «*Aceste biserici de lemn din Ardeal sînt fermecătoare și venerabile și ele ne spun mult. În bogata serie de edificii de același gen și din aceeași materie, ele prezintă multe trăsături originale, pe care, din fericire, le-ați pus în lumină*»¹¹.

Aprecieri elogiase obține și studiul «Influentele artei populare a românilor»¹². Esteticianul francez Charles Lalo, de la Sorbona, într-o scrisoare a sa către Petranu, evidenția că această ultimă lucrare reprezintă «un punct aproape nou» în privința înținerii țăranilor români asupra artelor populare și culte ale populațiilor cu care au venit în contact. Tot Charles Lalo aprecia, în aceeași scrisoare, că studiul «se sprijină pe fapte numeroase și precise ale folclorului balcanic, pe care autorul le cunoaște bine»¹³. Pe de altă parte, Paolo d'Ancona, profesor la Universitatea din Milano, își însușește punctul de vedere cu care operează Coriolan Petranu în această lucrare, considerîndu-l deosebit de interesant și util pentru cercetătorii realităților artei populare italiene¹⁴.

În lucrările sale asupra arhitecturii populare în lemn din Transilvania, Coriolan Petranu a combătut teze ale unor cercetători străini, care considerau arhitectura românească o consecință a influențelor străine. El combate, cu probe convingătoare, teza lui H. Phleps, profesor la Școala superioară politehnică din Danzig, care susținea că arhitectura din Munții Apuseni este influențată de arhitectura gepidă. Totodată nu este de acord nici cu O. Szöny și I. Balogh¹⁵.

² Coriolan Petranu, *Discuții asupra sintezei artei ardelenene*, în revista «Gînd românesc», nr. 2, Cluj, 1935, p. 6.

³ Coriolan Petranu, *Rolul istoricului de artă român în Transilvania*, București, 1924, p. 4.

⁴ Coriolan Petranu, *Monumente istorice ale județului Bihor. Bisericile de lemn*, Sibiu, 1931, p. 6.

⁵ Arad! Közlöny, Arad, 26 septembrie 1928.

⁶ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, 1927, p. 1.

⁷ Arhiva familiei Coriolan Petranu, Arad, Memoriu asupra activității științifice și culturale desfășurate între anii 1925–1928, f. n.

⁸ Ibidem.

⁹ Coriolan Petranu, *Monumente istorice ale județului Bihor. Bisericile de lemn*, Sibiu, 1931.

¹⁰ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn ale românilor ardeleni*, Sibiu, 1934.

¹¹ Arhiva familiei Coriolan Petranu, Arad, Scrisoarea lui H. Focillon din 2 noiembrie 1934, f. n.

¹² Coriolan Petranu, *Influentele de artă populare des roumaines*, București, 1936.

¹³ Arhiva familiei Coriolan Petranu, Arad, Scrisoarea lui Charles Lalo din 3 decembrie 1936, f. n.

¹⁴ Arhiva familiei Coriolan Petranu, Arad, Scrisoarea lui Paolo d'Ancona din 6 octombrie 1936, f. n.

¹⁵ Coriolan Petranu, *Noi cercetări și aprecieri asupra arhitecturii în lemn din Ardeal*, București, 1936 și *Nouvelles discussions sur l'architecture de bois de la Transylvanie*, București, 1939.

Într-o lucrare scrisă în limba germană, «Poziția Transilvaniei în istoria artei bizantine», Petranu încearcă o încadrare, într-un spațiu mai larg, a bisericilor de lemn din Transilvania. În legătură cu această lucrare, profesorul de la Universitatea din Würzburg, Edmund Weigand, observă că «... bisericile (românești din Transilvania, n.n.) reprezintă pe de o parte stilul romano-bizantin, pe de altă parte unul pătruns de elemente bisericești apusene, în timp ce pictura bisericească și produsele meșteșugărești artistice urmează, în general, o tradiție răsăriteană. Influența bizantină s-a transmis, în mod natural, în primul rând prin intermediul Moldovei și Munteniei»¹⁶.

O sinteză de amploare este «Arta românilor din Transilvania», care reprezintă o privire generală și completă asupra tuturor aspectelor artei, de la cea anonimă a țăranilor, până la arta cultă. Această carte, a cărei principală calitate a fost aceea de a demonstra frecvența și soliditatea raporturilor culturale, în toate timpurile, între românii de dincoace și cei de dincolo de Carpați, constituie concretizarea principiului metodologic al lui Coriolan Petranu, de tratare împreună a artei populare și culte românești, a sesizării legăturii lor, a continuării, pe alt plan, de către arta cultă, a spiritului din arta populară. Un accent deosebit este acordat de autor capitolelor referitoare la arta populară a transilvănenilor. Sunt tratate în special teme ca: mobilierul, casa, ceramica, portul, țesăturile, broderiile și releele valorilor artistice înmagazinate în bisericile de lemn, reprezentante ilustre ale genului popular românesc. Din felul cum sunt construite aceste biserici, din unitatea lor stilistică pe tot cuprinsul Transilvaniei, Coriolan Petranu desprinde originalitatea acestei arhitecturi. Chiar unele elemente arhitecturale împrumutate, țăranul român — după cum afirmă autorul — le-a transformat, conform sensibilității sale, înobilându-le¹⁷.

Volumul se caracterizează printr-o extrem de bogată documentare critică și printr-un remarcabil simț de sinteză. El este consemnarea succintă și fidelă a rezultatelor la care s-a ajuns în acest moment în cercetarea științifică a artei transilvănene. George Oprescu remarca, în anul 1938, că «... profesorul Coriolan Petranu este unul din cercetătorii noștri cei mai bine informați, pentru tot ce privește istoria artei românești. Pentru anume subiecte, cum ar fi, de pildă, arhitectura lemnului la noi, contribuția sa a modificat cu totul rezultatele de până acum și a proiectat o lumină neașteptată asupra acestei forme de artă, în deosebi importantă pentru regiunile noastre nordice»¹⁸.

Cuvinte calde la adresa lucrării sunt rostite și de specialiști străini. Bunăoară, profesorul de istoria artei de la Universitatea din Alger, Jean Alazard, în legătură cu acest volum declară: «Eu cred că ați stabilit cu adevărat, într-un mod definitiv și absolut, personalitatea operelor de artă românească din Transilvania... Ați demonstrat că românii din Transilvania au jucat rolul de intermediari între artiștii Bizanțului și artiștii apusului; aceasta dovedește bine originalitatea lor, puternică, de un farmec foarte personal»¹⁹. În încheiere, Jean Alazard sublinia: «Ați făcut un mare serviciu studiului problemelor artistice din această țară, unde se confruntă tradiții diverse, demonstrându-ne că tradiția românească a afirmat pretutindeni vitalitatea și originalitatea sa»²⁰.

Prezența lui Coriolan Petranu în viața științifică poate fi reliefată și prin participarea la congrese internaționale. Acestea au constituit prilejuri, pe care el le-a folosit pentru a face cunoscută în lumea științifică internațională, originalitatea patrimoniului artistic popular al Transilvaniei. Astfel la cel de-al XIII-lea congres internațional de istoria artei din Stockholm (1933) a susținut comunicarea «Noi cercetări și aprecieri asupra arhitecturii în lemn din Transilvania». La al VII-lea Congres internațional al științelor istorice din Varșovia (1933) a expus comunicarea «Contribuția celor trei națiuni din Transilvania la formarea caracterului său artistic»; în cadrul celui de al IV-lea Congres de studii bizantine din Sofia (1934), a prezentat comunicarea «Poziția Transilvaniei în istoria artei bizantine», iar la al XIV-lea Congres internațional de istoria artei din Berna (1936) a ținut comunicarea «Noțiune și cercetare a artei naționale»²¹.

Activitatea științifică a lui Coriolan Petranu a fost încoronată de acordarea titlului de membru corespondent al Academiei din München și de membru în Comitetul Permanent al Congresului de istoria artei.

Din punct de vedere metodologic, Coriolan Petranu a căutat să-și susțină tezele cu ajutorul unui larg aparat științific, aducând în sprijinul său argumente de ordin lingvistic și istoric²².

Variatatea surselor de informare ale lui Coriolan Petranu este o dovadă în plus a seriozității preocupărilor sale legate de arta populară transilvăneană. Prin studiile sale de artă populară, el a fost un adevărat deschizător de drumuri în acest domeniu, fapt ce se adaugă la multiplele sale merite în fața posterității.

¹⁶ Byzantinologische Zeitschrift, XXXVI, Leipzig-Berlin, 1936, p. 514.

¹⁷ Coriolan Petranu, *Arta românilor din Transilvania*, București, 1938.

¹⁸ George Oprescu, *Coriolan Petranu: L'Art roumain de Transylvanie*, recenzie din revista «Viața Românească», an XXX, nr. 7, Iași, iulie 1938.

¹⁹ Arhiva familiei Coriolan Petranu, Arad, Scrisoarea lui Jean Alazard, din 20 noiembrie 1938, f. n.

²⁰ Ibidem.

²¹ În același sens poate fi amintită și colaborarea sa la reviste străine ca: Parnasus (New-York), Zeitschrift für Kunstgeschichte (Berlin), Prager Presse (Praga), Südostdeutsche Forschungen (München), Kyrios (Königsberg), Die neue Pallas (Geneva) etc.

²² Arhiva familiei Coriolan Petranu, Arad, Scrisoarea lui Sextil Pușcariu, nedată, f. n.

ISTORICUL DONAȚIEI „VIRGIL CIOFLEC”

ALEXANDRA RUS

De numele reputatului critic și colecționar Virgil Cioflec se leagă unul dintre cele mai însemnate acte de cultură pentru Clujul primelor decenii ale secolului nostru: fondarea primei colecții de artă plastică românească, accesibilă publicului, prin donarea remarcabilei sale colecții tinerei universități clujene. Actul acesta întregeste fericit fizionomia colecționarului V. Cioflec, care acordind toată prețuirea valorilor consacrate, a reușit să deslusească, în pictura românească contemporană lui, talentele autentice, sprijinindu-le nu o dată în articolele sale de critică plastică.

Dorința sa mai veche, de a întemeia un așezământ de folos obștesc în care tablourile adunate cu grijă și dragoste să fie puse la dispoziția unui număr cât mai mare de iubitori de frumos, se concretizează abia în urma deselor discuții, purtate în cursul lunii mai 1929, cu prietenul său Sextil Pușcariu. Acesta îl îndeamnă să îmbogățească patrimoniul Universității clujene nou înființate: « *La Cluj este un puternic centru de cultură românească. Nicăieri mai mult ca acolo minunatele pinze ale lui Grigorescu și Luchian n-ar putea găsi admiratori mai sinceri* »¹.

Astfel se născu planul pentru așa numita, inițial, « *Fondația V. Cioflec* ». Cele convenite între donator și Sextil Pușcariu au fost încredințate profesorului Emil Racoviță, cu însărcinarea de a le comunica rectoratului Universității și senatului universitar, care, în ședința din 10 iunie 1929, primește cu bucurie propunerea colecționarului V. Cioflec². La 1 noiembrie 1929, o comisie compusă din C. Ressu, J. A. Steriadi și N. Tonitza au evaluat colecția de 31 opere ale lui N. Grigorescu, 19 ale lui Luchian și 22 opere diverse la suma de 7 546 000 lei. Universitatea putea și era dispusă să depună o sumă de 3 milioane de lei pe numele donatorului³.

V. Cioflec precizează însă intențiile sale în scrisoarea din 17 iunie 1930, adresată profesorului Sextil Pușcariu: « *Simt o mare mulțumire că împrejurările îmi îngăduie să-mi împlinesc o nestrămutată dorință de a dona colecția mea de tablouri ale pictorilor Grigorescu și Luchian. Dorința mea este ca aceste pinze să facă podoaba a două săli. O singură condiție. Venitul la fondul de 3 000 000 de lei, echivalentul evaluării colecției, pe care Universitatea este dispusă să-l depună pe numele meu, cu dreptul de uzufruct cât timp voi trăi, să servească la noi achiziții, pentru completarea și îmbogățirea acestei prime colecții, ca treptat, numărul restrins de pinze azi, cu vremea să devină pinacotecă. Voiesc ca din venitul fondului Virgil Cioflec, cât timp trăiesc aceste pinze să fie cumpărate de mine. După încetarea mea din viață aceeași întrebuintare se va da acestui fond, adică venitul celor 3 000 000 va folosi aceluiași scop. Se vor cumpăra lucrări importante ale pictorilor și sculptorilor români, consacrați de talentul și propria lor celebritate artistică, nu de la începători...* »⁴.

Această scrisoare a fost transformată în însuși actul de fundație din 2 noiembrie 1929⁵.

În urma strădaniilor unor eminenți oameni de cultură, ca E. Racoviță, E. Hațieganu, S. Pușcariu, care au făcut active demersuri pe lângă guvern, se obține autorizația de înființare a primei colecții de artă plastică românească în Cluj, purtând numele donatorului « *V. Cioflec* » și se redactează actul de donație-acceptare în 20 iunie 1930. Tot colecției « *V. Cioflec* » i s-au anexat și darurile făcute Institutului de Studii Clasice și Universității clujene de către Anastase Simu, cuprinzând 8 tablouri și desene, donația Ministerului Cultelor și Învățământului, de 3 tablouri și donația, constând dintr-un tablou, din partea Ministerului de Interne⁶.

Colecția astfel alcătuită (avea în total 125 de picturi și desene; 2 stampe și 3 sculpturi) a fost adăpostită în edificiul Institutului de Studii Clasice al Universității (azi strada Emil Isac nr. 2), unde i s-au destinat două săli mai mici și una mai mare. Materialul a fost instalat și panotat de donator și de directorul Institutului de Studii Clasice, E. Panaiteșcu; în prima sală opera lui N. Grigorescu, în a doua lucrările lui Șt. Luchian, iar în cea de a treia celelalte lucrări. La 31 octombrie 1933 colecția este catalogată pentru prima oară de prof. dr. V. Vătășianu. În prefața catalogului, prof. dr. V. Vătășianu sublinia importanța deosebită a colecției V. Cioflec: « *Menirea pinacotecii V. Cioflec este să fie și în domeniul artelor plastice un educator al marelui public și un dascăl și sfătuitor al tinerei generații artistice, năzuind ca prin achiziții noi să țină pas cu arta modernă* »⁷.

În 1948, anul morții lui V. Cioflec, patrimoniul colecției se ridică la 325 lucrări cărora li se adaugă bustul colecționarului, donat de văduva acestuia.

Colecția astfel îmbogățită își continuă și își sporește importanța pentru viața culturală și artistică a Clujului prin trecerea ei în patrimoniul Muzeului de artă din Cluj, în 1951, formînd nucleul de bază al actualei galerii de artă românească a muzeului.

¹ Corespondență în probleme administrative, Fondația V. Cioflec, dosar 1929/30.15.5. (Copie în arhiva Muzeului).

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Corespondența privind procesul de învățămînt, dosar 1929/30.2.P. (Copie în arhiva Muzeului).

⁶ Corespondență în probleme administrative, Fondația V. Cioflec, dosar 1929/30. 15. 5 (Copie în arhiva Muzeului).

⁷ V. Vătășianu, *Pinacoteca V. Cioflec*, catalog, Cluj, 1933.

CONSIDERAȚII ASUPRA ADEZIVILOR MODERNI INTERESANȚI ÎN LUCRĂRILE DE RESTAURARE

Ing. M. MIHALCU

„...la tendance actuelle est de choisir
l'adhésif parmi les résines synthétiques
modernes...”

H. S. Plenderleith (31)

1. Aplicați între două piese, confecționate din materiale diferite sau identice, după ce s-au întărit, adezivii rezistă încercărilor ulterioare de a le separa, formînd o îmbinare rezistentă între cele două suprafețe care se unesc. Ei sînt foarte mult folosiți în lucrările de restaurare executate în laboratoarele muzeelor.

Prin utilizarea adezivilor sînt urmărite mai multe scopuri:

— întregirea unei piese muzeale (din bucăți proprii sau din completări confecționate din alte materiale);

— consolidări, prin aplicarea unui material cu rezistență mecanică remarcabilă pe cel cu o rezistență slăbită al obiectului de artă;

— reparația unor rupturi sau perforări datorite unor accidente;

— completarea unui singur fragment din piesa muzeală, fragment care s-a pierdut, s-a distrus sau trebuie înlocuit dintr-un motiv oarecare;

— crearea posibilității de transfer, de pe un suport pe altul, a unei picturi murale sau a unui strat pictural aflat pe un suport compromis etc.

Folosirea unui adeziv este, în destul de multe cazuri întâlnite în restaurare, numai una dintre soluțiile accesibile. Se întîlnesc, însă, destul de multe ocazii în care ea reprezintă soluția unică. Astfel, la obiectele de sticlă, întregirea prin sudare (topire locală) trebuie evitată deoarece conduce la o serie de neajunsuri deosebit de primejdioase (vitrifierii, opacizări, tensiuni remanente periculoase, sau chiar dezintegrări).

Un alt exemplu în acest sens îl constituie cazul unor materiale metalice subțiri. Și aici nu se recomandă a se efectua suduri din motive similare (deformații, tensiuni, oxidări, formare de patine defectuoase etc.).

Tot în acest sens poate fi citat un caz la broderiile executate cu fire metalice simple sau înfășurate pe un fir de mătase. În acest caz, pentru a le întări, ele trebuie fixate pe o țesătură fină, foarte rezistentă. Operația trebuie executată, însă, cu un adeziv care nu se resimte la umiditate și microorganisme și care, atunci cînd este necesar, să poată fi îndepărtat ușor, fără a se deteriora cromatica piesei. Se recomandă, în acest caz, folosirea acetatului de polivinil¹.

În toate aceste cazuri prezentate succint, folosirea unui adeziv, competent ales și aplicat, este nu numai justificată, ci chiar recomandată din punctul de vedere al oportunității, eficaci-

¹ A. P. V. solvit într-un amestec de toluen (95 p) și acetonă (5 p) (31). Alți cercetători (33) recomandă o emulsie de A. P. V. (caprat de polivinil 85/15 sau 75/25) în alcool. Trebuie relevat faptul că asemenea tehnici de întărire mecanică, a unor piese mult subrezite în timp, se folosesc nu numai la obiectele textile, ci și la alte materiale (ex. picturile aborigenilor australieni efectuate pe coaja arborelui Eucalyptus teodrodonta (35). În acest caz s-a folosit o soluție de metacrilat de polibutil).

tății și economicității. Aspectul general al obiectului — lucru deosebit de interesant pentru muzeograf și pentru omul de știință — rămâne cel autentic.

Deși sînt mult solicitați în munca laboratorului de muzeu, adezivii au rămas totuși o cenusăreasă în publicațiile specialității tehnice respective. Există prea puține lucrări care să se ocupe de problema adezivilor folosiți în restaurarea obiectelor de artă. Cu toate că în unele lucrări se menționează folosirea unui adeziv, modul în care este prezentată lucrarea lasă totdeauna impresia că, fie se lucrează empiric, fie, acolo unde pe piață sînt oferite multe și felurite categorii din aceste materiale, restauratorul se bazează prea mult pe prospectul fabricantului și se gîndește prea puțin la caracteristicile materialului și la excluderea riscului apariției unor degradări cauzate de componenții rețetei adezivului.

La noi în țară, apreciem că este necesar, însă, ca lucrătorul din laboratorul de muzeu să poată alege competent un adeziv sau, astfel cum se întîmplă adesea, să poată să compună o rețetă adaptată și corespunzătoare necesităților. Dacă un adeziv și tehnologia aplicării lui nu sînt bine alese, sau dacă materialele folosite nu sînt compatibile, unicatul de neînlocuit care este piesa muzeală poate fi compromis mai mult sau mai puțin.

În cele ce urmează se încearcă să se ordoneze anumite idei de bază interesante, la acest capitol, în munca de restaurare a obiectelor de artă.

2. Încercările de a se stabili o clasificare cit mai rațională și mai cuprinzătoare a adezivilor au întîmpinat și mai întîmpină dificultăți serioase.

De abia prin 1954 (6) s-a înregistrat prima încercare de standardizare în această direcție, luîndu-se drept criterii:

- compoziția lor și
- temperatura de prelucrare.

În ceea ce privește compoziția, adezivii erau împărțiți după consistență (lichizi, chituri plastice și solizi) și după felul solubilității adezivului.

În ceea ce privește temperatura de prelucrare, se recunoșteau adezivi « reci » și adezivi « calzi ».

Ulterior au existat alte clasificări în care fie erau împărțiți adezivii după modul în care se întăreau (cu sau fără reacție chimică) (10), fie după funcționalitate (de aderență și de contact) (11), fie după criterii mai complexe (compoziție, forma aplicării, temperatura de prelucrare, comportarea termică, tensiunea superficială critică și modul de utilizare) (5).

Trebuie remarcat faptul că, pe măsură ce tehnica avansează, complexitatea gamei adezivilor crește. În același timp, prin faptul că definirea lor devine mai precisă, s-a creat posibilitatea ca ci să fie clasificați mai rațional.

3. Actualmente, majoritatea covîrșitoare a adezivilor au ca materiale de bază polimeri organici cu moleculă mare. Acești polimeri înalți pot fi împărțiți în *plastomeri* (deformare plastică), *elastomeri* (deformare elastică) și *duromeri* (rigizi) (5), (8), (13).

Proprietățile inițiale ale materiei prime folosite la un adeziv sînt modificate, corespunzător necesităților, prin adăugarea unui agent de reticulare, prin acțiunea căldurii sau prin filerizare.

Astfel, în laboratorul muzeal se poate folosi, în unele cazuri, o soluție de cauciuc natural în benzină sau alt solvent organic. Materia primă este un plastomer cu cunoscutele sale proprietăți. Prin adăugarea unor agenți de vulcanizare (aditivi de reticulare) și ridicarea temporară — în regim controlat — a temperaturii, plastomerul este trecut într-un elastomer cu proprietăți remarcabile pentru cazuri mai numeroase și mai complexe. Se obține astfel, în final, elastomerul care, în această formă, nu putea constitui o bază pentru o rețetă de adeziv deoarece, tridimensional fiind, nu putea fi solvit, trecut în stare dispersată sau topit.

Cazuri oarecum similare cu cel din exemplul citat îl oferă și policlorbutadiena, polimerii butadien-metol-acrilici, perbutadienstirenici ș. a.

Duromerii (rășini fenolice, rezol-fenolice etc) nu se pot dizolva, dispersa sau topi fără a se descompune. În forma în care sînt introduși în rețeta unui adeziv, ei sînt niște pseudopolimeri (plasto-duromeri) (5) cu un pronunțat caracter de plasto-duromeri. Și ei, cu ajutorul unor promotori de reticulare (aditivi) sau prin căldură, sînt trecuți în duromeri.

Succint, în cele trei clase de materii prime folosite ca bază în rețetele de aditivi sintetici moderni intră:

- la *plastomeri*: compuși vinilici (acetat, alcooli, propinat acetali și metil-eteri de polivinil, policlorură de vinil, polivinil-butirulul ș. a.) poli-acilații și metacilații, polistirenul, poli-amidele, poliizobutilena, diverși compuși celulozici, diferite bitumuri, rășini cumaronice, cauciucuri etc;

- la *plasto-duromeri*: rășinile epoxidice, furanice, urea și melamin — formaldehidice, amino și fenoplastele, rășinile siliconice, furanice etc;

- la *plasto-elastomeri*: cauciucul natural și silionic, copolimeri butadien-acril-nitrilici, izobutilen-izopren, butadien-stirenici etc.

Adezivii moderni nu sînt compuși aproape niciodată dintr-un singur component. Așa numiții întăritori asigură realizarea unor polimerizări, acceleratorii măresc viteza acestor reacții, întîrziatorii o diminuează, conservanții diminuează la maximum pericolul atacului bacterian ș. a. m. d.

O altă clasă de componenți de rețetă sînt materiile auxiliare — care micșorează viscozitatea adezivului în timpul lucrului (solvenții), rigiditatea filmului adeziv după întărire (plastificanții) — au funcții de agenți de reticulare (monomerii), îmbunătățesc sau diminuează rezistența mecanică (filerele) etc.

Fiecare ingredient își are funcția sa bine precizată în rețeta adezivului. Citeva exemple vor ilustra această remarcă.

La dextrinele albe, adăugarea unei cantități de hidroxid de sodiu are drept scop neutralizarea excesului de acid clorhidric folosit la prepararea acestui tip de dextrină. Tot astfel, alegerea cantității de apă, respectiv a concentrației și viscozității unui anumit adeziv, are o importanță deosebită. Astfel, tot în cazul dextrinelor cele numite galbene sînt introduse în lucru în soluții mai concentrate (50—60%) în timp ce acelea din așa numita gamă engleză sînt folosite în soluții mai diluate (20—35%). Deosebirea se înregistrează și în privința modului de lipire. La lipirile efectuate manual se folosesc totdeauna concentrații mai mici decît la cele efectuate mecanic.

Un exemplu similar în ceea ce privește importanța cantității dintr-un ingredient adăugată într-o rețetă îl furnizează hidroxidul de sodiu sau tetraboratul de sodiu, adăugați în adezivi pe bază de dextrină. Introduși în cantități corespunzătoare, se realizează viscozitățile urmărite. Dacă se măresc prea mult cantitățile introduse, se poate realiza efectul exact contrariu.

În același timp, pentru cazul lemnului și hîrtiei, pH-uri mai mari de 7 aduc riscul de a apare hidrolize dăunătoare materialelor din care este confecționată piesa muzeală.

Solvenții cei mai folosiți sînt: apa, hidrocarburile aromatice (benzen, toluen, xilen), esterii (acetat metilic, etilic sau butilic), cetonele (cetona, M.E.C., metil-izobutil-cetona), unele hidrocarburi clorurate (tricloretilena, clorura de metil, perclorura de etilen), alcoolii (metilic, etilic, butiric) diferite benzine etc.

Introducerea unor *plastifianți* conferă adezivului, după întărire, o diminuare a rigidității, lucru remarcabil în deosebi la restaurarea monumentelor mari sau a pieselor la care apar solicitări mecanice accidentale de amploare variabilă.

În cazul rețetelor pe bază de polimeri înalți ei sînt: tri-crezil-fosfatul, dietil-fosfatul, dietil și dimetil-ftalatul, diferiți poliadiapați ș.a. În rețetele pe bază de materiale în compoziția cărora intră proteinele (cleiuri animale, de cazeină etc.), se folosesc drept plastifianți glicerina, unele zaharuri, Agar-Agar-ul etc.

Diferiți monomeri (stiren, esterul metilmetacrilic, ftalatul de dialil ș.a.) sînt introduși adesea ca *agenți de reticulare*.

În același scop, în alte cazuri — cum ar fi cel al adezivilor în care polimerul de bază provine din derivați organici, diclorurați și polisulfuri alcaline — se introduc agenți de reticulare anorganici (bioxid de plumb).

În unele rețete se introduc și așa numiți *agenți de întărire* (etilen-diamină, hexametilen-diamină, benzildimetilamină etc.). Numărul și aranjamentul grupărilor funcționale ale acestor substanțe sînt factori de care depinde întărirea adezivului, rezistența peliculei formate sau modul în care un anumit adeziv corespunde sau nu corespunde atunci cînd este folosit la îmbinarea unor piese confecționate dintr-un material sau altul.

Cele mai folosite *materiale de umplutură* (filere) sînt: creta, asbestul, huma, făina de oase, caolinul, barita, bentonita ș.a.. Ele sînt introduse în scopul de a se mări rezistența mecanică a filmului adeziv, pentru a se îmbunătăți unele condiții de lucru. Astfel, diminuarea pătrunderii unor adezivi la plăcile prea poroase de lemn sau a scurgerii lor prin crăpături — care nu s-au putut chitui din vreun motiv oarecare — se face incorporînd adezivului humă, respectiv făina de oase.

Alte materiale care se introduc în adezivi sînt *agenții de protecție* contra îmbătrînirii sau a radiațiilor, *agenți de vulcanizare*, *muianți*, *despumanți* etc.

În ceea ce privește componenții rețetei, este necesar să se facă unele observații. O atenție deosebită trebuie acordată compatibilității dintre diferite materiale, compatibilități care, în stadiul actual al tehnicii, sînt destul de bine cunoscute.

Astfel, adezivii pe bază de cauciuc butadien-acrilonitrilic se remarcă prin compatibilitatea lor cu rășinile fenol-formaldehide, alchidice, cumaronindenice și vinilice. Dextrinele sînt compatibile cu unii adezivi naturali (cleiul animal, guma arabică, emulsiile de cauciuc natural sau cele ale unor produși de sinteză), cauciucurile sintetice, acetatul de vinil, carboxi-metil celuloza, rășinile uree-formaldehidă, alcoolul vinilic etc..

Se observă că se înregistrează compatibilități nu numai la adezivii dintr-o anumită clasă, ci și la unii aparținînd unor clase diferite.

În munca noastră, urmărindu-se cu competență aceste compatibilități, se obțin unele rezultate deosebit de interesante. Astfel, introducerea cauciucului butadien-acrilonitrilic în adezivi pe bază de rășini fenol-formaldehidă prezintă un interes deosebit pentru restaurarea monumentelor istorice.

Prin această modificare se obțin adezivi foarte rezistenți la variații mari de temperaturi (-60°C ... 200°C) și umidități, la acțiunea micro-organismelor, la diferiți solvenți și la toate fungicidele folosite în mod curent. Ei rămân, în același timp, adezivi de tip elastic.

Aproape aceleași performanțe se obțin și atunci când aceiași adezivi de bază sînt modificați cu poliacetați siliconici, modificați, la rîndul lor, cu rășini fenol-formaldehidice.

Un asemenea adeziv reprezintă o soluție unică atunci cînd materialele din care sînt confecționate piesele care se lipesc au caracteristici fizico-mecanice diferite și se deosebesc mult în ceea ce privește sensibilitatea la medii cu variații pronunțate de temperatură și umiditate.

4. După *consistență*, adezivii pot fi prezentați sub formă lichidă (soluții sau dispersii), sub formă de chituri (diferă între ele după materialul de bază și după cel de filerizare) și solizi, utilizabili în stare topită (cu sau fără întărire). În stare solidă se prezintă sub formă de bare, paiete, folii, perle sau granule.

5. În principiu, din punctul de vedere al *temperaturii de prelucrare*, adezivii se împart în două categorii, după cum sînt prelucrați la temperatura camerei $22^{\circ} \pm 2^{\circ}\text{C}$ sau la temperatură înaltă (temperaturi superioare celei de 22°C și care pot ajunge pînă la 200°C).

Se înțelege că, în majoritatea covârșitoare a cazurilor întîlnite în laboratorul muzeal, adezivii din prima categorie sînt primii care trebuie luați în considerare într-un anumit caz concret întîlnit în lucrul nostru. Deseori sîntem nevoiți să renunțăm la un adeziv, foarte tentant, din anumite puncte de vedere, dacă el complică operația de lipire prin necesitatea de a se aplica un tratament termic pentru a se întări (ex. unii adezivi pe bază de rășini sau elastomeri siliconici, adezivi melamino-formaldehidici, unii pe bază de rășini epoxidice etc.).

În orice caz, deși unii dintre adezivii comerciali care prezintă interes — din punctul de vedere al rezistenței mecanice a filmului pe care-l formează — pentru laboratorul muzeal au puncte de topire mai ridicate, nu se recomandă a se lucra cu cei la care tehnologia pretinde temperaturi mai mari de 100°C .

Tot în legătură cu prelucrarea, dar la alt capitol, trebuie menționat că *timpul de punere în operă* al adezivului nu trebuie să fie prea mic, mai ales cînd suprafețele care trebuie lipite sînt mari și reclamă folosirea unor cantități mari de adeziv, sau atunci cînd, pluri-component fiind, necesită operații de receptură mai înainte de a fi folosit. Se înțelege că, dacă se lipesc două piese care au tendința să cadă liber, trebuie folosit un adeziv cu timp de priză cît mai mic. Acest lucru este deosebit de important mai ales în cazul unor monumente istorice mari la care apar dificultăți în ceea ce privește susținerea pieselor asamblate, în perioada întăririi adezivului.

6. Influențat puternic de compoziția adezivului, procesul de *întărire* a unui material adeziv poate fi reglat în interiorul anumitor limite modificînd proporțiile sau — mai rar — componenții auxiliari din rețetă. Modificarea procesului respectiv, se înțelege, influențează apreciabil și timpul de punere în operă de care aminteam ceva mai înainte.

Alegerea însuși a polimerului de bază în rețeta adezivului își are importanța sa deosebită. Astfel, în cazul reparațiilor pieselor de lemn, patru rășini trebuie luate în considerație: ureeformaldehidă, fenolformaldehidă, resorcinformaldehidă și epoxidice (31). Dintre ele, ultimul tip prezintă avantajul, în deosebi la piesele cu dimensiuni reduse, că nu are o contracție mare în timpul întăririi (31). Cu toate acestea, datorită faptului că întăritorul, la penultimul tip de rășini, este neutru, se alege acest tip în toate cazurile în care un pH mai mare sau mai mic al adezivului ar dauna cromaticii sau materialelor care se lipesc (32).

Un caz asemănător poate fi citat și la reparația rupturilor unor picturi pe pînză. În cazul în care sînt utilizați adezivi în rețeta cărora intră apă, după întărire, se înregistrează adesea contracții diferențiate ale pinzei. Ele conduc la undulații jenante. Utilizarea unor adezivi cu bază epoxi în-lătură complet riscul respectiv.

7. Adezivii pot fi combustibili, greu combustibili sau necombustibili, dacă ne referim la materialul care rămîne, în final, pe obiectul de artă sau monument. Acest lucru își are importanța sa la monumentele mari, îndeosebi. La piesele mici muzeale, acest lucru este important mai ales atunci cînd, după operațiile de lipire urmează altele la care se lucrează la temperaturi ridicate.

Tot în ceea ce privește comportarea termică, în lucrul nostru trebuie să se acorde atenție la modul în care adezivul se comportă la alternanțele frig-căldură.

În materie de adezivi, se vorbește totdeauna și de un minimum și un maximum de aderență. Acest lucru își are importanța lui tot în cazul monumentelor istorice unde diferențele de temperatură precum și eventualele șocuri termice sînt de luat în considerație, deși stratul de adeziv folosit este foarte subțire.

Intervenind judicios asupra cantității introduse din fiecare component al rețetei adezivului, se pot obține, în interiorul anumitor limite, rezultate deosebit de interesante.

8. *Tensiunea superficială critică* a unui adeziv (dine/cm²) oferă indicații prețioase asupra utilizării posibile a unui adeziv. Această caracteristică trebuie legată de capacitatea de «întindere» a unui adeziv pe un aderent.

Cu cît un adeziv «udă» și se etalează mai bine pe suprafața pieselor care se atașează, cu atît scopul urmărit prin folosirea lui va fi mai bine realizat.

Și această condiție poate fi realizată printr-o competență alcătuire a rețetei.

Alte caracteristici similare, proprii materialului din rețeta adezivului, care influențează eficacitatea lipirii și care trebuie menționate sînt: greutatea moleculară și lungimea lanțului principalului component al rețetei adezivului, caracteristicile sale reologice, modul și timpul de întărire, puterea sa adezivă (variabilă după condițiile în care se lucrează), rezistența mecanică a filmului de adeziv — după întărire — eventualele procese de degradare pe care le provoacă unul sau mai mulți dintre componenții rețetei asupra materialelor lipite etc.

Modul și timpul de întărire a adezivului au și ele o importanță deosebită. În destul de multe cazuri — dacă nu se iau măsurile necesare în ceea ce privește receptura, modul de lucru și de contaminarea suprafeței — apar tensiuni pronunțate și jenante. Ele se pot datora procesului de întărire sau unor modificări în compoziția adezivului sau a materialului-suport. Modificările acestea se datoresc fie unei incompatibilități chimice între componenții rețetei, fie variațiilor climatice a temperaturii și umidității mediului în care sînt expuse obiectele de artă sau monumentele istorice.

9. Se înțelege ușor că nici la adezivi — din punctul de vedere al utilizării — nu se cunoaște, încă, unul care să satisfacă toate cazurile care se ivesc în laboratorul de muzeu.

Fiecare rețetă este mai indicată, în linii mari, fie pentru materialele poroase absorbante (hîrtie, carton, lemn, piele, pergament, anumite pietre, textile etc.), fie pentru materiale neporoase și neabsorbante (materiale plastice, metale, anumite pietre artificiale, sticlă etc.). De asemenea, în interiorul celor două categorii, după compoziția materialului la care ne referim, întîlnim adezivi specifici unui anumit caz dat.

În cazul cînd trebuie lipite două fragmente lucrate din materiale diferite, cazul respectiv se complică și mai mult. În aceste cazuri se folosesc adezivi cu rețete mai complexe, cum ar fi cei pe bază de copolimer tetrafluoretilenă și hexafluorpropilenă (adeziv de topire), rășină fenol terpenică (neopren 20%, plastomer 5% și 75% aditivi + solvent), polistiren (21% plastomer 80% aditiv), rășini epoxi (bicomponent cu prelucrare la 25—100°C) etc.

10. Un alt factor care influențează puternic comportarea adezivului, după aplicare, este starea suprafeței materialului pieselor care se lipesc.

Pentru buna executare a unei lipiri, două sînt aspectele care interesează starea suprafeței pieselor care se lipesc (starea de curățenie, mărimea și configurația ei) (41).

În general, cu cit porozitatea (2), (7), (12), (22), (25), (27), (31), (32), (37), (42) este mai mare, cu atît lipirea se efectuează mai bine deoarece suprafața pe care este aplicat adezivul este mult mai mare. Apare deci un plus apreciabil de legătură mecanică. Aceeași observație trebuie făcută și în ceea ce privește rugozitatea (naturală sau, mai ales, cea creată artificial).

În ceea ce privește starea de curățenie a suprafeței, trebuie amintit că o suprafață fără impurități asigură o lipire cu mult îmbunătățită față de una murdară. Impuritățile existente pe suprafețele care se îmbină constituie un strat intermediar, slab aderent, care se introduce între material și adeziv. Acest strat are cu totul alte proprietăți și, din această cauză, în cele mai multe cazuri, compromite aderența.

Lipirile efectuate în condiții de murdărire se vor limita — în ceea ce privește aderența — la forțele de adeziune dintre stratul de impurități și adeziv, pe de o parte, respectiv între acest strat și materialul piesei, pe de altă parte. Dacă în primul caz aderența ar putea fi mai mult sau mai puțin bună, în cel de al doilea caz este slabă.

Impuritățile curenți întîlnite în asemenea cazuri sînt: praful, grăsimile de diferite proveniențe, produși de coroziune sau de prelucrare etc.

În unele cazuri se impune o simplă degresare sau abraziune a suprafeței, cu un degresant corespunzător ales³, în altele, tratamente chimice, electrochimice, gravarea suprafeței sau formarea altui film aderent și bine aplicat.

³ Cîteva exemple de adezivi specifici pentru suprafețe neporoase, neabsorbante sînt:

- adezivi pe bază de rășini epoxidice,
- cei pe bază de poliamide (30% plastomer și 70% acid formic — cu prelucrare la temperatura camerei),
- cei pe bază de cauciuc și o rășină fenolică (s. ex. cauciuc nitril 20% un plasto-duromer 10% și 70% metil-etil cetonă, — prelucrare la 20° — 150°, cu sensibilitate jenantă sub —10°C).
- un polimetacrilat (10—15%) solvit într-un amestec de dicloretilenă (97,5%) și acid acetic glacial (2,5%) sau
- un adeziv rezolfenolic cu acetat polivinilic (35% plastodurmer, 5% plastomer și 70% solvent — prelucrare la 150°C, sensibilitate sub —25°C).

⁴ Degresanții cei mai folosiți sînt: acetona, benzina, benzenul, tricloretilena, perclorotilena, soluții alcaline diverse, detergenți etc. Primii trei pot fi folosiți în degresări efectuate cu mîna și la temperatura camerei. Ceilalți sînt utilizați în acțiunea lor de ridicare a temperaturii la care se lucrează.

În unele cazuri (materiale metalice acoperite cu produși de prelucrare sau de coroziune) sînt necesare decapări de tipul:

- la materiale feroase: 10% H_2SO_4 , 10% $(COOH)$ și 80% H_2O sau 10% H_2SO_4 și 90% H_2O ,
- la oțeluri inoxidabile: —30% HCl și 70% H_2O sau —3,5% $Na_2Cr_2O_7$ și 96,5% H_2SO_4 ,
- la alte metale grele: soluții oxidante mai concentrate decît cele de la oțelurile inoxidabile,
- la cupru și aliajele sale: 1,8% $FeCl_3$, 17,5% HNO_3 și 80,7% H_2O .

Între decapările menționate se intercalează judicios spălări cu apă, uscări (antrenări cu un solvent volatil sau suflări cu aer rece sau cald) și neutralizări.

Abraziunea sau gravarea suprafețelor care se lipește sint recomandate mai mult la obiectele mari, adică acolo unde nu se resimte nici aspectul general al piesei, nici rezistența sa mecanică și unde pierderile de material sint practic neajutate.

În cazul în care se aplică un film intermediar, pentru îmbunătățirea aderenței adezivului, acesta poate furniza ioni care să fie absorbiți de către materialele care se lipește. În alte cazuri, filmul intermediar poate fi unul care să creeze o microgeometrie avantajoasă a suprafeței (fosfatate, anodizare etc.) sau care să realizeze local noi stări fizice mai favorabile operației care se va efectua. Dacă unul dintre componenții de rețetă ai adezivului este dăunător materialului pieselor care se lipește, compoziția filmului intermediar trebuie astfel aleasă încât nu numai să asigure o bună aderență — cu pelicula de adeziv și cu materialul — ci și să confere o protecție corespunzătoare față de agresivitatea adezivului. Un asemenea caz se întâlnește atunci când se folosesc unii adezivi cu rășini epoxidice la lipirea unor materiale în compoziția cărora intră calciul. În aceste cazuri, am obținut bune rezultate utilizând o peliculă intermediară constituită din Aracet fabricat în țară.

11. Modul de aplicare a adezivilor trebuie adaptat condițiilor impuse de piesa care se restaurează. Adezivii fluizi se aplică cu șpacluri sau pensule de diferite mărimi, aparate de stropire sau prin scufundare. La suprafețe mici și pentru sticlă, metal sau lemn, se recomandă a se lucra cu un șpaclu sau cu o pensulă moale curățată în prealabil. Se folosesc aparate de stropire acolo unde se lucrează pe suprafețe mari. Datorită faptului că un control este greu de făcut, aplicarea prin scufundare trebuie evitată.

Adezivii procurați sub formă solidă trebuie să fie mai întâi trecuți în formă fluidă printr-un mijloc oarecare.

Adezivii sub formă de folie trebuie ori să fie fluidizați în prealabil, ori, dacă se lucrează la o temperatură oarecare, să fie livrați sub formă de țesut impregnat cu adeziv.

În general, la adezivii fluizi, modul de aplicare trebuie să asigure omogenitatea peliculei de adeziv depuse.

În ceea ce privește presiunea totdeauna necesară a fi aplicată pe suprafețele udate de adeziv, ea trebuie să fie repartizată uniform și nu să se limiteze la anumite porțiuni. Acest lucru se realizează mai greu și are importanță mai mare la piesele mari sau la monumentele istorice.

12. În linii mari, procesul de lipire cuprinde următoarele faze: pregătirea suprafeței, amestecul componenților adezivului — în cazul în care este pluricomponent — aplicarea lui pe suprafețele care se îmbibă, unirea și comprimarea acestora, întărirea adezivului și prelucrarea eventuală a lipiturii în scopul aranjării aspectului general al obiectului sau pentru a se îndepărta un surplus de adeziv rămas. În toate aceste faze, mai ales la obiectele mari sau monumentele istorice, trebuie să se respecte condițiile de protecția muncii.

13. În încheiere, este necesar a se expune succint unele concluzii care apar ca o consecință logică a celor parcurse sumar în cele ce preced.

Orice operație de restaurare trebuie precedată de efectuarea unor analize minuțioase și complexe, care să asigure o bună cunoaștere a materialului ce se întregeste. În funcție de rezultatele acestor analize, se alege și rețeta adezivului care se va folosi. În cazul folosirii unui adeziv din comerț, sau dacă restauratorul își prepară singur unul, trebuie avut grijă ca, pe de o parte, nici unul din componenții de rețetă să nu fie incompatibil cu un altul sau cu materialele care se lipește (43), iar, pe de altă parte, condițiile de aplicare, depozitare și expunere să nu dăuneze în vreun fel oarecare aspectului sau materialului obiectului muzeal.

Cunoașterea compatibilităților și incompatibilităților componenților posibil a fi folosiți în rețetele de adezivi asigură nu numai o utilizare justă a unui adeziv procurat din comerț, ci și posibilitatea de a crea sau adapta la condițiile și exigențele pe care le impune fiecare obiect de artă restauratorului, o soluție complet satisfăcătoare. Nu s-a creat încă — și nu știm dacă este posibil a se realiza — niciun « cod » al restauratorului, care să-i ofere soluții pentru fiecare caz particular ce apare în practică și nici vreun adeziv care să fie indicat în toate împrejurările. De obicei, ori de câte ori folosește un adeziv « minune », considerat « universal », obținut de pe o piață bine aprovizionată, restauratorul greșeste, ca și atunci când utilizează adezivi indigeni fără a cunoaște prea bine împrejurările și materialele cu care lucrează.

Nu trebuie uitat, de asemenea, că chiar în interiorul unei clase de adezivi, diferenții membri se deosebesc între ei și trebuie totdeauna să se aleagă cu mult discernământ și competență cel mai corespunzător unui anumit caz concret. Astfel, deși adezivii sintetici sint în general rezistenți la umiditate, cea mai remarcabilă rezistență o au cei pe bază de rășini resorcinice sau P.V.C. clorurat și, de aceea, la ei trebuie recurs atunci când condițiile în care va fi expus obiectul reparat aduc riscul creșterii umidității, pentru un timp mai lung sau mai scurt.

Numai dacă, dintr-un motiv sau altul, ei nu pot fi folosiți se alege un altul, în compoziția căruia intră policlorura de viniliden, compuşii fenolici, polietilena clorurată sau sulfoclorurată. Suprafața materialului pieselor ce se asamblează prin lipire trebuie să asigure condiții cât mai bune în ceea ce privește microgeometria, reactivitatea și curățenia.

Toate acestea condiționează reușita oricărei operații de lipire cu ajutorul unui adeziv.

RECOMANDĂRI ÎN ALEGEREA MATERIALULUI DE BAZĂ ÎN REȚETA

Materialele care urmează a se lipi între ele	Piatră	Os	Polistiren	Sticlă și ceramică	Cauciuc	Poliol fine	Poliesteri armați
Folii celulozice	—	—	9; 30	10; 11; 22	10; 11	25	26; 28
Hirtie	—	1; 2; 15; 34	7; 8; 30	3; 10; 11; 12; 13; 22	10; 11; 12	25; 33	26; 28
Lemn	—	1; 15; 34	13; 15; 22	—	7; 10; 11; 12; 29	10; 25	15; 26
Metale	15	15	7; 10; 11; 12	15; 22; 28	11; 25; 29; 30	10; 25 29; 30;	28; 30
Mortare și betoane	—	15	40	7; 10; 11; 12; 22	7; 8; 10; 11; 12	10; 25	24; 26
Plută	—	1; 15; 20; 34	24	11; 13; 22; 34	11	10	26; 28
Poliamide	—	—	24; 27	—	0	0	26; 27
Piele	—	15; 34	—	13; 15; 29; 34	11; 28; 29	33	0
Poliesteri armați	—	—	26; 28	15; 28; 32	15; 28	24; 28	—
Poliol fine	—	—	33	10; 11	10; 25	10; 25	24; 28
Cauciuc	15; 21	15	8; 10; 11; 12	7; 10; 11; 12; 29	11; 12	10; 25	15; 28
Sticlă și ceramică	15; 21	15	11; 24; 35	7; 22; 28; 29; 31; 34	7; 10; 11; 12; 29	10; 11	15; 28; 32
Polistiren	40	—	10; 19; 24; 35	11; 24; 35	8; 10; 11; 12	33	26; 28
Textile	—	1; 2; 15; 20; 21; 34	35	11	11; 12	25; 33	26; 28
Piatră	15	15	40	15; 21	—	—	—
Os	15	1; 15; 20; 35	—	15	15	—	—

Obs.: Diferitelor materiale de bază recomandate le corespunde numerotația care urmează:

1 — acetat de celuloză; 2 — acetobutirat de celuloză; 3 — alcool polivinilic; 4 — rășini carbamidice; 5 — copolimeri vinilici; 6 — copolimeri vinilidenici; 7 — cauciuc butadien-acril nitrilic; 8 — cauciuc butadien-stiren; 9 — cauciuc ciclizat; 10 — cauciuc butil; 11 — cauciuc natural; 12 — cauciuc refenerat; 13 — esteri vinilici; 14 — eteri polivinilici; 15 — rășini epoxidice; 6 — rășini fenolice; 17 — hidroxietyl-celuloză; 18 — metil-celuloză; 19 — menomerul propriu; 20 — poliacrilați; 21 — polimetacrilați; 22 — poliacetili vinilici; 23 — policlorură de vinil; 24 —

UNUI ADEZIV ATUNCI CÎND SE LIPESC MATERIALE DIFERITE

Piele	Poliamide	Plută	Motare și betoane	Metale	Lemn	Hirtie	Folii celulozice	Textile
8; 11; 30	27	1; 11; 13; 20	7; 13; 22	7; 8	1; 2; 17; 18; 20; 34	4; 13; 16; 20; 21; 22; 26; 31; 33; 34	11; 13; 34; 35	11; 13; 22; 34
8; 11; 12; 29	27	1; 7; 12; 13; 34	3; 7; 13; 22	5; 7; 8; 10; 13	3; 11; 12; 22; 30	3; 11; 13; 14; 34; 38	4; 13; 16; 20; 21; 22; 26; 31; 33; 34	10; 11; 13; 22; 34; 38;
8; 11; 12; 29	41	6; 13 16; 30;	5; 11; 12; 13; 30;	11; 13; 15; 16; 28; 34;	4; 5; 7; 13; 16; 31	3; 11; 12; 22; 30	1; 2; 17; 18; 20; 34	3; 11 12; 22 30
7; 11; 13; 29; 34	—	11; 13; 16	13; 15; 22; 28	8; 16; 28	11; 13; 16; 15; 28; 34	5; 7; 8; 10; 13	7; 8	11; 13; 15; 34
11; 13; 29	15	10; 13; 28; 30	13; 15; 28	13; 15; 22; 28	5; 11; 12; 13; 30	3; 7; 13; 22	7; 13; 22	13; 22 28
13; 22; 30; 34	15	1; 11; 13; 16; 22; 34	10; 13; 28; 30	11; 13; 16	6; 13; 16; 30	1; 7; 12; 13; 34	1; 11; 13; 20	13; 16; 20; 34; 38
—	15; 19; 31; 35	15	15	—	41	27	27	—
8; 11; 12; 13; 28; 29; 30; 34	—	13; 22; 30; 34	11; 13; 29	—	8; 11; 12; 29	8; 11; 12; 29	8; 11; 30	11; 12; 13
0	26; 27	26; 28	24; 26	28; 30	15; 26	26; 28	26; 28	26; 28
33	0	10	10; 25	10; 25; 29; 30	10; 25	25; 33	25	25; 33
11; 28; 29	0	11	7; 8; 10; 11; 12	11; 25; 29; 30	10; 11; 12; 7; 29	10; 11; 12	10; 11	11; 12
13; 15; 29; 34	—	11; 13; 22; 34	7; 10; 11; 12; 22	15; 22; 28	—	3; 10; 11; 12; 13; 22	10; 11; 22	11
—	24; 27	24	40	7; 10; 11; 12	13; 15; 22	7; 8; 30	9; 30	35
11; 12; 13	—	13; 16; 20; 34 38	13; 22; 28	11; 13; 15; 34	3; 11; 12; 22; 30	10; 11; 13; 22; 34	11; 13 22; 34;	4; 13; 16; 20; 34
—	—	—	15	—	—	—	—	—
15; 34	—	1; 15; 20; 34	15	15	1; 15; 34	1; 2; 15; 34	—	1; 2; 15; 20; 21; 34

polistiren; 25 polietilenă sulfochlorurată și clorurată; 26 – poliesteri nesaturați; 27 – poliamide, 28 – poliuretani;
29 – policloropren-soluție; 30 – policloropren-emulsie; 31 – rășini resorcinice; 32 – rășini alchilice; 33 – siliconi;
34 – nitroceluloză; 35 – diferiți solvenți specifici; 36 – dextrină; 37 – amidon oxidat; 38 – amidon hidrolizat;
39 – amidon tratat cu enzime; 40 – mase bituminoase; 41 – Tiocol.

