



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 planse 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*

Vitrine cu manuscrise.



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 află 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 strîns 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 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 mina ce ezită pe cînd maestrul zugrăvește noua lor supraviețuire sau reînțoarerea 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 anticității este transformat prin artă într-un anti-destin făurit de mina 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.

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 operei de artă, care se cere nu numai rinduită și conservată cu grijă, ci și gândită și regândită periodic.

Muzeul Imaginar e viu, scuturat de colbul pedantismului didactic; scoasă din orice incremenire, 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.

Decamdată, 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 operei 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 atîtor capodopere din care atîtea alte capodopere lipsesc trebuie să chemă în spirit toate capodoperele. Pentru a înțelege partea trebuie să cunoaștem întregul. Aceasta este o operație 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 întîi o sculptură iar *Madona* lui Cimabue n-a fost mai întîi 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. Muzeele joacă

un rol atît 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 mînușa*. Pentru noi ele înseamnă doar Rembrandt și Tiziano. Muzeul suprîmă din portrete modelul lor, le purifică, smulgîndu-le ocazionalului și cadrulul 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» atît de înaltă încît artiștii au ca țintă, mărturisită 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 necunoscut ale tezaurului mondial. Săliile muzeului se lărgesc considerabil: arta primitivă, arta egipteană, arta sumeriană, arta precolombiană, 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, stă și azi la un loc de cîntse în muzeele noastre. Timp de mai multe secole Europa a proslăvit cu precădere artă 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 muzeele europene a stampeii japoneze, mai ales pentru impresionisți. 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, artiștii moderni ca Manet, Braque, Rouault ne permit să receptăm mai bine marea artă budistă, arta sumeriană sau cea precolombiană. 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 operei 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 muzeee 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 statuilor 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: cite sculpturi nu ne mișcă mai puțin în realitate decât fotografia care le-a pus în valoare sau, mai mult, cite 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 sint revelatoare. Figurele grecești ca și cele chinezești provin din morminte. Dar arta lor n-are nimic funebru; lor le datorăm reprezentarea vieții cotidiene, mai populare în Grecia, mai ceremonioase în China. Desenatorul de vase grecești își îngăduie o libertate pe care nu i-o permite statuarul. 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. Aceleași 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 templelor, 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 atât 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 influențare 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 sintem acia 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 închipiind brațele păsărilor. Victoria e astfel mai perfectă fără brațe. Sintem de asemenea sensibili la mutilarea culorii, cum înaintașii noștri au fost la aceea a statuareului. Am moștenit trecutul artistic fără culorile sale. Cele mai multe statui din Orient ca și cele din Asia Centrală, India, China și Japonia au fost pictate. Erau, de asemenea, pictate statuile romanice 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 sintem 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 operii anterioară desăvârșirii ei, îndeosebi a executării detaliilor sale. Există însă un tip particular de schiță, aceea în care pictorul, neținind seama de spectatori 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, basoreliefuli și statui 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 sint 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 indială, 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. Purișată și înobilată prin luminile gânditorului, ea ne furnizează un minereu de preț în care se topește ca într-un creuzet estetica, etica, istoria, cultura, filozofia. 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 credem binecunoscută și studiată, dându-i totdeauna o noua strălucire. Aceasta se datorează deopotrivă atât întinsei sale culturi, cât mai ales, dialecticii subtile care vivifică neîntreput întreaga țesătură a cărții. Și ce altceva e conceptual de «metamorfоза» atât de des folosit de Malraux decât o aplicare concretă și pleneră 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 înfinită marchează supraviețuirea. «Azi metamorfoza este viața însuși a operei de artă» — subliniază autorul. Cu alte cuvinte, arta egipteană trăiește în cea clina, 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.

Forța 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. Cărui loc îi sint 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 sint tot mai rar lăsate 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 odinioară. Și care nu-și va găsi poate forma adecvată decât atunci când va înceta să confunde opera de artă cu obiectul de artă, atunci când 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 științe naturii din Ploiești s-a îmbogățit cu un număr de 93 lepidoptere exotice, care n-au existat până acum în colecția muzeului.

Lepidopterele procurate prin achiziție sint reprezentante ale faunei americane, africane și indo-malaeze.

Dintre exemplarele deosebit de interesante și atractive prin variația coloritului și dimensiunilor sint unele rare și chiar foarte rare, ca acelea citate mai jos:

*Papilio antheonor* Madagascar (foarte rar);

*Papilio dardamus* 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 cât, din exemplarele de faună exotică existente până acum în colecție (moluște și lepidoptere), s-au organizat expoziții temporare rare, făcînd cunoscute 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 minuios, 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, Oina-cu, 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 cercetarile le-a valorificat în comunicări prezentate în cadrul celor cinci Sesiuni de Comunicări științifice pe tară ale muzeografilor și în numeroase materiale publicate în revistele de specialitate.

Foarte receptiv și veșnic tînăr 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 ajugetei la Giurgiu, treceti pragul Muzeului. Veți afla acolo toată munca și pasiunea unui om ce merita dreptul de a rămîne veșnic în memoria noastră.

PAVEL ANGHEL