Cu 0 s-au însemnat cazurile în care nu se recomandă a se efectua lipiri.

1. de Bruyne H., « Aeroresearch Tech », Notes Nr. 168, dec. 1956.
2. Houvink R & Salomon G., *Adhesion and Adhesives*, Elsevier Publ. Co, Amsterdam-London-N. Y. 1967.
3. Cezar G. V., *Chemistry and Industry of Starch* (Editor R. w. Kerr), Academic Press, N. Y. 1950.
4. Fish D. and Jones E. C., « Wood » 17, 4242–469, 1952.
5. Lucke H., « Kunststoff Rundschau » 12, 1, 11–18, 1965.
6. DIN 16920/1954.
7. Lutgen C., *Die Technologie der Klebstoffe*, W. Pansegrau, Berlin, 1959.
8. Timm T., « Kautschuk und Gummi » 14, 233–247, 1961.
9. Whistler R. L. and Smart C. L., *Polysaccharide Chemistry*, Academic Press Inc., N. Y. 1953.
10. Köhler R., « Kunststoffe » 48, 441, 1958.
11. Köhler R., « Kunststoffe » 51, 529, 1961.
12. Perry T. D., *Modern Wood Adhesives*, Pittman, London, 1967.
13. Timm T., « Kautschuk und Gummi », 16, 253–255, 1963.
14. Whistler R. L., *Industrial Gum*, Academic Press Inc. N. Y. 1950.
15. xxx « Revue des Produits Chimiques », 418, 1964.
16. Muchnick I., Tehn., Rept. 55–87, aprilie 1957.
17. xxx « U. S. Forest Products Lab. Report », Nr. 1812, march 1956.
18. Blomquist R. F. « U. S. Forest Products Lab. Report », nr. R 1748, aug. 1949.
19. Organ R. M., « Studies in Conservation » 4, 161–162, 1957.
20. Marion H., « Antiquity » 21, 137, 1947.
21. Eucken and Wicke, *Grundriss der physikalischen Chemie*, Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft Geest und Portig K. G. 1958.
22. Küssner K. H., Polyamidverklebungen mit kalthärtenden Phenolformaldehydharz. Informationsblatt VEB Chem. Werke Buna, ATA, 15. 11. 61.
23. Plath E., *Die Holzverleimung*, Stuttgart, Wissenschaft, Verlagsgesellsch. m. b. H. 1951.
24. xxx Klebe-Untersuchungen an Hochdruck-Polyäthylen, « Kunststoffe » 48, 4, 171, 1958.
25. Eisenträger K., Kleben von Kunststoffen 53, 8, 255, 1963.
26. Jordan O., *Das Kleben von Kunststoffen*, Carl Hanser Verlag, 1969.
27. Beckel K., Werkstofftechnische und statische Probleme im Verbundbau, « VDI » 103, 35, 1757–1763, 1961.
28. TGL O–16920.
29. Gheorghe M. și Robu C., *Cleiuri, Lacuri și Vopsele pentru Industria Lemnului*, Editura Tehnică, București, 1962.
30. N. I. MIPCh 1030–57.
31. Plenderleith A. S., *La conservation des Antiquités et des Oeuvres d'Art*, Eyrolles, Paris, 1969.
32. De Bruyne N. A. and Houwink R., *Adhesion and Adhesives*, Elseviers, N. Y. Amsterdam, London, Bruxelles, 1951.
33. Sheila Landi, « Studies in Conservation » 11, 3, 143–159, 1966.
34. du Pont Cornelius F., « Studies in Conservation » 12, 2, 76–80, 1967.
35. Bonstead W., « Studies in Conservation » 11, 6, 197–204, 1966.
36. Grabaria I. A. *Voprosi Restaurații Conservații Prosnedenii Uzobrazumerinozo Uskisma-Metodiceskoe Prosodie*, Moskva, 1960.
37. Salomon G., *Adhesion and Adhesives* (ed Houwink R and Salomon G), Elsevier Publ. Co, Amsterdam-London-N. Y. 1967.
38. Weiss P. (Ed.), *Adhesion and Cohesion*, Elsevier, Amsterdam, 1962.
39. Schmaltz G., *Technische Oberflächen*, Springer, Berlin 1936.
40. Kollmann F., « Holz Roh-Werkstoff » 15, 35, 1957.
41. Marian J. E. und Stumbo D. A. « Holzforsch », 16, 134–138, 1962.
42. Pahlitzsch G und Sziobek K., « Holz Roh-Werkstoff » 17, 121, 1959.
43. Weidner M. K., « Studies in Conservation » 12, 1, 5–25, 1967.
44. Bhowmik R. S., « Studies in Conservation » 12, 3, 116–120, 1957.
45. Jockisch H., « Arbeitsblätter für Restauratoren », Heft, 1/1968.

SPECIALIZAREA — CERINȚĂ FUNDAMENTALĂ A MUZEOGRAFIEI ROMÂNEȘTI

ȘTEFAN BURDA

A privi muzeul românesc în contextul revoluției științifice și tehnice contemporane, al «exploziei» informaticii, ca pe unul din factorii esențiali care participă la adîncirea cunoașterii, la educarea maselor, la păstrarea și valorificarea patrimoniului de bunuri materiale și spirituale create de poporul nostru de-a lungul mileniilor, și mai ales depistarea coordonatelor pe care acesta ar trebui să se dezvolte în viitor, sînt probleme nu lipsite de riscuri dar care, oricum, socotim că trebuie abordate.

O dată cu dezvoltarea generală a societății, cu dinamica transformărilor implicată de aceasta, s-a schimbat și concepția noastră despre muzeu, ca și despre structura interioară a acestuia, bazele teoretice care călăuzesc alcătuirea sa.

Muzeele au început să existe ca simple colecții, mai mult sau mai puțin organizate, mai mult sau mai puțin reprezentative, și au evoluat continuu spre formele încheiate și superioare de azi, bazate pe criterii rigurose științifice.

Fenomenul ni se pare firesc, deoarece este de la sine înțeles că numai experiența practică, acumulată în timp, poate duce la generalizarea și elaborarea de principii teoretice care să călăuzească activitatea ulterioară. Ținem însă să precizăm că această constatare se referă numai la acele țări unde muzeistica își are tradițiile sale proprii, nu și la actualele instituții de gen, apărute în special începînd din deceniul al treilea al secolului nostru și care, tot la fel de firesc, au preluat din experiența primelor, create cu aproape două veacuri în urmă.

Dacă la început muzeele au fost creații ale unor persoane sau grupuri de persoane, nu neapărat specializate, dar dornice de a face cunoscute rezultatele preocupărilor lor, cu timpul, aceste instituții, devenite puternice focare de cultură și educație, au ajuns ele însele și centre de formare a cadrelor de specialitate necesare.

Nevoia specialiștilor și a specializării s-a accentuat pe măsura creșterii patrimoniului muzeal și a rolului muzeelor în mișcarea culturală dintr-o țară sau alta. Cu atît mai evidentă este această necesitate în zilele noastre, în toată lumea, iar în țara noastră cu deosebire ¹.

Într-adevăr, trăim într-o epocă în care pe plan general-social se constată o adîncire a procesului de specializare, fenomen ce presupune, înainte de toate, individualizarea preocupărilor pe probleme din ce în ce mai restrîns determinate ca profil. Aceasta nu presupune și izolarea specialistului în procesul muncii ci, dimpotrivă, creșterea, în aceeași proporție, a gradului de interdependență dintre indivizi, dintre diferitele domenii ale activității umane. Cel dornic să stăpînească

¹ Pentru muzeologia românească, fenomenul se explică prin faptul că la noi în țară nu a existat decît disparat preocuparea de a se forma specialiști de muzeu, de cele mai multe ori aceștia formîndu-se în activitatea practică desfășurată pe lîngă diferite muzee.

în mod absolut un anumit fenomen, un anumit domeniu al științei, trebuie să cunoască, în același timp, toate celelalte domenii care vin în atingere cu sfera sa de preocupări.

Necesitatea creării unor astfel de specialiști este determinată, în definitiv, de nevoia omenerii de a prospera și progresa, de a ține pasul cu actuala revoluție științifică și tehnică, cu toate implicațiile sale.

Aceste probleme se pun cu aceeași stringență și pentru munca din instituțiile muzeale, pentru activitatea teoretică legată de acestea. A le minimaliza, sau a le nesocoti, ar însemna să lășăm muzeul în afara procesului general de perfecționare, să-l izolăm într-o arie de preocupări ce a fost de mult depășită.

Înainte de toate, muzeul este o instituție nu numai de acumulare, de conservare și păstrare a unor valori materiale și spirituale, nu este numai un depozitar al acestora, ci o instituție de cercetare științifică, de educație și instrucție, chemată, înainte de orice, să-și aducă aportul său specific la adâncirea cunoașterii naturii și societății, a omului însuși, cu scopul precis de a-l face să prețuiască mai mult istoria și cultura propriului său popor și a celorlalte popoare, de a-l face, deci, mai sociabil în contextul acestei epoci a mecanizării și tehnizării activității sale.

În țările cu o veche și bogată activitate muzeologică, această nouă concepție s-a împămîntenit de mult, muzeele devenind importante pilori ai unor sectoare de bază ale diferitelor științe, sau chiar ale procesului general de învățămînt școlar și universitar², dar ea își face tot mai mult loc și în activitatea celorlalte muzee din țările cu o mai recentă experiență.

Muzeul tinde, și trebuie să tindă, să devină o instituție vie, care să valorifice creator bogăția materialului de care dispune, obiect al culturii materiale și spirituale creată de om de-a lungul istoriei.

Important pentru specialist este de a privi obiectul de muzeu nu ca pe o mărturie în sine, ci ca pe un obiect viu³, rezultat al creației unei inteligențe omenești, și de a ști, în acest sens, cum și prin ce mijloace poate crea o apropiere în timp între oameni. Oare nu acesta este, în definitiv scopul muzeului? K. Michalowski, în comunicarea sa la cea de a 7-a Conferință generală ICOM, ținută în septembrie-octombrie 1967 la New-York, afirma că «... în mâinile muzeologilor se află o unealtă eficientă și foarte importantă de educare și însușire a maselor» și că «nu depinde decât de ei ca, să utilizeze această unealtă cu succes»⁴, ceea ce, deși implică numai un aspect al activității muzeului, presupune totuși o înaltă specializare a cadrelor.

Oamenii vin la muzeu din interes sau curiozitate, dar ei trebuie să plece de aici nu numai cu cunoștințe mai noi și mai multe, dar și cu ferma credință în autoperfectarea societății, a cărei imagine vie și expresivă nu i-o poate oferi decât muzeul, pentru că acesta «este locul unde omul se găsește pe sine însuși și toate popoarele lumii. Cunoșcîndu-le, se va perfecționa el însuși»⁵.

Avînd în vedere aceste obiective, după părerea noastră de maximă noblete și cu majore implicații sociale — printre care aportul muzeelor la educarea și instruirea maselor, la cultivarea și adîncirea sentimentului patriotic și internaționalist al acestora — este, credem, de la sine înțeles că ele nu pot fi atinse decât în condițiile cînd muzeul beneficiază de colaborarea unor specialiști care să fie nu numai foarte buni cunoscători ai istoriei, dar — și în aceeași măsură — și ai metodologiei de reprezentare și valorificare muzeistică a mărturiilor istorice, într-un cuvînt ai muzeologiei⁶.

Dacă ne gîndim la toate laturile activității pe care trebuie să o aibă muzeul de istorie, național sau de altă categorie, vom observa că problema specialiștilor se pune încă, destul de serios, și pentru muzeologia românească.

² În Franța, pe lângă Muzeul Louvre sau pe lângă Conservatorul de Arte și Meserii din Paris, activează înalte personalități științifice din diverse domenii; în Anglia, pe lângă Academia Regală sau Science Museum; în U.R.S.S., pe lângă Muzeul Politehnic sau Muzeul Rus din Moscova; în Cehoslovacia, pe lângă Muzeul Moraviei sau Muzeul Național din Praga etc. În S.U.A., muzeele fac parte aproape integrant din procesul general de învățămînt, ca auxiliare ale acestuia, cf. J. Kuba, „Formarea personalului științific de muzeologie”; Ella Martin, „Why Museum Education in Today's World?”, Museum News, octombrie 1967, p. 31, ș.u.; Gilbert Merrill, „New Dimension in Museum Teaching”, Museum News, oct. 1967, p. 35 ș.u.

³ Cf. și Ella Martin, op. cit., cu adăugirile și precizările care am socotit că se impun.

⁴ K. Michalowski, „Formarea personalului științific”, p. 21.

⁵ Ella Martin, op. cit., p. 35.

⁶ Pentru o mai largă apreciere vezi și J. Kuba, op. cit., K. Michalowski, op. cit., J. Neustupný, „Pregătirea în domeniul muzeologiei”, Muzejní a vlastivědná práce, nr. 3/1966, p. 158 ș.u.

Depistarea și înregistrarea de obiecte cu valoare istorică, muzeală, restaurarea și conservarea acestora, fișarea și catalogarea științifică, expunerea lor selectivă, activitatea complexă de cercetare științifică, probleme care — cu toate succesele înregistrate — sînt departe de a fi rezolvate, necesită numai personal cu o înaltă calificare.

Gîndind la forma ideală, specialistul de muzeu trebuie să cunoască perfect sectorul său de activitate dar, în același timp, și celelalte specialități pe care le incumbă un muzeu de istorie bine organizat; el trebuie să stăpînească bine principiile de pedagogie și psihologie, teoria și istoria artei, și să fie în mod obligatoriu la curent cu cele mai noi cuceriri ale științei și tehnicii contemporane, pentru a putea oricînd să adapteze activitatea muzeului momentului respectiv din evoluția societății.

Pentru formarea specialiștilor, în unele țări ca: Anglia, Franța, Cehoslovacia, S.U.A. ș.a cu o veche tradiție muzeologică, au fost create catedre speciale de muzeologie pe lângă marile universități și colegii, centre de pregătire a cadrelor pe lângă marile muzee sau instituții de specialitate.⁷

Pentru țara noastră, și dacă ținem seama de amploarea mișcării muzeistice de la noi, cadrul de formare a specialistului este încă departe de a căpăta un conținut organizat.

Deși pe lângă muzeele noastre își desfășoară activitatea un foarte larg cerc de arheologi și etnografi, aceștia, de cele mai multe ori, sînt atît de individualizați pe anumite probleme (mulți chiar pe probleme aparținînd aceluiași sector) încît, în mod firesc, ei nu pot vedea prea departe — dîncolo de granițele preocupărilor lor. Că sînt buni specialiști în domeniile amintite este bine, dar că nu sînt și la fel de buni muzeologi⁸, ni se pare că trebuie să ne facă să mai reflectăm.

Este îndeobște cunoscut faptul că fără îmbinarea fericită a pregătirii temeinice de specialitate cu și mai temeinica pregătire muzeologică, mișcarea muzeistică nu poate progresa lesnicios, iar muzeul, rămînînd mai mult sau mai puțin o instituție în sine, cu contacte mai mult sau mai puțin organizate, înglobat undeva în frontul cultural al țării, nu va putea dobîndi acel rol activ, important, de educare și instruire a marelui public, de cultivare a idealurilor nobile de progres, a sentimentului național și de solidaritate umană cu toate popoarele lumii.

Iată de ce socotim că este momentul, după părerea noastră, de a fi supusă dezbaterii ideea înființării unei școli sau catedre românești de muzeologie⁹, care să pornească de la reevaluarea inițiativei ai cărei promotori au fost, cu ani în urmă, profesorii universitari Sacerdoțeanu și Ionașcu.

S-a simțit întotdeauna nevoia de mai mulți specialiști în conservarea și restaurarea documentelor, a picturii monumentale, a lemnului, textilelor și metalelor. Pot fi oare formați aceștia fără existența unui centru, a unui cadru special de pregătire? Credem că nu.

Experiența bună dobîndită în domeniul cercetărilor arheologice, al publicării unor materiale importante — rezultate ale unei munci proprii, fructuoase, de lămurire a unor probleme ale istoriei patriei — trebuie continuată și extinsă, dar va trebui, în aceeași măsură, ca muzeele noastre să-și lărgască mult sfera lor de activitate, și acest lucru nu-l vor putea face decît avînd numai foarte buni specialiști.

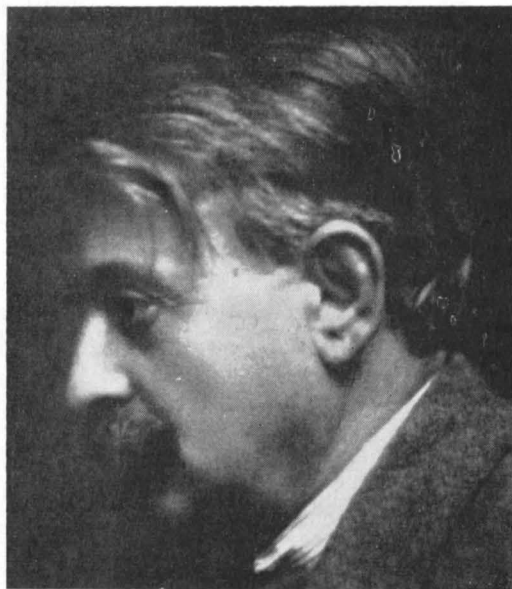
Trăim o epocă în care se înregistrează salturi spectaculoase în toate sferele activității umane și muzeele nu pot rămîne în afara acestui context, ci sînt chemate să-și aducă aportul lor specific la progresul general al societății românești.

⁷ Studiile sînt astfel organizate încît viitorul specialist are posibilitatea ca, odată cu însușirea cunoștințelor teoretice ale științei respective să-și însușască și principiile de bază, teoretice și practice, ale reprezentării acestora în muzeu, deci muzeologia științei. O astfel de pregătire, anterioară activității din muzeu, oferă avantajul că nu vom mai avea de-a face cu niște necunoscuți, care abia după ce sînt angajați încep să descifreze alfabetul complicat al muzeisticii. Mai mult chiar, în Anglia și S.U.A., după absolvirea cursurilor superioare de muzeologie i se atribuie viitorului specialist o diplomă și titlul de «Master of arts» care-i conferă acestuia înțelegerea la angajarea în muzeu. La Universitatea din Brno există o catedră de muzeologie pentru toate disciplinele muzeale, ca și pe lângă Universitatea Carolină din Praga. În Japonia a fost organizat un curs special de amenajări și conservare pe lângă Facultatea de arhitectură a Universității din Tokio.

⁸ Am folosit pe tot parcursul materialului de față termenul de «muzeolog» și «muzeologie», deoarece, pe lângă faptul că sînt termeni înțelegători în întreaga mișcare muzeistică din lume, socotim termenii «muzeograf» și «muzeografie» ca impropii și necuprinzători pentru sfera noțiunii pe care vor s-o definească. Simpla analiză etimologică a acestor termeni credem că este suficientă pentru a ne îndreptăți acest punct de vedere.

⁹ Doar la I. T. A. (Secția de istoria și teoria artei a Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu”, București) se predă un curs de muzeologie.

COLECȚIA DE LEPIDOPTERE L. DIÓSZEGHY ȘI REALIZATORUL EI



Portretul lepidopterologului László Diószeghy (1877 – 1942)
(fotografie din 1931)

IOSIF CĂPUȘE, ALEXANDRU KOVACS

În Muzeul din Sfintu Gheorghe, pe lângă numeroasele și interesantele expozate pentru public, sînt depozitate valoroase colecții științifice (de paleontologie, de lepidoptere etc.). Printre colecțiile științifice de la acest muzeu se găsește și colecția de lepidoptere întocmită de László Diószeghy.

L. Diószeghy a început colectările de fluturi din primii ani ai secolului, dar o parte din acest material se găsește la Muzeul din Budapesta (cca 8 000 ex.), iar altă parte a fost distrusă de

o catastrofă în 1916. Actuala colecție de la Muzeul din Sfintu Gheorghe a fost alcătuită după acest an.

Colecția de Lepidoptere L. Diószeghy de la Muzeul Sfintu Gheorghe însumează peste 26 000 exemplare. Autorii prezentei note au început, din 1963, determinarea materialului nestudiat, verificarea determinărilor efectuate de L. Diószeghy, rearanjarea speciilor în ordinea sistematică actuală și în cutii adecvate păstrării insectelor, modernizarea nomenclurii și inven-

tarierea colecției. Pînă în prezent au fost preluate 20 279 exemplare, aparținînd la 1615 specii grupate după cum urmează:

Fam. Papilionidae	8 specii	141 ex.
„ Pieridae	15 „	392 „
„ Libytheidae	1 „	2 „
„ Apaturidae	2 „	16 „
„ Nymphalidae	38 „	670 „
„ Satyridae	33 „	691 „
„ Riodinidae	1 „	10 „
„ Lycaenidae	41 „	639 „
„ Hesperidae	21 specii	212 „
„ Sphingidae	16 „	109 „
„ Lasiocampidae	14 „	150 „
„ Attacidae	4 „	17 „
„ Endromidae	1 „	1 „
„ Lemonidae	3 „	5 „
„ Amatiidae	2 „	23 „
„ Arctiidae	47 „	658 „
„ Notodontidae	32 „	344 „
„ Lymantriidae	14 „	134 „
„ Noctuidae	401 „	5940 „
„ Cymatophoridae	10 „	97 „
„ Drepanidae	6 „	58 „
„ Thyrididae	1 „	5 „
„ Geometridae	381 „	6418 „
„ Pterophoridae	35 „	367 „
„ Galeridae	6 „	37 „
„ Acetropidae	1 „	7 „
„ Crambidae	42 „	188 „
„ Phycitidae	58 „	479 „
„ Pyralidae	13 „	107 „
„ Pyraustidae	80 „	807 „
„ Zygaenidae	18 „	233 „
„ Cochliidae	2 „	26 „
„ Tortricidae	239 „	1554 „
„ Cychlidae	28 „	137 „
„ Carposinidae	1 „	5 „
Total	1615 specii	20.279 ex.

Din punct de vedere științific, prin numărul mare de specii și exemplare ce o alcătuiesc, colecția este foarte valoroasă.

Datorită intensei acțiuni de colectare desfășurată, L. Diószeghy a reușit să captureze o serie de specii noi pentru știință (*Orthosia schmidtii* Diósz., *Clepsis wassiana* Schmidt etc.), sau unele rarități (*Megazethes musculus* Men., *Amphipoea fucosa* Fr. etc.) foarte importante din punct de vedere biogeografic. Unele forme noi, descoperite de L. Diószeghy, i-au fost dedicate de specialiștii care le-au descris (*Glacies dioszeghyi* Schmidt, *Laspeyresia dioszeghyi* Căpușe etc.).

Pe lângă bogăția de specii, colecția L. Diószeghy, prin numărul mare al localităților de colectare, prezintă un deosebit interes pentru cunoașterea lepidopterelor din țara noastră. Materialul din colecție provine din următoarele localități: Ineu-Arad (cca 60%), Munții Retezat (cca 25%), Munții Codrului, Munții Găina, Munții Zarandului, Munții Harghita (Harghita-Sudică, Băile Harghita, Mohos, Lacul Sfânta Ana,

Tușnad, Bicsad), Munții Vrancei (Covasna-Comandău, (Munții Goru), Baia de Criș, Godinești, Aldești, Rîu de Mori, Moneasa, Sard, Sovata, Sfîntu Gheorghe și Mestecănișul de la Reci.

L. Diószeghy a făcut și schimb de lepidoptere, în colecția sa găsindu-se multe piese de la B. Liptay (Băile Herculane, Mehadia, Lovrin, Timișoara, Munții Retezat, Căpîlnaș), L. Dobay (Tîrnăveni, Bobohalma, Borsec), Șt. Péterfi (Cluj-Finețe, Cluj, Valea Căprioarei, Sălicea-Turda). I. Teleki (Păclisa, Căpîlnaș), D. Czekeľius (Vilce), D. Kiss (Ocna Dejului), D. H. Kolar (Austria inferioară, Hertegovina, Bulgaria, Alpi, Orsler, Salisburg), A. Bartha (Asia Mică, Kis-Balaton), A. Fridrich (Csepel-Ungaria), Haase (Riesengebirge) și Gr. Raum (Ostpreuse).

Colecția a fost donată de L. Diószeghy Muzeului din Sfîntu Gheorghe, orașul său natal. Deoarece, înainte de preluarea (1948) colecției de către muzeu, aceasta a fost păstrată în condiții necorespunzătoare, o parte din material s-a deteriorat. Cu ocazia rearanjării de către autori, majoritatea exemplarelor deteriorate au fost eliminate din colecție, doar în cazul rarităților sau al unicităților s-au păstrat și acestea.

Cel ce a realizat această colecție de lepidoptere — László Diószeghy — s-a născut la Sfîntu Gheorghe, în anul 1877. Tatăl său, Károly Diószeghy, alămar, mai avea încă 4 copii.

L. Diószeghy a urmat școala elementară și liceul la Sfîntu Gheorghe. După terminarea liceului, a fost trimis pe bursa orașului său natal, pentru perfecționarea tehnicii și dezvoltarea talentului de pictor, la Academia de arte frumoase din München, pe care a terminat-o cu succes.

În urma căsătoriei, efectuată în 1904, L. Diószeghy a avut două fete.

Începînd din 1907, el se stabilește împreună cu familia la Ineu (Arad) fiind încîntat, atît ca pictor cît și ca lepidopterolog, de frumusețea naturii acestei regiuni. Aici își trăiește tot restul vieții, pînă la 18 februarie 1942 cînd se stinge din viață, după o suferință grea și îndelungată. De la Ineu, împreună cu prietenii săi, L. Diószeghy a efectuat expediții de colectare în diverse alte regiuni ale țării.

Talentul în pictură i-a servit lui L. Diószeghy la cîștigarea existenței sale și întreținerea familiei, fiind unica sursă de venit.

În ceea ce privește studiul lepidopterelor, L. Diószeghy a fost un autodidact, pasiunea fiind unicul imbold al realizărilor sale din acest domeniu. Pe lângă colectarea fluturilor, el era preocupat de determinarea și studierea lor, întreținînd relații științifice cu: Muzeul Național din Budapesta, Muzeul din Berlin, British Museum din Londra, prof. Max. Bartel (Nürnberg), Anton Schmidt (Budapesta) etc.

Rezultatele activității sale lepidopterologice, L. Diószeghy le-a concretizat într-o serie de



Aspecte din colecția de lepidoptere L. Diószeghy de la Muzeul din Sfintu Gheorghe (jud. Covasna).

lucrări, ale căror titluri le prezentăm în încheierea acestei note.

În afară de fluturii de la Ineu (Arad), fauna din Munții Retezat a constituit o puternică atracție asupra lui L. Diószeghy, care publică în 1929—1934 monografia lepidopterelor acestui masiv.

Datorită bolii, L. Diószeghy nu a mai avut posibilitatea să publice o lucrare de ansamblu asupra faunei de lepidoptere de la Ineu (Arad) și împrejurimi. O parte din speciile colectate în această regiune au fost publicate, pe baza materialului existent în colecția A. Ostrogovich, de către Dr. A. Popescu Gorj (« Catalogue de la collection de Lepidoptères » prof. A. Ostrogovich » du Musée d'Histoire Naturelle « Grigore Antipa » Bucarest — 1964). Cu toate acestea, colecția de lepidoptere L. Diószeghy conține încă foarte numeroase date inedite atît referitoare la fauna de la Ineu (Arad), cît și a altor regiuni din țară, ce urmează să fie publicate de autorii acestei note, o dată cu tipărirea catalogului colecției.

LISTA LUCRĂRILOR PUBLICATE DE LASZLO DIOSZEGHY

1. Adatok Magyarország lepkefaunájához — Rovartani Lapok 1912, 19.
2. Adatok a *Lycæna bavius* Ev. életmódjához. Rovartani Lapok, 1913, 20, p. 105—109.
3. Adatok Magyarország lepkefaunájához. 1. *Zethes musculus* Men. Rovartani Lapok, 1913, 20, p. 190—196.
4. Lepkészeti jegyzetek. Rovartani Lapok, 1915, 22.
5. Entomológiai kirándulás a Retezátón. Rovartani Lapok, 1917, 24.
6. Beiträge zur Lepidopterenfauna von Retezat — Gebirges. Publicațiile Muzeului jud. Hunedoara, 1930, 5, 2.
7. Die Lepidopterenfauna des Retezat — Gebirges. Verhandlungen und Mitteil. Siebenb. Vereins zu Hermannstadt, 1929/1930, p. 188—289.
8. Die Lepidopterenfauna des Retezat — Gebirges. I. Nachtrag. Verhandlungen und Mitteil. Siebenb. Vereins zu Hermannstadt, 1933—1934, p. 107—132.
9. Einige neue Varietäten und Abberationen von Schmetterlingen und eine neue Noctuidae aus der Umgegend von Ineu — jud. Arad, Rumänien. Verhandlungen und Mitteil. Siebenb. Vereins zu Hermannstadt, 1933—1934, p. 127—132.

Mai sus de Biblioteca centrală universitară « Mihai Eminescu » din Iași, pe str. I. C. Frimu, ascunsă printre arbori seculari, se află « o casă în două rinduri, cuprinzând în rindul de jos opt odăi, un gherghir și un antret, în rindul de sus opt odăi iarăși cu un antret, pereții de cărămidă, pe temelie de piatră, acoperită cu tînche, cu trei balcoane cu grilajuri de fier, unul mare despre ogradă, unul mare iarăși despre grădină și unul mic în dosul caselor la antretul de sus ... toate cercevelile de la ferestrele odăilor de sus de fier iar acelea de jos de lemn »¹. E casa lui Vasile Pogor, locul unde s-au finit multe din ședințele Societății literare « Junimea », unde au citit din operele lor mari scriitori ai neamului nostru.

Construcția aceasta impunătoare, așezată în unul din pitoreștile locuri ale Iașului, a fost construită între anii 1855—1858. « Actul de prețaluire » din 1858, care se află în Arhivele Statului din Iași consemnează că « zisele case sînt toate din nou zidite » de Vasile Pogor, pe terenul moștenit de la tatăl său, comisul Vasile Pogor, cunoscut în literatura noastră prin faptul că a lăsat « stihuri de modă veche scrise în epoca Beldiman — Conachi »². La terminarea lucrării, delegatul primăriei din urbea Iași constată că « făcînd dosare anumite zisălor case din capitala Eșii, mahalaua Muntenimii de mijloc, a dumnealui agai Vasile Pogor... le-am prețaluit în cuget curat fără vreo părtinire la suma de 12.568 galbini »³.

De-a lungul anilor, casa n-a suferit decît puține modificări făcute de V. Pogor care, la 19 martie și 13 mai 1899, solicita primăriei urbei Iași « a dispune să se elibereze autorizație pentru prefacerea atenanselor în condițiunile cerute de serviciul tehnic »⁴.

În anul 1901, junimistul V. Pogor vinde casa principesei Maria Moruzi. În contractul de vânzare-cumpărare se face o descriere a casei arătîndu-se: « Eu Vasile Pogor, vînd doamnei principese Maria Moruzi care cumpără casele mele cele mari cu dependențele : grădina, fîntîna, pivnița și terenul »⁵.

Imediat după cumpărare, Maria Moruzi face unele reparații printre care « preface intrarea la casele principale, schimbă fațadele »⁶, așezînd la intrarea principală blazonul familiei ce reprezintă un scut cu stema Moldovei, alături de

vulturul moruzesc. De la principesa Moruzi, casa a fost moștenită de fiul ei Gh. Brătianu, fost profesor de istorie la Universitatea din Iași și care adusese de la proprietatea sa din Ruginoasa mobilierul, documentele, biblioteca și alte obiecte de mare preț ce aparținuseră lui Al. I. Cuza. În fosta casă Pogor, profesorul ieșean organizează în salonul « Junimii », în sala de vinătoare și în fosta bibliotecă a « Junimii » un adevărat muzeu de istorie, care însă nu avea un caracter public. În anul 1938, Gh. Brătianu se mută la București, închiriînd casa rezidenței regale din Iași, care se obligă să păstreze mobilierul, documentele și biblioteca ce erau evaluate la acea vreme la suma de 3 milioane lei. În contractul de închiriere din 1938 se află o descriere a interiorului, arătîndu-se că pereții sînt tapițați, ferestrele au geamuri de cristal, ușile au clanțe de alamă în stil de epocă, iar plafoanele sînt din lemn de stejar natural. De asemenea, în acest act se găsește inserat un fapt important: salonul mare de la etaj, fiind denumit « Biblioteca Junimii », a fost mai tirziu micșorat prin zidirea unui perete, iar plafoanele de stejar și chenarele ușilor au fost vopsite în alb, aducîndu-se prejudicii aspectului inițial al clădirii.

Casa Pogor din Iași evocă pagini de aur din istoria literaturii noastre.

Aici s-au plămădit idei nobile, s-au citit și discutat, cu aprinderea și verva caracteristică junimiștilor, multe lucrări care au căpătat consacrare definitivă în literatură.

În această casă « se făcuse obiceiul ca duminica după sfîrșitul prelegerii, Maiorescu, Rosetti, Carp, eu și Pogor să ne adunăm la acesta din urmă pentru a discuta asupra obiectului prelegerii ce se ținuse. Era o mare plăcere pentru noi orele acestea petrecute în discuții filozofice și literare »⁷.

În această casă, unde ferestrele rămîneau luminate pînă la ore tîrzii din noapte, pe la începutul lui ianuarie 1867 « Maiorescu își arăta părerea că ar fi bine să deschidem un mic jurnal literar »⁸. După aprinse discuții, viitoarei reviste i se pune numele « Convorbiri literare »⁹.

În această casă a fost găzduit, de Vasile Pogor, Mihail Eminescu, luceafărul poeziei românești¹⁰; aici a fost adus de marele său prieten, mai mult cu forța, Creangă cu a lui Soacră cu trei nurori, și a citit cu haz stîrnind risul junimiștilor, încît cel care era poreclit de junimiști « biblioteca contemporană » a fost nevoit să

⁷ Iacob Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, Ed. Cartea românească, Buc. 1943, p. 18.

⁸ Idem, p. 88.

⁹ Idem, p. 88—89.

¹⁰ G. Călinescu, *Viața lui M. Eminescu*, E.P.L. 1964, p. 197.

¹ Arhivele Statului Iași, *Act de prețaluire*, dosar 202/2 p. 2

² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc. 1941, p. 95.

³ Arhivele Statului Iași, dosar 335/1, p. 23

⁴ Idem, dosar 302/2, p. 2

⁵ Tribunalul Iași, Secția III autentice, nr. 620, act nr. 931,

5 mai 1901, p. 88—89.

⁶ Arhivele Statului Iași, dosar 302/4, p. 3.

strige cu glas hotărât: «porco, porco!», ceea ce însemna că trebuie numaidecît să se continue lectura.

În salonul de la etaj se adunau «în afară de D-l Maiorescu, care era hors concours, ... spirite delicate și culte precum era a lui Vasile Pogor, spirite cu fundament serios cum era a d-lui Carp, cultură literară ca a d-lui Iacob Negruzzi»¹¹.

În această casă, Gh. Panu l-a întâlnit prima oară pe Eminescu, care pe atunci «era bine făcut, frumos, cu mustească mică, subțire și cu plete mari»¹², aici l-a văzut pe Alecsandri, care venea rar la Junimea și «citea foarte frumos»¹³.

După mutarea lui Maiorescu la București, întrunirile junimiștilor care rămăseseră credincioși Iașului «se făceau tot la Vasile Pogor»¹⁴ cu timpul însă, junimiștii s-au risipit, ședințele n-au mai avut loc în casa cu ferestre luminate.

Transformarea casei Pogor într-un muzeu al scrisului românesc constituie omagiul cel mai prețios adus marilor noștri înaintași. Vizitatorii care își vor purta pașii prin acest lăcaș al culturii noastre vor sui încet scările de stejar și în fața li se vor deschide ușile de la salonul «Junimii». Și vor auzi cum Pogor va intona fraze din liturghii: «Acum să ascultăm sfânta evanghelie... a lui Conta citire»¹⁵, urmînd ca de undeva din colțul lui, cu glas de bas admirabil, să răspundă, hitru, Ion Creangă: «Să luăm aminte», iar Pogor va replica: «Pace ție, cititorule», și va începe lectura. Ea dura pînă cînd feciorul deschidea ușa aducînd ceaiul. Atunci, pe mai multe glasuri, din toate colțurile se striga: «Ușile, ușile!»¹⁶.

Toate aceste aspecte din viața și creația junimiștilor vor fi imprimate pe bandă de magnetofon, în interpretarea unor mari actori ieșeni, încercînd să reînvie pentru vizitatori atmosfera de demult a casei. Apoi ușile se vor deschide spre salonul «Junimii», locuri unde au stat Maiorescu, Alecsandri, cei doi mari și nedespărțiți prieteni — Creangă și Eminescu —, Xenopol, Lambrior, Conta, Negruzzi, cei trei români și caracuda, în frunte cu președintele ei, Miron Pompiliu.

Documentele, cărțile, obiectele vor reconstitui universul familiar al acestor mari personalități literare.

Din salonul «Junimii», ușile se vor deschide spre redacția «Vieții Românești», care va arăta așa cum a descris-o Ionel Teodoreanu: «Un trapez mănăstiresc, din pricina mesei lungi înconjurată de o desime de scaune... Oameni. Vorbe. Fum. Atîta fum că uneori părea ceață»¹⁷. Aici a răsunat glasul celor ce au fost «ascultați de o țară și de un timp»¹⁸.

¹¹ Gh. Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași*, Ed. R. Cioflec, Buc. 1943, vol. I., p. 17.

¹² Idem, p. 47.

¹³ Idem, p. 82.

¹⁴ *Comoara Junimii la Iași*, Iași 1937, p. 170.

¹⁵ Iacob Negruzzi, *op. cit.* p. 81.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor*, E.S.P.L.A. 1957,

p. 15.

¹⁸ Idem.

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ

ȘTEFAN POPESCU

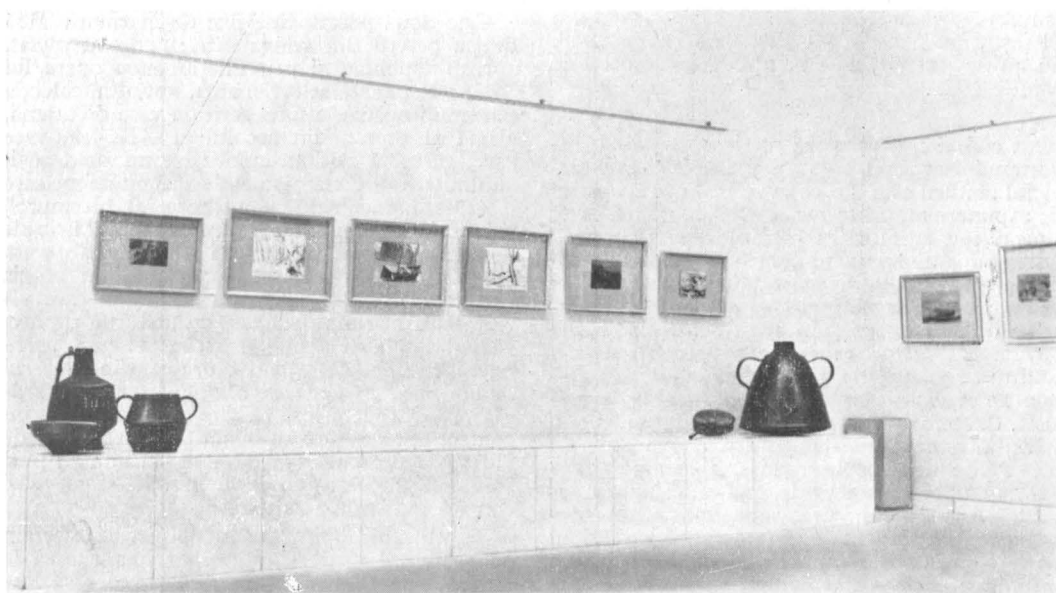
LIZA DAMADIAN

Pregătirea documentației în vederea studierii operei grafice a lui Ștefan Popescu a fost îndelungată și migăloasă datorită numărului foarte mare de desene, acuarele, laviuri și gravuri existente în diferite colecții de stat și particulare din București. Aceste numeroase lucrări ne-au oferit un material suficient pentru a putea, după cercetarea lui, să ne fixăm asupra caracterului expoziției, avînd în vedere, în primul rînd, valoarea intrinsecă a lucrărilor, precum și locul care i se cuvine acestui artist în cadrul tradiției graficii românești în contextul epocii respective.

Socotînd că nu printr-o retrospectivă am fi putut evoca mai bine personalitatea artistului, ne-am concentrat atenția mai ales asupra studiului corolației între operă și artist, pentru a înțelege, mai profund, însăși creația sa. Selecția lucrărilor celor mai reprezentative din ansamblul operei sale grafice avînd scopul de a ilustra cit mai bine diversele aspecte și preocupări ale unui singur subiect — peisajul — a fost făcută în acest spirit, nesubordonînd-o unei cronologii stricte, ci urmărind firul evoluției artistului, căutările sale de-a lungul anilor, căutări care i-au conturat maturitatea, îmbogățînd-o, artistul păstrînd însă în esență viziunea sa inițială. Sinteza evolutivă din opera lui Ștefan Popescu ne dezvăluie că materialitatea dialogului, mai ales spre sfîrșitul vieții, capătă accente din ce în ce mai spirituale și mai lirice.

Ne-a sugerat această alegere însuși Ștefan Popescu care, într-unul din manuscrisele sale scrie «... Cînd vorbești de opera unui artist nu trebuie să te oprești la tot ce a produs... Cînd deci analizăm opera unui artist, mai ales spre sfîrșitul carierei, nu trebuie să avem în vedere decît principalele sale opere... Trebuie să avem în vedere tonul general al operei, spiritul sau calitățile sau defectele dominante din principalele sale lucrări și numai așa putem stabili valoarea aportului artistic personal» (ms. — Bibl. Acad., manuscrise 2—6).

De altfel, scrierile lui Ștefan Popescu ne-au dezvăluit un gînditor subtil și cultivat, precum l-a caracterizat și poetul Șt. O. Iosif în scri-



Aspecte din expoziție

soarea sa adresată, din Paris, la 12 septembrie 1900, lui Virgil Cioflec « ... Îmi pare cel mai răsărit și mai cult din cercul tinerilor pictori ». (Correspondență: Șt. O. Iosif, ... Ed. pentru literatură, 1969, p. 80).

Organizarea expoziției a cuprins mai multe faze. Întocmirea fișelor, pentru toate cele 600 lucrări avute în studiu, a fost urmată de cercetarea documentelor, scrise sau ilustrate, din

presa dintre anii 1900—1944, care — evocându-ne atmosfera vremii, preocupările și greutățile celor care se consacrau vieții artistice — ne-au ajutat imens de mult în situarea artistului în contextul istoric și social al epocii, pentru a-l simți în trăirea și preocupările lui reale. Depistarea scrierilor personale, parte publicate în presă, parte rămase în manuscris, a completat această muncă.

Cele mai multe din desenele lui Ștefan Popescu nu sînt date. Atribuirea unor datări, fără semn de întrebare, a fost făcută prin: — confruntarea desenelor cu unele picturi date; — prin găsirea, în presă, a unor reproduceri ale desenelor; — prin compararea cu desene date, similare ca stil; — prin analogia formatului și calității hirtiei folosite, dintr-un bloc de desen, din care una dintre schițe putea fi datată; — prin studierea evolutivă a stilului în diferitele etape ale activității creatoare a artistului.

În cronologia întocmită au fost făcute unele modificări și precizări de date. Astfel, spre exemplu, data premierii artistului la Expoziția internațională de la München, prin acordarea unei medalii de aur, este trecută, în toate mențiunile anterioare catalogului nostru, anul 1904. Noi, nemulțumindu-ne cu datele publicate în aceste materiale — (Catalogul Muzeului Toma Stelian, din 1939, cînd Ștefan Popescu era chiar președintele Consiliului artistic al muzeului, diversele monografii scrise de prof. G. Oprescu) — am căutat să verificăm sursele respective care s-au dovedit a fi mai precise decît memoria, fie ea chiar a artistului în cauză, ajungînd astfel la o datare precisă: anul 1905. O altă dată modificată, de data aceasta numai a zilei, a fost cea a morții artistului. În Catalogul expoziției « Ștefan Popescu » organizată de Muzeul de artă din Ploiești, era menționată ziua de 13 iulie 1948. În presa vremii, ziua menționată este cea de 8 iulie 1948.

★

În cadrul muzeografiei moderne, a cărei importanță ca știință, tehnică și disciplină în serviciul culturii este din ce în ce mai mare, spațiul de expunere nu poate avea în vedere numai strict simeza sau amplasarea lucrărilor, ci și crearea unei ambianțe adecvate pentru a sublinia viziunea și personalitatea artistului, pentru a oferi vizitatorului o înțelegere cit mai deplină a operelor de artă expuse. În acest sens, însăși sala devine un factor subordonat operei artistice. Cadrul expoziției de grafică Ștefan Popescu — sala de expoziții temporare a Muzeului de artă al R. S. România — prin arhitectura sa, este o sală dificil de amenajat pentru o expoziție de picturi de dimensiuni reduse, și complet inadecvată unei expunerii de grafică. Singura soluție a fost transformarea sălii, folosind o « scenografie » de prezentare muzeografică, cu scopul de a o face proprie unei atmosfere de vădită intimitate, atmosferă cerută de însăși opera grafică a lui Ștefan Popescu.

Pentru a atenua efectul de hală al sălii, am căutat să creăm o dimensionare a spațiului de expunere prin intermediul a 8 panouri. Patru panouri au fost expuse excentric față de pereți, creînd un joc de linii frînte, pentru a tăia lungimea sălii și pentru a evita o prezentare monotonă, statică, liniară. Două panouri au fost așezate perpendicular față de pereți, în așa fel încît să liniștească ruperea și să echilibreze disimetria creată prin cele patru panouri. Alte

două panouri, cele de la intrarea în sală, ne-au ajutat să fixăm punctul de pornire al expoziției prin expunerea pe un panou a portretelor artistului, desenate de Jean Al. Steriadi, Iosif Iser și Eustațiu Stoenescu, panoul alăturat fiind o evocare, prin documente fotografice, a epocii și oarecum a stilului « Belle Époque », pentru a introduce, de la bun început, pe vizitatorul neavizat în perioada respectivă.

Întrucît peregrinările artistului l-au dus de la Delta spre Balic, Tunisia, Alger, Maroc, Turcia, Nordul Franței și, în ultimii ani ai vieții, mai ales prin țară, am încercat să încălzim simeza lucrărilor de dimensiuni reduse, nu numai prin grupări și alternări de desene și acuarele, ci ajutîndu-ne și de ambianța pe care ne-o puteau permite diverse piese de mobilier, alese din depozitele muzeului nostru, în concordanță cu gustul artistului, sesizat din arta sa. Am expus astfel două lăzi pentru păstrarea fâinii, artă provincială franceză de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, două broderii de Buhara, artă orientală de la începutul secolului al XIX-lea, o ladă de fier pentru păstrat banii, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, un cenușar — Braserio, artă orientală de la începutul secolului al XIX-lea, o ladă veche românească cu inscripții slavone și două vase de olărie neagră.

Cele două postamente fixe de marmură albă de pe pereții din stînga intrării ne-au dictat, aproape spontan și prin filiațiune cu opera lui Ștefan Popescu, selecționarea, tot din colecția muzeului nostru, a unei serii de vase de aramă, alamă și bronz, din secolul al XIX-lea, vase care, cu toată căldura culorii lor nu au depășit sublinierea discretă și nota de intimitate pe care o creează, încălzînd albul rece al marmurei, accentuînd sensibilitatea și romantismul liric ale desenelor așezate pe simeza respectivă.

Nu mică ne-a fost satisfacția cînd, cu ocazia vernisajului expoziției, soția artistului, care vizita pentru prima dată sala cu lucrările expuse, văzînd vasele de aramă, a exclamat: « ... *parcă revăd colecția de vase de aramă din atelierul soțului meu, vase pe care atît de mult le îndrăgea* ... » Credem însă că este firesc ca după un contact atît de lung cu opera unui artist atît de viu și de prezent prin arta sa, să ajungi, prin studierea și aprofundarea creației sale, să-i cunoști gusturile și afinitățile.

Pereții albi ai sălii ne-au obligat să cășerăm panourile cu hirtie colorată, iar lucrările să le izolăm printr-un paspartu discret, care să lase desenele să se exprime singure. Ramele au fost stabilite gîndind profilul de ramă adecvat stilului lucrărilor, cu caracter tridimensional, alegînd, pentru acestea, o ramă îngustă pentru a nu îngreua lucrările de grafică dar cu un plan înclinat profund, pentru a sublinia adîncimea.

Căutarea și găsirea unor soluții muzeografice adecvate ne-au adus satisfacția de a fi realizat o expoziție în cadrul căreia opera artistului a fost pusă în valoare, s-a putut manifesta în frumusețea și multitudinea sensurilor ei.

AVACHIAN

ȘI

COLECȚIA

GARABET AVACHIAN

ANATOLIE TEODOSIU

La 7 noiembrie 1969 — zi ce consemnează inaugurarea Colecției de artă Avachian — și-a găsit împlinirea năzuința de o întreagă viață a mult regretatului muzician, profesor Garabet Avachian, de a înlesni prietenilor, iubitorilor de artă de astăzi și generațiilor de mâine, să contemple în condițiile cele mai bune bogata și valoroasa sa colecție.

Asemeni lui Dona, Zambaccian și Oprescu, Avachian radia de bucurie și emoție cînd venea în contact cu o operă de artă și, încă din vremea liceului, cînd își fermeca colegii cu sunetele melodioase ale vioarei, îndrăgise creația plastică, care avea să devină curînd o a doua mare pasiune a sa. Mai tîrziu, în anii studenției, facsimilele, adunate altădată cu multă plăcere, nu-i mai produceau satisfacție; dorea acum să intre în posesia unor lucrări originale, să admire, în direct, opera de artă. Prima sa achiziție s-a produs într-o împrejurare ieșită din comun cînd, o lucrare de Pallady, sfîșiată de inuși autorul său, a fost culeasă de paznicul Muzeului Simu, iar Avachian, sacrificîndu-și bursa pe o lună de zile, a cumpărat un fragment al acesteia.



Nicolae Grigorescu, Copil.

Și astfel, în jurul aceluia gemen dispregiuit de creatorul său, a început să se cristalizeze colecția Avachian, însumînd, în cele din urmă, peste o mie o sută de obiecte de artă.

Merită amintit că tocmai opera lui Pallady a devenit marea slăbiciune a artistului muzician, explicată desigur de afinitatea pe care o au acordurile cromatice și compoziționale din tablourile palladyene cu muzica, pe care Avachian a slujit-o în calitatea sa de interpret, de dascăl și pedagog la Conservatorul « Ciprian Porumbescu » din București. Obosit, după o zi grea petrecută cu elevii săi, Avachian, potrivit istorisirilor soției sale, se cufunda într-un fotoliu și rămînea extaziat în fața tabloului *Nud în chaise-longue* de Theodor Pallady, una dintre cele mai izbutite realizări ale artistului, aflate în colecția respectivă. Mărturisesc că, avînd plăcerea de a participa la organizarea expoziției și deci de a sta zile în șir lingă tabloul preferat de colecționar, nu am fost mai puțin tulburat — și tot atît de constant emoționat — de armonia delicată a culorilor scîldate în baia de lumină caldă, de atmosfera recreativă pe care o



*Icoană din Maramureș,
sec. XIX.*



*Confucius, sculptură (bronz)
artă extrem-orientală.*



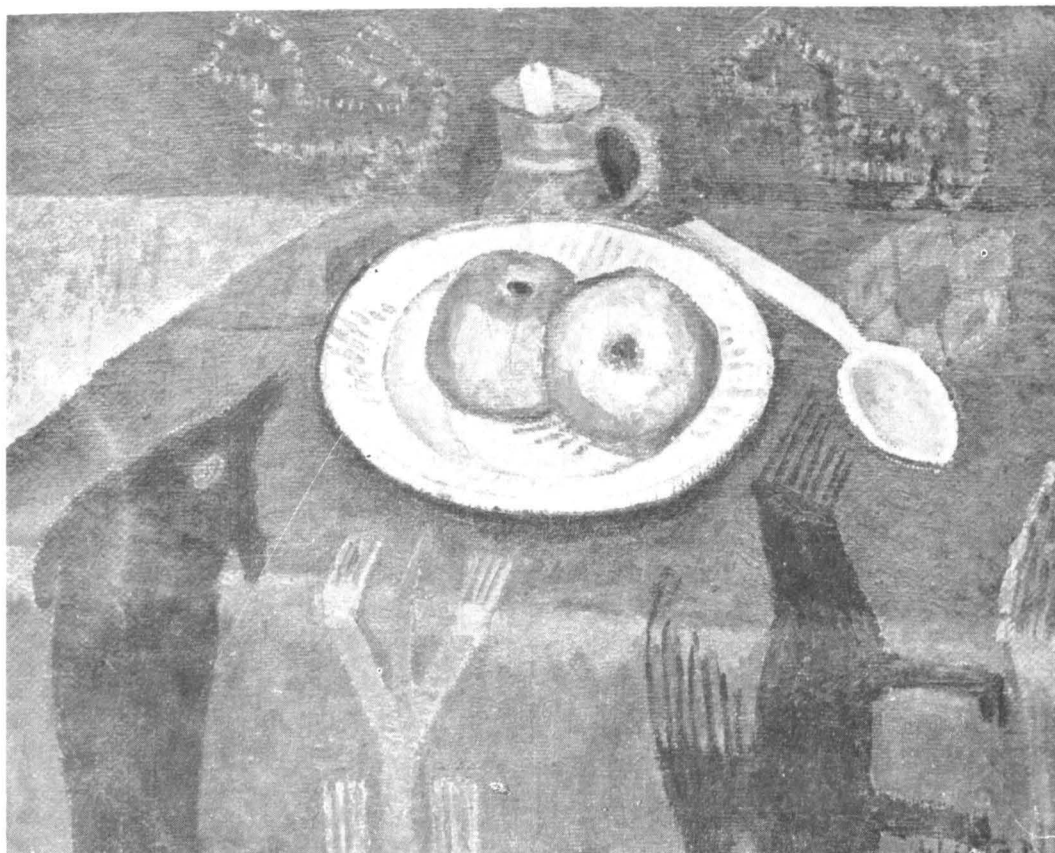
Theodor Pallady, Natură statică cu umbrelă.



Alexandru Ciucurencu, Femeie în violet.

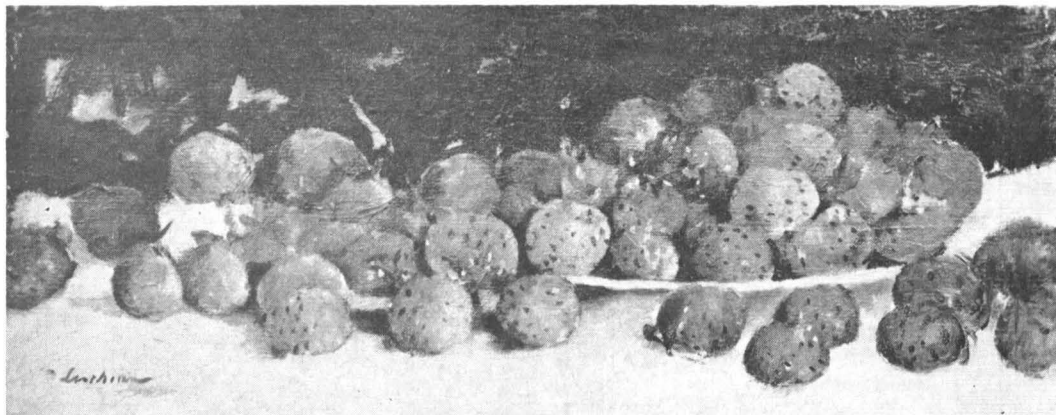
Theodor Pallady, Nud în chaise-longue.





Dumitru Ghiță, Farfurie cu mere și lingură de lemn.

Ștefan Luchian, Căpșuni



degajă lucrarea. *Natură statică cu umbrelă și Rodii*, opere anume alese pentru a flanca pinza amintită, reprezintă alte două capodopere ale artistului, în care griurile bogat nuanțate și de o rară subtilitate contrastează cu tonurile vii ale fundalului arămiu-roșcat și cu verdele intens al feței de masă, — din prima compoziție, — cu rubiniul rodilor și cu pata nedefinită de albastru, plasată, înadins, în cea de a doua lucrare.

Fondul picturilor semnate de prietenul de breaslă al lui Matisse are cea mai mare pondere în expoziție și prezintă multiple soluții plastice și cromatice. *Natură statică cu rodii*, în care lumina inundă armonia tonurilor analoge de portocaliu, ocru și galben; *Natură statică cu ceas* vădind o perfectă coeziune a detaliilor divers colorate; *Nud pe sofa portocalie* și pandantul său, *Nud și fructieră cu mere*, ambele rezultate dintr-o măiastră asociere de griuri cu tonuri de culoare pură, constituie, de asemenea, compoziții de o înaltă ținută artistică și reflectă rafinamentul cromatic deosebit pe care l-a atins artistul cărturar Theodor Pallady.

Copleșit de bogăția spirituală, forța creatoare și puterea de sinteză a oamenilor simpli de la țară, Avachian a găsit aceste calități oglindite în creația lui Dumitru Ghiață și nu a ezitat să-și întregască colecția cu un număr apreciabil de opere ale acestui artist. Întreținând strânse legături de prietenie cu maestrul, îi frecventa adesea atelierul și, arareori se întorcea acasă fără să-i fi cumpărat vreo pictură. Compoziția *Lângă car*, portretul intitulat *Lina*, picturile *Farfurie cu mere și lingură de lemn*, — operă apreciată în mod deosebit de Avachian, — *Crăițe și Farfurie cu pește*, sint lucrări din care emană atmosfera curată de la țară, mireasma firelor de tort, a inului și borangicului îmbibate în delicate nuanțe de culori vegetale.

Urmează apoi o suită de exemplare cu o altă gamă de sensibilități, produs al imaginației pictorului Lucian Grigorescu. Cele câteva peisaje semnate de autor se disting prin tonurile calde de cărămiziu ce împinzesc scoarța frământată a peisajelor și vibrează în contrast cu albastrul ușor grizat al cerului. *Natură statică cu pepene* și *Natură statică cu chitară*, vădind mari calități compoziționale și cromatice, împodobesc de asemenea pereții luminoși ai expoziției.

Nu mai puțină incitare i-au produs lui Avachian operele lui Alexandru Ciucurencu, rapsod al culorilor vii, luminoase, acordate cu mult discernămint. *Femeia în violet*, cu o discretă paletă de albastru, ocru, verde și violet, *Nud în fotoliu*, *Lectura* și lucrările reprezentând flori, lucrate în pastă onctuoasă, sint saturate de armonii limpezi de culoare care scinteiază sau se tocesc în lumina abundentă.

Colecția Avachian cuprinde tablouri și de numeroși alți pictori români. Aici întâlnim tabloul intitulat *Copil*, de Nicolae Grigorescu, admirabila compoziție *Căpșuni* de Ștefan Lu-

chian, *Peisaj la marginea apei* de Abgar Baltazar, *Natură statică cu scoică* de Iorgulescu Yor, *Pe plajă* de Gheorghe Petrașcu, apoi lucrări de Dărăscu, Steriadi, Iser, Camil Ressu, Padina, Hrandt Avachian, Vasile Popescu etc.

Pelerin al colțurilor pitorești din țară, Avachian a intrat în contact direct cu creația populară din diferite regiuni ale țării și, de aici, dorința de a-și îmbogăți colecția cu asemenea valori. Așa se face că în apartamentul său — devenit supraincercat — intraseră încă două sute șaptezeci și două de icoane pe sticlă din secolele XVIII—XIX, realizate de meșteri din Maraureș, Sebeș-Alba și din Făgăraș. Aglomerate, asemenea unui mozaic de dreptunghiuri și pătrate policrome, ele strălucesc prin stratul cristalin al sticlei vădind o originală sensibilitate față de culoare, o imaginație bogată, manifestată prin sentimente și forme de o pură naivitate. Lor li se adaugă suita de cance ingenios ornamentate și câteva blidare care trădează același gust și inspirată aplecare spre frumos.

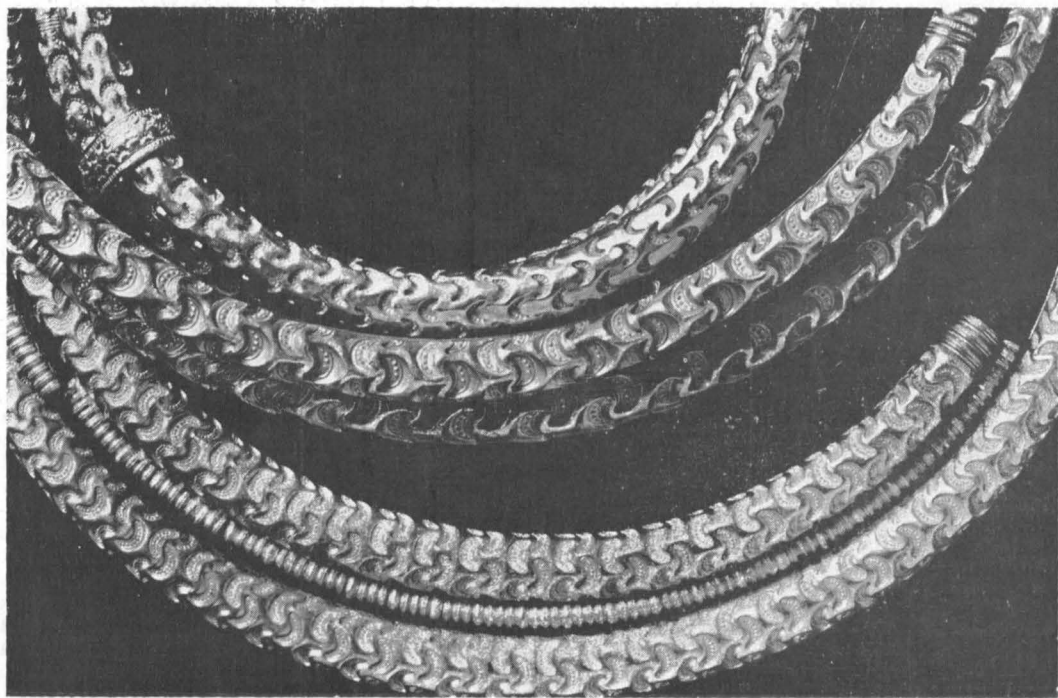
Colindând prin anticariate și colecții particulare, Avachian a descoperit interesante obiecte de artă lucrate de artiști din afara granițelor patriei noastre. El a achiziționat câteva picturi aparținând diferitelor țări europene, sculpturi orientale și extrem orientale, cloisonné-uri, ceramică persană și chinezească din secolele XVIII și XIX, numeroase cositoare și piese de argintărie, cristale de Boemia de diferite forme și culori, covoare persane etc.

Dintre picturile realizate de artiști străini, prezintă un interes deosebit monumentala pinză *Șantier naval*, operă a cărei schiță desenată de Claude Lorrain se află în posesia d-lui Georges Wildenstein (Marcel Rothslișberger încadrează desenul, ca timp, între anii 1620—1630 și îl consideră drept «*unul dintre primele documente cunoscute aparținând lui G. Lorrain*»). Coroanele copacilor din pictura *Șantier naval*, gruparea lor, detaliul de arhitectură în ruină și lumina de amurg cernută prin ceața abia perceptibilă, ne fac să întărim posibilitatea ca acest tablou să constituie una dintre primele încercări în ulei ale lui Claude Lorrain, înfăptuită în atelierul profesorului său Agostino Tassi. O notă aparte creează și tabloul intitulat *Flori*, care s-ar putea să aparțină școlii franceze de la începutul secolului al XIX-lea.

Cei douăzeci și șapte de ani, răstimp în care Avachian a adunat cu abnegație și sacrificii remarcabila sa colecție, («*am adunat această colecție cu un arcuș*», spunea Avachian spre sfârșitul vieții), au fost închinăți, de acest mesager al celei mai sensibile și receptive ramuri a artei, prin gestul nobil de dăruire a trudei sale, poporului nostru, o pildă de felul în care un om înțelege împlinirea în viață și dragostea de patrie.

Pe această cale țin să mulțumesc doamnei Sabina Avachian pentru prețioasele informații pe care mi le-a dat în întocmirea acestei modeste și sumare prezentări a colecției Prof. Avachian.

VALENTINA BUȘILĂ



Coliere de aur, descoperite în diferite localități, sec. V—VI e. n.

Sub un titlu spectaculos, ni s-a înfățișat în lunile noiembrie și decembrie la București și Cluj una din cele mai renumite expoziții din ultimii ani.

Prezentată în S.U.A., Anglia, Germania, Cehoslovacia, Franța, Italia și România, expoziția «Aurul Vikingilor» a urmat un drum lung, asemănător cu căile străbătute de făuritorii obiectelor expuse — navigatorii și comercianții războinici ai Nordului îndepărtat.

Ținuturi învăluite de cețuri și legende, cunoscute doar din rarele povestiri ale și mai rarilor

norocoși ce reușeau să se întoarcă din temerarele expediții, misterioasa Thule a lui Pytheas sau Scadinavia lui Pliniu cel Bătrîn aveau să se contureze treptat, ajungând din ce în ce mai prezente în viața contemporanilor de la începuturile acestui frământat ev de mijloc.

Din secolul V și pînă în secolele XI—XII, cînd apare configurația statală medievală cunoscută, știrile documentare privind svearii — strămoșii suedezilor de azi — și regatul lor Svearike, sînt destul de puține. Cercetările arheologice stăruitoare au scos la iveală, încă de la



Aplică de curea de bronz aurit, Vendel, Uppland, sec. VII e. n.



sfârșitul secolului trecut, cimitire cu corăbii funerare și tezaure de o deosebită valoare (Valsgärde, Ultuna, Tuna, Köping), ca și mari așezări cu o economie înfloritoare (Helgö, Birka). S-a putut preciza astfel o cronologie a epocii și alcătui un tablou al vieții sociale, economice și culturale ce oferă, deși lacunar, date extrem de prețioase pentru istoria omenirii.

Se reconstituie astfel imaginea unei societăți care, departe de a fi « barbară », a ajuns, în unele domenii ca: măiestria construirii corăbiilor — temutele drakkar, sau splendida orfevrărie, la realizări unice.

Poziția geografică defavorabilă nu a reușit să impună o izolare față de restul oikumenei. În perioada « marilor migrații » (400—600 e.n., după clasificarea istoricului suedez Bernhard Salin), nordicii parcurg Europa și Orientul apropiat cunoscând alte civilizații și popoare, însușindu-și și transmitând valorile culturale ce conveneau spiritului lor. Monetele romane de aur, cele germane, engleze, arabe de argint, sticla de Rin, brocartul italian și chiar o statueta indiană, aflate pe meleagurile Suediei arată clar că schimburile comerciale, dublate în epoca vikingilor de expediții de jaf, au contribuit, de asemenea, la vehicularea de influențe și înriuriri reciproce, fenomen existent și cu milenii în urmă.

În aceste ținuturi se dezvoltă încă din epoca bronzului o artă a prelucrării metalelor, cu rea-

lizări de pe atunci remarcabile, dar care ajunge la apogeu în primul mileniu al erei noastre. Apare acum o creație artistică originală, în care se tolesc într-o unitate admirabilă ecourile civilizației romane provinciale, ale artei celtice — cu evoluția sa ulterioară din Irlanda și insulele britanice, și mai cu seamă trăsăturile realiste ale artei scito-sarmate, cunoscută din peregrinările popoarelor germanice în stepele nord-pontice și care, la rîndul său, mai păstra reminiscențe ale torenticilor antice grecești și unele accente persane.

Încă din epoca de declin a Imperiului Roman, din contactul tot mai strîns cu Orientul se dezvoltă, mai ales în provincii, un stil animalier caracteristic, care însă va ajunge la apogeu și la forme proprii în secolul V—VI, în ținuturile nordice. Aici apare acea ornamentație zoomorfă, de o calitate artistică și tehnică incontestabile, a cărei simbolică ne uimește și azi. De o longevitate rară — aproape 700 de ani — arta orfevrilor nordici și-a păstrat elementele tradiționale nu într-o manieră statică, ci adăugîndu-le mereu ceva nou, dar în același stil și sens.

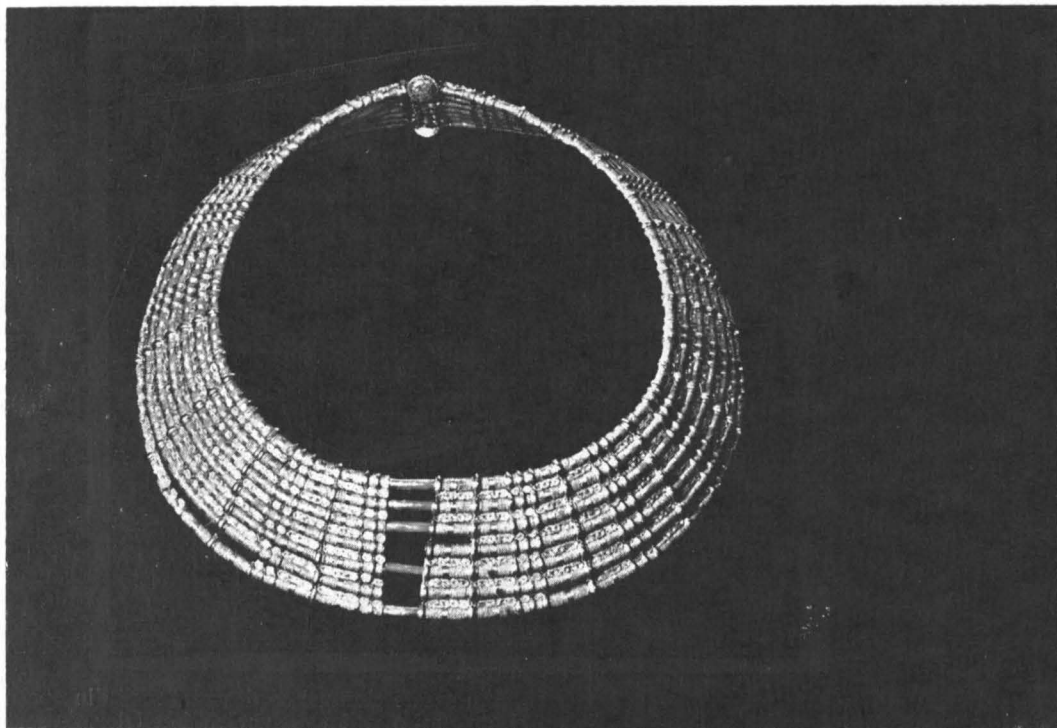
Într-un joc și o ritmicitate a liniilor evocînd mișcarea veșnică a vieții evoluează tipuri cunoscute de animale sau neidentificabile, altele membre descompuse — care se îmbină și revin, după înțelesuri demult dispărute. Figuri omenști apar rar, fie în genul medalioanelor romane — un profil de împărat roman, dar și

atunci însoțit de un animal, sau mai ales ca măști — cu ochi imenși de granate, al căror schematism este foarte apropiat ca sensibilitate de sculpturile negre contemporane lor sau de arta modernă.

În fața ochilor ni se perindă podoabe fastuoase, de șefi sau de mari preoți, variate ca loc de origine, datare, (apărînd și unele piese mai vechi, din secolele II—IV), material și tehnică folosite: coliere grele de aur cu măști umane și mici animale stranii (Västergötland, sec. VI), sau din sirme răsucite de argint (Öland, sec. X—XI); bracteate de aur în genul medalioanelor romane (Fardhem, sec. VI); inele, brățări, fibule (unele realizări excepționale, în secolele X—XI apărînd fibulele în formă de broască țestoasă din argint, Uppland, Öland); aplice, piese de armament din bronz aurit sau fier cu incrustații de argint; vase de argint. Se poate spune că nordicii, deși folosind cu precădere aurul și argintul, au înnobilit și pe celelalte metale cunoscute, creînd și din bronz și fier podoabe de preț.

Este impresionant numărul tehnicilor aplicate atunci, și faptul că multe sînt încă utilizate de bijuterii moderni. Pe lingă turnare, gravare, cizelare, ciocănire, incrustație — cunoscute încă din epoca bronzului, se dezvoltă în mod deosebit filigranul și granulația (culminînd în secolele V—VI cu colierele late de aur), ornamentația cloisonné — cu granate — și emailul cloisonné,

Colier de aur, Västergötland, Öland, sec. VI e. n.





Matrițe de bronz pentru imprimarea foliilor de metal, Torslunda, Țlanda, sec. VII.

care culminează în perioada vendeliană (600—800 e.n., denumită după mica localitate Vendel).

Alături de prețioasele tezaure sînt prezentate și obiectele modeste care au servit la concretizarea procesului de creație: creuzete de argilă, forme de gresie pentru turnat fibule sau aplice, uneori și cu piesele finite alături, matrițe de presare, foarfeci, ciocane, nicovale, indicații importante pentru reconstituirea etapelor de lucru.

★

Expunerea unor asemenea piese rare ridică o serie de probleme, pe care organizatorii expoziției le-au rezolvat alegînd o soluție ingenioasă, și anume prezentarea obiectelor în vitrine de plexiglas montate în corăbii de lemn, stilizate după modelul celor vikinge, obținîndu-se în felul acesta securitatea tezaurelor și ineditul atractiv.

În sălile noastre, din păcate, cadrul expozițional a fost cam sărac, corăbiile nefiind înconjurate de sculpturi și obiecte locale contemporane ca la Musée d'Aquitaine-Bordeaux și nici nu s-a folosit un ecleraj care să le pună în valoare, ca la Bratislava. Expunerea unor fotografii mari pe pereți — imagini din săpături, corăbii funerare etc. — ar fi contribuit la crearea unei atmosfere ambiante, mai ales că diapozitivi

vele proiectate — o idee reușită care trebuie menținută — se refereau doar la exponate.

E locul să remarcăm aici valoarea documentară a catalogului, care poate fi socotit un model al genului. Numeroasele studii asupra istoriei populațiilor nordice, prezentarea diferitelor tehnici de lucru și stiluri de ornamentare din punct de vedere istoric, tehnic și artistic sînt extrem de utile, fiind însoțite și de tabelul amănunțit al celor 246 obiecte expuse, precum și de ilustrații.

La deschiderea expoziției, cit și la întîlnirile organizate cu istorici și reprezentanți ai presei române, au participat personalități recunoscute ale culturii și muzeografiei suedeze, ca Sven Jansson, directorul general al Antichităților regatului suedez, Olov Isaksson, directorul Muzeului de istorie națională din Stockholm, dr. Birgit Arrhenius și dr. Inga Lindeberg, conservatori la același muzeu, dr. jurist Vinos Sofka.

Cu toată durata scurtă de expunere, putem considera deschiderea acestei prestigioase expoziții și la noi în țară ca o reușită organizatorică de prim ordin și ne exprimăm speranța că și în viitor vor avea loc manifestări valoroase muzeistice. Asemenea schimburi culturale — și o expoziție de istorie românească se va deschide la Stockholm în acest an — oferă orizonturi noi studiului și permit o mai bună cunoaștere a civilizației altor popoare.



Fig. 1. Aria de răspîndire a lăstunului de stîncă (*Ptyonoprogne rupestris rupestris*) în Europa.

În ultimele decenii, în ornitofauna Europei s-a înregistrat o expansiune remarcabilă, atît pe verticală cît și pe orizontală, a mai multor specii de păsări, majoritatea de origine sudică.

Avansarea și întinderea acestor elemente spre nord, nord-vest și nord-est, au atins și hotarele României, aducînd în avifauna țării noastre reprezentanți noi.

Acești imigranți care au intrat mai mult prin partea sudică a țării noastre, au continuat să-și lărgesc arealul și mai departe, atît la noi cît și în alte țări învecinate.

* Deoarece specia *Ptyonoprogne rupestris rupestris* (Scopoli) pînă în prezent n-a fost descrisă în țara noastră și datorită faptului că în nici un nomenclator românesc nu figurează, propunem ca denumirea românească a acestei specii să fie lăstunul de stîncă.

LĂSTUNUL DE STÎNCĂ*

(*PTYONOPROGNE RUPESTRIS*

RUPESTRIS SCOPOLI)

GEN ȘI SPECIE NOI

PENTRU ORNITOFAUNA

ROMÂNIEI

EMIL NADRA

Dintre speciile care și-au lărgit arealul de cuibărire și au fost descoperite mai recent, sau ca specii noi pentru fauna țării noastre, enumerăm: guguștiucul, *Streptopelia decaocto* (Călinescu 1933); lăstunul-mare-sudic, *Apus melba* (Cătuneanu și Tălpeanu 1965; Kohl, 1967 și Semen 1967 și 1969); ciocănitoarea-de-grădini, *Dendrocopos syriacus balcanicus*. (Cătuneanu 1933); ciocirlia urechiată balcanică, *Eremophila alpestris balcanica* (Klemm 1964; Nadra 1966); codobatura-cap-negru, *Motacilla flava feldegg* (Cătuneanu, Pașcovschi, Papadopol și Tălpeanu 1962); sfrînciucul-cap-roșu, *Lanius senator* (Tălpeanu 1965, Tuchscherer și Forster 1965); lăcarul răsăritean, *Acrocephalus agricola brevipennis* (Nadra 1967); frunzărița cenușie, *Hippo-*

lais pallida elaeica (Paşcovschi şi Nadra 1958); cânăraşul, *Serinus canaria serinus* (Linția 1946, Paşcovschi 1958); vrabia dobrogeană, *Passer hispaniolensis* (Papadopol 1964) ş.a.

O specie nouă descoperită pentru ornitofauna României tot de această natură, este lăstunul de stincă (*Ptyonoprogne rupestris rupestris*) (Scopoli), identificată de noi în Munții Cernei în rezervația naturală «Muntele Domogled».

Prezența lăstunului de stincă n-a fost cunoscută sau confirmată cu certitudine în țara noastră pînă în prezent. Pe baza a două informații însă credem că prezența ei în Carpații Sudici datează mai de mult.

Prima informare o avem de la F. König, cunoscutul lepidopterolog care ne-a comunicat verbal că printre stincile calcaroase de pe muntele Domogled, la 31 iulie 1967, a observat un grup de lăstuni, compus din 7—8 exemplare, care i s-au părut deosebiți de cei cunoscuți.

A doua informare o avem din lucrarea vastă a lui V. Ionescu «Vertebratele din România», 1968, în care autorul la cap. «*Riparia riparia* (L.) — Lăstun-de-mal», se referă și la *Ptyonoprogne rupestris*, considerind-o drept subspecie a lui *R. riparia* cu sinonimul de *R. r. rupestris* Scop. 1770, «semnalată în zona Băilor Herculane», fără a da însă alte precizări.

Aici ne permitem a face o mică remarcă și anume, că *Ptyonoprogne rupestris rupestris*, sau după sinonimul folosit de autor *Riparia riparia rupestris*, nu poate fi în nici un caz o subspecie de *R. riparia*, ci o specie de sine stătătoare.

În primul rind arealul ei se suprapune cu cel al lui *R. riparia*, mai ales cu al subspeciei nominate.

În al doilea rind, atît Peterson cit și Portenco socotesc că ar fi alt gen. Portenco afirmă chiar că *Ptyonoprogne rupestris* e mai apropiată de genul *Hirundo* decît de *Riparia*.

Se mai poate aduce și argumentul deosebirilor în felul de viață, față de *R. riparia*: este o pasăre tipică de munte, care trăiește mai mult în perechi izolate sau în colonii mici; nici nu caută apropierea apelor ca *R. riparia*.

Asemănarea cu aceasta din urmă s-ar reduce la aspectul exterior dar și aici există oarecari deosebiri.

Lăstunul de stincă are o lungime de cca 150 mm, deci cu vreo 20—30 mm mai mare decît speciile înrudite *Delichon urbica* și *Riparia riparia*. După Radde, lungimea aripei este de 125—127 mm, iar a cozii 52—56 mm.

Penajul dorsal este cafeniu-cenușiu-albăstrui. Bărbia și partea inferioară a gîtului albicioasă; sub bărbie și pe o parte a gîtului cu pete spălate. Pieptul este smîntiniu, fără bandă întuneată, iar restul părții ventrale de culoare gri-caffenie. Coada nu este bifurcată ca la celelalte rîndunici, steagul intern al rectricelor, afară de cele marginale, este prevăzut cu pete albe.

Ea locuiește în munții înalți din nord-vestul Africii, Europa de sud, cit și în partea vestică și centrală a Asiei. În Alpi, după relatările lui

Makatsch, se întîlnește sporadic; ca pasăre clocitoare în ultimii ani a dispărut complet din mai multe locuri.

Pentru cuibărit preferă regiunile stîncose abrupte, iar cuibul, care se aseamănă foarte mult cu cel al rîndunicii (*Hirundo rustica*) și-l clădește sub ieșiturile de stîncă sau tavanul peșterilor. Biologia cuibăritului încă n-a fost temeinic studiată. Pare să depună numai un rînd de ouă pe an; ponta constă din 4—5 ouă albe cu pete gălbui și ruginii cafenii.

Prima întîlnire a noastră cu *Ptyonoprogne rupestris* a avut loc la 24 august 1968, între stațiunea balneară a Băilor Herculane și Pecenișca — Valea Feregărilor. De la această dată consecutiv patru zile am avut ocazia să observăm aceste păsări, nou apărute în țara noastră.

În prima zi, 24 august, pe un timp senin și liniștit, în jurul orei 18, de pe o pajiște mică ce se întinde la poalele pereților stîncosi a lanțului Domogledului, am observat un mic grup de lăstuni de stincă, compus din trei exemplare, care zburau prin fața pereților înalți vinind după insecte; în biotopul monumental ei apăreau minusculi. Nu erau sperioși; în repetate rînduri coborau în zbor și deasupra pajiștei pe care stăteau și aproape de sol au trecut pe lingă noi la 5—6 m, încît am putut observa foarte bine caracterele lor.

Se disting bine în zbor de celelalte rîndunici și lăstuni prin faptul că sînt ceva mai robuste, coada nu este bifurcată, coloritul pe partea ventrală este mai închis, iar zborul se aseamănă în multe cazuri cu cel al liliecilor.

Aceste trei păsări au putut fi observate de noi în același loc pînă după apusul soarelui, cînd în amurg apăruse deja și un liliac.

A doua zi timpul a devenit noros și a plouat. Dimineața cei trei lăstuni erau tot în același loc; de data aceasta, influențați probabil de cauze atmosferice, zburau la mare înălțime. La un moment dat și-au făcut apariția încă un grup de lăstuni de stincă, compus din 5 exemplare, care s-au atașat celorlalți formînd la un moment dat un grup de opt, dar din timp în timp se separau. Păreau să fie două familii care au avut probabil cuiburile în apropiere. Pe inserat toate exemplarele s-au adunat în fața unei grote, unde la început s-au jucat în zbor apoi după repetate intrări și ieșiri din grotă, au dispărut în interiorul acesteia pentru noptare.

La 26 august, dimineața, timpul era umed și se lăsase o ceață deasupra orașului Băilor Herculane. Lăstunii (*Delichon urbica*), care sînt destul de numeroși în acest loc, se concentraseră deja în stoluri mai mari, pregătindu-se pentru plecarea lor de toamnă.

Ei s-au adunat și stăteau înșirați pe conductele de sîrmă din străzile orașului. După obiceiurile cunoscute, la un moment, parcă la comandă, și-au luat toți zborul ridicîndu-se deasupra orașului, ca după un timp de goană după hrană și zboruri spectaculoase să se lase din nou pe rețelele de sîrmă.



Fig. 2. Biotopul în care au fost observate cele două familii de lăstuni de stîncă (*Ptyonoprogne rupestris rupestris*), la 24—27 august 1968, în Munții Domogled.

Spre surprinderea noastră am observat că printre lăstunii zburători s-a amestecat un stol mai mare de lăstuni de stîncă, compus din 40—50 exemplare, care făceau aceleași manevre de zbor deasupra orașului și printre clădiri, cu deosebirea că ei nu se așezau nici pe sîrme nici pe clădiri. Lăstunii de stîncă s-au menținut în împrejurimea orașului aproape o oră.

După dispariția lor ne-am deplasat din nou la locul unde văzusem în zilele anterioare cele două familii; erau în același loc.

Toată ziua a plouat cu mici întreruperi. După amiază, cînd s-a înseninat pentru un timp foarte scurt, din nou a apărut în fața noastră un stol mare de lăstuni de stîncă, care credem că era tot cel văzut de noi dimineața în oraș. De remarcat este faptul că cele două familii de 3 și 5 exemplare nu s-au amestecat cu stolul mare.

La 27 august dimineața am mai văzut un stol de 23 exemplare planînd la înălțime relativ mare deasupra caselor din Pecenișca.

În primăvara anului 1969, am întreprins din nou o deplasare în Munții Cernei, pentru a urmări în continuare prezența lui *Ptyonoprogne rupestris* în țara noastră. Spre marea noastră satisfacție am constatat că lăstunii de stîncă au revenit la locurile unde au fost observați anul precedent. La 10 aprilie am văzut un exemplar, iar la 11 aprilie două. Aceste zile erau neobișnuit de reci față de anotimp, vîrfurile stîncărilor fiind acoperite cu zăpadă.

Prezența lui în Munții Cernei în perioada amintită ne îndreptățește să credem că ei cuibăresc în țara noastră. Această presupunere

poate fi întărită de observațiile făcute asupra celor două familii care s-au menținut mereu pe același teritoriu restrîns și de constatarea revenirii lor primăvara pe aceste locuri.

După stolarile numeroase observate, care probabil s-au format din perechile și progeniturile care au avut cuiburile în împrejurime, se constată că după perioada de reproducere și lăstunii de stîncă se concentrează în stoluri, în vederea pregătirii migrației lor de toamnă, la fel ca și celelalte specii de rîndnici și lăstuni cu care sînt înrudii.

Expansiunea recentă a lăstunului de stîncă, și avansarea lui pînă peste Dunăre în România s-a făcut probabil din Bulgaria unde are un biotop potrivit de cuibărire, înaintînd spre nord-vest prin Iugoslavia, Cazanele Dunării, urmînd apoi Valea Cernei, pînă în partea sudică a Munților Cernei.

În Bulgaria a fost capturat și de M. Tălpeanu în defileul Strumei, care seamănă mult cu cheile Cernei. Exemplarul colectat la 1 mai 1968, se află expus în Muzeul «Grigore Antipa».

Identificarea lăstunului de stîncă (*Ptyonoprogne rupestris rupestris* (Scopoli) la 24—27 august 1968 și 10—11 aprilie 1969 în țara noastră este o contribuție la completarea listei faunei ornitologice române cu un gen și o specie nouă.

Prin această comunicare sumară se oferă o perspectivă nouă de cercetare ornitologilor, de a urmări în continuare mărirea arealului acestei specii noi în țara noastră și de a efectua observații asupra biologiei ei, care în general este foarte puțin studiată.

MATEI TĂLPEANU, MARIA PASPALEVA

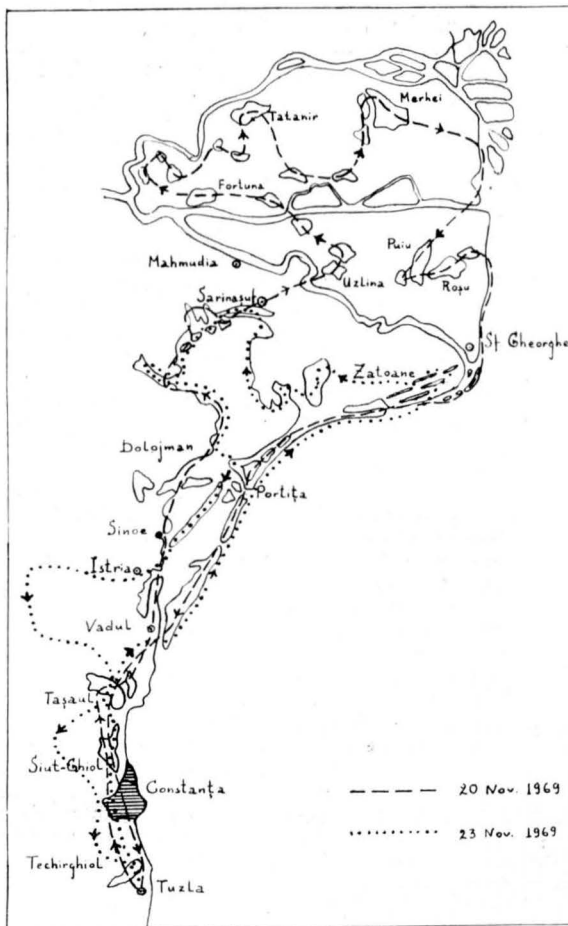
BIBLIOGRAFIE

1. 1933 - Călinescu R., *Turtur risorius în România*, Bul. Soc. Natur. din România - 4 - București.
2. 1933 - Cătuneanu I., *Dryobates syriacus romanicus* n. spec. Notat. Biol. 1, București.
3. 1962 - Cătuneanu I., Pașcovschi S., Papadopol A., Tălpeanu M., L'expansion de *Motacilla flava feldegg* Mich. dans le sud-est de l'Europe. Trav. Mus. Hist. Nat. « Gr. Antipa », 3, București.
4. 1965 - Cătuneanu I., Tălpeanu M., Apariția lăstunului de stincă (*Apus melba* L.) în sudul Dobrogei. Rev. Muzeelor, 2, II București.
5. 1966 - Cătuneanu I., Tălpeanu M., Lăstunul de stincă (*Apus melba* L.) cuibărește în România, « Ocrotirea Naturii », 10, I, București.
6. 1968 - Ionescu V., Vertebratele din România, București.
7. 1964 - Klemm W., Erster Nachweis über das Brüten der Ohrenlerche in den südlichen Karpaten, *Aquila* 69-70.
8. 1968 - Kohl, St., Lăstunul de stincă (*Apus melba*) la Cheile Turzii, Vin. Pesc. Sport., Vol. 20, Nr. 2, p. 26.
9. 1946 - Lintia D., Păsările României, vol. I, București.
10. 1966 - Nadra E., Ciocirlia urechiată balcanică *Eremophila alpestris balcanica* Rchw., Rev. Muzeelor 3, București.
11. 1967 - Nadra E., Lăcarul *Acrocephalus agricola*, pasăre clocitoare în țara noastră, Rev. Muzeelor nr. 2, București.
12. 1964 - Papadopol A., Prezența speciei *Passer hispaniolensis* Temm. în Republica Populară Română, *Natura*, ser. Biol. 16 București.
13. 1968 - Pașcovschi S., Date noi asupra răspîndirii înăritei verzi (*Serinus canaria serinus* L.) în R.S.R., Com. Acad. R. S. R. București.
14. 1958 - Pașcovschi S., Nadra E., Extinderea recentă a arealului frunzăriței palide (*Hippolais pallida elaeica* Linder) în vestul țării, *Ibidem* 8, București.
15. 1950 - Patev P., Ptitsite v Bulgaria, Sofia.
16. 1961 - Peterson R., Mountfort G., Hollom P. A. D. Die Vögel Europas, Hamburg u. Berlin.
17. 1894-1905 - Reiser O., Ornith. Balcanica II-III-IV.
18. 1967 - Semen N., Lăstunul mare sudic (*Apus melba melba* L.) cuibărește în Subcarpații Olteniei. Rev. Muzeelor 5, București.
19. 1969 - Semen N., Lăstunul mare sudic (*Apus melba* L.) cuibărește în Cheile Oltețului, Rev. Muzeelor 1, București.
20. 1965 - Tălpeanu M., Sfrînciucul-cu-cap-roșu (*Lanius senator* L.), specie nouă care cuibărește în țara noastră. Rev. Muzeelor 2, 4, București.
21. 1967 - Tălpeanu M., Expansion einiger Vogelarten in Rumänien, *Beiträge zur Vogelkunde*, Bd. 12, Heft 5, Leipzig.
22. 1965 - Tuchscherer K., D. Forster, Ornithologische Beobachtungen in der Umgebung von Konstanz, *Der Falke*, 12.

RÉSUMÉ

L'auteur annonce l'identification, pour la première fois en Roumanie, de *Pyronoprogne rupestris rupestris* (Scopoli) dans la réserve naturelle de Domogled le 24 août 1968.

Vu la période de l'observation, et la concentration de groupes de 40-50 exemplaires, on suppose qu'elle a niché dans cette zone, où elle a du pénétrer de Yougoslavie. On propose que l'espèce soit protégée.



Răspîndirea păsărilor pe mari suprafețe, uneori parțial inaccesibile omului, deplasarea lor rapidă pe mari distanțe, pune probleme grele cercetătorilor care caută să facă studii cantitative asupra unor populații de păsări. Avionul, care și-a dovedit utilitatea în studiile ecologice asupra mamiferelor africane, se dovedește și în acest caz un instrument ajutător de neprețuit, mai ales în regiunile sălbatice, acoperite cu apă pe mari întinderi, sau pe mare. Utilizarea fotografiei aeriene sau simpla observație vizuală din înălțimi înlocuiește regimul de observatori tereștri sau îmbarcați, permite parcurgerea de spații mari în timp scurt și evită numărările duble, ușor posibile în alte cazuri.

În țara noastră s-au făcut, de mai mulți ani, observații din avion pentru depistarea coloniilor de pelicani și alte păsări ocrotite, și estimarea lor numerică, de către I. Cătuneanu — în anii 1950 și 1955, la cererea Comisiei Monumentelor Naturii. Mai recent, în cadrul recensămîntului european al păsărilor de apă, din ianuarie 1969, organizat de BIRS (forul internațional ce se ocupă de păsările de apă), s-au efectuat în țara noastră două zboruri, la 9 și 13 ianuarie 1969, deasupra Deltei și a lagunelor (1). Datele detaliate, complete și totodată surprinzătoare, obținute cu acest prilej, au încurajat pe cei ce programaseră și susținuseră materialmente acest zbor să mai folosească și pentru următorul recensămînt mijloace tehnice similare.

La mijlocul lunii noiembrie 1969, BIRS-ul a propus un nou recensămînt simultan pe Europa, ținînd seama de faptul că, în ultimele ierni, luna ianuarie a fost geroasă și cu zăpezi mari și, deci, rezultatele nu erau decît parțial concludente. Deoarece colegul V. Ciochia n-a putut efectua zborul, conducerea Stațiunii de Cercetări Zoologice «Prof. I. Borcea» din Agigea a apelat la noi, punîndu-ne la dispoziție mijloacele materiale necesare, printre care și avionul — fapt pentru care îi mulțumim și cu acest prilej.

Am efectuat două zboruri: unul de 3,30 ore, la 20 nov. 1969, altul de 2,30 ore la 23 nov. 1969. Avionul folosit era de același tip ca în ianuarie 1969, monoplan, monomotor, de la baza utilitară «Aviasa» Tuzla, pilotat tot de tov. Alexandru Podgoreanu, încercatul pilot care zburase și în iarnă, cunoscînd deci și ruta și necesitățile «ornitologice» ale unui asemenea zbor (intrucîtva nou și pasionant și pentru un pilot cu mare experiență!). Avionul e foarte bun pentru asemenea observații, aripile sînt plasate deasupra carlingii, lăsînd un cîmp de vedere foarte larg, viteza nu e mare (n-am depășit 140 km/oră), avionul e maniabil și nu prea gălăgios. Timpul a fost ideal pentru zbor și observații, vizibilitatea 10 km la ambele zboruri, vîntul slab, senin absolut la al 2-lea zbor și nori foarte înalți la primul, temperatura relativ ridicată pentru acest sezon (8° la ora 9 în 20 nov., 15° la ora 11 în 23 nov.). Am zburat la înălțimi variînd între 2 m și 200 m deasupra

apei și grindurilor nisipoase, văzînd perfect detaliile necesare.

Rezultatele obținute confirmă utilitatea acestor tehnici și arată deosebirile ce pot exista între populațiile de păsări de apă care migrează prin — sau iernează în — Delta și lagunele noastre. Alături de cifrele noastre vom pune unele cifre obținute în zborurile din 9 și 13 ianuarie 1969, ca și cele notate în nov. și dec. 1968 de observatori tereștri și îmbarcați (unul din ei fiind și coautor acum, M. T.) în aceleași zone.

Zborul din 20 nov. 1969 (vezi harta) a dovedit că în Delta sînt puține păsări în comparație cu lagunele și litoralul, mai ales în comparație cu nov. — dec. 1968 și chiar cu ian. 1969, cînd era în bună parte înghețată. Iată «filmul» numărătorii: SIUTGHIOL 80 *Cygnus cygnus*; TAȘAUL 400 *Anas platyrhynchos*, 100 *Anas strepera*, 700 *Larus argentatus*; VADUL SINOIE 9000 *Anas platyrhynchos*, 1000 *Anas penelope*, 100 *Cygnus cygnus*, 600 *Anser albifrons*, 5 pelicani, 1 *Haliaeetus albicilla*; ZMEICA și GOLOVIȚA 70 000 *Anas platyrhynchos*, 20 000 *Anas crecca*, 10 000 *Anas penelope*, 1 *Tadorna ferruginea*, 800 *Cygnus cygnus*, 1 000 *Anser albifrons*, 20 000 *Fulica atra*, 50 *Egretta alba*, 20 *Vanellus vanellus*; ISTRIA 6 000 *Anas platyrhynchos*, 60 *Tadorna tadorna*, 20 *Cygnus cygnus*, 50 *Branta ruficollis*, 100 *Egretta alba*; LUNCA-JURIOVCA (pe cîmp) 700 *Anser albifrons*; CAP DOLOJMAN 40 *Cygnus cygnus*, 100 *Fulica atra*; INSULA POPINA 4 500 *Anas platyrhynchos*, 200 *Anas strepera*, 300 *Anas penelope*, 400 *Fulica atra*; MURIGHIOL (cîmp) 100 *Anser albifrons*; UZLINA 10 000 *Fulica atra*, 3 *Haliaeetus albicilla*; JAPȘA VEST UZLINA 5 000 *Anas platyrhynchos*; ISACOVA — nimic! (la 22 nov. 1968: 125 000 rațe); FORTUNA 3 000 *Fulica atra*; TATANIR 20 000 *Anas platyrhynchos*, 4 000 *Anas crecca*, 1 000 *Anas strepera*, 1 000 *Anas penelope*, 65 *Cygnus olor*, 400 *Fulica atra*, 2 pelicani, 1 *Haliaeetus albicilla*, 150 *Egretta alba*; MERHEIUL 1 500 *Anas platyrhynchos*, 100 *Cygnus olor*, 20 *Ardea cinerea*; CARDON 4 000 *Anas platyrhynchos*, 5 *Aythya ferina*, 20 *Ardea purpurea*; RÔȘU 1 000 *Fulica atra*, 1 *Haliaeetus albicilla* (la 5 dec. 1968: 20 000 *Anas platyrhynchos*, 10 000 *Netta rufina*, 250 000 *Aythya ferina*, 30 000 *Fulica atra*; la 9 ian. 1969: 200 000 *Aythya ferina*, 30 000 *Netta rufina*, 7 000 *Aythya fuligula*); PUIU — nimic! (la 5 dec. 1968: 10 000 *Anas platyrhynchos*, 20 000 *Netta rufina*, 300 000 *Aythya ferina*, 20 000 *Fulica atra*); SAHALIN 8 000 *Anas platyrhynchos*, 2 000 *Anas crecca*, 15 *Tadorna tadorna*, 12 *Cygnus olor*, 1 000 *Anser anser*, 900 *Anser albifrons*, 30 *Vanellus vanellus*, 400—600 *Calidris* sp. (*alpina*? *alba*?) (la 30 nov. 1968: 110 000 *Anas crecca*, 20 700 *Anas platyrhynchos*, 10 000 *Anas penelope*, 1 500 *Anas acuta*, 5 380 *Anas clypeata*, 4 040 *Aythya ferina*, 350 *Bucephala clangula*, 750 *Anser*

anser etc.; la 9 ian. 1969: 55 000 *Anas platyrhynchos*, 16 000 *Aythya ferina*, 23 000 *Aythya fuligula*; la 13 ian. 1969: 2 300 *Anser anser*, 40 000 *Anas platyrhynchos*, 3 000 *Aythya ferina*, 6 500 *Aythya fuligula* etc.); CIOTICA-ZĂTOANE 20 000 *Anas platyrhynchos*; ZĂTOANE 10 000 *Anas platyrhynchos*, 500 *Anas clypeata*, 500 *Anser anser*, 100 *Cygnus olor*, 5 000 *Fulica atra*, 1 000 *Larus ridibundus*; PERIȘOR-BISERICUȚA 20 000 *Anas platyrhynchos*, 500 *Anas clypeata*, 1 000 *Aythya ferina*, 200 *Cygnus olor*, 1 600 *Anser anser*, 1 200 *Anser albifrons*, 10 000 *Larus argentatus* (la 3 dec. 1968: 90 000 *Anas platyrhynchos*, 10 000 *Aythya fuligula*, 400 000 *Aythya ferina*, 30 000 *Fulica atra*; la 9 ian. 1969: 80 000 *Aythya ferina*, 102 000 *Aythya fuligula*; la 13 ian. 1969: 50 000 *Aythya ferina*, 65 000 *Aythya fuligula*); PORTIȚA-PERIBOINA 20 000 *Anas platyrhynchos*, 5 000 *Anas clypeata*, 580 *Cygnus olor*, 200 *Branta ruficollis*, 5 000 *Fulica atra*, 35 pelicani, 1 150 *Larus melanocephalus* (la 13 ian. 1969: 30 000 *Aythya ferina*, 70 000 *Aythya fuligula*); PERIBOINA-VADUL 75 000 *Anas platyrhynchos*, 5 000 *Anas crecca*, 5 000 *Anas clypeata*, 5 000 *Fulica atra*.

În zborul din 23 nov. 1969 nu am mai explorat Delta, care fusese decepționant de puțin populată de păsări, în schimb am cercetat mai amănunțit centrul lagunei Sinoe, unde erau marile aglomerări la 20 nov. și am făcut o scurtă intrare deasupra semănăturilor, la vest de Istria, în căutarea gârlițelor și a lui *Branta ruficollis*, pe care o știam în zonă. Iată rezultatele: SIUTGHIOI 90 *Larus argentatus*; TAȘAUL 150 *Larus argentatus*; VADUL-PORTIȚA 83 000 *Anas platyrhynchos*, 2 000 *Anas crecca*, 3 000 *Anas strepera*, 10 000 *Anas penelope*, 3 000 *Anas clypeata*, 200 *Cygnus olor*, 1 800 *Cygnus cygnus*, 200 *Anser anser*, 100 *Anser albifrons*, 30 000 *Fulica atra*, 1 *Haliaeetus albicilla*, 75 *Egretta alba*, 100 *Ardea cinerea*, 1 000 *Larus argentatus*; PORTIȚA 16 000 *Anas platyrhynchos*, 600 *Cygnus cygnus*, 1 400 *Anser anser*, 1 000 *Anser albifrons*, 110 000 *Fulica atra*, 100 *Vanellus vanellus*; PORTIȚA-PERIȘOR 1 500 *Anas penelope*, 1 000 *Aythya ferina*, 200 *Anser anser*, 2 500 *Anser albifrons*, 21 000 *Larus argentatus*; ZĂTOANE 1 000 *Anas platyrhynchos*, 500 *Anas crecca*, 5 000 *Aythya ferina*, 400 *Anser anser*, 50 000 *Fulica atra*; DRĂNOV 400 *Cygnus cygnus*, 80 000 *Fulica atra*; SARINASUF 7 000 *Anas platyrhynchos*, 100 *Aythya nyroca*, 1 000 *Anser anser*, 600 *Anser albifrons*, 600 *Fulica atra*; ERACLEA-DOLOJMAN 500 *Anas platyrhynchos*, 200 *Cygnus cygnus*; BISERICUȚA-INSULA LUPILOR, 35 000 *Anas platyrhynchos*, 5 000 *Anas penelope*, 500 *Aythya nyroca*, 100 *Tadorna tadorna*, 500 *Cygnus olor*, 4 800 *Cygnus cygnus*, 300 *Anser anser*, 9 800 *Anser albifrons*, 400 *Branta ruficollis*, 40 000 *Fulica atra*, 10 pelicani; ISTRIA (lac și cimp la vest) 800 *Anser anser*, 1 000 *Anser albifrons*, 100 *Egretta alba*, 30 *Vanel-*

lus vanellus; GURA DOBROGII (cimp) 150 *Anser albifrons*; TECHIRGHIOI 60 *Tadorna tadorna*, 50 *Anser albifrons* (cimp).

Regrupind aceste cifre vom observa că rațele de suprafață (genul *Anas*) domină net, pe cînd cele scufundătoare nu au sosit încă masiv (ca în nov.-dec. 1968, cînd ultimele dominau). Cea mai numeroasă e *Anas platyrhynchos*, cu 273 400 exemplare la 20 nov. 1969 și 142 500 ex. la 23 nov. 1969. Lișițele apar și ele în număr mare, 40 200 ex. la 20 nov. și 310 600 ex. la 23 nov. Gîștele, gîrlițele și *Branta ruficollis* nu au fost găsite la apă la orele zborurilor. Teritorial se remarcă intensă concentrare a păsărilor în zona lagunelor, mai ales la sud de linia DOLOJMAN-BISERICUȚA, în jurul INSULEI LUPILOR. În schimb, Delta nu ținea la 20 nov. 1969 decît 32 500 rațe! Din cifrele notate în nov.-dec. 1968 și în ian. 1969 reiese că Delta adăpostește totuși multe păsări cînd vine grosul pasajului, mai ales rațele scufundătoare. Pentru speciile de suprafață însă, baza trofică oferită de apele salmastre și puțin profunde din sudul și estul lagunelor, ca și liniștea acestor terenuri atît de greu accesibile și pe apă și pe uscat, fără pescuit intens, fără exploatare de stuf, cu rezervații ale Academiei (SAHALIN-ZĂTOANE-PERIȘOR) sau de vinătoare (INSULA LUPILOR) sînt determinante.

Nu vom insista asupra importanței și necesității continuării unor asemenea estimări făcute din avion. Comparații cu cifre acumulate în trecut, cu mijloace și metode mai puțin « moderne », poate avantajoase pentru stabilirea calitativă a unor specii, dar deficitare net sub aspectul cantitativ, sînt inutile, căci unitatea de măsură în timp și în spațiu nu e comună. Dacă se va putea trece și la fotografierea din avion (costisitoare!) detaliile ca și estimările numerice vor fi mai precise, factorul de eroare ținînd de observator eliminat și înlocuit prin documente, oricînd controlabile.

BIBLIOGRAFIE

1. Ciocchia, V., H. Hafner — 1969 — *Observations sur quelques espèces d'oiseaux qui hivernent sur le littoral roumain de la Mer Noire et dans le Delta du Danube*. Trav. Sc. Stat. Rech. Mar. « Prof. I. Borcea », Agigea, 2.
2. Tălpeanu, M. — 1969 — *Les Anseriformes de Roumanie (Nidification et hivernage)*. Trav. Mus. Hist. Nat. « Gr. Antipa », 10.

RÉSUMÉ

Les auteurs communiquent les résultats des estimations faites par avion sur la sauvagine du Delta du Danube et des lagunes Razelm-Sinoe les 20 et 23 nov. 1969, à l'occasion du recensement d'automne organisé par le BIRS en Europe. Les chiffres notés démontrent que l'automne chaud et sec tellement prolongé a influencé la migration de la sauvagine, bien retardée par rapport à l'année 1968. Les canards de surface dominant nettement (*Anas platyrhynchos* 273 400 ex. le 20 nov. 1969 et 142 500 ex. le 23 nov. 1969) ainsi que les foulques (*Fulica atra*, 40 200 ex. le 20 nov. et 310 600 ex. le 23 nov. 1969). Le Delta concentre très peu d'oiseaux (32 500 canards et 13 500 foulques) en comparaison avec les lagunes, surtout le sud de ces dernières étant tant le refuge principal de la sauvagine. La cause doit en être tant trophique que — surtout — pour des raisons de tranquillité, les terrains étant d'accès difficile et déclarés réserve de chasse.

O SPECIE DE CHIROPTER NOUĂ PENTRU OLTEŢIA— MYOTIS EMARGINATUS

EL. BAZILESCU

Cu prilejul cercetărilor efectuate asupra faunei de Chiroptere în OlteŢia, am avut posibilitatea să identificăm, în podul bisericii de la Runcu-Gorj, în colonia estivală de *Rhinolophus blasii* Peters 1860, specia *Myotis emarginatus* (E. Geoffroy 1806). Considerăm necesară semnalarea ei, cu atât mai mult cu cât cercetătorii Institutului Speologic Bucureşti (M. Dumitrescu, J. Tanasachi, T. Orghidan), nu au găsit-o cu ocazia cercetărilor asupra faunei de Chiroptere în ţară decât în două puncte din Dobrogea: în peştera «La Adam», unde au fost descoperite resturi de schelete würmieni în săpăturile paleontologice şi în peştera «Canaraua Fetei» (Băneasa), colonii cu pui şi resturi de schelete (4).

Bieltz (4) semnalează (1888) această specie de Chiropter în Transilvania, la Gherla-Someş, Cluj şi Alba Iulia, fără a indica însă felul adăpostului şi nici alte date ecologice, biologice etc., de reală importanţă. Mehely (4) citează (1900) acest liliac în «peştera Ungurului» de la Pecinişca-Banat. Ionescu (5) scrie în 1968 că la noi în ţară *Myotis emarginatus* ar exista numai în Banat şi Transilvania.

Noi am identificat specia *Myotis emarginatus* în podul bisericii din satul Runcu-Gorj, la 18.VII.1968, când am capturat 2 ♀♀ din colonia estivală de *Rhinolophus blasii*.

Satul Runcu este aşezat pe apa Sohodol, în zona colinară, colinele din jurul satului având altitudinea de circa 400 m. Biserica, înconjurată de case, este aşezată în partea de N—V a satului, la o distanţă de câteva sute de metri de apa Sohodolului care străbate înainte de a intra în sat Cheile Sohodolului, de o rară frumuseţe.

Podul bisericii este construit din birne şi acoperit cu tablă, iar interiorul este întunecos, fiind prevăzut numai cu o deschidere prin care se poate pătrunde din turla de deasupra pronaosului în pod. De grinzii stau agăţaţi lilieci ce se adăpostesc aici, atât în repausurile diurne cât şi în cele nocturne. Atmosfera adăpostului la data vizitei noastre era sufocantă din cauza tablei supraîncălzite şi a lipsei curenţilor de aer. Temperatura în pod la 18.VII.1968, era de 26°C la orele 16,30.

Colonia estivală de *Rh. blasii* din care am capturat cele două exemplare de *Myotis emarginatus* poate fi estimată în cifre de ordinul miilor. Nu am putut face numărătoarea indivizilor deoarece la cea mai uşoară mişcare a noastră şi la cea mai slabă lumină (luminare sau lanternă) se produce agitaţie.

Myotis emarginatus este una din speciile mici ale genului.

Dimensiunile exemplarelor capturate

	ex. 1	ex. 2
Lungimea corpului	45 mm	44 mm
Lungimea antebraţului	41 mm	40 mm
Lungimea cozii	42 mm	41 mm
Lungimea craniului		16 mm
Lungimea condilo-bazală		15,5 mm
Lungimea rîndului sup. de dinţi		6 mm

Urechile, aproape tot atât de lungi cit şi capul, au pavilionul extern scobit în unghi drept în 1/2 superioară (fig. 2). Tragusul îngust, ascuţit, ajunge pînă în dreptul scobiturii urechii. Blana pe spate este cafeniu-sură, iar pe abdomen albicioasă-cenuşie.

Conform datelor biometrice luate de noi, exemplarele cercetate se încadrează în subspecia nominată, *Myotis emarginatus emarginatus* (Geoffroy 1806).

Aria de răspîndire a speciei *Myotis emarginatus* cuprinde: Olanda, Franţa, Germania, Polonia, Ungaria, Turkestanul rusesc, Izrael, Belucistanul persan.

Myotis emarginatus este o specie caracteristică regiunilor sudice, europene, dar se întinde pînă la 55° latitudine nordică.

Capturarea celor 2 ♀♀ de *Myotis emarginatus* la Runcu în asociaţie cu *Rhinolophus blasii* într-un adăpost cu umiditate foarte scăzută şi temperatură ridicată (26°), în comparaţie cu umiditatea ridicată şi temperatura scăzută din peştera Canaraua Fetei — Dobrogea (4) denotă o labilitate ecologică a speciei.

BIBLIOGRAFIE

1. Barbu P., Boldor St. şi Popescu A. — *Eptesicus serotinus* Scrib în fauna de Chiroptere a Republicii Populare Române, Anal. Univ. G. I. Parhon, Bucureşti. Seria Şt. Naturii nr. 15—1957.
2. Dumitrescu M., Tanasachi J. — *Barbastella barbastellus*. Chiropter nou pentru R.P.R. Rev. Universităţii Parhon, nr. 3 Bucureşti, 1953.
3. Dumitrescu M., Tanasachi J., şi Orghidan, T. — Contribuţii la studiul biologiei Chiropterelor. Dinamica şi hibernaţia Chiropterelor din Peştera Lilieciilor de la Minăstirea Bistriţa. Bul. Ştiinţific. Acad. R.P.R., Secţiunea de Ştiinţe biologice, agronomice, geologice şi geografice, t. VII, 2, 1955.
4. Dumitrescu M., Tanasachi J., şi Orghidan T. — *Răspîndirea Chiropterelor în R. P. Română*. Lucrările Institutului de Speologie, tom. I—II, 1962—1963.
5. Ionescu V. — *Vertebratele din România*. Ed. Academiei R. S. România, 1968.

RÉSUMÉ

L'auteur a découvert, pour la première fois en Olténie, l'espèce de Chiroptères *Myotis emarginatus* (Geoffroy, 1806), considérée rare en Roumaine, où elle est connue de la Dobroudja, Banat et Transylvanie. Deux femelles ont été capturées, dans la grenier d'une église de Runcu (distr. Gorj), le 18 juillet 1968, se trouvant dans une grande colonie estivale de *Rhinolophus blasii*.



Fig. 1. Aspect din populația de Chiroptere de la biserica Runcu — Gorj (în pod).



Fig. 2. *Myotis emarginatus* (Capul liliacului).

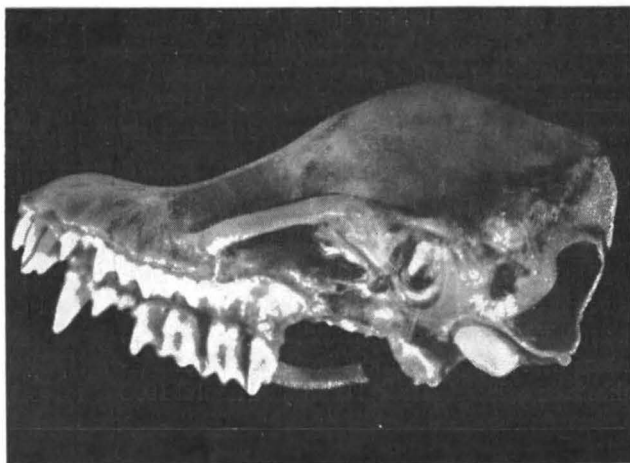


Fig. 3. *Myotis emarginatus* (scheletul craniului).

M. C. STĂNESCU

După apariția și afirmarea proletariului ca clasă, luptele sociale și politice ale poporului român au cunoscut o continuă creștere. În perioada de după crearea Partidului Comunist Român, ele au luat amploare și au devenit mai combative.

Una dintre cele mai importante bătălii de clasă, cu adînci consecințe pentru viitorul mișcării muncitorești din România, care a ridicat pe o treaptă înaltă tradițiile revoluționare ale proletariului român, au constituit-o luptele muncitorești din ianuarie-februarie 1933, organizate și conduse de către Partidul Comunist Român.

Luptele muncitorești din ianuarie-februarie 1933 își au izvorul în marile acțiuni revoluționare din perioada crizei economice — începînd cu Lupeni 1929 și continuînd cu grevele, demonstrațiile și manifestațiile proletariului din 1931 și 1932, desfășurate în numeroase centre din București, Valea Prahovei, Transilvania, Moldova, din porturile României, — în numeroasele revolte țărănești, în creșterea acțiunilor protestatare ale maselor largi de funcționari, meseriași, mici comercianți, ale unor importante contingente de intelectuali.

Căutînd să iasă din marea criză a anilor 1929—1933, clasele exploatatoare au adoptat un șir de măsuri cu grave consecințe pentru condițiile de viață și de trai ale maselor de la orașe și sate. S-a recurs la concedierea masivă a muncitorilor și a salariaților publici, la scăderea repetată a salariilor, la sporirea masivă a impozitelor de tot felul; au fost aplicate drastice măsuri de reprimore a luptelor muncitorești; prin împrumuturile externe contractate s-a accentuat dependența țării față de capitalul străin, a fost prejudiciată suveranitatea națională.

Politica reacționară, antipopulară a cercurilor guvernamentale din România acelor ani a dus la ascuțirea deosebită a contradicțiilor sociale, la intensificarea luptei de clasă ce avea să se manifeste cu o deosebită forță la sfîrșitul anului 1932

și începutul anului 1933. Întreaga țară a fost cuprinsă de o eferescență revoluționară cu larg caracter de masă; au avut loc un șir neîntrerupt de greve ale proletariului din București, Valea Prahovei, Valea Jiului, Reșița, Galați, Buhuși, Cluj, Brașov, Anina, Constanța, Arad, Brăila, Timișoara, Gheorghieni, Turnu Severin, Satu Mare ș.a., răzvrătiri locale ale țăranilor, acțiuni de protest ale învățătorilor, pensionarilor, meșteșugarilor, funcționarilor, ale tuturor celor ce simțeau urmările crizei. În cadrul acțiunilor revoluționare purtate de oamenii muncii în anii crizei economice, un loc de seamă îl ocupă eroicele lupte ale ceferiștilor și petroliștilor din 1933.

Aceste bătălii de clasă au fost precedate de o muncă perseverentă a partidului comunist în vederea realizării unității de acțiune a muncitorimii ceferiste și petroliste, care se impunea cu deosebire în condițiile creșterii acțiunilor de masă.

În scopul pregătirii și organizării marilor bătălii de clasă, la Conferința pe țară a reprezentanților muncitorilor ceferiști — care a avut loc la 20 martie 1932 — a fost creat Comitetul Central de acțiune al ceferiștilor. Secretar al C.C. de acțiune a fost ales Gheorghe Gheorghiu-Dej — care acționa din însărcinarea C.C. al P.C.R. Comitetul Central de acțiune a stabilit legături strînse cu muncitorii din principalele centre feroviare din țară; membrii săi au participat nemijlocit la alegerea comitetelor de acțiune regionale, locale, pe ateliere, organe ale frontului unic al muncitorimii ceferiste, alcătuite din muncitori comuniști, social-democrați, socialist-independenți sau fără de partid¹.

Măsuri pentru consolidarea organizațiilor de partid și crearea de comitete de acțiune pe bază de front unic a luat P.C.R. și la întreprin-

¹ Arhiva C. C. al P.C.R., fond 5, dosar 946, filele 177—183, 508—510, fond 68, dosar 6157, fila 153.

derile petroliste de pe Valea Prahovei, la sfârșitul anului 1932 și începutul lui 1933.

În ianuarie 1933, guvernul național-tărănist anunță cea de-a treia «curbă de sacrificiu». În urma chemării partidului comunist de a se respinge prin luptă revoluționară acest nou atac al burgheziei și moșierimii, sub diferite forme, s-au ridicat la luptă mii și mii de oameni ai muncii din întreaga țară. În fruntea lor s-au situat muncitorii ceferiști și petroliști. Zilnic, în atelierele C.F.R. aveau loc mitinguri, consfătuiri, adunări unde se discuta cu ardoare despre începerea luptei hotărâte la Atelierele «Grivița» — București, «Nicolina» — Iași, Atelierele din Cluj, Galați, Pașcani, Oradea, Timișoara etc.².

La 28 ianuarie și 31 ianuarie au loc greve demonstrative ale muncitorilor ceferiști de la Atelierele «Grivița», în urma refuzului direcției de a li se satisface doleanțele. Cu acest prilej au stabilit un program de revendicări, cerându-se sporirea salariului cu 20%, recunoașterea comitetelor de fabrică etc.³.

În aceste zile au intrat în luptă și muncitorii petroliști de la «Astra Română» și «Româno-Americană», cărora li s-au alăturat mii de oameni ai muncii de la «Orion», «Unirea», «Dorobanțul», precum și un mare număr de șomeri din Ploiești. Ei cereau anularea concedierilor, respectarea contractului de muncă, recunoașterea dreptului reprezentanților aleși de muncitori de a participa la rezolvarea revendicărilor lor⁴.

Lupta muncitorilor petroliști a fost condusă de către Comitetul județean de partid, al cărui secretar era Gheorghe Vasilichi. La organizarea acestor lupte au mai participat: Avramescu Tănase, Nicolaescu Constantin, Mănescu Constantin, Moraru Mihai și alții.

Față de refuzul guvernului de a satisface revendicările lor, la 2 februarie, în front unic de luptă, muncitorii de la «Grivița» au declarat o nouă grevă, ocupând atelierele. La chemarea organizației P.C.R. din Atelierele «Grivița», în rindurile căreia activau Chivu Stoica,

Doncea Constantin, Popa Dumitru, Mardare Constantin, Bigu Vasile, Tudor Alexandru, Bucurescu Nicolae, Hulubescu Traian, Zimniceanu Nicolae, Ioniță Ion, Ionescu Vasile, și alții, numeroși muncitori ai Capitalei au venit la porțile Atelierele «Grivița» pentru a se solidariza cu greviștii. De teamă ca lupta să nu se extindă în țară, guvernul s-a văzut nevoit să accepte satisfacerea principalelor revendicări⁵.

După 2 februarie, cercurile guvernamentale au declanșat un nou și puternic atac împotriva clasei muncitoare, cu scopul de a înăbuși avântul revoluționar al proletariatului și a anula concesiile făcute prin acceptarea revendicărilor ceferiștilor și petroliștilor. În urma instaurării stării de asediu, în noaptea de 4 spre 5 februarie, sediile organizațiilor muncitorești au fost închise, ziarele revoluționare legale suspendate, iar muncitorii revoluționari și conducătorii lor urmăriți și arestați.

Pentru încetarea terorii și obținerea revendicărilor proprii, similare cu cele ale ceferiștilor de la «Grivița», în zilele de 13 și 14 februarie au intrat în grevă feroviarii din Cluj și Iași. Alte acțiuni greve s-au desfășurat concomitent în centre ca Galați, Timișoara, Pașcani, Oradea. Prin aceste acțiuni greve, clasa muncitoare a făcut, de fapt, o breșă adâncă în sistemul stării de asediu.

În noaptea de 14 spre 15 februarie, în întreaga țară au fost arestați aproape 1 600 de comuniști și simpatizanți ai partidului, numeroși membri ai organelor de front unic, care au stat în fruntea luptei pentru cucerirea revendicărilor maselor. Însă aceste măsuri represive n-au intimidat muncitorimea feroviară. La chemarea comitetului de fabrică, în dimineața de 15 februarie, 8 000 de feroviar de la Atelierele «Grivița», dând un minunat exemplu de unitate proletară, curaj și eroism au intrat din nou în luptă. Ei cereau înlăturarea stării de asediu, eliberarea celor arestați, libertate pentru activitatea sindicatului C.F.R. și a comitetului de fabrică, respectarea tuturor revendicărilor obținute la 2 februarie. La sunetul sirenei, care făcea cunoscut populației Capitalei că ceferiștii au intrat din nou în luptă, peste 12 000 de oameni: membri ai familiilor

² Arhiva C. C. al P.C.R., fond 1, inv. 8, dosar 111, filele 3—13; dosar 112, filele 75—77; dosar 121, fila 171; Arhivele statului Iași, dosar 1678, dosar 12, fila 193; Arhiva Tribunalului orașesc Cluj, secția IV, dosar 2134/1933, filele 10—12; «Vocea Galaților», nr. 4463, din 19 ianuarie 1933.

³ Arhiva C. C. al P. C. R., fond 96, dosar 3728, filele 77, 151, 161, 163, 188—197; fond 5, dosar 938, filele 312—314.

⁴ Arhiva C. C. al P. C. R., fond 5, dosar 807, filele 77, 79, 92, 99, 100, 189; fond 79, dosar 7593, filele 3, 4, 8; dosar 7606, filele 4, 6, 93, 99.

⁵ Arhiva C. C. al P.C.R., fond 5, dosar 946, filele 119—122, 233—299, 520—521; «Dimineața» din 4 februarie 1933.

greviștilor, muncitori de la aproape toate întreprinderile Capitalei, funcționari, intelectuali, studenți au înconjurat uzinele «Grivița», exprimându-și solidaritatea lor cu eroicii luptători feroviari. În acele zile eroice de 15—16 februarie 1933, mii și mii de oameni ai muncii, vîrstnici și tineri, înfruntînd cu un admirabil curaj poliția și armata, au stat în preajma bravilor luptători greviști⁶.

Cercurile guvernante au reprimat singeros greva de la Atelierele «Grivița», dar uriașul ecou produs de marea luptă a ceferiștilor, de pilda lor eroică în rîndurile poporului muncitor de la orașe și sate, nu a putut fi înăbușit. Mărturie stau nenumăratele acțiuni de solidaritate și sprijin material dat luptătorilor de la «Grivița», de oameni ai muncii provenind din cele mai diferite pături sociale, de pe întreg cuprinsul țării.

Procese de la București, Craiova, Iași și Cluj, înscenate de clasele exploatare conducătorilor muncitorilor ceferiști și petroliști, au devenit unul din evenimentele centrale ale vieții politice din România anilor 1933—1934.

«Luptele de clasă din perioada crizei economice, și mai ales luptele din ianuarie-februarie 1933 — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — au constituit un moment de o deosebită importanță în istoria mișcării muncitorești, au avut o profundă înrîurire asupra vieții politice și sociale din România. Ele au dat o puternică lovitură claselor exploatare, au frînat ofensiva capitalului împotriva drepturilor economice și politice ale oamenilor muncii»⁷.

În condițiile în care clasele exploatare, guvernau România de atunci duceau o politică de aservire a țării marilor monopoluri străine, iar norul negru al fascismului creștea tot mai amenințător pe plan internațional, proletariatul din țara noastră s-a manifestat cu putere în viața politică a țării ca cea mai înaintată clasă socială, ca principala forță în lupta pentru o viață mai bună a tuturor oamenilor muncii, pentru apărarea drepturilor și libertăților democratice, pentru apărarea indepen-

denței și suveranității naționale, dovedind astfel înalta sa conștiință politică, devotamentul său neclintit pentru cauza poporului muncitor, patriotismul său fierbinte.

În cursul și în urma luptelor din februarie, partidul comunist s-a legat strîns de detașamentele de bază ale clasei muncitoare. El s-a întărit prin intrarea în rîndurile sale a celor mai combative și mai revoluționare elemente proletare.

Luptele din ianuarie-februarie au îmbogățit experiența partidului cu noi metode și mijloace în dezvoltarea legăturilor sale cu diferite pături sociale. Aceasta s-a vădit în anii următori prin crearea unui șir de organizații legale cu caracter progresist, democratic, antifascist, prin extinderea legăturilor și influenței P.C.R. în masele largi ale poporului.

Eroicele lupte ale muncitorilor ceferiști și petroliști au prilejuit o puternică afirmare a solidarității forțelor muncitorești și democratice pe plan internațional. Numeroase mitinguri, demonstrații, proteste colective și individuale au fost organizate în țări ca: Franța, Cehoslovacia, U.R.S.S., Polonia, Bulgaria, Grecia, Ungaria, Austria, Finlanda, Anglia, Elveția, Spania, Belgia, Portugalia etc. Ecoul lor a ajuns în America, Africa, Asia, Australia.

Aceste mărețe evenimente ale istoriei mișcării muncitorești au făcut și fac obiectul a numeroase lucrări de cercetare. Articole și studii privind luptele duse de clasa muncitoare în perioada crizei din anii 1929—1933, și în special cele din ianuarie-februarie, au fost publicate de-a lungul anilor în reviste ca: «Lupta de clasă», «Studii», «Revista arhivelor» ș. a.

Amplul lor ecou internațional a fost prezentat de A. Deac și Gh. Matei în lucrarea «Februarie 1933 — Ecoul internațional al eroicelor lupte ale ceferiștilor și petroliștilor», apărută în anul 1967.

Luptele ceferiștilor și petroliștilor purtate în anul 1933 sînt oglindite prin documente și reproduceri în: Muzeul de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România, în Muzeul militar central, Muzeul de istorie a Municipiului București, Muzeul Procesul luptătorilor ceferiști și petroliști; iunie — iulie 1934, din Craiova, Muzeul de istorie din Brașov, ca și Muzeul petroliului de la Ploiești.

⁶ Arhiva C.C. al P.C.R., fond 1, dosar 116, vol. II, filele 4—6, 232—233; fond 5, dosar 966, filele 158, 167—172; dosar 973, fila 133; dosar 1005, fila 30; fond 68, dosar 6174; filele 77—78; dosar 6176, filele 24—27, 57; «Scînteia» nr. 4, din 15—28 februarie 1933; «Dimineața» nr. 9389, din 17 februarie 1933.

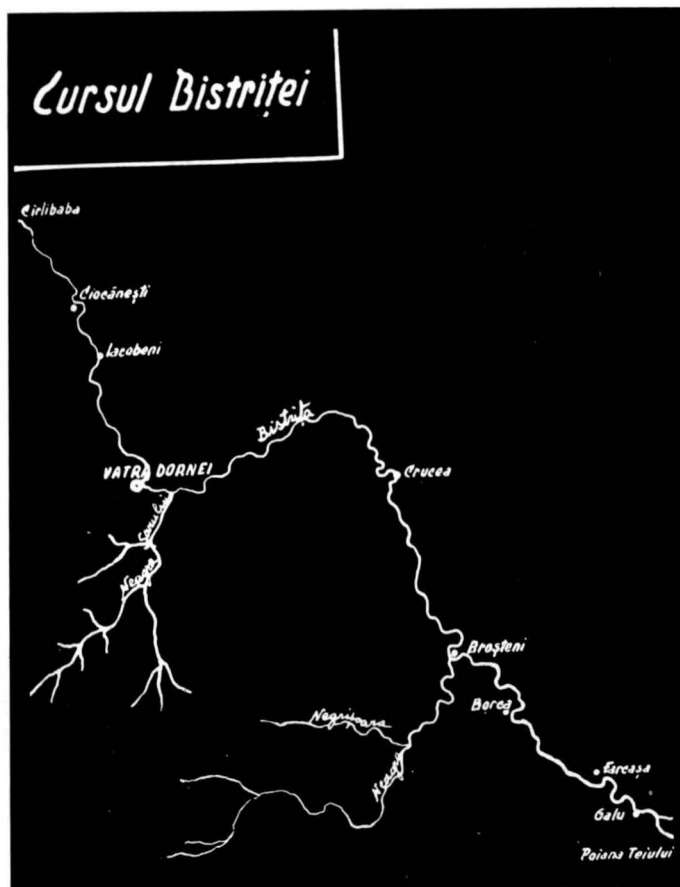
⁷ Nicolae Ceaușescu, *Partidul Comunist Român — continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mișcării muncitorești și socialiste din România*, Editura politică, București, 1966, p. 39.

PLUTĂRITUL

PE

BISTRIȚA

GH. BODOR
EM. PAVEL
C. SCONDAC



Primele date asupra plutăritului în Mold va sint cunoscute din sec. al XVIII-lea, de cind datează cel mai vechi cod silvic românesc, « Orinduiala de pădure pentru Bucovina », dat de împăratul Iosif al II-lea în 1786¹.

Transportul pe apă este însă o indeletnicire mult mai veche a localnicilor moldoveni. Dimitrie Cantemir în « Descrierea Moldovei », menționează că Siretul « este un riu destul de lat și adînc, dar fiindcă este înconjurat de pretutindeni de păduri și de munți și în unele locuri împiedicat de vaduri, pînă acum nu s-a putut deschide pretutindeni o cale pentru corăbii »².

Documente inedite aflate în Arhivele Statului din Iași confirmă amploarea ce a luat-o această indeletnicire în sec. al XIX-lea. În afară de Bistrița³, în Moldova se plutărea pe Siret și pe Prut⁴.

¹ G. T. Chirileanu, *Orinduiala de pădure pentru Bucovina*, 1908, p. 46.

² Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere de pe originalul latinesc la 200 de ani de la moartea autorului (21 august 1723) de George Pascu, București, 1923, p. 47.

³ Arhivele Statului, Iași, Tr. 1768, op. 2017, dosar 283, fila 2, 1842, 26 mai; idem, 5 oct., fila 13; idem, fila 17, 12 oct.; idem, 13 dec., fila 21; 1844, 16 aprilie, fila 35.

⁴ Arhivele Statului, Iași, Tr. 1768, op. 2017, dosar 2204, 1856, 15 mai, fila 3 și 12.

Plutăritul se efectua cu o mare ușurință pe Bistrița și mai greu pe celelalte riuri. Pe acest riu se făcea plutărit pe aproape întreaga lui întindere, cu excepția porțiunii de la Chei și Toance, unde se putea trece doar cînd riul era « umflat »⁵.

Într-un document din 1843 se spune că plutașii se recrutau din satele de munte: « cei mai săraci ce nu au vite se năimesc plutași și tăietori de cherestele cu toporul »⁶.

În martie 1848 a fost găsită o « rămașiță » de plută pe apa Putnei⁷.

Plutăritul era necunoscut ca un mijloc de transport avantajos, de aceea în 1836—1852 înțilnim discutată problema plutirii pe Siret și Prut a caiacelor și respectiv a vapoarelor cu tonaj mic⁸.

Pe riurile de munte se mergea cu cîte o singură plută condusă de doi oameni. Pe Siret

⁵ Arhivele Statului, Iași, Tr. 1768, op. 12017, nr. 283, f. 16.

⁶ Arhivele Statului, Iași, Tr. 1772, op. 2020, nr. 44036, f. 49.

⁷ Arhivele Statului, Iași, Tr. 1772, op. 2020, nr. 14556, f. 1.

⁸ C. Botez și Gh. Balica, *Arhivele — izvor bogat de informare privind istoricul exploataților forestiere din Moldova*, p. 112, « Revista Arhivelor », anul IX, nr. 2, 1966.

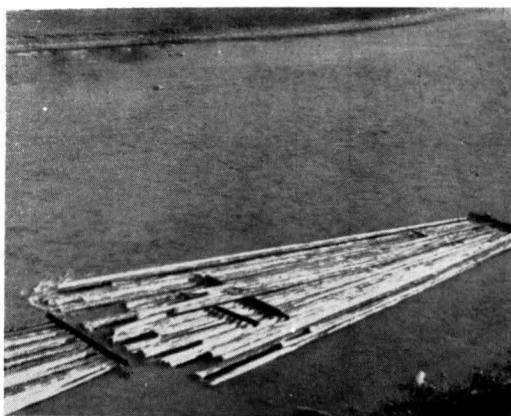


Fig. 1 Buzarul — prima tablă a plutei.



Fig. 2 Cirna cu «falcică».

însă, se formau convoaie de câte patru și mai multe plute la un loc și care se cîrmuiau numai de câte un om⁹.

În privința exportului, cheresteaua se aducea numai din Moldova, pentru că «*pădurile celuilalt Principat, fiind departe de țărmurile Dunării n-au înlesnirea de a le trimite pe plute pînă la Galați*»¹⁰.

Încheierea tratatului austro-rus în 1840, cu privire la navigația pe Dunăre, a îndreptat din nou atenția austrieților asupra folosirii râurilor noastre pentru comerțul de tranzit către gurile Dunării. Arhiducele Ferdinand, guvernatorul Galiției, la 27 februarie 1843 a cerut administrației Moldovei să îngăduie austrieților utilizarea Bistriței și a Siretului pentru transportul lemnului la Galați¹¹. În anul 1845, pînă în luna august, trecuseră din Galiția către Galați, după informațiile date de agenția austriacă din Iași, 33 plute cu catarge, 28 de plute cu «catargele», 15 plute cu trinchete, 19 cu raiete, 13 cu raieluțe, 6 cu grile și 11 plute cu grinzii¹².

Plutele erau lansate pe apă la diferite schele, din care cea mai cunoscută era la Piatra Neamț¹³.

În anul 1839 se înființează un «privighetor» asupra plutășilor¹⁴, iar în anul 1845 și 1846 apar și instrucțiuni pentru plutărit¹⁵.

În anul 1848 s-a exportat în Turcia cherestea în valoare de 449 140 lei¹⁶, iar în anul 1849 cherestea în valoare de 599 740 lei¹⁷. Cheres-

teaua din Modova ajunge să fie exportată pînă în Africa¹⁸.

În anul 1847, cheresteaua exportată se evalua la suma de 255 300 lei; în anul 1851 la 1 112 319 lei, iar în 1859 se ridică la 2 025 492 lei¹⁹.

Podurile și morile constituiau una din sursele principale de venituri ale boierilor. Ei nu voiau să renunțe la ele pentru crearea unor mijloace și căi de transport, de aceea la 13 iulie 1851 s-a votat o lege care declara libertatea de navigație pe Bistrița și Moldova²⁰.

Transporturile de lemn sporiseră, încît erau angajați oameni fără nici un fel de cunoștințe în conducerea plutelor, deoarece numărul plutășilor pricepuți era insuficient. Din această cauză aveau loc accidente. Prin circulara Departamentului dinlăuntru, din iulie 1835, se cerea negustorilor să angajeze oameni «îndestuiți» și cu deplină știință de plutărit²¹.

Și alte documente indică dezvoltarea plutăritului la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

Primul război mondial a întrerupt plutirea²², dar după război a început o intensă exploatare a pădurilor și plutăritul a devenit ocupația caracteristică a localnicilor de pe malurile Bistriței. Plutașii se recrutau în special din ținutul Dornei, Ciocănești fiind cunoscut ca sat de plutăși.

Începînd din primăvară, plutele erau pornite la vale. Plutăria era în funcție de construcția plutei și de plutăș. Pluta merge, normal, mai repede decît apa. Pe vale, plutășul este „cu zilele-n mînă”.

⁹ Arhivele Statului Iași, Tr. 1772, op. 2020, nr. 32330, f. 235.

¹⁰ N. A. Bogdan, *Din trecutul comerțului moldovenesc și mai ales al celui țesean*, Iași, 1925, p. 128.

¹¹ Arhivele Statului Iași, Tr. 1768, op. 12017, nr. 283, f. 27.

¹² Arhivele Statului Iași, Tr. 1764, op. 2013, nr. 2170, f. 23.

¹³ Arhivele Statului Iași, fond Secretariatul de Stat, dosar nr. 183, fila 120.

¹⁴ Arhivele Statului Iași, fond Secretariatul de Stat, dosar nr. 1417, fila 18.

¹⁵ Ibidem, f. 1, 46, 49.

¹⁶ Arhivele Statului Iași, Tr. 1621, op. 1854, dosar nr. 27, f. 364, verso, 365.

¹⁷ Ibidem, dosar nr. 30, f. 544, verso 551.

¹⁸ C. Botez și Gh. Balica, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ Ibidem, p. 116.

²⁰ L. Boicu, *Încercări de navigabilizare a râurilor moldovenești în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în «Anuarul Institutului de istorie și arheologie», II, Iași, 1965, p. 115.

²¹ Arhivele Statului Iași, Tr. 928, op. 1, 1068, nr. 76, f. 4.

²² Victor Țăranu, *Plutăritul pe Bistrița*, p. 48, în «Anuarul Liceului Petru Rareș» din anii 1936–1940.

« Cînd is pe vale, norocu-i pe deal

Și cînd is pe deal, norocu-i pe vale ».²³

Lemnul rotund, rășinos, de brad, molid, se plutărește pe Bistrița și afluenții ei. Materialul lemnos pentru plutărit se aduce din parchetele exploatare. După ce arborele a fost doborât, urmează fazele de lucru, cepuitul și cojitul, adică fasonatul bușteanului. Prin cepuit se înțelege curățatul lemnului de crengi. Cojitul lemnului se face cu toporul, manual, pînă se ajunge la « pleasnă » — virful copacului. Coaja lemnului este folosită la industria tăbăcării.²⁴ După fasonat, buștenii se fasonază în 8, 10, 12 m, pentru a fi mai ușor de manipulat și a evita viteza prea mare la corhănire.

Se continuă cu olăritul bușteanului: « se face capătul bușteanului ca o oală ». Prin olărit, bușteanul se rotunjește la capătul gros, lucru ce asigură alunecarea lui și evită distrugerea materialului la corhănire.

Corhănirea lemnului înseamnă coborîrea lui de pe pantă pe malul apei. Lucrarea începe de la locul de fasonare, de la cioata de unde a fost tăiat. Lemnul tăiat se coboară pe o pantă care permite alunecarea sigură a bușteanului pe o distanță de cca 300—400 m, în funcție de natura terenului.

Ca să lungească mai repede bușteanul, se pune la capătul olărit un alt buștean, care îl ridică în sus, mărind viteza la corhănire.

În trecut, materialul lemnos se corhănea cu ajutorul ulucului sau jilipului. Construcția acestuia se făcea din mai multe table de uluc. Cînd terenul era în așa fel înclinat încît capătul ulucului atinge apa, ulucul se sprijinea pe niște pari sau pociumbi groși bătuți în pămînt. Acestei construcții de susținere i se mai spunea și căsoaie.

Locul de oprire a buștenilor se numește tason. De la tason la rampa de încărcare auto, buștenii sînt transportați cu tractoarele sau cu vitele, cu tînjala și cioflingul. La rampa de încărcare auto se încarcă mecanizat cu troliul electric, spre a fi transportați pe malul apei la schela de legare.

Plutele se leagă acolo unde apa este mai liniștită și mai adîncă. Manopera plutei se execută de o formație de cca 3—4 muncitori legători, care au următoarele unelte: topor, țapină, sfredel și cață. O plută se încheie în cca 6—8 ore, în funcție de numărul tablelor.

Materialul, apropiat de malul apei este stivuit în cantități de cca 150—200—300 m cubi, din care obișnuit se leagă o plută. La legatul plutei, acest material se sortează în funcție de mărimea bușteanului. După sortare se găurește lemnul cu sfredelul la capătul subțire, la distanțe de cca 10—15 cm. După ce lemnele au fost găurite se voltează în apă pe 2—3 bușteni numiți « bălănci », pentru a putea fi legate în tablă.

Lemnele voltate se adună în tablă pe un « mîzgar » (lemn pus în apă), în sensul invers al cursului apei, cu ajutorul caței și țapinei. Urmează legatul tablelor. Prima tablă a plutei se numește buzăr (fig. 1). Cînd se încheie tablele, de obicei se încheie două de o dată, de ex. buzăr și un mijlocar. Lemnele de la 12 cm și pînă la 25 cm diametru merg la buzăr. De la 25 cm și pînă la 100 cm diametru merg în tablele mijlocare. La buzăr merg cam 25—30 lemne.

Lemnele voltate și adunate în apă, pentru a se forma tabla, se trec prin sîrma numită « lanț », de cca 11 m lungime.

Înainte, la legatul plutei se folosea o nuia mlădioasă din salcie, carpen sau tei, pirlită în foc și bine răscuită. După introducerea lemnului prin lanț, la lemnele de pe marginea tablei — argea și aripă — se bat cuie sau pene de brad, pentru siguranța tablei. La buzăr se pune un lemn gros la partea frontală, numit colădău (în unele părți « chingă »). Colădăul este fixat de buzăr, de cele două « ginjare » ale tablei cu sîrmă prin gaura făcută în colădău și în ginjare. La margine, colădăul este legat și de lanțul ce se trece prin lemnele tablei. În colădău, la o distanță de cca 15 cm de la locul unde a fost legat de ginjare se dau două găuri și se bat două cuie din lemn de mesteacăn sau fag, numite tiuzuri, axe sau restee. Se fac din astfel de esență de lemn ca să fie mai rezistent, elastic, astfel încît la anumite șocuri se îndoaie și nu se rupe. În nord, la Cîrlibaba un astfel de cui se numește « firleau » sau « furleau ». Peste aceste cuie de lemn se pune o bucățică de lemn numită falcică care înlocuiește jugul sau scaunul. Atît falcica, cît și jugul urmăresc să înalțe la un nivel corespunzător baza plutei, ca să asigure un cîrmuit normal.

Cîrma plutei este fixată pe falcică (fig. 2). Este formată din condei și leafă sau lopată. Condeii, din lemn de molid, are o lungime de 8 m și o grosime de 12 cm și este cioplit pe patru părți. La capătul din apă se bate o scîndură de 2 m lungime și lată de 0,18 m, numită « leafă » sau lopată, prinsă cu două cuie de condei. Cîrma este fixată pe ax sau resteu, cu ajutorul unei găuri făcute la mijlocul condeiului. Cîrma ajută la conducerea plutei prin aruncarea apei în părți la fiecare mișcare. În cîrmuirea plutei stă tot secretul plutăritului.

Pe buzăr, plutașul își face un sârcier, format dintr-un lemn pus în picioare unde își pune hainele și mîncarea.

Tablele sînt legate și la partea din spate cu o bucată de lemn numită « pihlă », care se găurește ca să poată fi legată de coardă. Coarda se leagă de pihlă și de lemnele de la marginea tablei, de argea și aripă, cu o legătură specifică numită « grăinarească ».

Tablele între ele se leagă de ginjare cu un lanț de 5 m, numit ginj sau cîrcel. Ginjarele

²³ Idem, p. 51.

²⁴ A. Capșa, *Plutăritul pe Bistrița*, în « Buletinul Societății de geografie », nr. 50, 1931, p. 397.

se află la mijlocul tablei și sînt mai lungi decît celelalte lemne. Între ele se află 7—8 lemne, iar de o parte și de alta cite 6—7 lemne. Primul lemn de la marginea tablei se numește « argea », iar al doilea « aripă ». În părțile de nord, la Ciocănești și Cîrlibaba, aceste lemne se numesc « mărginare ».

Aripa este mai lungă decît argeaua și chiar decît ginjarele, ca să nu agațe trecînd pe lîngă altă plută. După ce s-au legat primele două table se întorc pe cursul apei. Ultima tablă a plutei se numește « curar » sau tablă de catar-guri, celelalte se numesc mijlocare.

O plută se face din 2 pînă la 12 table. De obicei, o plută transportă pînă la 300—350 m cubi de lemn. După ce pluta a fost legată, se « priponește » cu șpranga de oțel ca să nu fie luată de apă.

Ca să poată pleca pe vale, se dă drumul la « haituri ». Haiturile sînt locurile unde se adună apa în niște baraje de lemn sau ciment, care se deschid la mijloc cu ajutorul porților ridicate de scripeți. Haiturile se fac la o distanță de cca 17—20 km între ele. La Zugreni, mai sus de Toance, există un hait foarte interesant, un canal de fugă a plutei, ce are o asemenea înclinație încît apa curge cu viteză mare și stropii sar cu 2—3 m deasupra plutașului, iar plutașul stă în apă pînă la briu. Acest uluc are o lungime de cca 300 m. Pînă la Broșteni sînt 4—5 haituri mai mici. Plutele pornesc, cînd se dă drumul la haituri, cam pe la orele 7, vara, sau orele 8, toamna. Cele mai importante haituri pe Bistrița sînt la Zugreni și Drăgoiasa lîngă Dorna.

După ce pluta a fost legată respectîndu-se toate condițiile tehnice, se dă drumul pe albie cu un plutaș sau doi pînă la destinație. În trecut, plutele se făceau din două pînă la trei table, iar al doilea plutaș stătea pe ultima tablă și se numea dălcăuș. Astăzi Bistrița a fost amenajată — « au legat Bistrița cu raci », făcuți din lemn sau taraz. În felul acesta au fost închise girlele și astfel Bistrița formează un singur « fir » — curs, pe care se poate plutări cu mai multă ușurință ca în trecut. De aceea pot merge pînă la 300—400 m cubi de lemn deodată.

Muncitorii care participă la plutărit sînt: tăietorii de lemne în pădure, legătorii de plută, care execută manopera, și plutașii care conduc pluta la destinație. Lacurile de staționare pentru plute pe Bistrița sînt: Dorna, Broșteni, ori Borca. În trecut mergeau pînă la Hangu, Piatra-Neamț și Bacău, iar astăzi se opresc la lacul de acumulare al Hidrocentralei « V. I. Lenin », Bicăz, de unde cu ajutorul remorcherelor sînt trase pînă la depozitul final, la planul înclinat al lacului. Aici, plutele se desfac și se încarcă cite o tablă cu vagonul electric, care le urcă pe rampa de încărcare de unde sînt preluate de utilaje moderne, care ies din cadrul prezentării noastre.

DUMITRU

PACIUREA

(ANII 1910—1932)

(II)*

PETRE OPREA

Odată instalat în noul atelier, Paciurea a început să lucreze cu pasiune la un monument Mihai Eminescu, a cărui concepție îl obseda de mai mulți ani, sperînd să realizeze o operă capitală în creația sa. Momentul realizării era prielnic întrucît la acea vreme în mai toate orașele țării se constituiau comitete de inițiativă pentru comemorarea, în anul următor, a 20 de ani de la moartea marelui poet. O încurajare în plus pentru sculptor a constituit-o, probabil, și inițiativa comitetului gălățean, comitet ce ambiționa să înalțe, prin subscripție publică, un monument luceafărului poeziei românești, drept care și lansase încă din martie 1909 un apel către sculptori să participe cu machete la un viitor concurs.¹

Un asemenea climat propice și o astfel de tentație l-au stimulat pe Paciurea să-și termine monumentul într-un termen foarte scurt, reușind ca, la sfîrșitul lunii februarie 1910, lucrarea modelată în pămînt (trei metri înălțime și doi metri lățime) să fie gata și s-o prezinte în acest stadiu,² în atelierul său de la Muzeul Aman, prietenilor, criticilor, amatorilor de artă și multor admiratori ai poetului.

* Dumitru Paciurea (...) I, vezi « Revista Muzeelor » nr. 3, 1969

¹ xxx: 20 de ani de la moartea lui Eminescu, în « Adevărul », 1909, martie 27.

² xxx: Un monument lui Eminescu în « Adevărul », 1910, februarie 7; N. Pora: Monumentul lui Eminescu — opera sculptorului Paciurea, în « Minerva », 1910 mai 20.

Decepcionat de faptul că efortul său n-a găsit prețuirea la care se aștepta din partea celor care i-au văzut monumentul, iar eventuala posibilitate de a-l plasa la Galați nemaiaivind sorti de izbândă, căci comitetul local abandonase ideea concursului³, Paciurea renunță să toarne lucrarea în gips ca s-o prezinte la Salonul oficial din mai, grăbindu-se a termina și expune în cadrul lui, așa cum s-a petrecut, două portrete, comenzi oficiale (bustul lui *Spiru Haret*⁴ și cel al lui *Petre Poni*) și portretul pentru monumentul fostului primar al Constanței, Ion Bănescu⁵.

Ambele portrete expuse sînt, așa cum apreciază un critic al vremii, în special cel al lui *Spiru Haret*, «de o asemănare frapantă în caracter și de o plasticitate frumoasă ca modelație»⁶.

Anul următor — 1911 — Paciurea se mulțumește să prezinte la Salonul oficial iar doar două portrete (*Petre Serafim* și *Ion Voinescu-Ceau*). Această modestă participare se poate explica prin concentrarea și febrila sa activitate pentru executarea citorva lucrări care se vor dovedi și realizări capitale în creația sa, ce le va expune în 1912, la «Tinerimea artistică»: *Adormirea Maicii Domnului* și *Sfinx*⁷. Prima lucrare, o comandă pentru un monument funerar, s-a bucurat de unanimă admirație a celor care au văzut-o.

Originalitatea rezolvării unei «transpuneri în sculptură a spiritului picturii bizantine»⁸ a stîrnit vii discuții în jurul lucrării, mai ales că, doar cu cîteva ani înainte (1908—1910), se purtasera în presă discuții cu privire la un stil românesc în pictură. Participaseră activ critici compenenți — Abgar Baltazar și L. Bachelin⁹ — susținînd că acesta trebuie să-și aibă neapărat unul din izvoarele de inspirație în arta bizantină de pe meleagurile noastre.

Spre deosebire de lucrarea *Isus Christos* realizată în anul 1907, pentru mormîntul d-rului Paulescu —, unde se întrevide clar, atît în concepție, cît și în tratare, influența pictorilor Renașterii și implicit a spiritului catolic, în *Adormirea Maicii Domnului*, de la cavoul Stolojeanilor, Paciurea a reușit să exprime spiritul ortodox, într-o lucrare artistică fără egal în plastica contemporană. Cunoșcînd bine dogmele ortodoxe, a ales tema cea mai indicată pentru a exprima ideea morții. Moartea Fecioarei este în

dogmele ortodoxe simbolul trecerii în veșnicie, iar în rugăciunile ortodocșilor sufletul mortului este încredințat Maicii Domnului, ca aceasta să intervină pe lângă Dumnezeu și fiul ei pentru a fi primit în ceruri. În concepția filozofică a poporului nostru, (exprimată și în balada *Mioriței*) moartea este o trecere liniștită, calmă și împăcată a omului de la ființă la neînfință, o contopire grandioasă a acestuia cu universul, — concepție moștenită de la daci.

Covîrșitoarea fascinație a capodoperei paciuriene rezidă în contrastul rezultat din impresia calmului, a trăirii Fecioarei în liniștea unui somn ușor, pe care ne este parcă teamă să-l tulburăm, și luciditatea înțelegerii noastre că acesta este de fapt somnul veșnic. Impresia de viață ne este insuflată de curba grațioasă a gîtului, care n-are nimic din rigiditatea morții, de aparenta mișcare a capului ce pare a dori să se îndrepte spre privitor, de pleoapele ce parcă acoperă ochi ce vor să privească. Dar somnul este nefiresc și această senzație ne este întărită de trupul țepăn, de miinile încrucișate pe piept. Fal-durile grele, perpendiculare, ce ne întăresc senzația de static, acoperă trupul imaterializat ce-și pierde forma în relieful aplatizat, pe cînd capul este materializat, redat aproape în runde-bosse.

Cea de a doua lucrare, *Sfinxul*, constituie, la rîndul său, o altă fațetă a creației paciuriene, arătînd o direcție pe care sculptorul o va parcurge pînă la sfîrșitul vieții: o idee exprimată prin simbolul himeră. În această sculptură întrevădem noi o influență a lui Michelangelo pe care nu o găsim la *Gigant*, — cum afirmă unii critici. Este evidentă asemănarea între figura și expresia *Sfinxului* și cea a lui *David*, creația lui Michelangelo. Ideea de mister a *Sfinxului* este întreinută de ghearele crispate ale unei păsări, plasate la baza sculpturii, ce par falangele unei miini terminate cu unghii de pasăre. Sculptura era exprimarea sentimentului de neliniște personală: iubea și era iubit, însă vîrsta și conveniențele sociale îi stăteau în cale¹⁰.

Statul a achiziționat lucrarea, dovedind — caz rar — că s-a orientat foarte bine asupra celei mai reușite sculpturi din expoziție și că apreciază efortul artistului spre o artă de concepție. Actul oficial s-a datorat sprijinului acordat de colecționarul Al. Bogdan-Pitești, care începea să se intereseze îndeaproape de creația lui Paciurea.

Salonul oficial din anul următor (1913) prezenta două sculpturi de Paciurea: *Cap de expresie*¹¹ și *Beethoven*¹², ultima expusă și în cadrul anualei «Tinerimea artistică». Lucrările au fost disputate cu multă cerbicie de principalii colecționari bucureșteni. Anastase Simu le-a achiziționat pe amîndouă, acceptînd ca *Beethoven* să fie turnat în bronz, iar al doilea exemplar să fie reținut de Virgil Cioflec, cu toate că — acestei

³ Comitetul preferase să perfecteze un contract cu sculptorul Fr. Storck după ce reziliase, fără să știm motivele, un altul încheiat cu Oscar Spaethe.

⁴ Muzeul de artă al R. S. România, inv. nr. 81/6727.

⁵ Monumentul se află în fața bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Constanța.

⁶ V. Ravici: *A IX-a expoziție de pictură și sculptură a Societății «Tinerimea artistică»*, Salonul oficial 1910. «Arta română» mai-iunie 1910.

⁷ Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, inv. nr. 44/6690.

⁸ O. Han: *Sculptorul D. Paciurea*, în «Gîndirea», 1927 martie.

⁹ Vezi mai dezvoltat punctul de vedere al acestuia în articolul «La nationalité dans l'art», în *L'Indépendance roumaine*, 1898 februarie 21/martie 5.

¹⁰ Tînăra îi era studentă la Școala de belle-arte.

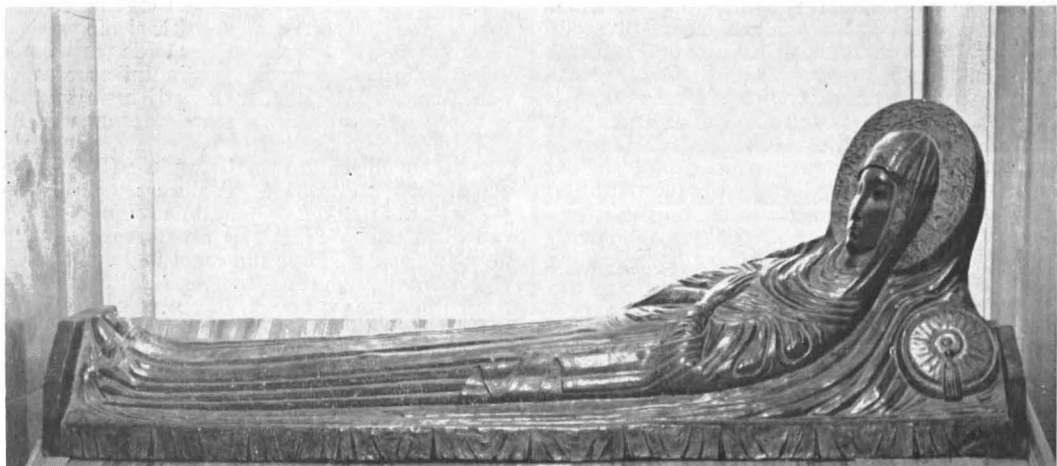
¹¹ Muzeul de artă al R. S. România, inv. nr. 139/6785.

¹² Muzeul de artă al R. S. România, inv. nr. 138/6784.



C. Paciurea: Monumentul Mihai Eminescu
(distrus în 1913)

D. Paciurea: Adormirea Maicii Domnului



sculpturi — unii critici îi reproșau că are unele apropieri de *Beethoven*-ul lui Bourdelle, din Muzeul Simu¹³. Aprecierea este forțată întrucât Bourdelle a căutat expresia suferinței lui Beethoven ca om, pe când Paciurea a urmărit să redea, idealizat, geniul acestui titan al muzicii, de aceea l-a și surprins într-un moment de luminoasă inspirație creatoare.

Recunoscând în unanimitate faptul că Paciurea și Brâncuși sînt singurele talente și forțe innoitoare în concepția sculpturii românești de la începutul secolului al XX-lea, critica timpului le reproșă totuși dorința de a se face remarcați printr-o originalitate uneori extravagantă, fără a putea stabili însă o ierarhie a celor doi mari sculptori. O confruntare directă între aceștia are loc cu ocazia expoziției «Tinerimea artistică», din 1914, cînd ambii expun cîte o *Rugăciune*. Un subiect, în care două concepții și două tratări se înfruntă, însă presa înregistrează și comentează lucrările fără a descoperi ceva deosebit și aparte fiecăreia, ci doar pentru a le imputa unele lipsuri. În ceea ce privește lucrarea lui Paciurea, i se recunoaște «frumusețea concepției» și «severitatea modelajului iscusit în care armonia precumpănește»¹⁴. Ceea ce trebuie reținut însă, ca deosebit de important, este concepția ambilor sculptori asupra artei lor, de spiritualizare a materialului, anulînd, pe cît le este posibil, descripțiunea plastică — planuri și forme — prin reducerea liniilor constructive la maxima simplitate și prin animarea formei printr-o tehnică de subtilitate tactilă.

În acest an Paciurea are și prima mare neplăcere în raporturile sale cu oficialitățile. Invitat de acestea — mai ales printr-o vizită protocolară pe care ministrul de resort i-o face la atelier — să participe la concursul pentru monumentul «Patria», ce urmărea să glorifice vitejia ostașilor români din Războiul balcanic, sculptorul respectă întocmai condițiile concursului, ca apoi să constate că ceilalți concurenți nu ținuseră seama de regulament. Macheta lui, probabil cea păstrată într-un desen la Secția de grafică a Muzeului de artă al R. S. România¹⁵, se pierdea în restul lucrărilor, care erau toate la «dimensiuni colosale», ceea ce îl determină să protesteze printr-un memoriu la comisia de avizare și să-și retragă macheta, punînd-o însă la dispoziția juriului în atelierul său¹⁶.

Anul următor, Paciurea prezintă, la «Tinerimea artistică», *Zeul războiului*¹⁷, sculptură care entuziasmează și cucerește sufragiile tuturor celor care o văd. Lucrarea, expusă într-o vreme cînd întreaga Europă era zguduită de ororile crîncenului prim război mondial, per-

sonifică — într-o impresionantă viziune personală — războiul, redat printr-un personaj cu privire fixă, plină de ură oarbă, purtînd drept coif un craniu, simbolul morții. Magistrala sculptură constituie o pledoarie sinceră a artistului împotriva războiului, într-un moment cînd țara noastră era în neutralitate. Așa cum afirmă G. Călinescu, «este clar că Paciurea răspunde cu o altă concepție războiului din mitologia clasică» (...) «Concepția războiului sănătos de proveniență clasică a dominat pînă la Hegel și Nietzsche, iar în plastică e un canon din motive academice» (...) «Paciurea tratează războiul cu caracter relativ feminin, insinuîndu-i doar lășitatea, impulsivitatea de ordin istoric»¹⁸. E știut de intimitii sculptorului că reprezentase războiul prin cruda și răzbunătorească zeitate etruscă Bellona, sora lui Marte, care îi conducea carul, cunoscută ca zeița războiului necruțător, a războiului nemilos. Inițial, sculptura a fost gîndită cu postament scund. După ce s-a tras un exemplar în bronz, (actualmente în colecțiile Muzeului Banatului inv. nr. 1842, provenind

¹⁸ G. Călinescu: *Realitate și himere*, «Contemporanul», 1957, mai 31.

D. Paciurea, *Suplicia*



¹³ Rembrandt (Iser): *A XII-a Expoziție a societății «Tinerimea artistică»*, în «Flacăra», 1913, aprilie 27.

¹⁴ N. Pora, *Expoziția Societății «Tinerimea română»*, în «Minerva», 1914, aprilie 5.

¹⁵ Inv. nr. 441.

¹⁶ Ion Frunzetti: *D. Paciurea*, în «SCIA», 1955, nr. 3—4, p. 221.

¹⁷ Muzeul de artă al R. S. România, inv. 489/7135.

de la Muzeul Municipiului București), la o nouă turnare în bronz (1920), Paciurea i-a mai adăugat un postament de stincă. În forma cunoscută, sculptura este doar o parte dintr-un monument. De felul cum Paciurea concepușe monumentul, pe care nu știm să-l fi realizat chiar și la stadiul de machetă, putem să luăm cunoștință din câteva schițe aflate la Secția de stampe a Muzeului de artă al R. S. România¹⁹. *Zeul războiului* era amplasat pe un postament hexagonal pe ale cărui laturi se aflau sculpturi în basorelief. Pe latura din față era reprezentată, într-o schiță, moartea (schelet) călcând peste cadavre, pe alta un convoi de oameni încovoiați, pe latura din dreapta o femeie, având la picioare un cadavru, blestemând cerul, iar pe latura din stînga o altă femeie, doborâtă de tristețe, cu capul plecat, plîngîndu-și durerea.

Chiar și din acest studiu al proiectului deducem că Paciurea nu era preocupat de expri-

¹⁹ Inv. nr. 478 și 498 verso.

D. Paciurea, *Durere*



marea ideii într-o viziune grandios monumentală, ci numai de sublimarea ei printr-o formă simbolică deosebit de expresivă. De aceea folosește un mod de prezentare obișnuit în statuarea vremii (ca și la precedentele două proiecte de monument: *Unirea și Mihai Eminescu*), un soclu cu sculpturi la bază avînd deasupra elementul simbolic principal, care putea fi înfățișat și independent de restul lucrării.

Necazurile personale — dragostea neîmplinită sfîrșită — și cele familiale — Ecaterina, sora lui cea mai iubită stingîndu-se de ftizie — atmosfera socială sumbră și încordată din ajunul și din timpul primului război mondial (mobilizarea pe loc la școală, vехаțiile ocupației), îl sustrag și-l îndepărtează de munca din atelier. Fire mîndră, lucidă și conștientă, în același timp, de marile calități artistice cu care era înzestrat, Paciurea își găsește refugiu în meditații, în izolarea de cei din jur, fără a se îndepărta de vechile prietenii pe care le cultivă mai asiduă. Citește cu nesăț, de-a valma, literatură clasică franceză — Balzac —, lucrări de filosofie — Nietzsche și Schopenhauer, — romane poliștice și recitește cu pasiune versurile lui Eminescu.

Imediat după încetarea războiului este alături de tinerii artiști care doresc și militează pentru o reînnoire a artei, legată de tradițiile spirituale ale poporului român, colaborînd, cu prestigiul său, la înființarea și la manifestările societății Arta română și la cea de breaslă, Societatea sculptorilor români. La primele vernisaje ale ambelor societăți (1919), Paciurea expune compoziția *Supliciată*²⁰, realizată în 1917, cunoscută sub denumirea de *Răstignita*²¹, ce redă suferințele Ecaterinei, lucrare căreia i se alăturau, la Arta română, câteva himere. Ele surprind și șochează prin nouitatea concepției lor singulare la vremea aceea. Unii critici competenți, ca Șirato, le apreciază, găsindu-le deosebite calități doar în privința expresiei plastice, unde forma vagă e « prinsă într-un rafinat și voluptuos ritm de linii fluide »²².

Prezența de complezență la « Arta română » din anul următor (1920) doar cu o lucrare foarte veche, *Luchian*, se datora obligațiilor de execută comenzi cu termene scurte care subit l-au asaltat. Colecționarul Al. Bogdan-Pitești, unul din entuziaștii susținători ai operei lui Paciurea, în posesia căruia se găsea cel mai mare număr de lucrări aflat într-o colecție publică sau particulară²³, îl solicitase de mai mulți ani să-i execute două portrete, al său și al soției sale, Mica.

²⁰ Alexis Macedonski, în articolul *Salonul sculptorilor*, apărut în « Îndreptarea », 1919, mai 26, afirmă că a mai expus și Beethoven, ceea ce nu rezultă din catalogul expoziției.

²¹ Muzeul de artă al R. S. România, inv. nr. 1581/72. 930.

²² Fr. Șirato: *Expoziția societății « Arta română »*, în « Sburătorul », 1919, mai 3.

²³ La inventarierea colecției în 1922, după moartea lui Al. Bogdan-Pitești, comisia a înregistrat 11 bronzuri: *Beethoven* (2 exemplare), *Luchian*, *Sclavul*, bustul lui *Al. Bogdan-Pitești*, *Tors*, *Zeul războiului*, *Himeră*, *Eliade Rădulescu*, *B. Petriceicu-Hașdeu*, *Femeie* (Arh. Statului. Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 800/924).

Paciurea le termină la mijlocul anului 1920, cel de al doilea fiind o realizare superioară, ce va figura ulterior în nenumărate expoziții de artă românească peste hotare. Concomitent a isprăvit, în mare grabă, portretele lui *Shakespeare* și *Ibsen*, comenzi din partea Teatrului Național din București, cel al lui *Grigore Stoenescu*, contractat încă din 1916 cu Biserica Madona Dudu din Craiova, dar pe care îl abandonase între timp, și cele ale Emmei și Grigore Gianni, pentru mormintele din cimitirul din Sinaia. De asemenea, a lucrat două sculpturi, un *Roman* și un *Dac*, pentru Arcul de triumf din București²⁴, improvisat în grabă cu prilejul sărbătoririi încoronării de la Alba Iulia.

Dar direcția pasionantelor căutări paciuriene se va dezvălui de abia în 1921, când la «Arta română» va expune șase himere, alături de cele două portrete solicitate de Al. Bogdan-Pitești și de un *Cap*. Această obsedantă preocupare va ieși în evidență și mai pregnant în cadrul expoziției personale (1922) unde erau expuse, alături de câteva lucrări mai vechi — *Zeul războiului*, *Luchian* — numeroase himere. Prin ele Paciurea se arată un maestru al «alegoriilor largi și condensate la simbol», cum scrie sculptorul G. Tudor, și de aceea, tot după afirmația acestuia, «arta lui e una cu totul interioară, imaterială în esența ei intimă și pronunțat cerebrală»²⁵. Asemenea realizări, ce îmbină o fantezie creatoare neobișnuită cu o magistrală realizare, în care se relevă o sensibilitate extrem de rafinată, sînt neînțelese nu numai de public, dar chiar și de artiștii și criticii cei mai receptivi ai ideilor și curentelor artistice innoitoare ale timpului. Într-o vreme cînd cărțile lui Freud erau acceptate, iar suprarrealismul se încetățenise și se afirma viguros în arta plastică europeană, realizările lui Paciurea erau neînțelese în țară. Unii critici și confrăți se întreceau în a huli aceste opere (idei-simboluri) explicîndu-le ca viziuni datorate beției. Nici artiștii care se grupaseră în jurul «Contemporanului» sau «Integralului» și militau pentru o artă eliberată de canoanele vechiului, susținînd cubismul, nu au apreciat arta innoitoare, simbolică, a lui Paciurea.

Proiectul pentru monumentul Eminescu, pe care îl va expune și anul următor la «Arta română» și la care lucrase doi ani, se deosebește structural de cel realizat în 1910 și distrus după cîțiva ani. Dacă portretul poetului este așezat și de data aceasta tot pe virful unei stînci, în jurul acesteia nu mai sînt plasate nuduri feminine și masculine, ci himere²⁶. Capul lui Mihai Eminescu nu mai este redat și tratat ca altădată, aproape naturalist, ci spiritualizat. Imaginea



D. Paciurea, *Cugetarea*



D. Paciurea, *Nud*

²⁴ O schiță în cerneală la Muzeul de artă al R. S. România, Secția de grafică, inv. nr. 458; vezi *România în chipuri și vederi*, Ed. Cultura națională, 1926, foto p. 224.

²⁵ G. Tudor: *D. Paciurea*, în «Rampa», 1920, decembrie 17.

²⁶ Harig: *Expoziția d-lor Paciurea, Medrea și Gabriel Popescu*, în «Curentele artelor», 1922 iulie 2; xxx *Un sculptor singuratic*; în *De vorbă cu d-l Paciurea*, în «Rampa», 1927, februarie 12.



D. Paciurea, Masca geniului



D. Paciurea, Schiță pentru Monumentul Mihai Eminescu

eminesciană, cunoscută sub titlul *Masca geniului*²⁷, turnată în 1921, ca și schița în cerneală a *Monumentului Eminescu*²⁸, ne țin la curent cu preocupările anterioare în realizarea monumentului definitiv, necunoscut nouă, căci s-a distrus în drum spre Bienala de la Veneția, din 1924.

Tot cu ocazia expoziției personale de la Maison d'art, unde expunea alături de Gabriel Popescu și Cornel Medrea, sint prezentate și câteva din statuetele nuduri-himere: *Durere*²⁹ și *Nud*³⁰. Ultimele două sint reluări în două forme simbolice ale lucrării *Supliciata*. Incontestabil, la aceasta din urmă, ideea-simbol este condensată într-o formă extrem de expresivă. Dar asemenea lucrări n-au fost apreciate decât în parte, pentru calitățile plastice deosebite ale unor detalii.

De o neînțelegere și o proastă primire din partea colegilor și oficialităților a avut parte și proiectul *Monumentului corpului didactic*, realizat de Paciurea cu colaborarea lui Medrea. Monumentul era format din două părți: o bază alcătuită dintr-un sarcofag și o sculptură plasată deasupra acestuia, ce reprezenta un nud de bărbat cu o cască pe cap și în mână cu o lance simbolizând patriotismul³¹. Pe soclu, două basoreliefuli,

unul, în față, Minerva, simbolul intelectualității, și altul, în spate, un profesor între școlari³². În unanimitate, membrii juriului au respins un asemenea monument în care profesorii « umblă goi în timpul războiului și cu iatagan în mână », cum ne relatează Ștefan Dimitrescu, uitându-se că altădată, în Franța, Canova l-a înfățișat nud pe Napoleon Bonaparte într-un monument și nimeni din lumea artistică nu s-a scandalizat de o asemenea prezentare, nici chiar irascibilul împărat.

Prin diversitatea genurilor tratate (portret, nud, sculpturi monumentale etc.), cele nouă lucrări prezentate de Paciurea la expoziția societății « Arta română », din martie 1923, au împăcat toate gusturile publicului și criticilor și au estompat reacția pentru cele trei himere (*Himera apei*, *Himera pământului*, *Himera*), unde întâlnim portrete de mare forță expresivă. În mod deosebit, dintre ele, sint relevate în presă *Portretul lui Ibsen* și *Capul de satir*, lucrare care va fi turnată în bronz de nenumărate ori, datorită interesului stîrnit prin decorativitatea sa. De asemenea este citat *Cap de fată*, de fapt o replică în marmură a *Portretului Mioarei Teișanu*, realizat în primii ani ai instalării lui Paciurea în atelierul de la Muzeul Aman.

Alături de himere — preocuparea sa principală —, Paciurea va expune în anul următor,

²⁷ Muzeul Brukenthal, inv. nr. 123.

²⁸ Muzeul de artă al R. S. România, Secția grafică, inv. nr. 460. De atunci îl preocupa redarea sculpturii *Himera văzduhului*, realizată în 1927.

²⁹ Muzeul de artă al R. S. România, inv. nr. 528/7174.

³⁰ Muzeul de artă din Constanța, inv. 2029.

³¹ Monumentul este reprodus în « Flacăra » din 1922, iulie 7.

³² Șt. Dimitrescu: *Odișeea unui monument* « Flacăra », 1922, iulie 7.

D. Paciurea, Himera văzduhului
D. Paciurea, Himera apei
D. Paciurea, Himera (schiță pentru himera apei)



la Expoziția societății cercului artistic, la Expoziția societății «Tinerimea artistică», la Salonul oficial și la Bienala de la Veneția, portrete, studii, compoziții, care și de această dată vor fi pe primul plan în atenția amatorilor de artă, fiind pomenite pe larg în cronicile plastice. Portretul lui Lev Tolstoi, sau, cum a fost cunoscut, *Un apostol*, va fi lucrarea cea mai apreciată, dar va rămâne în atelierul artistului. Noua direcție a Teatrului Național (lucrarea fusese realizată la cererea verbală a fostului director), n-a cumpărat-o, nedorind să popularizeze o figură cu idei progresiste într-o perioadă cînd în țară reacțiunea era în plină ofensivă împotriva ideilor socialiste.

Paciurea însă expune portretul din nou la Salonul oficial din 1925, împreună cu alte două himere, scandalizînd iarăși opinia publică, ceea ce îl determină ca la Salonul din anul următor să nu mai trimită nici o lucrare, mulțumindu-se să execute himere doar pentru plăcerea lui și să realizeze cîteva comenzi de portrete.

Totuși, ca niciodată pînă acum, gîndurile care îl frămîntă, ideile și concepția sa despre artă ne sînt cunoscute îndeaproape în această perioadă, fie prin unicul său articol³³, unde își expune opiniile despre rolul sculpturii și al sculptorului,

³³ D. Paciurea: *Un cuvînt, despre artă și artiști*, în «Almanahul ziarului Tirnava Mare», Sighișoara, 1926, p. 110–111, vezi textul mai detaliat în caietul de schițe, nr. 12 de la Secția de grafică a Muzeului de artă al R. S. România, p. 45–47.

fie prin interviurile acordate, de unde aflăm nu numai date biografice, ci și păreri sale asupra artei. Postindu-se pe o poziție idealistă, el socotea că arta este «numai sentiment, suflăt, ea este esență divină»³⁴. «Arta în general trebuie să fie idealistă și imaginativă. Trebuie să punem în joc concepția noastră despre frumusețea naturii. Arta nu poate fi realistă dacă e artă»³⁵. Cu toate acestea afirma răspicat că «natura este meșterul suprem al artei, iar sentimentul, soful ei nedespărțit», încheind că «simbolul mi se pare forma (de exteriorizare n.n.) cea mai nobilă a ei» (a artei — n.n.)³⁶.

Himerele constituiau, după credința lui, forma ideală de exprimare într-un înveliș simbolic a unor năzuinți, a unor stări sufletești.

Aprecierile multimei, ale criticilor despre arta sa, nu le mai ia în seamă, mulțumindu-se, nu fără oarecare regret și revoltă, să continue, pentru propria-i descătușare, să realizeze mai departe himere, alături de portrete, căci omenscul din om îl interesa îndeaproape.

Himera văzduhului, expusă la Salonul oficial din 1927, reprezintă, în sfârșit, eliberarea definitivă a sculptorului în exprimarea apoteozată a geniului eminescian din poezia acestuia, «Luceafărul». Viziunea himerei ne este cunoscută încă dintr-o schiță pentru un proiect al monumentului Mihai Eminescu din 1920 dar, pînă la găsirea formei plastice definitive, ea a gestat în mintea artistului încă multă vreme. Ideea detașării de tot ce este omensc este pivotul filozofiei sculptorului în ceea ce privește rolul artistului în lume.

Datorită faptului că în cadrul acestui salon a primit premiul național, critica s-a năpustit asupra lucrării, hărțuind autorul.

Dacă, în unanimitate, criticii recunosc că Paciurea, pentru creația sa, a binemeritat această distincție, în schimb aproape toți nu se pot opri să hulească lucrarea. Din partea unora, cum este Cisek, ea este categorisită «cu desăvîrșire antisculpturală» și «n-are ce căuta într-o expoziție de artă»³⁷, iar alții, cum este Tonitza, o apreciază în parte, socotind că este «de o viziune pe cît de avîntată pe atît de bizară»³⁸.

Simbolismul artei paciuriene rămînea impenetrabil contemporanilor, care nu înțelegeau tîlcul și sensul himerelor acestuia. Astfel, așa cum va explica mai tîrziu Ion Jalea, la *Himera văzduhului* «valurile de la baza ei, care figurează nepătrunsele vămi ale văzduhului, sînt o subtilă evocare a sentimentelor omenești dornice de a se înălța în sferele stelare»³⁹. Din alte surse contemporane artistului, picioarele lungi

de gazelă ar exprima sprinteneala și fuga ideilor, iar aripile extrem de mici, neputința umană a înălțării spre idealurile urmărite. Neînțelegerea tuturor simbolurilor care alcătuiesc această himeră (actualmente îi lipsește steaua de aur în opt colțuri de deasupra capului, iar fața himerei, altădată albă ca de ivoriu, este patinată ca și restul lucrării) face cu neputință să înțelegem că întruchipează ideile filozofice ale «Luceafărului», ale geniului neînțeles.

Tot o lucrare de semnificație simbolic-filozofică prezintă Paciurea și la Salonul oficial din anul următor (1928): *Cugetarea*. Ea a fost expusă și la «Tinerimea artistică», împreună cu lucrări mai vechi: *Himera văzduhului*, *Himera războiului* și altele mai noi: *Himera nopții* și *Himeră*.

De fiecare dată, cronicarii au evitat să comenteze asemenea lucrări, care nu-i satisfăceau de loc, mulțumindu-se să pomenească doar prezența sculptorului în expoziție. Această poziție a cronicarilor va rămîne constantă, astfel că de acum încolo o tăcere grea se va așterne în jurul operei lui. Paciurea simte cum cercul tăcerii și al neînțelegerii crește și se strînge în jurul său, dar îi este indiferent, căci singura lui dorință este de a fi lăsat să lucreze liniștit ceea ce dorește și cum dorește, dorință greu de îndeplinit întrucît gheara bolii, care îi dădea tîrcoale de mulți ani, deseori îl imobilizează la pat. O rază de lumină strălucește acum din nou în viața sa: o nouă dragoste, Margareta Cotescu, viitoarea soție.

Suferințele prelungite ale bolii îi stingheresc munca, însă el găsește resurse ca să participe la Salonul oficial din 1929 cu două lucrări: *Himeră* și *Cap de satir*, ultima bucurîndu-se de o mare apreciere. În mai 1930, Paciurea renunță a se mai prezenta la Salon și își deschide în atelierul său de la Muzeul Aman o expoziție personală împreună cu pictorul Iosif Steurer și gravorul Gabriel Popescu. Spațiul restrîns, sezonul nefavorabil, compania celor cu care expunea, redusul interes pentru himerele sale, au fost tot atîtea cauze ale insuccesului expoziției, trecută aproape neobservată în noianul manifestărilor plastice ale anului. Cele citeva cronici întîmplătoare remarcă *Zeul Pan*, o comandă a Casei școalelor pentru o fîntînă în curtea Școlii române din Roma, *Portretul actorului Iancu Brezeanu* și citează lucrări mai vechi ale căror replici sînt expuse. Despre himerele existente în număr mare, doar cite o remarcă generală, negativă, sau nimic. O atare situație fiind așteptată cu seninătate, Paciurea a răsuflat mai curînd ușurat decît supărat la închiderea expoziției, pentru că ajunsese de mult la convingerea, ce acum încă o dată i se adevăra că, pentru un adevărat artist, arta este încă un apostolat în România. Insuccesul nu l-a afectat, căci expoziția o organizase mai mult la cererea soției și prietenilor, o improvizează fără entuziasm, în atelierul său de la Muzeul Aman. Deci împlinindu-i-se prevestirile, satisfăcîndu-și amicii, obținînd noi co-

³⁴ Un sculptor singuratic... «Rampa» 1927, februarie 12.

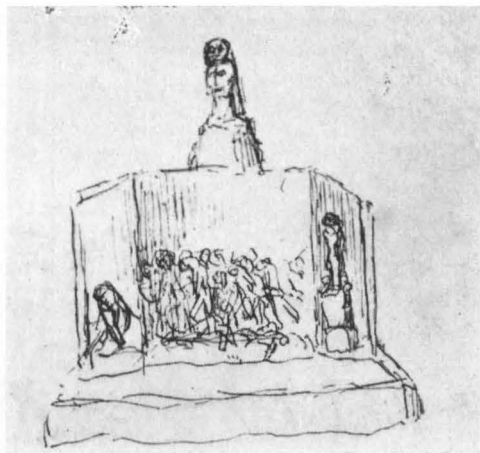
³⁵ Ioan Masoff: *De vorbă cu d-l Paciurea*, în «Rampa» 1924, decembrie 21.

³⁶ Idem.

³⁷ Oscar Walter Cisek: *Salonul oficial*, în «Gîndirea», 1927, martie.

³⁸ Tonitza N. N.: *Salonul oficial. Sculptura*, în «Universul literar» 1927, mai 22.

³⁹ Ion Jalea, *Paciurea*, în «Contemporanul» 1957, august 16.



D. Paciurea, Schițe pentru un monument al războiului



D. Paciurea: Zeul războiului

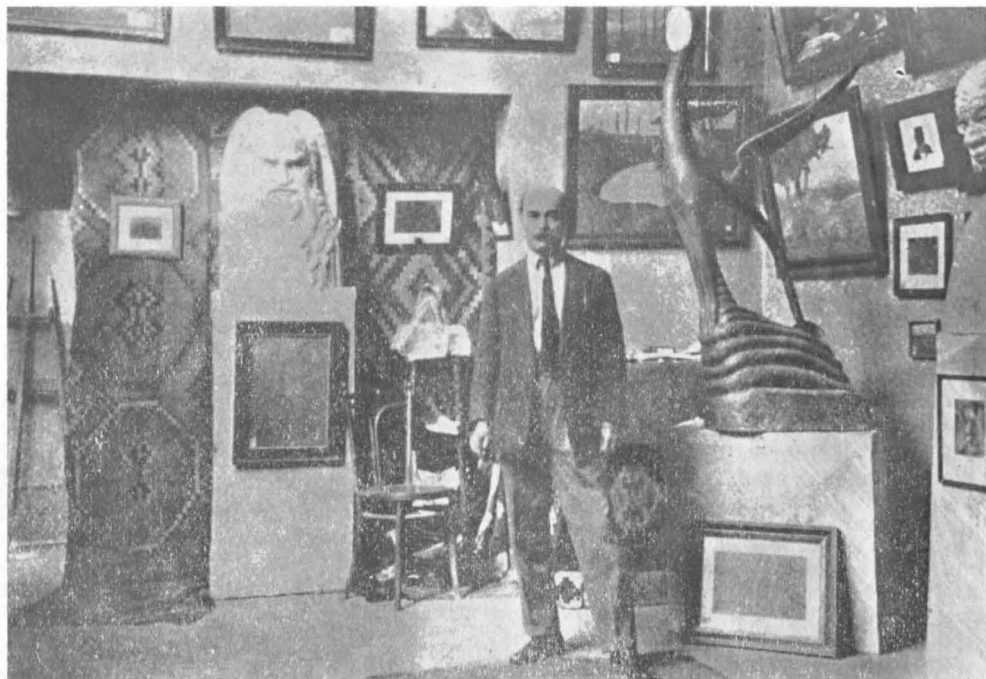


D. Paciurea, Schiță cu sculpturile Dac și Roman pentru Arcul de triumf.

D. Paciurea împreună cu absolvenții promoției de sculptură 1926.

Sus de la stînga la dreapta: I. Arhot, Damian, I. Pantazi; jos, de la stînga la dreapta: D. Popescu, D. Paciurea și Catravan.





Dumitru Paciurea, în mai 1930

menzi de portrete și dînd drum liber fanteziei himerelor, se părea că viața lui, mai ales că ducea o existență casnică ordonată, se desfășura bine. În realitate, Paciurea era tot mai frămîntat, tot mai tăcut și din ce în ce mai nefericit, întrucît boala se agravase brusc. Cu toate suferințele, este nelipsit de la cursurile Academiei de arte frumoase și din atelier, unde însă tot mai des stă întins pe canapea.

Participarea sa la Salonul din 1931 este mai mult simbolică; prezentînd *Zeul Pan* și *Gîndirea*, lucrări mai vechi, mai ales că tot timpul liber îi fusese absorbit de realizarea machetei *Monumentului infanteriei*, conceput ca un obelisc pe care sta un vultur cu aripile întinse, iar la baza lui de jur împrejur soldați⁴⁰, și a machetei *Monumentul lui Spiru Haret*⁴¹.

Boala își spunea nemilos cuvîntul. Încearca să uite lucrînd, însă la începutul anului 1932 a fost nevoit să se interneze în spital. Împăcat cu el însuși, a acceptat o operație despre care știa că îi va grăbi moartea.

Astfel s-a stins de cancer, la 14 mai 1932, unul dintre cei mai mari sculptori ai secolului nostru,

⁴⁰ Se mai păstrează vulturul și un gornist, căci Paciurea, supărat de amînările jurizărilor, a cerut cumnatului său să trimită o ordonanță să-l distrugă. Acesta s-a întors acasă cu cele două mici sculpturi, care ulterior au ajuns în posesia soției sculptorului.

⁴¹ Paciurea a obținut premiul I la concurs, dar n-a mai putut să-l realizeze căci a murit. Macheta în bronz se află la Muzeul Simu.

Dumitru Paciurea. M. I. Guguianu, citind aprecierea lui Barbu Ștefănescu Delavrancea la moartea lui Andreescu, afirma, imediat după moartea artistului, că și în acest caz a fost «moartea cea mai demnă pentru un artist de caracter, dar cea mai rușinoasă pentru o societate cultă».⁴²

Cîțiva admiratori constanți ai sculptorului, printre care se număra și Dimitrie Gusti, pe atunci ministru al artelor, au organizat în pripă o expoziție retrospectivă și au creat o bursă Paciurea pentru un tînar absolvent care să lucreze doi ani în atelierul maestrului.

Apoi, ani de zile s-a așternut liniștea peste opera lui Paciurea, pînă cînd monografia lui Oscar Han a tulburat puțin apele, accentuînd unele aspecte din viață care i-au deformat biografia și au dat creației paciuriene alte sensuri, încetățenite pînă în zilele noastre. Cartea a avut o mare influență asupra articolelor ulterioare, căci toate l-au prezentat sub optica acesteia.

Articolul de față a urmărit să spulbere miturile din biografia și interpretarea operei lui Paciurea, să explice geneza unor lucrări și să facă cunoscute părerile sculptorului în legătură cu arta sa.

⁴² «Arta» nr. 5, 1933.

ANNEMARIE PODLIPNY

Caietul cu modele al lui Stan Zugravul, aflat în colecția Muzeului Banatului, reprezintă un document prețios pentru studierea începuturilor picturii bisericești în Banat.

Pe teritoriul țării noastre au circulat nenumărate caiete asemănătoare, atât în Muntenia cât și în Moldova, datînd de la sfîrșitul sec. XVIII și începutul sec. XIX.¹

Caietul lui Stan Zugravul constituie cel mai vechi și, pînă acum, unicul document de acest gen cunoscut în Banat, prin care putem desluși stadiul de dezvoltare al picturii bisericești în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Acest caiet reprezintă repertoriul artistic al meșterului respectiv, care a transpus modelele tradiționale în fresce.

Lipsa oricăror date privitoare la originea caietului a îngădît cercetările asupra autorului. Despre autorul caietului nu știm nimic mai mult decît numele său, însemnat cu litere chirilice, cu cerneală neagră pe pagina a doua: « *Acest izvod este al lui Stan Zugravul anul 7242* » (1734).

După datele găsite de preotul Ion Mureșan² în arhivele Mitropoliei Timișoara, un Stan Zugravul ar fi pictat biserica din Petromani lîngă Ciocova în Banat. Biserica este astăzi, din păcate, repictată, astfel că nouă ne lipsește orice punct de plecare pentru comparație. Presupunem că cifrele 7242 (1734) reprezintă anul întocmirii acestui caiet de modele. Prin urmare Stan Zugravul se afla în deceniul al patrulea al secolului al XVIII-lea în plină activitate.

Lucrarea de față se rezumă doar la prezentarea acestui caiet de modele, drept izvod important în cercetarea picturii bisericești în Banat în sec. al XVIII-lea.

Caietul cuprinde 48 de pagini cu desene. Foile caietului sînt din hîrtie groasă de desen, alb-gălbui; dimensiunile paginilor sînt de 21 × 17 cm.

Urme de creion negru lasă să se întrevadă procedeul execuției, care consta întîi dintr-o schițare în creion, apoi conturare cu cerneală cu o peniță sigură și sensibilă. Desenele nu sînt colorate.

Însemnările scrise de mîna meșterului sînt executate, de asemenea, în cerneală neagră cu litere cursive chirilice în limba slavonă, reprezentînd titlurile desenelor respective.

Caietul cuprinde o bogată colecție de modele care nu sînt dispuse într-o anumită ordine iconografică. Încercăm să clasificăm materialul, după subiecte, în mai multe grupe tematice: scene din *Acatistul Maicii Domnului*, teme din *Vechiul și Noul Testament*, episoade din viața sfinților, modele și studii pentru reprezentarea sfinților (profeți, apostoli, mucenici etc.). Pe lîngă aceste desene, care constituie partea cea mai valoroasă, caietul cuprinde gravuri și ilustrații tipărite, decupate din cărți sau reviste din veacul al XVIII-lea, care au servit artistului ca sursă de inspirație.

Cele mai multe scene din acest caiet redau teme din *Acatistul Maicii Domnului*. O compoziție bogată, respectînd vechea iconografie, este « *Nașterea Maicii Domnului* » (pag. 35). Scena se petrece pe o terasă înăuntrul unei incinte de cetate cu turnuri. Sf. Ana stă în poziție jumătate culcată, jumătate șezînd pe patul acoperit cu ample draperii. În dreapta ei, în centrul compoziției, stă culcat într-un pătuț copilul înfășat. În stînga compoziției stă Sf. Ioachim, iar în planul următor 3 femei, care asistă la naștere. Central, dedesubtul scenei principale, este înghesuită scena cu baia nou născutei. Compoziția este proiectată pe un fond arhitectonic convențional, nelipsit din vechea pictură bizantină.

Figurile nu sînt înțepenite, ele se mișcă firesc. Mișcarea este cuprinsă într-un ritm de echilibru al grupurilor, specific artei bizantine a sec. XIV. Sugestiv desenată este mai ales figura Sf. Ioachim. Ea impune prin echilibrul proporțiilor, prin grația mișcărilor și prin măiestria cu care artistul a tratat draperiile, învăluind trupul și conturînd formele membrelor.

Una din cele mai frumoase compoziții este « *Adormirea Maicii Domnului* » (pag. 34). Schema iconografică este în întregime cea veche. În caiet este reprezentată numai scena centrală: Adormirea, fără celelalte evenimente ale legendei. Maica Domnului, întinsă pe catafalc, este înconjurată de apostoli, care iau parte la acțiune gesticulînd, adresîndu-se unii altora. În dosul catafalcului apare Isus, flancat de doi îngeri, primind în brațele sale sufletul Fecioarei. În prim plan se petrece o altă scenă legendară:

¹ Secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.S.R. păstrează un număr important de caiete de modele de la sfîrșitul sec. XVIII și din prima jumătate a sec. XIX.

² Mulțumim și pe această cale preotului Ion Mureșan pentru sprijinul acordat muncii noastre de cercetare.

Arhanghelul Mihail retează mîinile lipite de catafalc ale necredinciosului. Fondul arhitectural este o repetare a schemelor cunoscute. Compoziția este bine echilibrată prin distribuirea personajelor în mai multe grupuri. Figurile nu mai apar rigide, ci se mișcă natural și degajat. Astfel, imaginile au devenit mai apropiate de realitate, hieratismul fiind învins de mișcare.

Un alt desen (pag. 16) reprezintă pe Isus Hristos la fîntina lui Iacob, cu Samariteanca, în fața unui peisaj muntos, ce înconjoară zidurile unei cetăți. Peisajul este simplu, stîncile stilizate se înalță simetric în trepte și ritmează compoziția. Deși meșterul respectă în stilizarea peisajului canoanele artei bizantine, în redarea personajelor putem distinge deja timide tendințe realiste. Cutele nu mai sînt aspre, în desenul draperiilor putem surprinde pe lingă sistemul de cute cunoscute un amănunt naturalist, în felul cum sînt așezate mlădios draperiile în jurul feței, modelindu-se rotunjite într-un ritm vioi, precum și felul cum mîneca este suflecăță pe brațe. Atitudinile personajelor, gesturile lor sînt mai naturale. Un început de realism se manifestă și în tendința de individualizare a chipurilor; cel al Samaritencei este redat mai uman.

Scena cu « Întîmpinarea Domnului » (pag. 38) se petrece în interiorul templului. În dreapta compoziției se află Sf. Simion primindu-l pe pruncul Isus în brațe, iar grupul din stînga este format de Maica Domnului, cu brațele întinse predînd pruncul, urmată de Sf. Ana și Sf. Iosif, aducîndu-și darul. Compoziția este echilibrată, figurile se mișcă corect, mîinile cu degetele lungi ale Maicii Domnului circumscriu un gest larg și firesc.

Peste tot, în schemele arhitectonice ale fundalului, Zugravul caută să respecte tradiția artei bizantine, folosind în cele mai multe cazuri cu neîndeminare perspectiva inversată. Ca un amănunt interesant ne surprinde în acest desen folosirea perspectivei liniare printr-o repetare gradat micșorată a acoperișului clădirii din dreapta compoziției.

O altă compoziție frumoasă reprezintă « Înălțarea Domnului » (pag. 22). În prim plan, în centrul compoziției, stă Maica Domnului, înconjurată de doi îngeri. În partea stîngă sînt grupați apostolii, iar în dreapta se apropie o femeie, sugestiv redată într-o mișcare degajată, naturală. În partea de sus a scenei, central, vedem pe Isus în mandorlă, purtată de doi îngeri. Din

Adormirea Maicii Domnului (pag. 34)



Nașterea Maicii Domnului (pag. 35)



lipsă de spațiu, peisajul rămâne doar indicat sumar prin schițarea unor stinci în partea dreaptă a desenului.

Tot de mîna meșterului este desenată și « Sf. Treime » (pag. 15). Compoziția respectă schema iconografică tradițională.

Desenul cu „Deisis“ (pag. 33) reprezintă pe judecătorul suprem tronind în haine împărătești, în fața căruia se află Maica Domnului și Sf. Ioan Botezătorul.

Acest motiv este mult răspîdit în iconografia sec. XVIII în Banat și este redat cu multă măiestrie în icoanele zugravului Nedelko Popovici, un contemporan al lui Stan, care a lucrat în Banat între anii 1735—1750³. Alte două desene realizate de mîna meșterului redau scene din viața Sf. Nicolae. « Tinerii condamnați aducînd daruri » (pag. 17) și « Adormirea Sf. Nicolae » (pag. 14). Prima scenă se petrece pe un fond arhitectonic convențional. În stînga compoziției șade Sf. Nicolae, iar în dreapta sînt grupați cei trei condamnați. Mai bogată este com-

³ Ioachim Miloia, « Analele Banatului » An. II., iulie-decembrie 1928, p. 6—8 — Ion Frunzetti « Pictorii bănățeni din sec. XIX. » Ed. de Stat pentru literatură și artă, 1957, p. 8—10.

poziția cu slujba arhierescă la catafalcul Sf. Nicolae. Desenul reprezintă pe Sf. Nicolae cu mîinile încrucișate pe piept, întins pe catafalcul îmbrăcat cu draperii, ce cad în falduri bogate. În prim plan, la stînga, cădelnițează un diacon. Cea mai interesantă este partea superioară din dreapta compoziției, alcătuită de un grup de personaje format din doi episcopi și asistență. Putem aprecia aici calitățile portretistice ale meșterului, timide încercări de individualizare. Personajele se disting prin formatul fețelor, care apare uneori oval, alteori rotunjit, desenat într-o manieră realistă.

În centrul compoziției « Botezul Domnului » (pag. 37) stă, pe o stîncă, în apele Iordanului, dezbrăcat pînă la briu, Isus. În stînga lui, distanțat, la mal, stă Sf. Ioan, întinzînd mîna dreaptă deasupra capului lui Isus; în dreapta lui, pe celălalt mal, grupați în trei planuri, asistă îngerii; asupra lui Isus coboară Duhul Sfînt. Peisajul este sumar schițat, respectînd stilizarea și ritmicitatea artei bizantine. Arborele din colțul stîng, jos, este un element străin desenului original, adăugat ulterior de o altă mînă mai puțin îndemînată, tot așa cum și capul Sf. Ioan, rămas doar schițat în creion de meșter, a



Botezul Domnului (pag. 40)

Adormirea Maicii Domnului din biserica Mănăstirii Săraca.





Figuri de evangheliști.

fost conturat ulterior, probabil de același colaborator.

Aceste intervenții le vom întâlni și în alte desene, distingând pe de o parte mîna mesterului, iar pe de altă parte pe aceea a unui colaborator sau urmaș mai puțin talentat. Caietul cuprinde un alt desen cu același subiect (pag. 40) care diferă din punct de vedere stilistic de desenul lui Stan Zugravul. Aici figurile se mișcă mai degajat, draperiile căzînd în cute mai rotunjite, mărunte și mai variate, figurile sînt mai sugestiv desenate, hieratismul este învins de o mișcare mai naturală și dogma transformată în fapte mai legate de viață. Cu toate că interpretarea temei nu pornește de la observarea directă a naturii, putem distinge numeroase elemente realiste în tendința de individualizare a chipurilor, redată mai uman. Realismul se vedește și în anumite detalii: caligrafierea părului, prezența peștilor în apa Iordanului. Spre deosebire de primul desen, apare aici și un element de origină populară: Zapisul lui Adam (cărămida din apa Iordanului pe care stă Isus). Este singurul desen în care se manifestă tendința de a sugera volumul prin colorarea draperiilor în verde deschis, precum și prin hașurarea

umbrelor cu cerneală neagră. Autorul dă dovada unui bun desenator prin măiestria cu care a tratat draperiile, prin maniera cu care a încheiat figurile precum și prin tendințele sale naturaliste. Mîna lui n-o mai întâlnim în nici un alt desen al caietului.

Pe lângă aceste compoziții, caietul de modele cuprinde mai multe figuri de profeți și evangheliști (pag. 23, 24, 28, 30, 31), destinate pentru decorarea stîlpilor și a medalioanelor, sfinți arătați frontal sau din profil, care pot fi folosiți după necesități de ritmică decorativă.

Personajele au trupuri înalte, impunătoare, prin măsura lor, înveșmîntate în ample și bogate drapaje caracteristice stilului bizantin al veacului al XIV-lea; tipologia lor respectă tradițiile elenistice. Și aici putem distinge pe de o parte mîna mesterului, iar pe de altă parte pe cea a unui colaborator mai puțin înzestrat care a conturat cîteva figuri de sfinți, în cerneală, după desenul existent al lui Stan Zugravul. De aceeași mînă stingace sînt executate și cele două desene reprezentînd: «Pilda fiului risipitor» (pag. 25—27). Scenele sînt proiectate într-un peisaj stilizat după canoanele artei bizantine. În redarea animalelor, desenatorul caută să se apro-

pie cât mai mult de natură, respectind într-o măsură oarecare proporțiile și anatomia animalelor, mișcările lor fiind redată naiv, stingaci. Schițele amintite nu sînt executate după un studiu direct al naturii. Baza învățămîntului artistic în acea epocă consta încă în copierea modelelor tradiționale.

Caietul de modele al lui Stan Zugravul cuprinde și cîteva desene executate în creion negru și maro, aparținînd unui alt urmaș dintr-o perioadă mai tîrzie, în care se resimt influențe ale artei occidentale. Ele nu mai au nici o legătură cu arta bizantină, ci reprezintă elemente iconografice și stilistice specifice barocului apusean. Chipurile personajelor sînt laicizate, draperiile sînt agitate, mișcările personajelor redată într-o avîntare barocă. Numeroase schițe, în care desenatorul urmărește formele corpului omenesc, mai ales miinile, gesturile și atitudinile personajelor în mișcare, sînt rezultatul observației directe asupra naturii.

Este cunoscut că aceste caiete de modele se moșteneau din generație în generație, din tată în fiu, de la meșteri la ucenici și chiar se vindeau împreună cu toate utensilele, după moartea meșterului, dacă acesta nu avea în familie urmaș în meserie.

Cercetarea caietului duce la concluzia că a trecut și el prin mai multe mîini, care i-au completat paginile cu desene. De asemenea, analizele grafologice dovedesc că scrisul aparține mai multor persoane. Partea fundamentală a caietului o constituie opera lui Stan Zugravul, alcătuitorul acestui caiet. Diferența deselor reiese din abordarea stilurilor diferite și chiar din tehnica folosită.

Din punct de vedere artistic, lucrările lui Stan Zugravul se diferențiază, prin calitățile desenului, de cele ale continuatorilor săi, precum și printr-o legătură mai strînsă cu tradiția artei bizantine din sec. XIV.

Analiza caietului duce la următoarele concluzii: autorul acestui caiet n-a fost călugăr ci numai un meșteșugar, nevoit să-și copieze cu exactitate iconografia împreună cu modelele tradiționale și titlurile scenelor, fragmente din texte liturgice, fiind obligat să respecte dogma religioasă. Ocupația sa reiese și din semnătură, ea fiind adăugată numelui său: Stan Zugravul. Se demonstrează astfel că arta din această perioadă în Banat nu mai constituia exclusiv monopolul mănăstirilor și că Stan Zugravul a fost un meșter laic.

Autorul a fost în primul rînd un zugrav « de subțire », adică un pictor de biserici, pentru că scenele din caiet precum și textele din pag. 12

se referă la compoziții de mari dimensiuni, care se pretau pentru pictura murală și nu pentru icoanele izolate sau iconostase.

Presupunem că el a lucrat într-un colectiv aparținînd unei școli de zugrăvire, pentru că întregul caiet nu conține numărul suficient de scene necesare picturii unei întregi biserici, ci numai o parte redusă. Scenele schițate precum și cele indicate pe pag. 12 i-au revenit probabil lui pentru executare. Pentru că aceste scene sînt principale, în raport cu erminia, noi presupunem că autorul a ocupat rolul unui meșter în acest colectiv și nu acela la unui ucenic, obligat să execute fundaluri sau scene și figuri de umplutură.

Comparînd aceste desene cu pictura murală bisericească din sec. XVIII, găsim în Banat doar o singură paralelă, care prezintă unele asemănări de ordin iconografic și stilistic: frescele de la Mănăstirea Săraca⁴. Biserica mănăstirii a fost repictată în anul 1730 de zugravul Andrei, de fiul său Andrei, de Iovan și Chiriac, care au refăcut numai o parte din frescele bisericii păstrînd specificul picturii bizantine din sec. XIV.⁵

Asemănările dintre caietul de modele al lui Stan Zugravul și pictura murală de la Mănăstirea Săraca în ceea ce privește dispunerea compozițională, stilizarea figurilor, caligrafierea veșmintelor, ne duc la ipoteza după care zugravul nostru a frecventat aceeași școală țărănească de pictură bisericească de tip bizantin-sîrbesc, în care s-au format probabil și Andrei și colaboratorii săi, folosind surse comune de inspirație. Prima școală țărănească de pictură în Banat este semnalată în anul 1736 la Srebiște, fondatorul ei fiind ierodiaconul Vasile Alexievici⁶. Caietul prezentat confirmă prezența cu mult mai devreme a unei școli țărănești de zugravi bisericești care au contribuit la menținerea tradițiilor artistice.

Această lucrare nu epuizează toate problemele pe care le pune caietul. Materialul își propune doar să prezinte acest caiet de modele pînă acum necunoscut. Cercetări ulterioare urmează să constituie obiectul unor studii de detaliu, care vor avea menirea de a desluși sfera de activitate mai puțin cunoscută a acestui zugrav.

⁴ Vezi scenele: Nașterea Maicii Domnului, Adormirea Maicii Domnului, Întîmpinarea Domnului, Botezul Domnului, Înălțarea Domnului și Deisis.

⁵ Ioachim Mîloia — *Mănăstirea Săraca, centru de cultură și artă bîndăeană*, « Analele Banatului », a. IV, aprilie-dec. 1931, p. 95; Atanasie Popa — « Mănăstirea Săraca » — *Timișoara* 1943, p. 16; Ion Frunzeti, « Pictorii bîndăeni din sec. al XIX-lea. Ed. de Stat pentru literatură și artă. 1957, p. 7.

⁶ Ioachim Mîloia, *Din activitatea artistică a ierodiaconului Vasile*, « Analele Banatului », 1930, oct.-dec., pag. 90; I. Frunzeti: *Op. cit.* pag. 13

COLOCVIUL ICOM „MUZEUL DE ARTĂ MODERNĂ ȘI SOCIETATEA CONTEMPORANĂ”

Întîlnirile membrilor Comitetului Internațional al Muzeelor (ICOM), axate pe diferite probleme, au devenit de mult o tradiție și o necesitate. Dezbateri ample pe marginea unor rapoarte prezentate, vizitări de muzee și expoziții în țara gazdă, stabilirea de relații colegiale și de colaborare între participanții din diferite țări, aceasta e, în general, schema — simplist prezentată — a unor astfel de reuniuni.

În realitate și din fericire, aceste acțiuni sînt mult mai complexe, fiind precedate de o etapă îndelungată de pregătire: precizarea temelor de tratat, pe baza unor întîlniri de lucru restrîns ale respectivului comitet, selectarea referatelor etc. — și, mai ales, prezintă o maximă importanță prin rezultatele ce decurg.

În urma studierii reacțiilor îngrijorătoare ale publicului față de arta modernă, dovedind de multe ori incompreensiune și ignoranță cvasitotală, Comitetul internațional pentru muzele și colecțiile de artă modernă a organizat un colocviu cu titlul «Muzeul de artă modernă și societatea contemporană», între 9—12 decembrie 1969 la Bruxelles, la Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

Încă din Cuvîntul introductiv, președintele acestui Comitet, dr. H. Leppien, director la Kunst-halle-Köln, a subliniat că scopul colocviului este acela de a ajuta muzele de artă modernă să devină lăcașuri de comunicare între operele artiștilor moderni și artiștii înșiși, pe de o parte și societatea contemporană pe de altă parte.

Colocviul a fost axat pe două teme generale: «Opinia publică privind arta modernă și publicul său» și «Muzeul de artă modernă în serviciul publicului». În cadrul primei teme s-au dezbătut rezultatele anchetei efectuate la Toronto în 1965—1969 cu privire la «Atitudinea publicului față de arta modernă» și care a urmărit precizarea unor metode valabile pentru înregistrarea reacțiilor publicului, metode care să poată fi aplicate oriunde. Pe baza unor seturi de reproduceri, s-a făcut un sondaj de opinii cuprinzînd 500 persoane, în prima fază a anchetei, urmărindu-se ca în faza a doua să se organizeze discuții în grup (de aprox. 12 persoane), care vor fi înregistrate și

apoi analizate, cu ajutorul ordina-toarelor. Aceste date vor putea fi utilizate de către personalul muzeelor, permițîndu-le o mai bună orientare artistico-educativă a publicului. Cei doi rapor-tori, Th. Allen Heinrich, profesor la Institutul de istoria artei la Universitatea York din Toronto și Duncan F. Cameron, directorul Conferinței canadiene a artelor din Toronto, au precizat că rezul-tatele acestei prime anchete au fost pozitive, metodologia utili-zată permițînd să se înregistreze statistic reacțiile publicului.

La discuții, prof. R. Stanislawski, directorul Muzeului de artă din Lodz, a înfățișat modul în care s-a întreprins o anchetă asemănătoare și în Polonia, ale cărei rezultate sînt încă în studiu. La Bordeaux, Serviciul de afaceri culturale al orașului în colaborare cu Musées Classés (Gilberte Martin-Méri) a întocmit un chestionar cultural complex, cu privire la douăsprezece activități și clasamentul lor de la 1 la 12 în aprecierea publicului. Din cele opt mii de răspunsuri primite la o sută de mii formulare expediate a reieșit că muzeul ocupă locul zece după cinema, muzică, teatru, televiziune etc.

Un alt material important a fost cel referitor la a doua temă a colocviului, și anume «Prezentarea colecției și a expozițiilor», susținut de către L. Dosi-Delfini, de la Muzeul comunal din Haga. În 1969 a fost creat la acest muzeu un centru de documentare pentru toate expozițiile de artă modernă, în primul rînd din muzeul propriu, dar și din muzele celorlalte țări europene, fiind incluse și bienalele, triennalele etc.; de asemenea sînt adunate datele privitoare la construcția de noi muzee.

Dosarele documentare cuprind fotografii ale expoziției, afișul, un plan, o scurtă expunere a principiilor organizatorice, catalogul, un raport cu datele administrative ca și detalii tehnice (un nou sistem de iluminat, o vitrină de tip nou etc.). Astfel, datorită acestui centru, orice experiență muzeală reușită și înregistrată aici va putea fi aplicată oriunde de către oricare muzeu; de ase-menea, pe baza cunoașterii aprofundate a datelor tehnice arhitectonice, va fi posibilă o colaborare rodnică între muzeografi, arhitecți și tehnicieni. O fișă-tip anchetă a fost împărțită participanților la colocviu, pentru a-și exprima părerea în legătură cu acest centru ca și adeviziunea în vederea colaborării la strîngerea de noi date.

Tot pe tema prezentării expozițiilor, dr. Norman Reid, directorul de la Tate Gallery — Londra a ridicat unele probleme impor-

tante și anume dacă tendința actuală de «punere în scenă» elaborată, de recreare a unui mediu artistic în jurul operei de artă nu cumva exagerată, ducînd uneori la ridiculizarea sau minimalizarea operei de artă.

De asemenea, scoaterea unor opere din circuitul permanent pentru organizarea expozițiilor temporare are ca rezultat dezamăgirea vizitatorilor, care vin special să le vadă, iar pe de altă parte transportul lor este totuși riscant.

Același punct de vedere îl susține și dr. Ph. Roberts-Jones, director la Musées royaux des beaux — arts din Bruxelles, conchizînd totuși că aceste expoziții temporare «sînt un rău necesar».

Un alt capitol de activitate al muzeelor, în afară de expozițiile temporare, îl constituie activitățile complementare. Situația în acest domeniu în Franța a fost prezentată de P. Gaudibert, directorul Muzeului de artă modernă al orașului Paris (Le Musée d'art moderne de la ville de Paris).

La acest muzeu, încă din 1967, s-a organizat o experiență interesantă — ARC — Animation — Recherche-Confrontation — la care sînt angrenate în primul rînd artele plastice dar și teatrul-laborator, muzica — concerte de muzică contemporană, dansul, cinematograful — filme experimentale realizate de artiști, ca și întîlniri cu regizori de teatru, dirijori, interpreți.

Noțiunea de «animare» a muzeului comportă transformarea sa într-un loc de dezbateri, confruntări între public, creatori și critici, fiind atrase și școlile — învățămîntul mediu și superior. Așa a apărut o nouă formulă expozițională — «Atelierul la muzeu» — prin care un pictor își expune sumar, într-o seară, operele la muzeu și le comentează în fața publicului. Muzeul de artă modernă tinde astfel să devină un centru cultural viu, un laborator plastic experimental, avînd loc o «mutație calitativă».

Aceeași largire a conceptului muzeistic, depășirea fazei staționare, de colecționare, a muzeului de artă modernă, prin participarea activă la procesul de creație artistică, devenind astfel un muzeu—șantier, preconizează și dr. Werner Hofmann din Hamburg.

De asemenea, va trebui aplicată o nouă concepție arhitectonică menită să faciliteze vizitatorului posibilitățile de înțelegere și de informare.

«Copilul în muzeul de artă modernă», raportul Mariei Janse, șefa serviciului educativ la Muzeul Boymans — van Beuningen din Rotterdam, a ridicat de

fapt o problemă majoră, comuna tuturor muzeelor, indiferent de profil, și anume aceea a atragerii copiilor la muzee și a atitudinii educative de adoptat față de ei.

Studiind reacțiile lor după vizitele ghidate, s-au înregistrat rezultate îmbucurătoare în ceea ce privește cunoștințele căpătate, dorința de a reveni, dar s-a vădit și o teamă față de muzeu, considerat încă un loc pentru adulți, un «templu» tăcut și învechit. În acest sens trebuie făcute eforturi de către muzeu, dar și de școli și familii, pentru ca tinerii vizitatori să nu se mai simtă străini, într-un mediu ostil, și să revină cu plăcere.

În cadrul temei «Muzeul de artă modernă ca centru de cercetare și de documentare», dr. Francine-Claire Legrand, conservatoare la Muzeul de artă modernă din Bruxelles a prezentat organizarea și scopurile arhivei de documentare privind arta contemporană în Belgia, existența la Musées royaux des beaux-arts.

Tot ce are legătură cu operele de artă și autorii lor — corespondență, fotografii, afișe și invitații la expoziții, texte critice, presă etc. este adunat și studiat aici, iar unele piese sînt expuse, pentru a se crea un contact mai strîns al publicului cu opera de artă. În viitor se prevede și achiziționarea de filme TV, benzi sonore de actualități, precum și organizarea de expoziții didactice itinerante pe bază de reproducere de opere de artă și piese de arhivă.

Responsabilul Grupului de lucru pentru documentarea privind arta modernă — ICOM, Franco Russoli, directorul Pinacotecii Brera — Milano, a arătat necesitatea imperioasă a organizării unui centru de documentare internațional și a publicării unui repertoriu — index al documentării aflate în muzee, acțiuni ce vor trebui realizate în colaborare cu AICA (Asociația internațională a criticilor de artă). O fișă — tip foarte completă a fost elaborată pentru a fi trimisă la toate muzeele de artă modernă, rugate să informeze centrul asupra documentării pe care o posedă. Aceste ultime puncte dezbătute au fost incluse în moțiunile adoptate la sfîrșitul colocviului, ca fiind de extremă importanță și urmînd să fie puse în practică în viitorul apropiat.

Pe baza referatelor și discuțiilor din cele patru zile de lucru, la care au participat activ directorul ICOM-ului, Hugues de Varine-Bohan, ca și consilierul permanent ICOM, dr. Georges H. Riviere, s-au stabilit și următoarele moțiuni: Se vor continua lucrările fazei a doua a anchetei-pilot din Toronto, urmînd ca rezultatele să fie prezentate la cea de-a IX-a Adunare generală ICOM din 1971; s-a respins total ideea organizării de muzee speciale pentru copii, deoarece aceasta ar echivala cu recunoașterea incapacității muzeelor de a găsi mijloacele

necesare de comunicare cu aceștia, în schimb se recomandă muzeelor de artă modernă să-și îmbunătățească metodele în domeniul educației muzeale; se exprimă interesul Comitetului pentru crearea unui Institut internațional de arhitectură a muzeelor, pentru documentare, informare și publicare; o altă acțiune va fi urmărită direct de Comitet, și anume prezentarea artei moderne în mod istoric — programul Muzeului de artă modernă al orașului Paris.

Următorul colocviu al Comitetului va avea loc în 1971 la Lodz — Polonia, pe tema «Muzeul de artă modernă și artistul».

★

În fiecare zi a colocviului, după terminarea discuțiilor, gazdele belgiene au organizat, cu o extremă amabilitate, vizitarea unor importante colecții particulare și a unor monumente de arhitectură. La L'Hôtel Perrier, o clădire avînd în interior picturi murale de Pol Delvaux se află o colecție de artă modernă — picturi de Magritte, Delvaux, sculpturi de Archipenko, Berrocal, Manzù.

L'Hôtel Solvay, construit de arhitectul Victor Horta între 1895 — 1900, este caracteristic pentru curentul «L'Art nouveau» în Belgia și conține o colecție de pictură și sculptură modernă belgiană, vase Gallé, afișe din 1900, bijuterii.

O altă vizită a fost făcută la Banque de Paris et des Pays Bas, unde se află foarte bine reprezentată arta modernă belgiană cu picturi de V. Sevrancx, J. Lacasse, J. Peeters, P. van Hoeydonck, Vic Gents, O. Landuyt, Jan Burssens, E. van Anderlecht, Louis van Lint, Serge Vandercam, P. Alechinski. Una din cele mai frumoase construcții moderne, Banca Lambert, terminată în 1964, găzduiește și o excepțional de bogată colecție de artă. Pe săli, în birouri, sau în apartamentul privat al baronului Lambert pot fi văzute, alături de mobilier de stil ultra-modern, sculpturi thailandeze, tibetane, stampe japoneze, picturi — de la operele lui Chagall, Picasso, Miró, Magritte, Delvaux, la Bacon, Matta, Lichtenstein. În fața băncii se află o sculptură de Henri Moore, o încăpere întreagă conține statui de Giacometti, iar în alte părți pot fi văzute sculpturi de Berrocal, Manzù, Chillida. Alături de numeroase cărți, rare în biblioteca privată se află importante opere de artă africană și precolumbiană.

★

Prin problematica majoră, vacitanța discuțiilor, importanța moțiunilor adoptate, ca și prin modul deosebit de organizare și gentilețea gazdelor, care a depășit formalitatea obligațiilor profesionale, colocviul de la Bruxelles se înscrie ca o manifestare de seamă ICOM.

V. BUȘILĂ

SESIUNEA DE COMUNICĂRI A MUZEULUI JUDEȚEAN BRAȘOV

În zilele de 6 și 7 decembrie 1969 s-a desfășurat la Brașov sesiunea de comunicări științifice organizată de Comitetul județean pentru cultură și artă.

La această sesiune au luat parte profesori, cercetători de la institutele Academiei din București și Cluj, precum și cadrele de specialitate de la muzeele din județ.

După cuvîntul de deschidere, rostit de președintele Comitetului pentru cultură și artă, Ioan Ghiran, au urmat comunicările:

Ion Ardeleanu — «Raportul dintre istoria națională și locală în muzee»; Vasile Netea — «Activitatea lui A. T. Laurian la Magazinul Istoric pentru Dacia»; Georgeta Penelea — «Schimburi comerciale între Țările Române și Transilvania prin vama Bran în perioada regulamentară 1831—1860»; Emil Micu — «Activitatea revoluționară a lui Alexandru Bujor în Italia pentru formarea statului național unitar român».

În continuare, lucrările sesiunii s-au desfășurat în cadrul următoarelor secții: istorie: Mariana Marcu — «Cultura Coțofeni în Țara Birsei»; George Togan — «Arheologia perioadei de trecere spre feudalism în bazinul Tirnavelor (sec. IV—X)»; Zoltán Székely — «Descoperirile arheologice din sec. VI—VIII în sud-estul Transilvaniei»; Ioan Pop — «Contribuții la istoria Brașovului în sec. IX—XII»; Florea Costea — «Date privind cînsul în satele domeniului Bran între anii 1561—1575»; Valentina Popa — «Aspecte privind situația social-economică a Țării Făgărașului în evul mediu»; Nicolae Moraru — «Importanța hărților în muzeu»; ing. Dinu Moraru — «Studiu statistic asupra repartiției teritoriale a construcțiilor istorice în România»; Cornelia Bodea — «Brașovul și unitatea națională în anii revoluției»; George Șelaru — «Efectele războiului vama asupra economiei brașovene»; Nicolae Bărbuță — «Date noi referitoare la conferința frunțașilor Partidului Național Român. Sibiu, 14 iunie 1899»; Alexandru Porțianu — «Poziția mișcării socialiste din Transilvania față de problema agrară în anii 1917—1918»; Dorica Bucur — «Contribuții arhivistice întreprinse în arhivele statului Brașov, referitoare la mișcarea muncitorească și activitatea P. C. R. între anii 1929—1933»; Elisabeta Ioniță — «Congresul sindicatelor C. F. R. — Brașov, 1936»; Stelian Popescu — «Ecol mișcării de rezistență din România în presa străină»; Mircea Băltescu — «Contribuții privind lupta anti-

fascistă a lui Radu Olteanu»; Nicolae Cordoș — «Congresul studențimii române din 1909»; Ion Mîndrea — «Situația țării în județul Brașov între anii 1930—1934»; Alexandru Oancea — «Aspecte din activitatea antifascistă și democratică a revistelor brașovene «Cuvînt nou» și «Vremuri noi». Etnografie: Nicolae Dunăre — «Semnificația politică și culturală a monografiilor etnologice Țara Birsei»; Olivia Moraru — «Considerații asupra portului din subzona Săcele»; Minerva Nistor — «Hanurile din Țara Birsei»; Constantin Popescu — «Păstoritul în Țara Făgărașului în sec. XIV—XVIII»; Francisc Thomas și I. Munthiu — «Coroziunea rocilor de calcar».

Comunicările prezentate, ca urmare a cercetărilor efectuate în anul 1969, constituie un pas înainte pe drumul afirmării științifice a personalului de specialitate din muzee.

N. BĂRBUȚĂ

EXPOZIȚIE COMEMORATIVĂ „MIHAI EMINESCU” LA PRAGA

În întîmpinarea aniversării a 120 de ani de la nașterea marelui poet național al poporului român, Muzeul literaturii române a organizat la Praga, cu concursul Muzeului literaturii cehe, o expoziție documentară comemorativă Mihai Eminescu.

Instalată în incinta Muzeului literaturii cehe (în vechea sală

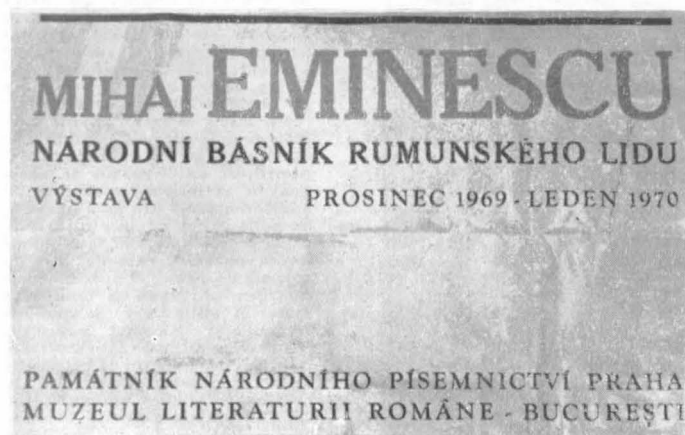
zisă «a refectoriului», de la Strachov), expoziția se compune din 25 de panouri documentare și mai multe reproduceri după compoziții ale unor artiști plastici români, inspirate din lirica eminesciană. Este o expoziție itinerantă, înfățișînd, în succesiune cronologică, principalele aspecte ale vieții și activității marelui poet, urmîrind să informeze pe vizitatorul străin și să-l îndemne la cunoașterea directă a operei lui. Cîteva momente eminesciene au fost subliniate în special: poezia de debut la Familia, Împărat și proletar, poemul folcloric Călin, Scrisorile, Luceafărul.

Inaugurarea expoziției a fost precedată de o Seară literară Eminescu, la care au luat cuvîntul Dr. P. Kneidl, directorul Muzeului literaturii cehe, Alexandru Oprea, dir. adjunct al Muzeului literaturii române și poetul Viléma Zavada, principalul traducător în limba ceah al poeziei eminesciene. Actori de la Teatrul Național «I. L. Caragiale», din București și actorul ceh A. Brousek au recitat din Eminescu, iar quartetul praghez Talichov a dat un concert festiv.

Expoziția «Mihai Eminescu», realizată de Oficiul pentru organizarea expozițiilor de artă din București, a fost deschisă la Praga în lunile decembrie 1969—ianuarie 1970 și urmează să fie prezentată și în Slovacia.

C. G.

Afișul expoziției „Mihai Eminescu”



EXPOZIȚIA DE FLUTURI DE LA MUZEUL BANATULUI — TIMIȘOARA

La 1 iunie 1969 s-a deschis la Muzeul din Timișoara o expoziție de fluturi care prezintă, în cadrul unei tematici științifice complexe, un bogat material din minunata lume a acestor insecte.

Expuși în cinci săli spațioase, cei 15 000 de fluturi, a căror simfonie de culori și forme creează o ambianță deosebit de plăcută, demonstrează totodată diversitatea și bogăția acestui important ordin de insecte.

Expoziția urmărește să evidențieze, pe baza unor criterii științifice, fenomene biologice specifice lepidopterelor, trezind curiozitatea publicului larg, căruia îi asigură totodată îmbogățirea cunoștințelor asupra vieții lor.

Tratarea și explicarea științifică a laturilor celor mai diverse ale vieții acestor grupele viețuitoare, cere vizitatorului o atenție sporită și obligă la o gândire profundă și serioasă asupra unor legi și fenomene naturale pe care pînă acum și pînă acum nu le-a cunoscut.

În prima sală, un mare panou explicativ dă cîteva noțiuni generale asupra lepidopterelor, subliniind că pe glob trăiesc aproximativ 150 000 de specii de fluturi, din care 3 600 în țara noastră; peste 95% din speciile de fluturi sînt nocturne, avînd culori mai puțin vii, purtînd însă desene foarte fine.

O hartă-panou prezintă, în culori pastel, diferitele zone de vegetație din Banat.

În primele două săli, 13 500 exemplare, aparținînd celor 1 600 specii, prezintă, în ordinea sistematiei filogenetice cea mai actuală, fauna de lepidoptere a Banatului.

Fluturii de dimensiuni mari din familiile Attacidae, Lasiocampidae, Sphingidae precum și cei de zi se văd în a doua sală. Culorile stridente ale arctidelor, nuanțele variate de albastru ale licenidelor cele ale nimfalidelor și satiridelor, petele metalice ale plusinelor sau de sidef ale arginidelor se înșiră în gama fără sfîrșit a posibilităților de combinație pe care le oferă natura.

Sală a treia prezintă importanța economică a lepidopterelor, metodele de colectare și literatura de specialitate. Se pot vedea aici pe de o parte speciile producătoare de mătase, pe de altă parte cele dăunătoare al căror dinamism de înmulțire este prezentat grafic pe panouri mari, ca rezultat al analizelor cantitative și calitative efectuate cu ajutorul capcanelor luminoase. Într-un colț al sălii este montată o asemenea capcană, apoi un ecran al iluminat printr-o lampă «Petromax» cu ajutorul căreia se colectează speciile nocturne. O mică crescătorie de larve ne arată cum se obțin



Aspect parțial din tema „Răspîndirea geografică a lepidopterelor”

exemplare impecabile în captivitate, precum și metoda de urmărire a stadiilor de dezvoltare.

În cîteva vitrine se văd cărți de specialitate ilustrate și utilajul folosit la colectare.

Un conținut deosebit de instructiv prezintă sala a patra, cu aspecte din biologia, ecologia și răspîndirea geografică a fluturilor. În 14 insectare de mari dimensiuni se află cîte o fotografie reprezentînd un biotop caracteristic din țara noastră, începînd de la baltă prin silvostepă, pădurile de foioase și rășinoase pînă la jnepenișurile și golarile alpine. În jurul acestor fotografii sînt expuse speciile de fluturi care preferă mediul respectiv, cele diurne în jumătatea stîngă a cutiei-insectar, pe fond alb, cele nocturne în partea dreaptă, pe fond

negru.

Fotografiile mai mici cu diverse aspecte din biologia unor specii (ouă, larvă, pupă, poziții caracteristice etc) ridică în mod deosebit valoarea științifică a materialului prezentat.

Căile de migrație a unor specii de fluturi subtropicali și tropicali se văd pe harta continentelor Africa și Europa. Pe un planiglob se arată răspîndirea de către om a unor specii dăunătoare.

În aceeași sală se prezintă cîteva exemple evidente de: dimorfism sexual, dimorfism sezonier, diversitate a culorilor și desenelor de pe fața inferioară a aripiilor.

Cîteva momente din ciclul de dezvoltare a lepidopterelor sînt

arătate prin serii de fotografii originale (acuplarea, plasarea pantei, tipurile de pontă, vîrtele larvare, modul de împupare, metamorfoza pupală, ecloziunea).

În ultima sală sînt expuse specii de fluturi din România care lipsesc însă din Banat precum și specii din Europa, dar care lipsesc din România.

Relictele postglaciare precum și endemismele din țara noastră sînt prezentate separat.

Înrudirea între specii și familii este reflectată și de speciile de fluturi exotici prezenți în expoziție.

O hartă a globului este împărțită în zonele principale zoogeografice, culorile regiunilor respective fiind în corelație cu etichetele care poartă denumirile științifice.

Extremul Orient și America de Nord sînt reprezentate prin cîteva specii caracteristice (4 cutii-insectar).

O serie de cutii-insectar (12) ne informează despre bogăția de culori și forme a faunei indoastraliene, cu cîteva specii caracteristice de culori vii din familiile Papilionidae, Attacidae sau Ornithoptera. Verdele auriu al speciei *Urania ripheus* contrastează cu galbenul palid al fluturelui uriaș „cometa”, *Agreia mitteri* din Madagascar, Papilionide din Africa, specii albastre uriașe de *Morpho* din Brazilia, Peru și Bolivia precum și numeroase alte specii de o colorație luxuriantă, formează seria de încheiere a acestei interesante expoziții.

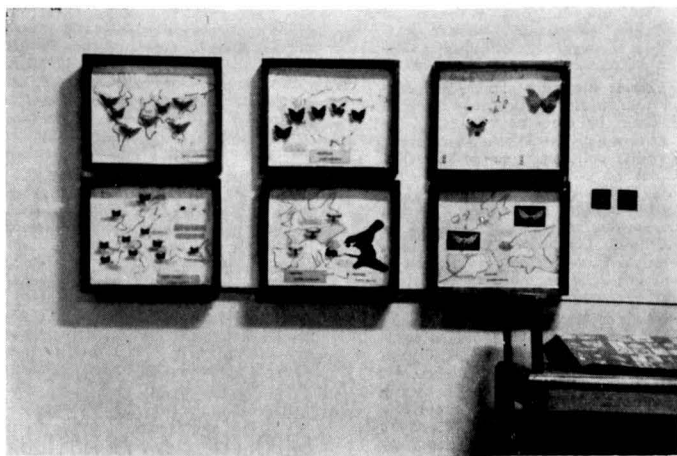
Imensa majoritate a materialului de lepidoptere din această expoziție (13 500 exemplare) aparține colecției Frederic König, în ultimii ani muzeograf principal la Muzeul Banatului, și ea reprezintă munca de o viață a acestui neobosit și competent cercetător. Rezultat al unei activități asidue, perseverente și pasionate a unui specialist care și-a canalizat toate eforturile, timp de decenii, spre realizarea unui minunat ideal, întregul material este deosebit de valoros din punct de vedere științific. De aceea primul nostru cuvînt de laudă și prețuire se adresează cercetătorului apreciat și cunoscut în țară și peste hotare, tov. Fr. König, care este în același timp și principalul ei organizator.

Un merit deosebit revine conducerii muzeului care a inițiat și sprijinit organizarea acestei expoziții, de altfel prima de acest gen în activitatea muzeelor de științe naturale din țara noastră. Se pune astfel în circuitul public o parte din colecția de lepidoptere a muzeului, care — alături de colecția Fr. König — prezintă vizitatorilor un bogat și interesant material științific în scopul instruirii și educării acestora.

Valoarea științifică a materialului expus, precum și originalitatea și acuratețea modului de prezentare explică succesul deosebit al acestei expoziții. Numărul impresionant de persoane,

Vizitatori în expoziție





Aspect din expoziție

cca 15 000, care au trecut pragul expoziției, în cele câteva luni cât ea a fost deschisă, ca și impresiile elogioase înscrise în «Cartea expoziției» de către vizitatorii români și străini sînt o dovadă certă a reușitei acestei interesante forme de activitate specific muzeală. Prilej de satisfacție pentru organizatorii ei, ea îi obligă totodată, în viitor, la manifestări de acest gen, cel puțin la același nivel la care s-a ridicat expoziția prezentată.

Această expoziție de înaltă ținută științifică și muzeografică, atât de apreciată de publicul care a cunoscut-o, este încă un argument concret, de necontestat, în favoarea opiniei, exprimate de noi și cu altă ocazie, că expozițiile temporare sînt elementul cel mai viu, cel mai dinamic, cel mai eficient de instruire

și educație a maselor largi și totodată mijlocul principal de punere în valoare a unor colecții muzeale sau personale, cea mai bună formă de activitate prin care putem face cunoscute rezultate ale unor cercetări noi ce nu pot fi totdeauna incluse în expoziția de bază, obiecte originale importante existente în patrimoniul muzeelor noastre de științele naturii.

Reușita multora din expozițiile temporare organizate în ultimul timp de unele din muzeele de acest profil ar putea constitui un stimul pentru alte asemenea instituții în scopul ridicării acestei forme de activitate la un nivel superior, dată fiind eficacitatea acestei forme de activitate științifico-educativă.

MARIA IACOB

O EXPOZIȚIE TEMPORARĂ

La Muzeul de Șt. Naturii din Ploiești s-a deschis expoziția temporară intitulată «Minerale și roci utile din colecția muzeului».

Amenajată în holul de la intrare, expoziția urmărește popularizarea în rândul vizitatorilor a celor mai frumoase, interesante și utile minerale și roci din colecția mineralogică și petrografică a muzeului.

Selecționate cu multă grijă și atenție, în baza unei tematici, expozatele vin să satisfacă interesul și curiozitatea pătrunzătorilor celor mai largi de vizitatori.

Accentul mare în realizarea acestei expoziții s-a pus nu numai pe latura estetică a materialului (alegându-se mostre cu un deosebit efect de culori

și lumini), ci mai ales pe cea practică, a utilului. Am putea da în acest sens un exemplu, pe cel al bazaltului. Iată ce se poate citi, printre altele, pe eticheta de sub el: «Prin topire, din bazalt se pot obține fier de cinci ori mai durabil, de trei ori mai ușor și de două ori mai ieftin decât cele din oțel și fontă. De asemenea, din el se mai poate obține vată minerală, fire, iar prin tratare chimică potasiul, necesar nutriției plantelor».

Exemple de acestea sînt multe, astfel că expoziția se recomandă a fi foarte interesantă și instructivă.

Pentru elevi, pentru școală, această expoziție e de un real folos, servind disciplinele geografice cu un bogat material faptic, inexistent la foarte multe dintre școli.

POMPILIU POPA

EXPOZIȚIA „TRAIAN SĂVULESCU, VIAȚA ȘI ACTIVITATEA”

La 26 iulie 1969 s-a deschis, în cadru festiv, expoziția comemorativă prilejuită de împlinirea a 80 de ani de la nașterea savantului Traian Săvulescu.

Expoziția a fost organizată de Muzeul județean de științele naturii din Ploiești, cu sprijinul Căminului cultural din Izvoarele. În această localitate a trăit și a creat valoroase opere științifice marele nostru biolog, aproape două decenii.

Tematica expoziției este ilustrată prin numeroase fotografii, ucrări științifice, expozate tridimensionale. Panourile cu texte și imagini prezintă fragmente din multitudinea de preocupări ale omului de știință, profesorului, cetățeanului. În vitrine sînt expuse preparate fitopatologice aparținînd colecțiilor savantului.

Demnă de remarcat este contribuția materializată prin numeroasele donații, informații și îndrumări a soției prestigioase om de știință, regretata acad. Alice Săvulescu.

Simpozionul «Viața și activitatea savantului Tr. Săvulescu», manifestare ce a precedat inaugurarea expoziției, s-a bucurat de un viu interes din partea locuitorilor comunei. În cadrul simpozionului au luat cuvîntul oameni de știință și cultură, foști studenți ai profesorului Tr. Săvulescu, precum și acad. A. Săvulescu.

În memoria savantului, care a trăit și muncit pe meleaguri prahovene, expoziția, ce ilustrează imagini ale personalității sale, va fi păstrată permanent în cadrul Muzeului sătesc, ca o mărturie a dragostei și recunoștinței locuitorilor comunei.

ZOE STOICESCU

EXPOZIȚIE DE ARTĂ PLASTICĂ

Expoziția de artă plastică deschisă la 13 decembrie 1969, în sălile Muzeului de istorie din Tirgoviste, constituie prima manifestare de artă plastică a artiștilor locali profesioniști, la nivelul județului, după 23 August 1944. Organizată de Comitetul județean de cultură și artă, ea contribuie la educarea estetică a locuitorilor din județ, în spiritul dragostei și prețuirii artei.

De la început se cuvine a fi menționat efortul depus de colectivul de organizare și, deosebit, de pictorul Petre Marin Constantin, în adunarea lucrărilor de artă, organizarea și deschiderea expoziției.

Ca factură plastică, în spiritualitatea contemporană, expoziția se înscrie pe linia tradiției dimbovițene realizată prin pictorii: Niclae Grigorescu, Gheorghe Petrașcu, Vasile Blendea.

Un număr de 61 lucrări de pictură, 16 de sculptură și 10 de ceramică, formează patrimoniul de lucrări expuse, ce reflectă munca asiduă, de pasiune și dăruire pentru artă, a artiștilor plastici locali — tineri sau vîrstnici — realizată în timp, îmbinînd armonios noul și tradiția.

Prezenți printr-un grup de lucrări, Petre Marin Constantin, Emil Grama, Gheorghe Gabriel Marinescu, Tanți Iliescu-Mihăilescu, Radu Ionescu, Victor Remizowski, Timotei Constantinescu, Canache Constantin, Marian Mateescu, în pictură, sau Cornel Marinescu, Timotei Constantinescu

în sculptură, și Ioana Tomescu, în ceramică, dovedesc o viziune artistică și o modalitate de expresie unitară în personalitatea lor distinctivă.

Temele lucrărilor expuse se rezumă mai mult la peisaje rustice și citadine (în mare parte orașul Tirgoviste cu cartierele sale mărginașe), portrete contemporane și istorice. Remarcăm îndeosebi: *Peisaj de iarnă, Ger, Biserica Stelea, Ciuperci*, de Petre Marin Constantin; *Narcis, Trecut* de Emil Grama; *Natură cu paleta* de Gheorghe Gabriel Marinescu; *Furtună, Inginerul* de Radu Ionescu; *Rîul* de Victor Remizowski; *Autoportret* de Timotei Constantinescu.

Dintre expozate se remarcă lucrările pictorului Petre Marin Constantin prin atmosfera luminoasă și proaspătă, prin vitalitatea pe care o impun. Culoarea expresivă are efecte de lumină prin pete lungi de culoare în cromatică de griuri (*Peisaj de iarnă, Ger*). Pictorul știe să se oprească asupra esențialului dintr-o priveliște, punîndu-l în valoare prin găsirea unor originale unghiuri de vedere.

Merită a fi menționat de asemenea pictorul Grama Emil, care în unele lucrări (*Narcis*) simplifică unele detalii pînă la simbol, mergînd pe o gamă simplă de culori, pe valențele tonului.

În sculptură, remarcăm lucrările, net superioare ca viziune și cu frumoase calități de compoziție în piatră și lemn, ale tînarului sculptor Cornel Marinescu ca: *Ziua și noaptea, Melc, Surori, Tărăncă, Frații*.

Alături de lucrări de certă valoare artistică sînt expuse și lucrări medio-

cre, fapt care semnaleză oarecare grabă sau lipsă de exigență din partea organizatorilor, în acceptarea, cu indulgență, pe principiul răsturnat « non multa sed multum ». Acest lucru obligă în viitor colectivul de organizare al expozițiilor județene să selecționeze mai judicios lucrările de artă ale pictorilor locali.

Expoziția județeană a artiștilor plastici profesioniști, rezultat al preocupărilor îndelungate ale artiștilor locali, se bucură de apreciere publicului iubitor de adevăr și frumos.

Un exemplu demn de urmat, dacă nu va rămîne în stadiul de « inițiativă ».

V. BERBECARU

EXPOZIȚIE A ARTIȘTILOR PLASTICI DIN VOIVODINA

La Timișoara s-a deschis, în ziua de 15 noiembrie 1969 expoziția « Artiștilor plastici contemporani din Voivodina », în cadrul convenției culturale încheiate între Republica Socialistă România și Republica Socialistă Federativă Iugoslavia.

Expoziția oferă prin cele 50 de lucrări de pictură, grafică și sculptură, realizate de 20 de artiști contemporani, cîteva aspecte din preocupările și din creația plasticienilor din Voivodina.

Deși integrată contextului artelor plastice din Iugoslavia, arta plastică din Voivodina țese în acest context particularități care conțin un specific local individualizator.

Una din aceste caracteristici o constituie prezența unor colonii de artiști plastici. Prima colonie, apărută în anul 1950, a dus la formarea în anii următori a numeroase colonii la Băčko Topola, Sremska Mitrovița, Kikinda, Ruma etc., care au facilitat pătrunderea elementelor plastice în mediul rural.

La această particularitate s-a adăugat activitatea țăranilor din Kovácsa și cea a femeilor din Uzdin, care au colorat viața plastică din Voivodina, individualizînd-o.

Dintre artiștii prezenți în expoziția timișoreană amintim doar cîteva nume: Acs Iozsef, Benes Iozsef, Milan Stanojev, Stoian Trumiș, Iovan Soldatovič etc.

Exponatele dau vizitatorilor definiția creației plastice din Voivodina în etapa actuală a existenței ei.

În același timp, filiala din Timișoara a Uniunii Artiștilor Plastici din R. S. România a organizat la Novisad o amplă exploziție de pictură, grafică și sculptură, însumînd peste 90 de lucrări.

Tanți Iliescu — Mihăilescu, Piață (acuarelă)



În ansamblu, aceasta relevă spiritul organizatoric și legătura constantă pe care a păstrat-o cu cadrele didactice cel care peste un deceniu a condus «Societatea Profesorilor Secundari de Științe Fizice din România».

Fondul «prof. univ. G. A. Dima» cuprinde și actele societății mai sus menționate, importante pentru cercetătorii care în viitor vor dori să cunoască și să valorifice învățămintele rezultate din activitatea laborioasă desfășurată de cadrele didactice din domeniul fizicii în perioada anilor 1933–1945.

În ansamblu, fondul documentar al prof. univ. G. A. Dima, prin materialele sale interesante și inedite, invită la investigații suplimentare, oferind totodată o imagine edificatoare despre munca entuziastă și competență desfășurată pe multiple planuri de unul dintre cadrele noastre didactice universitare de prestigiu.

SERGIU VAIDA

MEDALIONUL DOCUMENTAR IULIA HAȘDEU

În incinta Muzeului Arhivelor Statului, cu prilejul centenarului nașterii Iuliei Hașdeu – 14.XI.1869, a fost organizată o expoziție temporară, aducându-se, pe această cale, un pios omagiu acestei reprezentante a culturii românești.

Expoziția cu caracter documentar, organizată în locurile unde cu ani în urmă Iulia și-a petrecut anii fetei și copilăriei, a oferit vizitatorilor posibilitatea cunoașterii nemijlocite a bogatului material de arhivă*. Folosind originale și fotocopii, valorificând vastul material documentar care se păstrează în fondurile Arhivelor Statului din București, precum și materialele puse la dispoziție de colecționarii particulari, expoziția a căutat să ilustreze publicului aspecte poate mai puțin tratate până în prezent de cei care i-au studiat viața și opera.

Personalitatea familiei Hașdeu, preocupările tatălui pentru formarea intelectuală a Iuliei, receptivitatea și pasiunea ei pentru lectură, aprecierile celor din jurul lor, au fost evidențiate prin vasta corespondență dintre tată și fiică și prin scrisorile către prietene și colege de școală, din țară și străinătate. O a doua sursă de reliefare a personalității Iuliei Hașdeu a format-o expunerea manuscriselor realizate de-a lungul anilor, care fac cunoscute activitatea de desenatoare, pasiunea pentru folclorul românesc,

preocuparea de a populariza în occident valorile culturale ale poporului român, preocuparea de a cunoaște creația dramatică a scenelor pariziene, creația ei în domeniul dramaturgiei, poeziei, romanului, nuvelei și notelor de călătorie, cu revistele și volumele în care au fost publicate. În expoziție au fost, de asemenea, expuse cărți de vizită ale unor oameni care, la București sau la Paris, s-au interesat de destinul intelectual al moștenitoarei marelui om de cultură B. P. Hașdeu și studii mai mult sau mai puțin cuprinzătoare ale vieții și operii sale. Organizată într-un spațiu relativ restrâns, expoziția a oferit celor interesați posibilitatea de a face cunoștință direct, în cadrul intim, cu laboratorul de creație al neobositei Iuliei Hașdeu.

Întîlnim scrisori dintre cele mai variate, de la vîrsta foarte fragedă a copilăriei pînă la necruțătorul septembrie 1888, care a răpit-o dintre cei dragi. Emoționantă este o scrisoare redactată de micuța Iulia – la vîrsta de opt ani – prin care se adresa Iuliei Hașdeu – mama, cu ocazia zilei acesteia, felicitînd-o și urîndu-i ani mulți, plini de bucurii, asigurînd-o că se va strădui permanent să obțină rezultate din ce în ce mai valoroase la învățătură. Alte scrisori, adresate tatălui, din perioada de școală de la Paris, aduc prețioase informații cu privire la mediul spiritual și material al epocii, iar intervențiile tatălui, în momentele critice, respiră din fiecare rînd. Sînt scrisori ce dezvăluie un adînc sentiment al prieteniei față de colegele de școală, din țară și din străinătate, deosebit de semnificativ fiind corespondența cu Florica Zaharescu. Schimbul de mesaje cu această prietenă a anilor copilăriei îi oferă Iuliei, la Paris, posibilitatea de a-și manifesta iar și iar dragostea de patrie. La terminarea examenului de bacalaureat, în 1886, într-o scrisoare în limba română, evocă anii copilăriei, lucrurile dragi, frumusețea și farmecul curții de la Mihai Vodă menționînd: «... am crezut că-ți voi face mai multă plăcere vorbindu-ți de departe limba noastră, dulcea noastră limbă românească. Vreau să-ți arăt astfel că cu toate că aici n-o vorbesc cu nimeni, totuși n-am uitat-o și totuși o iubesc».

Într-o altă scrisoare din 1887 septembrie 22/octombrie 4, redactată la București, se adresa unei colege de studii din Franța, Gabriela, informînd-o cu lux de amănunte asupra vieții științifice din România – la care tatăl ei își aduce contribuția ca cercetător pasionat al documentelor istorice – impresiile pe care le-a avut cu ocazia vizitării nordului Moldovei, descriînd monumentele ieșene, dînd detalii despre orașul natal, despre locurile unde își petrece vacanța – la fosta mănăstire Mihai Vodă.

Expunerea unor compuneri literare, notele obținute la colegiul Sf. Sava sau la colegiul parizian Sévigné, notițele de clasă și multe desene care redau atmosfera școlii prin chipuri de profesori, de elevi răspunzînd la examene, portrete ale unor personaje întîlnite în bibliografia studiată, demitizează imaginea hieratică pe care urmașii și-au făurit-o despre ea, apropiindu-ne-o în spațiu și timp ca pe „Eleva Iulia.”

Un loc bine definit l-au ocupat, în cadrul expoziției, materialele care reflectă permanenta preocupare a Iuliei Hașdeu pentru a aduna, studia și valorifica folclorul, tezaurul spiritual al poporului român, «*flori ale Carpaților*», după cum îl numește ea. Într-unul din caiete se află, la loc de cinste, balada «*Miorița*», tradusă în limba franceză, alte poezii sînt transcrise în limba română; corespondența purtată cu folcloriștii ce culegeau în acele zile din satele României aceste nestemate, le însoțește.

Adresîndu-se unei tinere care i-a oferit prilejul să cunoască folclorul dobrogean, Iulia îi spune printre altele: «... vă rog, dăru, domnișoară, de a-mi scrie cit de des amănunte asupra folcloristicii poporului român, căci nu numai îmi veți procura o mare plăcere dar în același timp îmi veți face un adevărat serviciu.» Această scrisoare, din 17 septembrie 1887, oferă, indirect, un alt aspect: vasta pregătire a Iuliei pentru redactarea lucrării de doctorat, a cărei temă trata tocmai filosofia poporului român.

Preocupată, în același timp, să pună în circuitul culturii universale tezaurul cultural al patriei, traduce veșuri de Vasile Alecsandri, din ciclul «*Lăcrămioarelor*» prezentate cu prilejul organizării unor matinee, la care contribuția Iuliei este substanțială. O întîlnim aici participînd ca interpretă și autoare, folosind și pseudonimul «*Armand Camille*».

Iubitoare de teatru, frecventînd cu regularitate spectacolele teatrelor pariziene, a realizat în penită zeci și sute de portrete ale actorilor celebri ai epocii, interpreți ai unor roluri nemuritoare. Organizatorii expoziției au prezentat o suită de desene reprezentînd chipurile lui Sarah Bernhardt, Réal, Elise Petit ș. a., în diverse ipostaze, precum și compoziții care redau scene din spectacolele vizionate.

La loc de cinste se înscrie și propria-i creație dramatică. Manuscrisele pieselor «*L'Ami de Traian*», «*Leona*», «*Eleva nouă*», fragmentul unei lucrări dedicate personalității lui Decebal ca și planificarea producțiilor dramatice, a lucrurilor unde urmau să fie puse în scenă, sînt numai cîteva din evidentele preocupării Iuliei în domeniul dramaturgiei.

Cercetînd creația poetică, iubitorii de vers pîtrund în atelierul de creație al Iuliei, îi urmăresc complexa muncă de elaborare – versuri care revin mereu în atenția poetei spre a fi reșefuite cu obșnuita-i migală înainte de a fi oferite viitorului editor. Ivide dintr-o necesitate intimă de exprimare a sentimentelor și impresiilor, versurile Iuliei alternează armonios cu diferite desene, portrete ale aceluia care-i rețin pe moment pînă-i mîiastră.

Spicuind, întîlnim versuri în care, preluînd și prelucrînd elemente folclorice, realizează compoziții proprii de o valoare necontestată; versuri dedicate colegiului Sévigné, prietenilor, colegilor sau marilor actori; versuri în care dragostea de patrie se împletește cu sentimentele de prietenie față de Franța.

* Materialele documentare la care se face referiri în text se găsesc la Arhivele Statului, București, fondul B. P. Hașdeu și fondul manuscrise.

Activitatea de romancieră este subliniată prin prezența manuscriselor lucrărilor: «Le grand Blaise» (cu desene ce completează portretele eroilor) și «Céléste», în care o prefață amintește vîrsta și originea autoarei.

Anii de muncă asiduă în Franța, drumurile spre Paris, locurile pe care le-a cunoscut în timpul vacanțelor de vară și a perioadei de tratament, i-au oferit posibilitatea de a cunoaște locuri și oameni diferiți pe care a căutat să-i înțeleagă. A lăsat în manuscris sute de pagini în care pana-i neobosită a așternut note de călătorie trăind puterea de cunoaștere și selectare a acestei tinere române. Notind impresii din Austria, Ungaria, Germania sau din Elveția, Olanda, se preocupă să cunoască poporul, modul de viață, obiceiurile. Atenția desenatoarei este reținută de oamenii străzilor, de țărani întâlniți în satele specifice zonelor de șes sau de munte. Cu prilejul acestor călătorii, achiziționează și cărți poștale cu reproduceri care redau frumusețea și bogăția portului popular din Țările de Jos sau canteanele Elveției.

Tipărirea operelor lui Iuliei Hașdeu a fost asigurată în primul rînd de tatăl ei. În «Revista Nouă» pe care o conducea B. P. Hașdeu, avînd colaboratori apropiați pe B. St. Delavrancea, Al. Vlahuță, Th. Speranția, este publicată poezia «România» și nuvela «Sanda», în limba română. În alte numere i-a fost tipărită, postum, creația lirică. Rețin atenția totodată cele trei volume de opere apărute în anii 1889–1890 prin grija și sub directa supraveghere a lui B. P. Hașdeu. Primele două, conținînd versuri, iar al treilea opera dramatică a Iuliei Hașdeu, constituie, pînă astăzi ediția de referință la îndemîna cercetătorului.

Un interes deosebit îl prezintă și materialele ce reflectă aprecierile contemporanilor și urmașilor. Astfel, într-un volum de corespondență a lui B. P. Hașdeu, se află o scrisoare a lui Grigore Pișculescu (Gala Galaction) din 25 octombrie 1889, prin care-i aduce la cunoștință că a realizat un al doilea articol despre Iulia; dorind să scrie o lucrare de mai mare întindere, pentru a-i prezenta viața și opera, autorul solicita informații în plus, în anexa scrisorii prezentînd cîrta articolului ce urma să fie publicat.

Iar unul din caietele de impresii, «Memoranda», de la cimitirul Bellu, stă măturie a omagiului pios din partea celor ce au înțeles-o și îndrăgindu-o; alături, citeva din lucrările care au apărut de-a lungul anilor, evocîndu-i viața și opera literară, reamîntesc de stîmă și considerațiunea de care se bucură această genială copilă.

Totul se încadrează într-o suită de fotografii, ce prezintă pe Iulia în anumite momente ale vieții, părinții, prietenii și locul de veșnică odihnă.

Oferind vizitatorilor un mănunchi de materiale originale puternic evocatoare, expoziția, credem, s-a bucurat de succes.

VIRGILIU TEODORESCU

George Vasiliu și Constantin Șova

FAUNA VERTEBRATILOR ROMÂNIEI (Index)

Muzeul județean Bacău, Secția Științele Naturii, Studii și Comunicări (Partea a II-a),
Bacău, 1968

Deși cunoaștem stilul listelor publicate asupra Vertebratelor Țării noastre de-a lungul anilor de către G. D. Vasiliu am primit, totuși, cu interes, noua sa tipăritură, în speranța că ar prezenta, la zi, situația cunoștințelor noastre în acest domeniu. Aceasta, cu atât mai mult, cu cît Muzeul de Științele Naturii din Bacău, care a asigurat publicarea, avea la activul său un prim volum de studii și comunicări reușit. Dar, de la prima privire asupra copertei, citeva nepotriviri au reținut atenția multora dintre cei care au avut-o în față.

Mai întîi, de ce «Fauna Vertebrată», căci, doar nu este vorba de o faună vertebrată (cum sună titlul, în traducere exactă, în limba noastră), ci de fauna de Vertebrate a României. Corect ar fi fost fie «Vertebrate Române», cum se intitulase ediția de acum 30 de ani, fie «Fauna Vertebratorum Romaniæ», dacă autorul nu voia să se repete. Zicem autorul, în înțelesul de autor principal și vom continua să ne exprimăm tot la singular, referindu-ne la G. D. Vasiliu, căruia îi revine în cea mai mare măsură întocmirea lucrării.

De la prima răsfoire chiar, fie ea numai fugitivă, se poate ușor constata, cum au făcut mai mulți dintre naturaliștii cunoscuți, vîrstnici și tineri, cu un sentiment de amărăciune, că broșura poartă pecetea grabei și a superficialității.

Chiar de la începutul introducerii, după numai două fraze banale, autorul se prezintă, cu emfază, în frunte, scoțîndu-se în relief, de 3 ori la rînd, mai înainte de a mai pomeni și pe alți cercetători, care sînt citați, apoi, în subsidariu, deoarece, în continuare, pe două pagini, face elogiul catalogului său și afirmă (p. 6), în concluzie: «Ca urmare a revizuirii și completării făcute de noi, azi, fauna vertebratelor din România este alcătuită din 49 ordine care cuprind 142 de familii cu 356 genuri, 648 specii și 500 de subspecii...» Din această afirmație, incorect formulată, reiese, fără putință de îndoială, că domniei-sale i se datorește cunoașterea faunei de Ver-

tebrate din țara noastră, «ca urmare a revizuirii și completării făcute de noi», iar nu cercetătorilor care au studiat, ani în șir, diferitele grupe.

Tot în introducere aflăm (p. 7), că la clasificările recente ale unor somități în ornitologie, ca Wetmore (1960) și Vaurie (1959–1965), au trebuit să fie aduse modificări de Vasiliu (1968)... (!?)

Un adevăr pe care autorul principal îl recunoaște (p. 7) este acela că: «O problemă dificilă a constituit stabilirea originii geografice a speciilor».

De fapt, această problemă, pe care toți cercetătorii de specialitate s-au străduit să o lămurească, în lucrările lor, a continuat să rămînă dificilă de înțeles, pentru autorul nostru, deoarece, după cum se poate constata din plin, de-a lungul paginilor, el confundă originea geografică a speciilor, pe baza căreia li se atribuie acestora calitatea de a fi un anume element zoogeografic, cu răspîndirea lor geografică, ceea ce îl duce la crearea unor termeni noi, cronai, bombastici și uneori fără sens. Asupra acestui aspect vom reveni, mai tîrziu, cu numeroase exemple.

După capitolul de introducere, ne întîmpină, la p. 9, un titlu mare, care ne umple de uimire. Titlul acesta se referă la: «Cyclostomata, Chondrichthyes et Pisces». Or, se știe, că, așa cum se poate citi în orice tratat de zoologie, Pisces are rang de supraclasă și cuprinde ambele clase de pești: Chondrichthyes și Osteichthyes, nu numai pe cea din urmă și cu care, în nici un caz, nu este sinonimă. Sau, poate, este și aceasta o modificare sistematică aparținînd autorului? Dacă, cumva, a fost indus în eroare de titlul fasciculei din «Fauna R.S.R.» care, într-adevăr, este «Pisces-Osteichthyes», trebuie să arătăm că acolo este vorba de un subtitlu, deoarece lipseau Chondrichthyes care au format obiectul unui alt volum.

Trecînd apoi, pe rînd, la prezentarea claselor de Vertebrate, autorul începe cu un istoric al cercetărilor făcute în țara noastră sau asupra speciilor din țara noastră, după care înșiră, în ordine sistematică, speciile și rasele geografice (subspeciile) cu numirile lor științifice și cu cele populare, în limba română și în principalele limbi străine, indicații scurte bibliografice pentru sinonimii, apoi originea geografică și răspîndirea sumară în țara noastră. La sfîrșitul fiecărui grup, se dă bibliografia cunoscută de autor pînă în anul 1969 la unele grupe (păsări, de exemplu).

Planul lucrării a fost judicios elaborat, realizarea însă cuprinde o sumă de deficiențe, dintre care unele de-a dreptul supărătoare, izvorite, pe de o parte, din necunoaștere, pe de altă parte din cauza preocupării,

mereu prezente, de a se trece pe primul plan, supraestimind importanța publicațiilor proprii și atribuindu-le calitatea de a aprecia, în mod foarte subiectiv, activitatea unora dintre cercetătorii actuali.

Cît privește indexul de specii în cheștiune, se impune, dintr-un început, o precizare: departe de a constitui o lucrare științifică, bazată pe studii personale, ea a fost realizată prin extragerea speciilor, cu datele de răspundere pentru țara noastră, așa cum acestea au fost prezentate, de către cercetătorii specialiști, în lucrările recente, cu caracter monografic, apărute, în majoritate, în «Fauna R.S.R.». Materialul acesta, gata prelucrat, poate fi extras personal, de către orice amator în citeva ore, la o bibliotecă, din volumele amintite, adăugind, pentru păsări, ediția de după război a «Pasărilor României», iar pentru grupele de mamifere mici, cele citeva lucrări speciale apărute la noi. În aceste lucrări se găsesc indicate, de altfel, și cele mai importante izvoare bibliografice.

Dacă nu ar reprezenta, într-o măsură covârșitoare, o repetare a titlurilor publicate, la diferite epoci și chiar cu cîteva ani în urmă, în culegeri bibliografice cu titluri separate, după grupe de vertebrate, indexul de față ar avea valoarea unei culegeri bibliografice noi și tînzind a fi completă. Așa cum este, însă, alcătuită, reprezintă o bogată sursă de erori multiple: de biografie și de bibliografie, de taxonomie și de zoogeografie, de redactare și de tipar.

Înainte de a trece la amănunte, ne vedem, însă, nevoiți să arătăm unele deficiențe generale, de fond, în ceea ce privește prezentarea indexului.

Unul dintre neajunsurile majore, care induc în eroare și încurcă pe cititor, este calificarea speciilor din punctul de vedere zoogeografic. Confundind noțiunea de element zoogeografic cu aria de răspundere actuală a formelor, — care este cu totul altceva — și fabricînd, în plus, termeni lipsiți de sens, a creat un adevărat haos.

Așa, de exemplu, la peștii marini, în special, a crezut că face un serviciu adăugîndu-le, la caracterizarea geografică, termenul «pontic», gîndindu-se, desigur, că, trăind în Marea Neagră (vechii Pontus Euxinus) nu păsesc nimic din atașarea acestui sufix. În modul acesta, pe de o parte, la covârșitoarea majoritate a acestor pești le-a atribuit, în mod gratuit, dar ilicit, origină pontică, iar, pe de altă parte, a făcut imposibilă, pentru cititor, recunoașterea ca element zoogeografic a speciilor astfel camuflate. Oricine știe, însă, că grosul faunei din Marea Neagră își are originea, cum este și firesc, în Marea Mediterană, iar unele dintre forme, prin intermediul acesteia, în Oceanul Atlantic. În această situație se găsesc familiile întregi de pești, cum sînt, spre exemplu: Mugilidele, Sparidele, Menidele, Pomacentridele, Scombridele, Calyonimidele și altele, încă. Dovada originii nepontice o face și apariția lor, foarte rară, accidentală sau unică, la unii, după cum însuși

autorul remarcă. Că s-a orientat după valoroasele lucrări din «Fauna R.S.R.» este evident, dar, formulînd din nou — poate tocmai spre a fi original — datele extrase, le-a desfigurat, smulgîndu-le orice sens. Așa, în locul termenilor explicați și bine cunoscuți, ca: element paleartic, sau element atlantic oriental, sau alții asemenea, întîlnim, spre exemplu: la pești: «celtico-mediterranean-pontic» (foarte frecvent folosit), «est-euro-ponto-caspic-aralic» (p. 33), «central-europeano-ponto-caspic-aralic» (p. 40), «pontic de origină ponto-caspică» (p. 53); la amfibieni: «element nord-euro-asiatic, atlantic, pîtrunde și în districtul mediteranean» (p. 78, 79), sau, și mai absurd «element nord-euro-asiatic, atlantic-siberiano-pacific, pîtrunde și în districtul central asiatic» (p. 80), «nord-euro-asiatic, atlantic-siberian» (p. 81, 82), sau «element endemic, panonico-carpatic» (p. 82); la reptile: «element euro-asiatic-siberian, pacific» (p. 90), «nord-euro-asiatic-siberian, atlantic» (p. 92); «nord-euro-asiatic-siberian» (p. 93), «nord-euro-asiatic, siberian-pacific» (p. 93). Acești termeni, de-a dreptul lipsiți de sens, ilustrează confuzia, cu pretenții însă de precizie și înalt nivel științific. Dacă aceștia ar fi lipsit, broșura ar fi avut numai de cîștigat.

Indicarea lucrărilor clasice, cum este spre exemplu *Systema Naturae* a lui Linné, în diferitele ediții, în care au fost descrise pentru prima dată, valabil, speciile și subspeciile în cheștiune, împreună cu «terra typica» își are rostul numai în lucrările cu caracter monografic sau într-un catalog de mare întindere, cum nu este cazul indexului de față. În schimb, pentru un catalog regional, ca acesta, destinat să fie la îndemîna unui cerc larg de cititori, de specialitate sau nu, fie autohtoni, fie străini, este cu mult mai de folos, ca la fiecare specie sau rasă geografică citată, să se indice lucrările fundamentale și monografice, referitoare la țara noastră. Or, în indexul de față tocmai aceste date lipsesc și indicațiile sporadice, referitoare la sinonimii, nu le pot ține locul. Dar, chiar în cazul în care autorul ar vrea să renunțe la indicarea acestora, lucrările specialiștilor care semnalează pentru prima dată apariția sau existența unui element faunistic nou din țară trebuie, necondiționat, citate, pe de o parte ca document, iar pe de altă parte, pentru probitate.

Arătarea numirilor străine, în 3 limbi care, la multe specii și rase geografice sînt numai convenționale, nu credem că este necesară, deoarece specialiștii noștri le cunosc, iar nespecialiștilor nu le sînt de nici un folos, pe lîngă numirile științifice, care, singure, dau precizia necesară; poate, doar, pentru unii cititori străini, să fie de oarecare ajutor. Un index al acestor numiri străine, pe 17 pagini, la sfîrșit, doar îngroașe volumul. Și apoi, fiind vorba de un index, este oare normal ca la cele 254 pagini să se mai adauge alt index, care să se întindă pe alte 40 pagini? Nu s-a gîndit autorul că aceasta constituie o risipă? Trebuie să mai informăm pe cititorii noștri că bibliografia dată pentru fiecare grupă în parte este foarte departe de a fi com-

pletă. Chiar dacă această lipsă nu afectează evidența fondului faunistic tratat în index, ea rămîne ca atare.

În altă ordine de idei, autorul crede nimerit să scoată în relief doar aportul cititorilor cercetători, prin studiile lor biometrice. Se știe că acest mod de lucru, care nu este nou, este aproape generalizat și la noi și folosit, curent, de către majoritatea cercetătorilor sistematicieni din toate domeniile.

Dacă analizăm modul cum sînt tratate, în broșură, grupele de Vertebrate, mai constatăm și alte lipsuri, dintre care spicuim, pentru exemplificare, numai unele.

La capitolul Cyclostomi, nu este citat, și nu din întîmplare, V. Gh. Homei, care, cu colaboratorii săi, de mai mulți ani urmărește biologia și răspîndirea ciclostomilor în țară. Apoi, din index lipsește *Lampetra planeri*.

La capitolul Pești, lipsește *Sphyrna zygaena*.

Dreptre popularea cu *Gambusia affinis* a numeroase ape din cîmpia Munteniei și în alte părți, în cadrul campaniei de eradicare a malariei, organizate de către regimul nostru în 1949—1950, autorul nu scrie nimic.

O adevărată împletire de greșeli de fond (omisiuni, confuzii, contradicții), cu greșeli de formă (fără a ne mai referi și la cele de tipar) se constată, din abundență, la tratarea celui mai mare grup de vertebrate din țara noastră, care sînt păsările.

Dacă, în ceea ce privește peștii, amfibienii și reptilele, cititorul se poate documenta perfect, consultînd volumele din «Fauna R.S.R.», la păsări, unde lucrările de ansamblu se reduc la acelea ale lui R. Dombrowschi și D. Linția, vechi și epuizate, erorile ar putea trece neobservate, inducînd chiar în eroare pe cititorul mai puțin avizat.

Din index lipsesc specii și subspecii citate încă de către D. Linția și documentate uneori prin existența de piese în muzee; astfel sînt: *Anser fabalis brachyrhynchus*, *A. fabalis rossicus*, *Anser indicus*, *Anas angustirostris*, *Calidris canutus*, *Serinus serinus*, *Emberiza pusilla*, *Calcarius lapponicus*, *Motacilla flava flava*, *M. flava thunbergi*, *M. flava cinereicapilla*. În schimb, apare, — în mod nejustificat și încă de două ori la rînd —, *Motacilla flava taivanus*, citată inițial, probabil, datorită unei determinări greșite.

Lacune serioase, dovedind neaprofundarea bibliografiei de specialitate, chiar dacă aceasta figurează în listă, se constată și la repartiția geografică a unora dintre specii în țara noastră. Lipsesc, spre exemplu, citările pentru Crișana: *Platlea leucorodia*, pentru Banat: *Nycticorax nycticorax* și *Luscinia svecica*; pentru Oltenia: *Pelecanus onocrotalus* și *Pel. crispus*, *Ciconia nigra*, *Otis tarda*, *Hydroprogne caspia*, *Glareola pratensis*, *Apus melba*, *Emberiza cirrus* și *Plectrophenax nivalis*; pentru Dobrogea: *Dryocopus martius*; și lista nu este epuizată.

Contradicții flagrante se constată, — uneori în rînduri alăturate, —

și în ceea ce privește epocile de prezență la noi în țară a unor păsări, spre exemplu:

— *Tadorna tadorna* este «oaspete de vară (III) IV—X (XI), dar... «iernează în număr mare pe lacul Techirghiol»;

— *Anas clypeata* este «oaspete de iarnă (XII) și rar sedentar», dar... «cuibărește regulat, numeroase exemplare rămânând peste vară în țară»;

— *Aythya nyroca* este «sedentar și oaspete de vară (III—X) (XI)»;

— *Calidris alba* este «de pasaj (V—VI); (VIII) IX—X», dar... «iernează regulat la noi».

Manevrarea necorespunzătoare a termenilor de «sedentar», «de pasaj», «oaspete de vară», «oaspete de iarnă», duce la afirmații lipsite de înțeles. Cum poate afirma, spre exemplu, despre o pasăre (vezi mai sus!) că: «pleacă în XI» (adică în noiembrie, nota noastră), dar... «iernează în număr mare»; sau că este: «rar sedentar», dacă este: «oaspete de iarnă și rămâne în număr mare, vara?»

Autorul afirmă, despre *Cygnus olor*, că: «exemplare izolate rămân în țară în iernile nu prea aspre», deși este stabilit, chiar de către colegii săi de institut, că iernează în număr mare la litoral. Nepotriviri și lipsuri asemănătoare se găsesc și la alte specii.

Situații perimate de decenii, în ce privește cuibăritul la alte specii (spre ex. *Bucephala clangula*, *Mergus albellus*) sînt citate ca actuale.

O gravă eroare constituie admiterea existenței și a cuibăritului pentru *Eremophila alpestris flava* pe Cindrel, cînd acolo a fost stabilită precis *E. alpestris balcanica*. Nu știe autorul că nu pot cuibări, în același loc, două rase geografice ale aceleiași specii?

Grabă și neatenție se dovedește și la alcătuirea bibliografiei, altfel foarte cuprinzătoare (1100 titluri). Spre exemplu, printre titlurile cu care E. Vespereanu este citat, la Addenda (p. 213), unul este citat și la pag. 207, pe cînd al doilea, cu titlul în limba engleză, la Addenda, este atribuit, la p. 202, cu titlul în limba română, lui V. Pușcariu. E. Nadra este citat, în partea de istoric, că a descoperit pe *Acrocephalus agricola* la noi, dar lucrarea sa lipsește din lista bibliografică; la specia respectivă se trece numai anul lucrării (și acesta greșit), fără a se cita descoperitorul ei. În schimb, în mod gratuit și eronat, i se atribuie lui M. Tălpănuș semnalarea cuibăritului la *Saxicola rubetra* (lucrare publicată de I. Cătuneanu!).

Autorul indexului menționează unele elemente noi în fauna noastră, fără însă a arăta și numele celui care le-a comunicat, frustrîndu-i, astfel, pe cercetătorii respectivi de rodul muncii lor.

Nu trebuie arătat, spre exemplu, că E. Nadra este acela care a descoperit, la noi, pe *Xema sabini* și pe *Phalaropus fulicarius*? Pe ce bază este citat, apoi, *Elanus caeruleus*? Dar

semnalările, de dată recentă, pentru *Branta bernicla*?

Trebuie semnalat și citarea deficitară a lucrărilor ornitologice publicate în «Revista Muzeelor», fapt care apare cu atât mai regretabil, cu cît indexul de care ne ocupăm este tipărit de către un muzeu și avînd drept coautor chiar un director de muzeu. Trebuie arătat, pentru evidență, că, din totalul de 27 note ornitologice, publicate în «Revista Muzeelor», între 1965—1968, sînt citate numai 11 în bibliografie!

Autorul omite, în mod intenționat, «Centrala ornitologică română», organism recunoscut pe plan național și internațional, condusă de către I. Cătuneanu și în cadrul căreia s-au efectuat zeci de mii de înălări de păsări, pentru a se stabili mai precis căile lor de migrație. La această acțiune, pe lângă ornitologii din țară, au fost antrenati specialiști străini cu renume.

Cît privește fenomenul migrației la păsări, din păcate, nici L. Rudescu, nici W. Klemm nu sînt primii, — și nici nu pretind aceasta —, care l-au studiat și l-au explicat, așa cum afirmă autorul la pag. 106 și 107; în această problemă există o întreagă literatură.

Nici capitolul mamiferelor nu a fost scutit de lipsurile multiple, semnalate mai înainte, la celelalte grupe.

Ceea ce izbește, de la început, este modul neingrijit în care s-a făcut tipărirea, omițîndu-se indicarea unora dintre ordine. Din această cauză, în broșură, sub «Ordo Cetaceae», se succed nu numai Cetaceele, dar și Carnivorele (Fissipede), Pinipede și Artiodactilele. Același fel de eroare se găsește, de altfel, și în istoric, la p. 220, unde însăși autorii care au studiat Carnivorele se încheie cu... «O. Witting etc. (Cervidae)».

Comentariile care au circulat, pe această temă, au determinat, pe siguranță, improvizarea unei «erate», — foarte incompletă și aceasta, — (și cu erori), difuzată la cîteva luni după apariția volumului.

Din lista de mamifere lipsește *Apodemus microps*, deși, la istoric, se arată — incomplet — că a fost descoperit la noi.

O altă eroare se găsește la Spalacidae. Trece peste faptul că specia *leucodon* este cuprinsă acum în genul *Microspalax*, despărțit de *Spalax*. *Spalax microphthalmus*, citat în index, nu există în țara noastră, ci numai în U.R.S.S. Specia corespunzătoare, de la noi, este *Spalax graecus*, cu două rase geografice. Toate cele 3 rase geografice arătate în index se referă, conform cercetărilor recente, la această specie, nu la *Sp. microphthalmus*.

Alte erori se întindesc la Cricetidae: *Cricetulus migratorius* a fost semnalat, în afară de M. Hamar, și de V. Simionescu și de către G. Marches. *Mesocricetus newtoni* este, așa cum a dovedit, chiar și experimental, G. Marches, o specie proprie și nu o rasă geografică de *M. auratus*, cu care nu are legătură, nici măcar geografică.

Alte neacuități sînt cuprinse în istoric. Spicuim pe cele mai flagrante,

pentru a încerca o punere la punct, fie măcar parțială.

Este total inexact că I. Simionescu este primul «care centralizează cunoștințele generale asupra mamiferelor din țara noastră», în «Mamiferele României». Foarte bun paleontolog, I. Simionescu s-a folosit, însă, pentru tot ce privește scrierile sale asupra animalelor, de broșuri de popularizare străine, din care a tradus, reproducînd chiar și multe figuri. Așa s-a întîmplat și cu «Fauna României», care cuprinde numeroase și mari greșeli.

Despre G. Marches, autorul afirmă că: «tratează în numeroase lucrări combaterea speciilor sinantropice», ceea ce este inexact. Lucrările acestui cercetător, bine cunoscute, sînt rezultatul unor studii de mulți ani, în continuare și în prezent, pe tot cuprinsul țării, asupra tuturor Rozătoarelor și sub toate aspectele, începînd de la morfologie și anatomie, trecînd la biologie și răspîndire geografică, importantă practică multiplă și pînă la combatere. Veveritele, bizumul, șobolanul de apă, *Mesocricetus newtoni*, Citellus, sau, poate, chiar și *Nyctereutes*, — numiri pe care le extragem din bibliografia grupului de la p. 249 — sînt, după autorul indexului, sinantropice?

De numeroasele greșeli de tipar nu ne mai ocupăm, cu toate că tardiva erată a broșurii prevede prea puține dintre ele.

Nu am epuizat de semnalat toate erorile, ci am prezentat ceea ce este, mai grav, cu exemplificări puține.

O trăsătură generală, cultivată cu grijă de autor, de-a lungul întregii lucrări, unică — în publicațiile naturaliste cel puțin — este atitudinea lipsită de orice urmă de modestie și de obiectivitate, dezinvoltura cu care se plasează în centrul atenției, la fiecare capitol.

Această atitudine se manifestă, însă, cu deosebire, în părțile de «istoric» ale capitolelor. Este autorul conștient de gravitatea comentariilor? S-a gîndit cîmva la reacția întemeiată, a celor uimiți de afirmațiile sale, prin denaturarea realităților? Crede el poate, că se va simți flatat, bunăoară, un cercetător proclamat „șef de școală”, care știe, — și nu numai el, — cit de solitar își desfășoară activitatea, înfruntînd, de multe ori, de-a lungul anilor, piedici diverse?

În ce calitate stabilește, — și încă într-un «index», — ierarhia cercetătorilor specialiști și a amatorilor actuali, acordîndu-le titluri de eminenți sau neeminenți, pe unii transeriindu-i, și aceasta fără preaviz legal, — dintr-o specialitate într-alta, pentru a le retrage altora drepturile cîștigate și recunoscute pe baza unei activități competente și susținute ani în șir?

Față de lucrările monografice publicate sub formă de volume în «Fauna R. S. R.»: *Cyclostomata* și *Chondrichthyes* (1968), *Osteichthyes* (1964), *Amphibia* (1960), *Reptilia* (1961), adăugînd cele două indexuri ale autorului: «Systema avium Roma-

niae» (Paris 1968) și «Verzeichnis der Säugetiere Rumäniens» (München 1961), ne poate spune autorul ce informații în plus, — fără să cerem măcar ca acestea să fie originale — aduce noua sa broșură?

În introducere, autorul se străduiește să demonstreze necesitatea impioasă a broșurii de față, ca și a celor anterioare, asemănătoare, ale sale, să convingă pe cititor de înalta ei valoare științifică. În realitate, însă, indexul de față nu răspunde nici unei necesități reale, pentru nimeni, nici unei solicitări din partea cuiva. Fiecare specialist sau amator interesat, indiferent de domeniul de studii, își întocmește și ține la curent, cu grijă, atât indexul sistematic, cât și pe cel bibliografic. Pentru nespecialiști, adică profesori, viitori și multe alte categorii de intelectuali, care nu sînt obligați să cunoască chiar ultimele noutăți, acest lucru nici nu este necesar; atunci cînd, totuși, această necesitate se ivește, ei se pot adresa direct, — așa cum se obișnuiește dintotdeauna —, la sursa cea mai potrivită, de unde primesc informații ample și autorizate, fără a recurge la intermediar. De altfel, nici nu am auzit, pînă acum, pe cineva, care să comenteze favorabil această apariție. Am auzit, în schimb, bine cunoscuta expresie: «păcat de bani!»

Se pune atunci întrebarea: pentru cine s-a tipărit această broșură?

Reclama insistență, pe care și-o face autorul principal, începînd din prima pagină, în introducere, continuînd pînă la cea din urmă, și chiar prin rezumatele străine, nu ne poate convinge, din păcate, în favoarea sa.

Pentru străini, autorul principal își dă singur certificatul, în încheierea rezumatului în limba engleză:

«This work is to be considered as a first and very useful directory (sublinierea ne aparține), both for biologists and museum curators, and for foreign specialists who wish to know the vertebrate inventory of Romania».

Dacă este într-adevăr o lucrare capitală, de atât de mare valoare și de larg interes, cum susține autorul, de ce nu a fost prezentată, spre publicare, la Academie, la Editura științifică sau la cea didactică, sau la Muzeul «Gr. Antipa», care, toate, sînt bucuroase să editeze broșuri de înaltă ținută științifică și cu conținut valoros, referitoare la țara noastră? De ce au fost ocolite aceste foruri, în cadrul cărora verificarea, mai riguroasă, ar fi putut evita apariția unor asemenea greșeli?

Au recurs autorii la ajutorul științific al unor cercetători cu experiență și cu autoritate recunoscută, înainte de a merge la tipar?

Subliniind încă o dată numeroasele erori științifice, ne exprimăm regretul că o asemenea lucrare a fost difuzată și în străinătate, fapt ce umbrășește merituosele realizări editoriale ale altor cercetători ai noștri.

Dr. MIRCEA AL. IENIȘTEA și
M. TALPEANU

CIBINIUM 1967—1968

În numărul mare de studii apărute în domeniul etnografiei, tărîm al unor vaste investigații în ultimii ani, vara anului 1969 a adus o importantă apariție editorială: *Cibinium 1967—1968*. Cel de-al doilea număr al publicației *Cibinium* (Studii și materiale privind Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibului), apărut în condiții grafice superioare, cu texte paralele în limbile română și germană, cu multe planșe, hărți și fotografii, înmănușează, sub semăturile unor specialiști recunoscuți, un mare număr de studii privind problemele importante ale etnografiei noastre. Grupind materiale variate sub raportul problematicii, volumul prezintă în deosebi studii dedicate tehnicii populare la români, domeniu tot mai important și actual al etnografiei noastre și al celei internaționale. Importanța problemei este confirmată și de ponderea acestei teme la diferite reuniuni științifice internaționale, așa cum arată dr. Cornel Irimie în studiul său introductiv, «Cercetări etnografice privind istoria tehnicii populare la români». Evidențind multitudinea cercetărilor contemporane, atât în legătură cu studiul ocupațiilor, cât și cu cel al așezărilor, autorul arată că o istorie a tehnicii populare va urma să sintetizeze rezultatele acestor cercetări.

Într-un alt studiu, intitulat «Anchetă statistică în legătură cu rețeaua de instalații tehnice populare acționate de apă pe teritoriul României», însoțit de un bogat material ilustrativ (schite, hărți), același autor, pe baza cercetărilor făcute în legătură cu proiectul de organizare a Muzeului tehnicii populare la Sibiu, face o serie de considerații privind clasificarea instalațiilor în cadrul genurilor de industrii țărănești, potrivit destinației lor: instalații folosite în scop alimentar (mori, uleiuri, instalații pentru prelucrarea fructelor), instalații pentru prelucrarea textilelor (pive, dîrste, viltori, darace), instalații pentru prelucrarea de materii prime. Într-un capitol special sînt prezentate numărul și frecvența instalațiilor pe teritoriul patriei noastre, în cadrul provinciilor istorice. Un mare număr de studii din volum urmăresc aspectele concrete ale tehnicii populare, în domeniul morăritului: «Morile și pivele de pe valea Jaleșului (jud. Gorj)», de Vasile Cărăbiș; «Mori cu ciutură

și pive din bazinul superior al Bahnei — Mehedinți», de Monica Budiș și Petre Idu; viticulturii: «Construcțiile viticole din Gorj. Contribuții la studiul etnografic al viticulturii», autori Paul Petrescu și Al. Mironescu; tehnicilor de viltorit: «O tehnică străveche de viltorit» de I. Iurascu.

O altă serie de studii importante îmbrățișează cele mai variate probleme din domeniul vast al meșteșugurilor populare. Se impune în primul rînd atenției studiul semnat de Nicolae Dunăre, «Răspîndirea satelor specializate în meșteșuguri populare pe teritoriul României». Prezentînd pe scurt modul în care se produce desprinderea meșteșugurilor de agricultură, autorul scoate în relief interdependența ocupațiilor tradiționale de bază, ca și evoluția procesului de specializare pînă la apariția satelor specializate în diferite meșteșuguri populare (prelucrarea metalelor, a pietrei, olărie etc.). Prin problema ridicată se afirmă și studiul semnat de prof. Constantin C. Giurescu, «Vechimea exploatarea petrolului și a cerii de pămînt în Țările Românești». Analizînd, pe baze lingvistice, originea latină a termenului românesc «păcură», fără corespunzător în limbile balcanice slave sau neslave și istorice, precum și exploatarea neîntreruptă a petrolului în spațiul carpatic, autorul aduce o nouă dovadă în sprijinul continuității pe teritoriul țării noastre.

Unor domenii speciale ale meșteșugului popular sînt dedicate studiile semnate de: Tancred Bănățeanu, «Lăzi populare românești»; «Meșteșugul și arta lădarilor», Ion Chelcea, «O tehnică arhaică pentru prelucrarea țesăturilor de casă — bătutul la gratie», Tereza Mozeș, «Ceramica populară din Bîrsa», Raymond Wiener, «Contribuții la studiul tehnicii populare de prelucrare a osului. Doi meșteri în prelucrarea cornului la Sibiu».

Cîteva studii sînt dedicate arhitecturii populare: «Tipurile de case din Țara Oltului și tehnica de construcție a lor» de Ion Petrescu-Burloiu, «Caractere specifice în arhitectura populară din Gorj» de Andrei Pănoiu.

Ultimele studii ale volumului sînt dedicate unor întîlniri ale etnografilor pe plan internațional: «Conferința de lucru a muzeelor etnografice în aer liber ținută la Brienz-Elveția în luna septembrie 1967» (Cornel Irimie), aspectelor activității muzeografice ale

asociației „Astra”-„Prima expoziție etnografică românească în aer liber (1905)” (Mihai Sofronie), ca și unor note de călătorie în legătură cu muzeele etnografice în aer liber din Austria și Republica Federală a Germaniei (arh. Paul Niedermaier).

Grupul studii rigurose întocmite din punct de vedere științific, îmbrățișând domenii de mare actualitate în cercetarea etnografică națională și internațională, noul volum este un deosebit de util instrument de lucru la dispoziția cercetătorilor, înscrind-se pe linia valorificării cât mai depline a culturii materiale și spirituale a poporului nostru.

ION ȘERBAN

PUBLICAȚII DE ETNOGRAFIE ALE MUZEOGRAFIILOR ORĂDENI

Sub îngrijirea Muzeului și a Comitetului județean de cultură și artă din Oradea au apărut de curând lucrările „Țesături populare românești din Bihor” de Maria Boșe și „Portul popular femeiesc din bazinul Crișului repede” de Tereza Mozeș. Inițiativa luată de numeroase case de creație și muzee județene de a publica rezultatele cercetărilor de etnografie și artă populară privitoare la aria lor de activitate trebuie salutăată cu cea mai mare satisfacție. Prin aceste contribuții sunt împlinite nu numai necesitățile practice de organizare și îndrumare ale muzeelor și caselor de creație, dar ele au cea mai mare importanță pentru lucrările mari etnografice de sinteză pe care le așteptăm în viitor.

Lucrarea Mariei Boșe prezintă rezultatele cercetărilor întreprinse de autoare în partea superioară a văii Crișului Negru, zonă care corespunde geografic cu depresiunea Beiuș-Vășcău. Bihorul este una din zonele puternic creatoare în toate genurile de artă populară. În ceea ce privește țesăturile, zona se caracterizează prin dominarea țesăturilor din pînză de cîneapă, în și bumbac, în raport cu țesăturile din lînă. Importanța țesăturilor din pînză, prin varietatea și valoarea lor ornamentală, se

reflectă și în organizarea interioară.

Deși aceste țesături erau în general lucrate în toate gospodăriile țărănești din satele din zonă, câteva sate așezate la poalele munților—Pietroasa, Brădet, Broaște, Budureasa, Lelești, Tărcăia, precum și satele din jurul Vășcăului—s-au specializat în confecționarea acestor țesături, care erau vîndute în mare parte la târgurile de țară din vecinătate.

După o privire istorică asupra vechimii industriei textile din zonă, atestată arheologic și documentar, sint prezentate toate fazele prelucrării cînepii și lînii. În ceea ce privește unelele industrii casnice, cercetările autoarei au dus la identificarea a numeroase sate specializate în confecționarea anumitor categorii de unelte. De asemenea, datorită importanței pe care au avut-o țesăturile din lînă pentru casă și port, s-au dezvoltat în zonă o serie de centre de dubit.

Tehnica țesutului este prezentată atît prin operațiile premergătoare țesutului—urziul, înveliul sulului, năvăditul—cît și prin tehnicile de țesut—țesutul în două ite, năvăditul în trei și patru ite—alesătura cu spetezează, în degete, cu ața, cu îndreaua, cu drotul. Tehnicile de țesut și de ornamentat sint cercetate în legătura lor cu diferitele categorii de țesături la care se aplică, cu genul de motive decorative folosite, cu valoarea lor artistică.

Țesăturile confecționate în gospodării sint clasificate după funcția lor, în patru categorii: țesături de uz gospodăresc, țesături decorative pentru interior, țesături pentru port, țesături legate de obiceiuri, tradiții și cult.

Din prima categorie fac parte, pe de o parte țesăturile folosite în interiorul de lucru, pe de alta, țesăturile folosite pentru satisfacerea anumitor necesități gospodărești, strecurători pentru caș, șterguri pentru înveliul hrana, precum și țesăturile de transport, saci și straite de tot felul.

Țesăturile decorative pentru interior constituie categoria cea mai importantă din punct de vedere artistic. În vechile locuințe cu o singură încăpere pentru locuit, aceste țesături erau puse doar cu ocazia anumitor evenimente importante. La începutul secolului XX, prin diferențierea unei odăi nelocuite, de paradă, de camera de locuit, țesăturile sint așezate permanent în odaie formînd ansambluri decorative bine structurate. Dacă, morfologic, țesăturile variază după funcția pe care o îndeplinesc în cadrul interiorului, ceea ce determină și o anumită grupare a cîmpilor ornamentali, ele sint foarte unitare prin material, tehnică de ornamentare și prin sistemul de decorare. Țesăturile tradiționale erau decorate exclu-

siv prin ales, broderiile și cusăturile fiind mai noi în ornamentarea țesăturilor.

A treia categorie de țesături este constituită din țesăturile folosite pentru îmbrăcăminte, pe de o parte piese finite—zadia, briul, ștergarul de cap și cel de mină, pe de alta, țesături din care se croiesc și se confecționează anumite piese de port.

Diferențierea unor variate calități de pînză în funcție de destinația ei, precum și varietatea genurilor de țesături, folosite pentru îmbrăcăminte indică înaltul nivel al industriei casnice textile din regiune.

Țesăturile legate de obiceiuri, tradiții și cult sint reprezentate prin țesăturile folosite în biserică, la împodobitul altarului, icoanelor și a stranelor, prin țesăturile folosite cu ocazia marilor târguri de primăvară—straite și feleguțe, acestea din urmă fiind dăruite de fete viitorilor logodnici și feciorilor care pleacă la cătanie, precum și de țesăturile de nuntă, botec și moarte.

Într-un capitol special, autoarea se ocupă de ornamentica țesăturilor. Identificînd motivul cu denumirea locală după metoda de cercetare a lui N. Dunăre, autoarea clasifică motivele ornamentale în motive abstracte și concrete, acestea la rîndul lor fiind grupate în motive cosmice, fitomorfe, zoomorfe, skeuomorfe și simbolice. Deși clasificarea motivelor după termenul local folosit pentru denumirea lor mai comportă unele discuții, autoarea are marele merit de a fi identificat numeroase motive ornamentale și denumiri interesante și pitorești, care denotă că fenomenul este încă viu în regiune.

Totuși, considerarea motivelor izolat, în afara structurilor și a sistemelor decorative, poate avea unele neajunsuri. Motivele decorative au în genere o foarte mare circulație. Ceea ce ne interesează, pe lîngă repertoriul ornamental este să stabilim de asemenea structurile decorative care poartă particularitățile de stil specifice zonei cercetate.

Procesul general al prefacerilor economice și sociale din țara noastră nu a rămas fără efect asupra industriei textile și a țesăturilor din Bihor. Dacă o serie de țesături de interior și de port au fost înlocuite cu materiale industriale, au apărut în schimb și piese noi care valorifică creator elementele tradiționale.

Interesul lucrării Mariei Boșe este sporit printr-o bogată ilustrație și un glosar de termeni locali.

★

Așa după cum o arată și titlul, lucrarea Terezei Mozeș este consacrată portului femeiesc din bazinul Crișului Repede. În cursul dezvoltării istorice a Țării Criș-

rilor s-au diferențiat patru arii principale de port: portul din bazinul Crișului Negru, portul din bazinul Crișului Alb, portul de pe valea Barcăului și Crasnei și portul din bazinul Crișului Repede. Lucrarea de față este prima prezentare din seria celor patru studii asupra portului din Țara Crișurilor, care urmează să fie publicate în cursul anului viitor.

Portul femeiesc din bazinul Crișului Repede se încadrează în tipologia generală a portului bihorean. Transformarea mai timpurie în această zonă a economiei naturale în economie de schimb, datorită unor împrejurări locale, și decăderea industriei casnice textile, au avut ca efect pătrunderea unor materii fabricate în confecționarea portului, ceea ce a dus și la alte transformări în croi și sisteme de ornamentare. În general, portul din această zonă se caracterizează printr-o anumită sobrietate cromatică, culorile dominante fiind albul și negrul.

Prezentarea portului începe cu un capitol consacrat tehnicilor de cusut și brodat, varietatea acestora fiind într-o mare măsură unul din factorii de atractivitate a portului femeiesc. Autorul grupează tehnicile de cusut în 5 grupe: 1. cusături simple; 2. broderie plină; 3. cusături cu puncte înodate; 4. cusături crucești; 5. tăieturi și împunsături. Pe lângă modul de execuție a cusăturilor, autorul urmărește răspândirea și corespondențele fiecărei tehnici cu alte zone, funcția lor în complexul broderiei respective, piesele pe care se aplică, valoarea lor decorativă. O serie de desene ilustrative foarte clare dau o viziune concretă asupra varietății cusăturilor.

Cămașa femeiască, «spăcelul» este piesa cea mai caracteristică de port. Până la sfârșitul sec. XIX, s-a purtat cămașa de tradiție dacică, cu minciile și trupul cămășii încrețite în jurul gâtului. Pe la începutul secolului XX, aceasta a fost înlocuită cu o cămașă dreaptă, destul de răspândită în Transilvania de altfel, cu minciile prinse de trupul cămășii la umăr. Autoarea urmărește schimbările intervenite în distribuția cîmpilor ornamentali în funcție de schimbarea croiului, precum și evoluția broderiei. Cele mai vechi cămăși erau ornate prin ale și prin broderia «trăsurește», pe dos, într-o cromatică sobră, după care a urmat broderia în cruci, iar mai recent broderia albă.

Foarte largi și lungi, poalele sînt croite din latul pînzei, spre deosebire de cea mai mare parte a țării, unde se croiesc din pînza pusă de-a lungul. Prin aceasta se diferențiază o variantă nord-vestică, același croi fiind întâlnit și în zona Barcăului, în Țara Oașului și în Codru. Poalele sînt în general obiectul unei atenții deosebite a purtătoarelor, pe

lîngă banda de broderie de pe poale folosindu-se o serie de alte elemente de împodobire — danțelă, colțori, pliuri etc.

Zadia, șortul, este purtată numai în față. Pînă la începutul secolului, zadia din bazinul Crișului Repede era de tipul zădiei purtată în toată Țara Crișului pînă la Arad și în nord pînă în Oaș, fiind confecționată din două foi de pînză albă cu alesături roșii și albastre pe poale. Această zădie a fost înlocuită ulterior cu un șort confecționat din diferite țesături de fabrică, de culoare neagră, decorată cu o broderie policromă, cu motive geometrice și vegetale.

Labreul, vestă de croială simplă care urmărește linia corpului, este de asemenea confecționat dintr-o țesătură neagră de fabrică. El este în întregime acoperit cu o broderie multicoloră de mătase, fiind produsul unor cusătorese specializate.

Îmbrăcămintea de iarnă, cojocul și sumanul, reprezintă în ansamblul portului din zonă o componentă specifică. Sumanul se încadrează prin croi și decorație în stilul sumanelor din Bihor. Prin culoare și dimensiunile mai mici, el aparține unei zone nordice a ținutului Crișurilor, fiind legat de portul de pe valea Barcăului. Pieptarul de blană purtat de femei este de tipul pieptarului deschis în față. El este numit și cojoc huedinesc, prin broderia lui întunecată în genul broderiei pieptarelor din Huedin.

Pieptănătura și, mai puțin, gâteala capului apar diferențiate după vîrstă și starea civilă a purtătoarelor. Autorul a stabilit trei momente semnificative în schimbarea pieptănăturii fetelor. Din copilărie pînă la măriști, nevestele se pieptănă cu conici, făcut din cele două cozi împletite, folosind un anumit suport, «haiteul» (agrafă din lemn). Atît fetele cît și nevestele poartă basmale, legate de obicei la spate.

O piesă de port străveche cu dublă utilitate — piesă de port și piesă de transport — este gluga. De o formă specială a unei traiste cu o clapă mare mărginită cu ciucuri — ea se folosește pe timp de ploaie, clapa fiind ridicată și adusă peste cap.

Încălțămîntea tradițională, compusă din opinci cu gurgui pentru lucru și din cizme pentru zilele de sîrbătoare, este tot mai mult înlocuită cu încălțămîntea de oraș.

Însoțită de numeroase desene și fotografii și de un glosar de termeni locali, lucrarea despre portul femeiesc din bazinul Crișului Repede umple un gol în cunoașterea portului din vestul Transilvaniei. Publicarea portului din celelalte zone ale Țării Crișurilor va duce la cunoașterea diferențiată a unuiu din cele mai interesante ansambluri de port din Transilvania.

MARCELA FOCȘA

ADRIAN FOCHI, BIBLIOGRAFIA GENERALĂ A ETNOGRAFIEI ȘI FOLCLORULUI ROMÂNESC (E. P. L., 1969)

E remarcabilă străduința permanentă a lui Adrian Fochi de a elabora, singur sau în colaborare, lucrări monumentale de folclor și etnografie. După apariția «Mioriței» (tipologie, circulație, geneză, texte) în Editura Academiei R. P. R., 1964, A. Fochi publică în anul 1968 bogata colecție de folclor a lui Ican Urban Jarnic și Andrei Bărsanu, «Doine și strigături din Ardeal», ediție definitivă, precum și primul volum al «Bibliografiei generale a etnografiei și folclorului românesc».

«Bibliografia...» cuprinde în cele peste șapte sute de pagini, material adunat de colectivele de bibliografi din București și Cluj, în cadrul muncii de cercetare științifică a Institutului de etnografie și folclor al Academiei R. S. R.

Într-un succint dar sintetic *Cuvînt înainte*, Mihai Pop subliniază caracterul utilitar al «Bibliografiei...» ca «instrument de lucru indispensabil cercetării științifice» și prezintă istoricul preocupărilor din țara noastră în vederea elaborării unei asemenea lucrări.

În prefața lui Adrian Fochi sînt precizate criteriile care stau la baza întocmirii Bibliografiei, precum și trăsăturile definitorii ale acesteia: «ea nu este un simplu și rigid inventar de titluri, ci definește un fenomen cultural, realitatea bibliografică oglindind, în mod aproape fidel, realitatea culturală a epocii și demonstrînd, prin ceea ce s-a cules, s-a studiat și s-a valorificat, participarea specifică a etnografiei și folcloristicii noastre la crearea culturii moderne a poporului nostru».

Lucrarea este rezultatul unei activități intense, desfășurată într-o perioadă de peste zece ani și oglindește dezideratul bibliografilor de a prezenta veridic mișcarea etnografică și folclorică din România între anii 1800—1891. După cum ne mărturisește A. Fochi în prefață, Bibliografia cuprinde perioada respectivă, pentru că la noi, înainte de 1800 au apărut doar «întimplător și fragmentar» materiale de etnografie și folclor (care se vor publica într-o culegere de documente), iar anul 1891 «reprezintă o răspîntie în teoria și practica etnografiei și folcloristicii românești, în 1892 apărînd prima publicație de folclor, revista «Șezătoarea».

Lista publicațiilor periodice despuiate e o mărturie că au fost cercetate aproape 1800 de ziare și reviste

La acestea trebuie să adăugăm și numeroasele cărți — chiar și manuale școlare — din care au fost extrase date etnografice și folclorice. De mare eficiență însă ar fi și prezența unei liste a acestor cărți, pentru a avea la îndemână un tablou complet al întregului material utilizat de colecțiile de bibliografi.

Luate în totalitate lor, referințele bibliografice cuprind un număr de aproximativ 11 000 de titluri și trebuie remarcat că acest imens material e compartimentat după o clasificare judicioasă, ceea ce înlesnește posibilitatea de a fi consultate aspectele bibliografice, necesare cercetătorului. Spre a exemplifica, ne mărginim să enumerăm cele șapte capitole mari ale cărții, fără a adăuga și subîmpărțirile acestora: I. Generalități; II. Etnografie; III. Demografie și antropologie; IV. Artă plastică populară; V. Folclor; VI. Acțiuni de valorificare a etnografiei artei și folclorului; VII. Folclor străin. Pentru a facilita informarea asupra multor aspecte de etnografie și folclor sint anexați trei indici: I. Indice de nume de persoane; II. Indice de numiri geografice, istorice și etnice; III. Indice tematic.

Considerăm că era necesar ca lista publicațiilor periclitice despuate să fie completată cu cifrele titlurilor existente în fiecare publicație. În felul acesta n-ar mai fi nevoie ca pentru a cunoaște exhaustiv materialul etnografic și folcloric dintr-o anumită publicație, cercetătorul să parcurgă fiecare pagină a Bibliografiei..., ca să depisteze periodicul respectiv.

Subliniem faptul că de un real ajutor pentru cei interesați sînt și succintele comentarii care însoțesc titlurile, avînd menirea de a preciza importanța valorică, autenticitatea sau caracterul dubios al textului.

Cu mici excepții, inerente probabil unei realizări atît de complexe, lucrarea reușește să releve exhaustiv elementele etnografice și folclorice din perioada 1800–1891. Amintim una din excepții, fără a dori ca prin aceasta să infirmăm afirmația lui A. Fochi, exprimată în prefață, și anume că în carte sînt cuprinse «absolut toate lucrările (de fapt cite au fost accesibile colectivului de bibliografi)». Cu toate acestea nu au fost semnalate, bunăoară, erudițiile articole ale lui S. Manguica despre «rusalii» și «călușeri», aparținînd serialului «Studii limbice (o sută de etimologii revendicate)» apărut în «Luminătorul» din 3/15, 7/19, 10/22 sept. 1833, numere existente și în colecția Bibliotecii Academiei R. S. România.

În încheiere ne exprimăm nădejdea că nu peste multă vreme ne va bucura și apariția celorlalte volume ale Bibliografiei..., lucrare ce constituie un principal instrument de lucru în cercetarea culturii populare, fiind totodată și o dovadă concludentă a înaltului nivel de dezvoltare a etnografiei și folcloristicii noastre din ultimii ani.

AUREL TURCUȘ

PRIN MUZEEL GERMANIEI FEDERALE

Peste 50 de caste romane au constituit în secolul I e. n. granița Rinului. Romanitatea aceasta puternic împlîntată la limita vestică a Germaniei este evidentă pînă azi. Bogăția materialelor romane și calitatea lor artistică superioară față de cea a romanității dunărene se explică desigur prin vecinătatea Galiei de mult romanizată și a Italiei, de unde veneau direct meșterii.

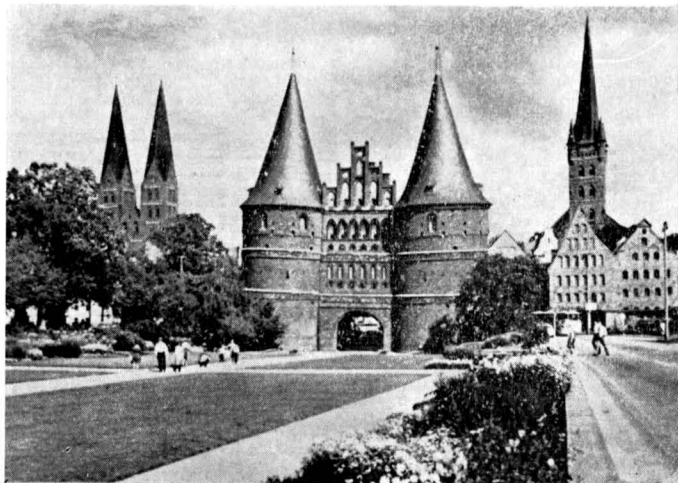
Străbătînd muzeele istorice ale Germaniei, poți desprinde clar evoluția și influența civilizatoare a Romei de la vest la est. De-a lungul Rinului, la Köln, Bonn, Essen etc. muzeele au păstrat stele funerare, podoabe etc. de calitate artistică deosebită. Muzeul romano-germanic din Köln posedă o colecție de sticlă romană uimitoare prin finețea și frumusețea ei. La Hanovra, în Muzeul istoric, prezentarea unui număr important de obiecte de argint, ca și la Hildesheim, vestit centru medieval, tezaurele de argintărie romană, renumite în întreaga lume, dau imaginea unei arte rafinate create într-o societate care, în afară de autoritatea militară, a adus pe pămînturile împădurite ale Germaniei civilizația mediteraneană. Chiar și în Muzeul Național Germanic, din Nürnberg, desigur cea mai impunătoare și mai recentă realizare în domeniul construcțiilor muzeale din toată Germania Federală, într-o vastă sală introductivă apar piese romane alături de prețioase lucrări paleocreștine, copte și bizantine. Sînt prezentate cu înțelegere și măsu-

ră izvoarele mai îndepărtate ale culturii medievale germane, creînd un fond apercceptiv de ordin general. Apar aici principalele lumi de veche civilizație cu care Germania a avut contacte directe sau ocolite, la începutul procesului de făurire a propriei ei culturi medievale.

Lumea romană a găsit pe pămînturile dintre Rin și Elba, ca și în Europa de est, o cultură a lemnului. În largile cuprinsuri păduroase ale Germaniei descriese de Tacitus, lozînte, unelele și obiectele de uz casnic erau toate din lemn. Blănurile și țesăturile simple de lînă constituiau îmbrăcămînta acestei populații cu viață aspră, impusă de climatul nordic. Muzeul regional (Landesmuseum) din Hanovra oferă un material unic pentru cunoașterea vechii culturi germanice, anterioare pîtrunderii romanilor. Obiectele de lemn ca și celea de îmbrăcămîntă, foarte bine păstrate, echivalează cu descoperirile vikingie din Țările Scandinave sau cu celea din Altai, expuse în Muzeul Ermitaj de la Leningrad.

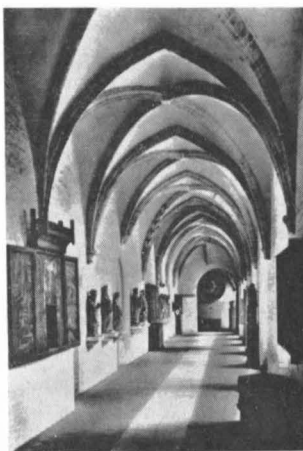
Ca și în Europa estică, lemnul a avut un rol important pînă tîrziu, în secolele XV–XVI. Primele fortificații, bisericile și locuințele din orașe și sate, au fost de lemn. Muzeele orașelor Lübeck, Hamburg, Hanovra etc. oglindesc această evoluție a culturii materiale germane în evul mediu timpuriu (secolul IX–XI). Piatra apare în aceste zone mai tîrziu, iar în locuințele țărănești care alcătuiesc o singură clădire de mari proporții, sub același acoperiș fiind cuprinse casa și grajdul, lemnul era încă folosit în secolul trecut. Cea mai sugestivă imagine a locuințelor țărănești în vechiul sat german, azi total modernizat, îl oferă Muzeul de istorie din Hanovra,

Lübeck. Una din porțile principale ale orașului (Holsentor), în prezent muzeul de istorie locală.





Nürnberg: Muzeul Național German: Sala de la intrare, cu expunerea izvoarelor culturii germane.



Sală din Muzeul Sf. Ana.

cu o prezentare foarte nouă a tuturor tipurilor de case și gospodării din Saxonia de Jos.

Pentru a înțelege însă, în ansamblu, varietatea costumului popular din întreaga Germanie, trebuie să vizitezi imensa sală de la primul etaj, consacrată exclusiv acestei probleme, din Muzeul german de la Nürnberg.

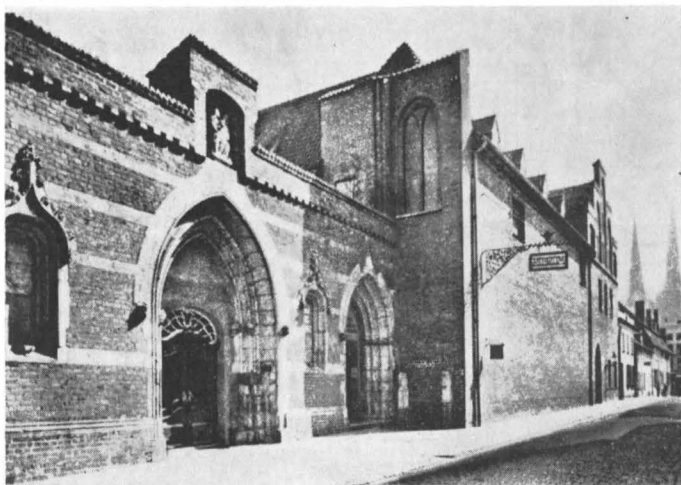
Colecțiile medievale sînt prezentate în două feluri. În unele cazuri ele constituie muzee complexe de sine stătătoare, în care operele de artă sînt îmbinate cu obiectele care întregesc atmosfera medievală (interioare cu obiecte de uz casnic, unelte etc.), reușind să sugereze vizitatorului imaginea unitară a vieții din această epocă. Așa este conceput Muzeul de artă și cultură medievală, instalat în mănăstirea

Sf. Ana, din Lübeck, înălțată în preajma Reformei, la anul 1500. În galeriile boltite în stilul gotic tipic acestei zone, în imensa sală a refectoriului și chiliile călugărilor, sînt expuse zeci de altare din tot nordul Germaniei, care au putut fi salvate în timpul Reformei. Printre ele se află și un splendid exemplar pictat de Hans Memling, datat în anul 1491.

Alteori, altarele atît de numeroase în Germania ocupă locul de frunte în galeriile de pictură universală, la München, în Vechia Pinacotecă sau la Köln în Wallraf-Richartz Museum. În același timp însă, s-a strîns o mare cantitate de altare, sculpturi, picturi de Weit Stoss, Holbein, Dürer, ș. a. în Muzeul Național German din Nürnberg.

În Germania, mai mult decît în alte țări ale Occidentului, întîlnim vechi monumente — mănăstiri, palate, burguri, transformate în muzee. Unele au dobîndit această funcțiune chiar în secolul trecut sau mai de mult. Altele au căpătat această misiune după ultimul război. S-au realizat, pretutindeni unde sînt astfel de muzee, două lucruri esențiale și noi, care au pus probleme de arhitectură muzeală deosebit de importante, cu rezultate excelente. Ruinele unor monumente impresionante, ca vechea cetate din secolele X—XI de la Hanovra, casa patriciană Overstolzen din Köln, din secolele XIII—XIV, ansamblul mănăstiresc din Nürnberg ș. a. au fost salvate fără a fi reconsti-

Vedere din exterior a muzeului din mănăstirea Sf. Ana.



Muzeul Național German: aspect dintr-o sală de sculpturi și altare gotice expuse în biserica integrată muzeului.



tuite, ci doar integrate în cuprinsul unui muzeu modern, care se desfașoară pe două sau trei nivele într-un imens cub de sticlă sprijinit pe piloni de beton. Formula construcției moderne — piloni de beton, schelete metalice și pereți de sticlă, în unele cazuri chiar acoperiș de sticlă — se explică din plin în construcția muzeelor din ultimii ani, în care se urmărește să se salveze și valorifice ruinele monumentelor. Astfel, vestigiile unor construcții medievale sînt înglobate ele însele în ansamblul muzeului, devenind piese arhitectonice, funcționale. Așa este conceput Muzeul de istorie din Hanovra, a cărui construcție s-a terminat abia în 1966, care s-a înălțat înglobînd ruinele vechiului zid de apărare ale unei cetăți, împreună cu o spațioasă locuință orășenească învecinată, din secolul al XVII-lea. Expunerea este concepută urmînd pe trei nivele istoricul dezvoltării orașului, diferite aspecte ale vieții legate de fostul regat al Hanovrei, meșteșugurile și cultura populară din satele Saxoniei de Jos, înainte de etapa industrializării.

Formula cea mai îndrăzneată prin proporțiile colosale ca și prin rezultatele deosebite de impresionante o oferă Muzeul Național German din Nürnberg. O biserică de mari dimensiuni, ruinată în partea superioară, împreună cu întregul ansamblu mănăstiresc, — curtea interioară, chiliile și clădirea muzeului de stil neoclasic, adăugată construcției gotice în veacul trecut, totul este cuprins în noul veșmînt de sticlă, înălțat pe trei nivele. Muzeul acesta oferă la tot pasul surprize, rezultate din trecerile de la o clădire la alta, modernul se îmbină într-o armonie perfectă cu elementele vechi. Nu mai este vorba de formula obișnuită a expunerii obiectelor medievale în cadrul lor adevărat, într-o clădire romanică sau gotică, așa cum este expunerea tezaurului din reședința primilor principii din Braunschweig sau aceea a altarelor în Muzeul Sf. Ana de la Lübeck, ci de un muzeu modern, în care clădirile gotice au dobîndit rolul și semnificația unor piese muzeale, rupînd rigiditatea și monotonia pe care ar avea-o altfel această uriașă clădire de sticlă. La Bonn, de exemplu, muzeul regional recent inaugurat, de proporții mai reduse, este o construcție din metal și sticlă, destul de rece și aspră.

Formula arhitectonică de restaurare, fără adaosuri și replici, în care însuși monumentul este azi o piesă de muzeu, este de asemenea mai plăcută și mai evocatoare decît numeroasele biserici care în multe orașe apar mutilate, jumătate vechi, jumătate moderne, sau decît numeroasele copii ale vechilor monumente cu care ne întîlnim de multe ori, în orașele din nordul Germaniei.

Pentru cine vrea să înțeleagă mai mult din atmosfera orașului vechi german, orașul ca centru de meșteșuguri, producători de obiecte de metal, pielărie, stofe etc., pentru lumea nordului și răsăritului Europei —, vizitarea orașelor hanseice — Hamburg și Lübeck — constituie o revelație. Hamburgul păstrează vechile biserici de cărămidă, străzi și clădiri ale secolelor XIV—XVII, în care stilul gotic realizat în cărămidă a căpătat formele sobre proprii nordului, pe care le găsim de-a lungul Balticeii pînă la Riga. Muzeele acestui oraș sînt instalate în clădiri construite în secolul trecut. Mai bogat și mai impresionant decît galeria de artă este Muzeul de artă și meșteșuguri, cu o bogată colecție de mobilier, argintărie și textile, în curs de modernizare, sub aspectul expunerii.

Orașul Lübeck păstrează caracterul arhitecturii medievale, în vechiul centru cu monumentele, pietele, clădirile oficiale și locuințele construite în întregime în cărămidă. Alături de Braunschweig, care păstrează nucleul vechilor centre medievale, legate între ele prin străzi și clădiri recente, Lübeck-ul este un adevărat oraș muzeu.

Rezervăm o prezentare specială monumentelor și muzeelor din vestitul centru medieval de la Bamberg, cunoscut în lumea întreagă pentru prețioasele țesături bizantine existente în colecțiile sale.

CORINA NICOLESCU

Muzeul „LUIGI FERDINANDO MARSIGLI” DIN BOLOGNA

Celebru în lumea întreagă prin cea mai veche Universitate din Europa (înființată în 1119), orașul Bologna (Regio-Emilia), care se bucură de a fi printre principalele centre culturale ale Italiei, cuprinde numeroase monumente de artă și muzee ca Palazzo Re Enzo (secolul XIII), Palazzo dei Notai (secolul XIV—XV), Palazzo d'Accursio (secolul XIII—XIV), Palazzo Bentivoglio (secolul XVI), Palazzo Baciocchi (secolul XVI), Catedrala di S. Pietro (secolul XII), Basilica di S. Petronio (secolul XIV—XVII), turnurile Asinelli și Garisenda (secolul XIV), Loggia di Mercanti (secolul XIV), Pinacoteca de Stat, Muzeul Comunal etc. Un loc de seamă între ele îl ocupă Palatul Universității, construit în 1540 de arhitectul Pellegrino Tibaldi pentru cardinalul Pogg cu fresce de Tibaldi și Nicolo dell'Abate, care în afară

de valoroasa bibliotecă (cuprinzînd cărți rare, incunabile, documente și manuscrise) adăpostește și un muzeu unic în felul său: Muzeul Luigi Ferdinando Marsigli.

Savant, om politic, diplomat și, o vreme, militar de carieră, Luigi Ferdinando Marsigli (1658—1730) este una din personalitățile marcante ale societății italiene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea și în primele decenii ale secolului al XVIII-lea. Cu toate că o bună parte din activitatea sa a pus-o în slujba cînd a Austriei, cînd a Imperiului otoman — uneori forțat de împrejurări — marile om de știință a lăsat în urma sa opere monumentale de interes european ca de exemplu: *Histoire Physique de la Mer* (Veneția 1711); *Danubius Pannonico — Mysicus* (Haga 1726); *L'état militaire de l'Empire ottoman* (Haga, Amsterdam 1732). O mare parte din viața sa, L. F. Marsigli și-a petrecut-o în orașul natal Bologna unde, spre sfîrșitul vieții, s-a ocupat de înființarea de fundații culturale și învierea învățămîntului universitar (de exemplu Institutul de arte și științe inaugurat în 1714).

Muzeul L. F. Marsigli a fost organizat și deschis în toamna anului 1930 cu prilejul comemorării, într-un cadru festiv, a bicentenarului morții marelui savant bolognez. La primul etaj al Bibliotecii Universității, cele două săli care i-au fost rezervate cuprind valoroase materiale privind viața și activitatea acestuia.

În prima sală, mai mare, la intrare, se află un monumental portret ecvestru al lui L. F. Marsigli, lucrat în 1775 de pictorul Antonio Zanchi; la baza portretului se află o placă cu o inscripție comemorativă, avînd de o parte și de alta două mari statui (de Petronio Tadolini) reprezentînd Geniul și Virtutea. În cinci vitrine este expus un numeros și variat material. În manuscris: Autobiografia sa (de la naștere pînă la anul 1711); jurnalul de călătorie de la Constantinopol la Veneția, redactat în 1680; cîteva volume cuprinzînd corespondența sa cu personalități marcante ale vremii (împărați și regi, miniștri, diplomați și generali etc.) și rapoarte relativ la misiunile sale politice și militare (în special cele privind predarea lagărului militar de la Brissac), manuscrisele cunoscutelor sale lucrări: *Danubius Pannonico-Mysicus*; *Diaria geographica in itinere limitaneo cum antiquitatibus romanis circa Danubium*; *Disegni di antichità varie relative all' opera sul Danubio*. Următoarea vitrină este dominată de lucrări (în manuscris și tipărite) privind regiunile riverane cursului milociu al Dunării din care menționăm: *Operis Danubialis Prodrum, Avium Danubialium collectio nova*; *Miscellanea scientifica. Crescenze e descrezenze del Danubio* etc. A treia cuprinde lucrări tot în manuscris, de istorie naturală, de anatomie, biologie, botanică, zoologie și mineralogie, de astronomie, din care menționăm: *Aquile, pisciumque anatomica quaedam*; *Anatomia aquatiliu*; *Memorie e figure per la storia dei coralli*; *Miscellanea rerum naturalium*; *Observationes astronomicae in castris factae cum selenographia lunae*. Interesante ni s-au părut și lucrările de geografie privind malu-



Portretul lui L. F. Marsigli, la intrarea în prima sală a expoziției.

rile lacului Garda, relieful și subsolul Ungariei, regiunile din Dalmația limitrofe Venetiei. A patra vitrină este aproape în întregime rezervată lucrărilor militare: planuri de fortărețe din Ungaria, Transilvania, Serbia și Grecia, stampe privind asediul unor cetăți și orașe din Ungaria și Serbia din timpul războiului austro-turc (1683–1699), statistici relative la populația din Transilvania, memorii despre istoria Ungariei și reorganizarea militară a Imperiului otoman. În fine, ultima vitrină din prima sală cuprinde lucrări de arheologie și numismatică însoțite de planșe monumentale reprezentând monede antice și inscripții de pe diferite monumente antice, descoperite de L. F. Marsigli în Italia. De asemenea, tot în această sală, mai sînt expuse și unele lucrări ale lui L. F. Marsigli, tipărite, de mare valoare: *Osservazioni*

intorno al Bosforo Traciò ovvero canale di Constantinopoli (Roma 1681); *Stato militare dell' Impero ottomano incremento e decremento del medesimo* (Amsterdam, Haga, 1732); *Bevanda asiatica, ed istoria medica del Cavè* (Viena 1685), *Disertatio de generatione fungorum* (Roma 1714). Într-o vitrină mai mică, de sticlă, sub placa comemorativă a bicentenarului morții sale se afla Spada de onoare oferită de orașul Bologna lui L. F. Marsigli.

A doua sală, de dimensiuni reduse, are numai trei vitrine. În prima sînt expuse hărți și planuri (în manuscris), în culori, lucrate de L. F. Marsigli, care reprezintă unele regiuni din nord-estul Africii, Croația, Ungaria, Transilvania, precum și o copie, pe pergament, a hărții nautice a lui Placido Caloiro ed Oliva di Messina din 1641. În a doua se găsesc hărți și rapoarte privind asediul Vienei din 1683, proiectele înființării Institutului de Științe la Bologna, alte volume de corespondență, cu caracter științific, instrumente de fizică și matematică dăruite de L. F. Marsigli Institutului de Științe din Bologna, un catalog al cărților în limbile turcă, arabă, persană, ebraică privind războiul din Ungaria (1683–1699). Ultima vitrină cuprinde publicații recente relativ la viața și activitatea lui L. F. Marsigli apărute în Italia și în diferite țări europene, precum și materiale care amintesc comemorarea din 1930 a bicentenarului morții acestuia.

În această sală se mai găsesc câteva piese de proporții reduse: 8 tunuri de bronz și 4 mortiere, care au aparținut savantului bolognez, machete din lemn ale unor fortărețe din Italia; apoi o mare hartă reprezentînd cele două emisfere ale pămîntului, o hartă a celor două Americi alcătuită în 1699 de Giovanni J. Blaeu, o secțiune printr-o navă de epocă, planșe mari cu secțiuni de tunuri și proiectile, și un mare tablou reprezentînd lucrările congresului de la Carlowitz în 1698.

Printre expozate se găsesc și unele care privesc istoria poporului nostru. Se știe că L. F. Marsigli, ca mediator al păcii de la Carlowitz, a stabilit strînse legături la sfîrșitul secolului al XVIII cu C. Brîncoveanu, domnul Țării Românești și cu stolnicul C. Cantacuzino, cu care de altfel a și purtat corespondență; pe amîndoi i-a cunoscut personal la București, cu prilejul călătoriei făcute în anul 1691 de la Viena la Constantinopol. De aceea, în arhiva sa depozitată în muzeu, și prin unele vitrine, se găsesc dosare care cuprind materiale relative la topografia unor orașe și țiguri din Transilvania (Alba Iulia, Turda, Timișoara), hărți ale Moldovei, Țării Românești și Transilvaniei (fiecare separat dar și toate împreună) în culori, cu multe detalii de ordin geografic, administrativ, jurnalul său de drum din 1691 de la Viena la Constantinopol, scrisori adresate lui C. Brîncoveanu și stolnicului C. Cantacuzino, hărți dăruite de C. Brîncoveanu lui L. F. Marsigli privind fie Țările Române, fie unele regiuni din Imperiul otoman.

MUZEUL IMAGINAR *

E în spiritul și tradiția scriitorilor francezi de a se preocupa de artele frumoase. De la faimoasele *Saloe* ale lui Diderot și pînă la *Muzeul Imaginar* al lui Malraux există o linie neîntreruptă, o atracție permanentă și irezistibilă de a înțelege și descifra sensul operei de artă. Malraux merge însă mai departe decît predecesorii săi. El caută nu numai semnificația operei de artă ca un produs complex al unei culturi, al unei spiritualități, ci și-o reprezintă ca un produs al întregii civilizații umane. Căci arta este o imagine sintetică a omului. Pentru Malraux cultura e « o vastă resurrecție ». A face ca o capodoperă artistică să fie cunoscută înseamnă a-i reda vocea, a o face prezentă, interpretînd-o, contemplînd-o, sau creînd alte capodopere. *Muzeul Imaginar* reprezintă, de altfel, prima parte a unei lucrări mai ample intitulată semnificativ « Vocile tăcerii ».

În Muzeul Imaginar operele de artă sînt într-un nesfîrșit dialog. Muzeul, în general, este o afirmație, Muzeul Imaginar — o interogație. Aici artele din toate timpurile se află laolaltă, în mișcare, nu ca obiecte ci ca voci, prezențe vii. Sînt opere smulse timpului, dar supuse totodată metamorfozelor. Căci după Dali, pictura lui Bosch nu mai înseamnă același lucru. « Cînd Rembrandt pictează — sugerează plastic și semnificativ autorul — toate umbrele ilustre printr-care și cele ale desenatorilor din caverne îi urmăresc cu privirea mîna ce eziță pe cînd maestrul zugrăvește noua lor supraviețuire sau reînnoirea lor în somn ». Malraux manifestă în filozofia artei un accentuat simț cosmic, gustul pentru viziuni panoramice care survolează secolele. El a găsit în artă moneda absolutului. Artă este, în concepția scriitorului francez, un anti-destin. Destinul înfricoșător și implacabil al antichității este transformat prin artă într-un anti-destin făurit de mîna omului care-i asigură perenitatea. Muzeul Imaginar va fi de fapt un muzeu ideal, în căutarea absolutului, unul din acele locuri care oferă cea mai înaltă idee despre om.

Istoria artei nu e concepută ca o suită de epoci, curente artistice, creatori. Toate laolaltă dialoghează, se interinfluentează, trecutul privește către viitor, prezentul răspunde trecutu-

* André Malraux — « Le Musée Imaginaire ». Idées-arts. Gallimard, 1965.



Vitrine cu manuscrise.

lui și viitorului în același timp, deci coexistă. Muzeul, în viziunea lui Malraux, se cere mereu considerat și reconsiderat în lumina ultimelor săpături arheologice, a noilor descoperiri și interpretări. Opera de artă nu e deci o piesă a unui muzeu oarecare, ci o prezentă vie, dinamică, polivalentă, îmbogățită mereu de sensuri noi. Cartea lui Malraux este un obstacol exemplar în calea osificării gândirii, o neîntreruptă invitație la reflecție filozofică asupra opere de artă, care se cere nu numai rinduită și conservată cu grijă, ci și gândită și regindită periodic.

Muzeul Imaginar e viu, scuturat de colbul pedantismului didactic; scoasă din orice încremenire, din orice stagnare, opera de artă palpită aici, trăiește, e act de măiestrie și mesaj uman totodată. Lucrarea lui Malraux reprezintă o însemnată contribuție la istoria și filozofia artei, deschizând și lărgind considerabil orizontul atât cercetătorului cit și amatorului de artă.

De mai bine de un secol raporturile noastre cu arta n-au încetat de a se intelectualiza. Muzeul reclamă o punere în discuție a fiecărei modalități de expresie pe care o adăpostește, o interogație asupra a ceea ce adună, un dialog permanent cu trecutul, o confruntare a operelor dintotdeauna. «Plăcerii ochiului», aparentei contradicții a școlilor, i se adaugă acum conștiința lucidă a unei căutări pasionate a adevărului artistic care distinge valoarea de non-valoare.

Deocamdată, ca într-un joc de copii, în care o imagine se reconstituie cu ajutorul fragmentelor, un muzeu obișnuit nu-ți oferă decât o imagine parțială a opereii unui artist, a unei școli, sau a unei epoci. În Louvre nu vom găsi nimic reprezentativ din Goya, Grünewald sau Piero della Francesca. Cunoștințele noastre sînt nsă mai întinse decât posibilitățile de expunere ale muzeelor pe care le frecventăm. Și atunci, reunirea într-un muzeu a altor capodopere din care atâtea alte capodopere lipsesc trebuie să cheme în spirit toate capodoperele. Pentru a înțelege partea trebuie să cunoaștem întregul. Aceasta este o opera intelectuală ce reclamă cultura. Opera de artă este sustrasă în același timp și unui context, funcției ei primare. Căci crucifixul romanic n-a fost mai întâi o sculptură iar *Madona* lui Cimabue n-a fost mai întâi un tablou. Ele au fost înainte de orice obiecte de venerație și cult. În al doilea rînd obiecte de artă. Și, cum vom vedea mai departe, abia în muzeu, ele devin opere de artă. Muzele joacă

un rol atât de covârșitor în relațiile noastre cu opera de artă, observă A. Malraux, încît cu greu ne putem imagina azi că ele nu există dintotdeauna, mai precis că ele au o existență de mai puțin de două veacuri. Ele au impus amatorului o nouă relație cu opera de artă, contribuind la eliberarea acesteia de o anumită funcționalitate. Portretul încetează în general de a mai reprezenta pe cineva anume. Nu ne mai interesează azi să identificăm persoanele care au servit de model pentru *Bărbatul cu coif* sau *Bărbatul cu mînușă*. Pentru noi ele înseamnă doar Rembrandt și Tiziano. Muzeul suprime din portrete modelul lor, le purifică, smulgîndu-le ocazionalului și cadrului pentru care au fost zămislite. Pe măsura progresului, asistăm la precumpănirea artistului asupra modelului. Să reflectăm, cum ne invită Malraux, la portretul lui Clemenceau, zugrăvit de Manet. Ce personalitate puternică trebuie să fi avut Manet pentru a-și lua îndrăzneala de a fi el totul, iar Clemenceau aproape nimic. Se poate vorbi de o adevărată anexare a modelului de către pictor, timpul și muzeul mîrînd și mai mult distanța dintre aceștia.

Muzeul devine «o magistratură» atât de înaltă încît artiștii au ca țintă, mărturisit sau nu, să ajungă la Louvre. Întreg secolul trecut obsedat de catedrale nu va lăsa în urma lui decît una singură: Muzeul. Dar Malraux urmărește metamorfozele nu ale unui muzeu oarecare, ci ale unui muzeu ideal, imaginar, care cuprinde capodoperele din toate timpurile. Conul de lumină se deplasează însă odată cu gusturile, competența și strădania omului de a descoperi și înțelege, de a pune în valoare aspecte necunoscute ale tezaurului mondial. Săile muzeului se largesc considerabil: arta primitivă, arta egipteană, arta sumeriană, arta precolumbiană, arta aztecă, arta japoneză. Și aceasta nu e doar o succesivă completare, o eliminare a petelor albe de pe harta culturală și artistică a lumii. Se schimbă optica noastră și asupra vechilor săli. Artă greacă, de pildă, sînt și azi la un loc de cînd în muzele noastre. Timp de mai multe secole Europa a proslăvit cu precădere arta greacă și noi continuăm să o admirăm; dar nu mai admirăm aceleași statui căci nu ne mai referim la aceeași Eladă.

Se știe ce a însemnat descoperirea și pătrunderea în muzele europene a stampeii japoneze, mai ales pentru impresionisti. Se știe, de asemenea, cît de fecundă a fost pentru cubiști frecventarea artei negre. S-a schimbat dintr-o dată perspectiva, dar și criteriile

estetice; au apărut alte tehnici și modalități de expresie deschizînd calea artei moderne.

Dar există și o altă relație la care ne invită să medităm Malraux, anume că, la rîndul lor, artiști moderni ca Manet, Braque, Rouault ne permit să receptăm mai bine marea artă budistă, arta sumeriană sau cea precolumbiană. Înainte de pictura modernă nimeni nu știa să vadă un cap Khmer și mai puțin o sculptură polineziană, căci nu erau privite dintr-un unghi artistic.

În Muzeul Imaginar esul și istoria artei fuzionează într-o sinteză organică și atotcuprinzătoare. Niciodată poate, pînă la cartea lui Malraux, muzeul n-a fost abordat în totalitatea relațiilor lui, cu timpul, cu lumea, cu universul. Unele aspecte pe care abia le observăm au fost puse sub microscop și văzute îndeaproape. Altele, dimpotrivă, au fost distanțate pentru a fi mai bine sesizate. Un principiu al științei moderne spune că scara e cea care creează fenomenul. Scara, adică perspectiva. E ceea ce face Malraux cu ajutorul obiectivului fotografic pe care-l folosește ca o pupilă ce se dilată ori se contractă, adaptîndu-se cerințelor genului sau opere de artă. Malraux ne învață să schimbăm perspectiva și aceasta cu cele mai rodnice urmări. Vedem odată cu el micro- și macroscopic, plastic și filozofic, trecutul și viitorul Muzeului.

Pînă în secolul al XX-lea ceea ce s-a putut transporta în muzeele noastre a fost transportat. Și totuși Napoleon n-a putut aduce la Louvre să zicem Capela Sixtină și nici un mecena nu va putea achiziționa vrecdată Portalul de la Chartres pentru Metropolitan Museum. În afara muzeelor au rămas nenumărate monumente, statui ale catedralelor, fresce, vitralii, covoare, tapiserii. A avea o imagine globală asupra artei constituie una din cele mai delicate probleme**. Dacă artistul s-a văzut amenințat de apariția fotografiei trebuind să-și revadă mijloacele de expresie, pentru muzeolog, ca și pentru amator, fotografia a devenit un incomparabil auxiliar. Malraux

** Este interesant de semnalat că o secțiune a Muzeului Culturii din Mexic purtînd numele de «Muzeul Imaginar», inspirat de lucrarea lui André Malraux cu același titlu, a solicitat recent Muzeului de artă al R. S. României, ca și altor muzee ale lumii, copii după cele mai reprezentative opere de artă, pentru a reuni tematic laolaltă ceea ce spațiul și timpul au despărțit.

acordă un loc de seamă fotografiei văzută ca un fel de traducere sau mai degrabă ca o interpretare indispensabilă a operei de artă. Datorită fotografiei, Venera din Milo aparține în același timp lumii reale a statuiilor ca și unei lumi ireale, care o prelungește așa cum chipul unei stele de cinema aparține unei lumi reale a frumuseții feminine ca și unei lumi ireale care nu există decât prin fotografie. Și de ce n-am recunoaște: câte sculpturi nu ne mișcă mai puțin în realitate decât fotografia care le-a pus în valoare sau, mai mult, câte dintre ele n-au fost abia astfel descoperite? Imaginea noastră despre artă este în mare măsură formată prin reproducere, ceea ce permite autorului să sublinieze, pe drept cuvânt, că istoria artei de peste un veac reprezintă istoria a ceea ce a fost fotografiat. Fotografia nu rivalizează însă cu opera de artă ci o evocă, o sugerează; a o respinge pentru infidelitățile ei e tot așa de absurd ca și a renunța pe plan muzical la foloasele discului. Fotografia nu ne conduce la ignorarea originalului așa cum discul nu ne îndepărtează de sala de concert. Și, să nu uităm, reproducerea nu are un rol pasiv în valorificarea operei de artă. Fotografia cu tehnicile ei ne-a făcut să înțelegem mai bine unele aspecte ale artei; a eliberat unele arte de servitutea de a fi « minore », Tehnica « mării » face din unele arte minore chiar rivale ale artei majore. Citeva exemple sînt revelatoare. Figurinele grecești ca și cele chinezești provin din morminte. Dar arta lor n-are nimic funebru; lor le datorăm reprezentarea vieții cotidiane, mai populare în Grecia, mai ceremonioase în China. Desenatorul de vase grecești își îngăduie o libertate pe care nu i-o permite statuorul. Mărirea ne revelează, în fildeşurile vechiului Orient, în orfevrăria creștină, un accent dramatic destul de diferit de acela al sculpturii monumentale și al sculpturii în lemn. Ca și în cazul sculpturii mici, mărirea conferă miniaturilor o importanță cu totul nouă, înrudită cu aceea a tablourilor de mai mici dimensiuni. Civilizația cărții ilustrate a cunoscut, cum bine se știe, o înflorire deosebită în mănăstirile evului mediu târziu, ca să nu mai vorbim de miniaturile irlandeze, arabe, persane. Muzeul Imaginar pune în lumină cu ajutorul fotografiei și miniaturile preromane, atrăgând atenția asupra picturii « secolelor fără pictură », lărgind orizontul amatorului de artă.

Detaliul pus în valoare printr-o prezentare adecvată și printr-un ecleraj ales permite o reproducere

care nu e una dintre rudele sărace ale Muzeului Imaginar; lui îi datorăm, între altele, cunoașterea picturilor de pe vasele grecești, prezentate ca fresce precum și procedeul, generalizat azi în monografii, a detaliului expresiv. Același tehnici îi datorăm, de asemenea, descoperirea unor elemente de pe fațada catedralelor gotice situate în locuri greu accesibile ochiului și o artă indiană eliberată de luxuria templor, dar nu și de atmosfera lor. Vitraliul medieval nu mai e considerat ca o artă decorativă, ci e privit mai degrabă ca o pictură monumentală. Poate că, datorită fotografiei, vizitatorul Muzeului Imaginar va putea să vadă cindva vitraliile de la Chartres străbătute de razele soarelui la toate orele zilei. El va descoperi atunci faptul că un vitraliu mare e tot alt de schimbător ca și un peisaj. Efortul de a valorifica artele decorative se extinde și asupra covoarelor și tapiseriilor. Expozițiile organizate în ultimii ani la Paris sau Lahore făgăduiesc nu numai o adevărată renaștere a genului, dar și o puternică influență a artei moderne prin caracterul stilizat și abstract al unor tapiserii. Dar cel mai cuprinzător domeniu, capabil de o veritabilă resurrecție în Muzeul Imaginar, nu este nici tapiseria nici chiar mozaicul sau vitraliul, ci fresca; mai bine zis pictura murală. Ea aparține mai multor civilizații și epoci. Fresca este reprezentată rar și adesea inadecvat în muzee, ca și statuile catedralelor. Fotografia și filmul ne pot revela în detalii plafonul Capelei Sixtine, ca și frescele din Ajanta. « Mutilările » timpului au și ele stilul lor. O selecție, care este prea simplist s-o numim gust, contribuie în prezent la o adevărată renaștere. Colectarii de antichități au ales cu precădere torsurile. Preferăm adesea statuii din Lagash fără cap și statuile Budda Khmer fără picioare. Întimplarea distruge și timpul metamorfozează. Dar noi sîntem aceia care alegem și mai ales interpretăm. Întimplarea face ca Victoria din Samotrace să fi fost mutilată. Făptura cu aripi dar fără brațe ni se pare însă mai firească, aripile închipuind brațele păsărilor. Victoria e astfel mai perfectă fără brațe. Sîntem de asemenea sensibili la mutilarea culorii, cum înaintașii noștri au fost la aceea a statuorului. Am moștenit trecutul artistic fără culorile sale. Cele mai multe statuii din Orient ca și cele din Asia Centrală, India, China și Japonia au fost pictate. Erau, de asemenea, pictate statuile romane ca și cele gotice. Muzele Europei Centrale ne indică faptul că în evul mediu

această regiune era pe plan artistic un adevărat « cinematograf în culori ». Ceea ce nu înseamnă că nu sîntem deosebit de sensibili tocmai la opera timpului: admirăm patina unei opere ca și descompunerea rafinată a unor culori altădată strălucitoare.

Un loc corespunzător se acordă în Muzeul Imaginar schiței. Hotarul dintre schiță și tablou începe să-și piardă conturul. În principiu schița este o stare a operelor anterioare a desăvîririi ei, îndeosebi a executării detaliilor sale. Există însă un tip particular de schiță, aceea în care pictorul, neținînd seama de spectator și indiferent la iluzie, reduce un spectacol real sau imaginar la ceea ce devine pictură: pată, culoare, mișcare. După cum subliniază Malraux, între schiță și « expresia brută », există aceeași confuzie ca între crochiul japonez și marea artă sintetică a laviurilor extrem-orientale. În schiță artistul intră în conflict cu « finitul » dar nu cu marea artă. Delacroix, de pildă, deși afirma superioritatea tabloului terminat asupra schiței, n-a păstrat din întîmplare un anumit număr dintre acestea, a căror calitate de operă de artă e egală cu a celor mai frumoase tablouri ale sale.

Ce-ar fi receptarea estetică, se întreabă Malraux, dacă operele de artă, mai ales sculpturile, n-ar fi transfigurate de fotografie? Nenumărate tablouri, basorelieful și statuii au devenit acum planșe, reproducere. Publicul cărui i se adresează ignorează un sentiment care, timp de mai multe secole, a jucat un rol important în relația amator și operă de artă: sentimentul posesiunii. Noi nu posedăm operele ale căror reproducere le admirăm. Ele sînt însă ale noastre pentru că vibrăm ca artiști, așa cum statuile sfinților medievali aparțineau credincioșilor pentru că erau creștini. Această indiferență la posesiune eliberează opera de artă de caracterul său de obiect de artă, ne face mai sensibili la prezența creației decât pe colecționar. Lumea fotografiei nu e decât o slujitoare a lumii originalului. Fără îndială, e mai puțin seducătoare sau emoționantă, dar mai intelectuală și ne revelează, în sens fotografic, actual creator. Această lume intelectualizată posedă sursele sale proprii de emoție pentru că nici una dintre reproducere nu epuizează opera pe care o reprezintă. Pentru a o interpreta, fotografia trebuie să compenseze a treia dimensiune. Aparatul de filmat sau de fotografiat restituie operei aspecte inedite în funcție de unghi, distanță, lumină, alese toate de operator.

Admirăm ușurința cu care Malraux minuieste materialul documentar, ceea ce dovedește că l-a văzut, l-a trăit, l-a asimilat (după cum se știe, André Malraux a organizat nenumărate expoziții și muzee). Experiența bogată a autorului e trecută prin numeroase filtre. Purișcă și înobilată prin luminile gânditorului, ea ne furnizează un minereu de preț în care se topește ca într-un creuzet estetica, etica, istoria, cultura, filosofia. Ferit de o specializare îngustă, autorul « Muzeului Imaginar » dar și al « Condiției umane » aruncă cele mai neașteptate lumini asupra operei de artă, pe care o credeam binecunoscută și studiată, dându-i totdeauna o nouă strălucire. Aceasta se datorează deopotrivă atât înținsii sale culturi, cât mai ales, dialecticii subtile care vivifică neîntreput întreaga țesătură a cărții. Și ce altceva e conceptul de « metamorfoză » atât de des folosit de Malraux decât o aplicare concretă și plenară a dialecticii la opera de artă?

Cartea lui Malraux aparține istoriei artei, dar constituie în același timp și o meditație profundă asupra ei. Lucrarea, de mai mici proporții, dar densă, cu o bogată amplitudine interioară, istorică, filozofică și psihologică, este un fel de „Timp Regăsit” în sens proustian, dar la scara întregii umanități. Căci omul e pus mereu, față în față, cu opera Timpului. Lui îi rezistăm dar nu împietriți ci prin devenire. Aici Malraux dovedește o adâncă înțelegere a dialecticii artei. Căci într-o lume în care schimbarea e legea, nu nemurirea ci metamorfoza infinită marchează supraviețuirea. « *Azi metamorfoza este viața înșiși a operei de artă* » — subliniază autorul. Cu alte cuvinte, arta egipteană trăiește în cea elină, care trăiește în cea gotică, iar aceasta la rândul ei continuă să trăiască în sensibilitatea și creația artistică modernă. Metamorfoza artistică este deci un fel de metempsihoză estetică, care asigură durată.

Porța Muzeului Imaginar stă în metamorfoza operelor pe care le reține. Ignorarea acestei metamorfoze face ca adesea muzeele să fie calificate pe nedrept de necropole. Dar viața care se pierde, în acest caz, e apartenența la un sanctuar sau la un palat. În muzeu sfinții devin tablouri, zeii devin sculpturi, adică opere de artă. « Pești scoși din acvariu » — s-a spus, puțin cam în pripă, despre tablourile strinse în unele muzee, uitându-se un lucru esențial, anume că metamorfoza amintită nu conduce peștii la moarte ci mai degrabă la nemurire. Căruia loc îi sunt destinate operele noastre de artă, se întreabă Malraux, dacă nu muzeului? Oare celor care le achiziționează? Doar se știe, că toți pictorii speră ca pinzele lor să ajungă într-o zi la muzeu. Respectul pe care arta îl inspiră unui număr tot mai mare de oameni îndepărtează ideea de proprietate privată, face din colecționar un posesor temporar. Colecția personală devine azi tot mai mult anticamera muzeului. Marile colecții sînt tot mai rar lăstate moștenire, fiind donate statului. Unui muzeu care-și caută desigur forma ideală și care va

fi fără îndoială diferit de al nostru, cum acesta diferă de galeriile de ordinărie. Și care nu-și va găsi poate forma adecvată decât atunci cînd va înceta să confunde opera de artă cu obiectul de artă, atunci cînd Muzeul Imaginar îl va învăța că

acțiunea sa cea mai profundă rezidă în dialogul său cu Timpul. Prin Muzeul Imaginar arta devine accesibilă tuturor. El dezvăluie în om valorile sale permanente și, într-un sens, eterne.

TICU VALER

ACHIZIȚII

În luna decembrie 1969, Muzeul de științele naturii din Ploiești s-a îmbogățit cu un număr de 93 lepidoptere exotice, care n-au existat pînă acum în colecția muzeului.

Lepidopterele procurate prin achiziție sînt reprezentante ale faunei americane, africane și indo-malaeze.

Dintre exemplarele deosebit de interesante și atractive prin variația coloritului și dimensiunilor sînt unele rare și chiar foarte rare, ca acelea citate mai jos:

Papilio antheron Madagascar (foarte rar);

Papilio dardanus Madagascar (rar);

Papilio horishamus Formosa (foarte rar);

Papilio maski egamidakensis — Japonia (foarte rar);

Limenitis proscris agnata — Borneo (rar);

Attacus edwardsi — Indonezia (foarte rar).

Considerăm existența unor exemplare exotice în colecția muzeului deosebit de importantă ca valoare științifică și expozițională. Aceasta cu atât mai mult cu cit, din exemplarele de faună exotică existente pînă acum în colecție (moluște și lepidoptere), s-au organizat expoziții temporare care, făcînd cunoscut publicului elemente faunistice exotice din diferite regiuni ale lumii, au stîrnit un viu interes în rîndul vizitatorilor, bucurîndu-se de un succes deosebit.

MARIANA AFTENE

GHEORGHE RĂDULESCU

(1910 — 1969)



Sfîrșitul anului 1969 ne-a adus o veste tristă: Gheorghe Rădulescu, directorul Muzeului din Giurgiu, a încetat din viață. Îl știam energic, pasionat, mîncînd neobosit în muzeul din orașul de pe malul Dunării — de aceea știrea morții sale ne-a surprins și îndurerat.

Întreaga activitate desfășurată de Gheorghe Rădulescu se împletește organic cu existența Muzeului din Giurgiu, căruia i-a pus bazele în anul 1949. Deși condițiile de atunci erau modeste, cu sirguința și pasiunea ce îl caracterizau, a reușit să alcătuiască un patrimoniu valoros și să organizeze expoziția de bază a muzeului. Au urmat ani și ani

de studiu minuțios, de cercetare neînteruptă, de căutări muzeografice, ani închinăți îmbogățirii colecțiilor muzeului giurgiuvean. Era preocupat de probleme arheologice — a participat și a inițiat numeroase săpături în stațiuni paleolitice, neolitice și din feudalismul timpuriu, în așezările de la Malu Roșu, Oinașcu, Frătești, Daia, Izvorul etc. A studiat cu minuțiozitate numeroase documente și materiale privind principalele momente ale istoriei orașului Giurgiu și cu osebire aspecte ale epocii moderne (« *Revoluția de la 1848—1849 și orașul Giurgiu* »). Studiul și cercetările le-a valorificat în comunicări prezentate în cadrul celor cinci Sesiuni de Comunicări științifice pe țară ale muzeografilor și în numeroase materiale publicate în revistele de specialitate.

Foarte receptiv și veșnic tânăr sufletește, Gheorghe Rădulescu a fost o prezență activă la toate principalele manifestări muzeografice organizate în țară. Cu o dăruire rar întâlnită, directorul Muzeului din Giurgiu a lucrat pentru reorganizarea, în anul 1966, a expoziției de bază de la unitatea pe care o conducea. Expoziția realizată vorbește de strădaniile depuse, de permanentele căutări de ordin muzeotehnic, de zilele și nopțile petrecute în sălile muzeului cu ocazia amenajării acestora.

După 20 de ani, Gheorghe Rădulescu se desparte de Muzeul din Giurgiu și de noi. Dacă ajungeti la Giurgiu, treceti pragul Muzeului. Veți afla acolo toată munca și pasiunea unui om ce merită dreptul de a rămîne veșnic în memoria noastră.

PAVEL ANGHEL

E R A T Ă

la pg.	rîndul	în loc de	se va citi
104	27 al. 7	1881	1891
118	3 de jos nota 14	eteri	esteri
156	legenda fotografiei	C. Paciurea	D. Paciurea

Стелян ПОПЕСКУ — Ленин — в музеях и домах-музеях в СССР (стр. 101) • Х. РАБИНОВИЧ — Румынский документ о В. И. Ленине (стр. 104) • Елисабета ИОНИЦЭ — Знаменательные свидетельства (стр. 106) • Джордже МАНЕА — Др. Кориолан Петрану и румынское народное искусство (стр. 108) • Александра РУС — История передачи коллекции «Вирджила Чиофлека» (стр. 111) • Инж. М. МИХАЛКУ — Относительно современных клеев интересных в реставрационных работах (стр. 112) • Штефан БУРДА — Специализация — основное требование румынского музееведения (стр. 121) • Иосиф КЭПУШЕ, Александру КОВАЧ — Коллекция бабочек «Л. Диозегхи» и ее создатель (стр. 124) • Ион АРХИП — Дом «Василе Погора» в Яссах (стр. 127) • Лиза ДАМАДИАН — Выставка графики «Штефан Попеску» (стр. 128) • Анатолие ТЕОДОСИУ — Авачиан и коллекция Гарабет Авачиан (стр. 131) • В. БУШИЛЭ — «Золото викингов» (стр. 136) • Эмиль НАДРА — Скалистая ласточка (*Ptyonoprogne rupestris rupestris Scopoli*), новый род и вид в орнитофауне Румынии (стр. 140) — Матей ТЭЛПЕАНУ, Мария ПАСПАЛЕВА — Авиация на помощь орнитологии (стр. 143) — Елена БАЗИЛЕСКУ — Новый вид летучей мыши в Олтении *Myotis emarginatus* (стр. 146) • М. К. СТЕНЕСКУ — Забастовки железнодорожников и нефтяников в 1933 году (стр. 148) — Г. БОДОР, Ем. ПАВЕЛ, К. СКОНДАК — Сплав леса на реке Бистрица (стр. 151) — Петре ОПРЯ — Думитру Пачюра (в годы 1910–1932) II (стр. 154) • Аннемари ПОДЛИПНИ — Тетрадь с моделями Стана Зугравул (стр. 166) • ХРОНИКА, РЕЦЕНЗИИ ИНФОРМАЦИИ

Stelian POPESCU — La mémoire de V. I. Lenin dans les musées et les maisons mémorielles de l'Union Soviétique (101) • H. RABINOVICI — Un document roumain concernant V. I. Lenin (104) • Elisabeta IONIȚĂ — Témoignages concluants (106) • George MANEA — Coriolan Petranu et l'art populaire roumain (108) • Alexandra RUS — L'historique de la donation «Virgil Cioflec» (111) • Ing. M. MIHALCU — Considérations sur les adhésifs modernes qui présentent un intérêt pour les travaux de restauration (112) • Șt. BURDA — La spécialisation — nécessité fondamentale de la muséographie roumaine (121) • Iosif CĂPUȘE, Alexandru KOVACS — La collection de lépidoptères «L. Dioszeghy» et son réalisateur (124) • Ion ARHIP — La maison «Vasile Pogor» de Iassy (127) • Liza DAMADIAN — L'exposition de graphique «Ștefan Popescu» (128) • Anatolie TEODOSIU — La collection «Avachian» (131) • Valentina BUȘILĂ — «L'or des Vikings» (136) • Emil NADRA — L'hirondelle des rochers (*Ptyonoprogne rupestris rupestris Scopoli*), genre et espèce nouveaux pour l'ornithofaune de la Roumanie (140) • Matei TĂLPEANU, Dr. Maria PASPALEVA — L'aviation à l'appui des recherches ornithologiques (143) • Elena BAZILESCU — Une nouvelle espèce de chauve-souris en Olténie — *Myotis emarginatus* (146) • Marin C. STĂNESCU — Les luttes des cheminots et des pétroliers en 1933 (148) • Gh. BODOR, Em. PAVEL, C. SCODAC — L'utilisation des radeaux sur la Bistrița (151) • Petre OPREA — Dumitru Paciurea (II) (154) • Annemarie PODLIPNY — Le cahier de modèles de Stan Zugravul (166) • CHRONIQUE, INFORMATIONS, COMPTES-RENDUS.

Stelian POPESCU — Lenin's memory in museums and memorial houses of the Soviet Union (101) • H. RABINOVICI — A Romanian document concerning V. I. Lenin (104) • Elisabeta IONIȚĂ — Concludent instances (106) • George MANEA — Coriolan Petranu and Romanian folk art (108) • Alexandra RUS — The story of the donation «Virgil Cioflec» (111) • Ing. M. MIHALCU — Considerations about modern adhesives corresponding for restoration works (112) • Șt. BURDA — Specialisation — fundamental necessity for Romanian museography (121) • Iosif CĂPUȘE, Alexandru KOVACS — The lepidoptera collection «L. Dioszeghy» and its founder (124) • Ion ARHIP — The «Vasile Pogor» — house of Iași (127) • Liza DAMADIAN — The graphics exhibition «Ștefan Popescu» (128) • Anatolie TEODOSIU — The collection «Avachian» (131) • Valentina BUȘILĂ — «The gold of the Vikings» (136) • Emil NADRA — The Crag martin (*Ptyonoprogne rupestris rupestris Scopoli*), a new genus and species for Romanian ornithofauna (140) • Matei TĂLPEANU, Dr. Maria PASPALEVA — Aviation in support of the ornithological research (143) • Elena BAZILESCU — A new bat-species for Oltenia-*Myotis emarginatus* (146) • Marin C. STĂNESCU — The fight of railwayworkers and oil-industry workers in 1933 (148) • Gh. BODOR, Em. PAVEL, C. SCODAC — The rafting on the Bistrița-river (151) • Petre OPREA — Dumitru Paciurea (II) (154) • Annemarie PODLIPNY — Stan Zugravul's copy-book of drawings (166) • CHRONIQUE, INFORMATIONS, REVIEWS.



- Stelian POPESCU — Amintirea lui Lenin în muzee și case memoriale din Uniunea Sovietică (101).
- H. RABINOVICI — Un document românesc despre V. I. Lenin (104).
- Elisabeta IONITĂ — Mărturii grăitoare (106).
- George MANEA — Coriolan Petranu și arta populară din Transilvania (108).
- Alexandra RUS — Istoricul donației « Virgil Ciofleac » (111).
- Ing. M. MIHALCU — Considerații asupra adevizilor moderni interesați în lucrările de restaurare (112).
- Ștefan BURDA — Specializarea — cerință fundamentală a muzeografiei românești (121).
- Iosif CĂPUȘE, Alexandru KOVACS — Colecția de lepidoptere L. Diószeghy și realizatorul ei (124).
- Ion ARHIP — Casa Vasile Pogor din Iași (127).
- Liza DAMADIAN — Expoziția de grafică Ștefan Popescu (128).
- Anatolie TEODOSIU — Avachian și colecția Garabet Avachian (131).
- Valentina BUȘILĂ — « Aurul Vikingilor » (136).
- Emil NADRA — Lăstunul de stîncă (*Ptyonoprogne rupestris rupestris Scopoli*), gen și specie noi pentru ornitofauna României (140).
- Matei TÂLPEANU, Maria PASPALEVA — Aviația în sprijinul cercetărilor ornitologice (143).
- El. BAZILESCU — O specie de chiropter nouă pentru Oltenia — *Myotis emarginatus* (146).
- M. C. STĂNESCU — Luptele muncitorimii române din ianuarie—februarie 1933 (148).
- Gh. BODOR, Em. PAVEL, C. SCONDAC — Plutărițul pe Bistrița (151).
- Petre OPREA — Dumitru Paciurea (anii 1910—1932) II (154).
- Annemarie PODLIPNY — Caietul cu modele al lui Stan Zugravul (166).
- V. BUȘILĂ — Colocviul ICOM « Muzeul de artă modernă și societatea contemporană » (171).
- N. BĂRBUTĂ — Sesiunea de comunicări a Muzeului județean Brașov (172).
- C.G. — Expoziție comemorativă « Mihai Eminescu » la Praga (173).
- Maria IACOB — Expoziția de fluturi de la Muzeul Banatului-Timișoara (173).
- Pompiliu POPA — O expoziție temporară (175).
- Zoe STOICESCU — Expoziția « Traian Săvulescu, viața și activitatea » (175).
- V. BERBECARU — Expoziție de artă plastică (176).
- Stela RADU — Expoziție a artiștilor plastici din Voivodina (176).
- Sergiu VAIDA — Fondul « Prof. univ. G. A. Dima » în colecțiile Muzeului pedagogic (177).
- Virgiliu TEODORESCU — Medalionul documentar Iulia Hașdeu (178).
- Dr. Mircea Al. IENIȘTEA, M. TÂLPEANU — George Vasiliu și Constantin Șova, *Fauna vertebrată României* (index) (179).
- Ion ȘERBAN — Cibinium 1967—1968 (182).
- Marcela FOCȘA — Publicații de etnografie ale muzeografilor orădeni (183).
- Aurel TURCUȘ — Adrian Fochi, *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc* (E.P.L., 1969) (184).
- Corina NICOLESCU — Prin muzeele Germaniei federale (185).
- Constantin ȘERBAN — Muzeul « Luigi Ferdinando Marsigli » din Bologna (187).
- Ticu VALER — Muzeul imaginar (188).
- Mariana AFTENE — Achiziții (191).
- Pavel ANGHEL — Gheorghe Rădulescu (1910—1969) (191).